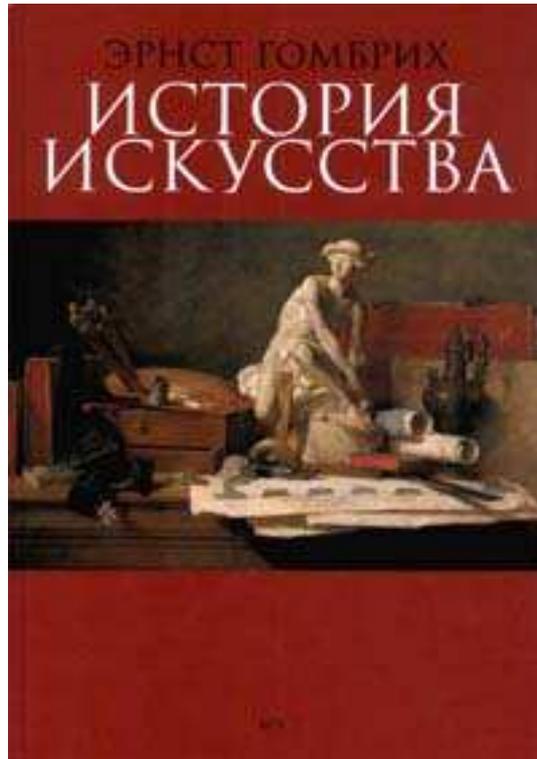


# Эрнст Гомбрих

# История искусства



**МОСКВА**  
**1998**

На обложке:

Жан-Батист Симеон Шарден. Натюрморт с атрибутами искусств. 1766

Холст, масло. 112 x 140,5 см

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Шестнадцатое издание, пересмотренное и дополненное, 1995

© 1950, 1958, 1960, 1966, 1972, 1978, 1989, 1995 Phaidon Press Limited

Текст © 1995 Э. Гомбрих

ООО «Издательство АСТ» - издание на русском языке ISBN 5-15-000747-1

Подготовлено к печати издательством «Трилистник»

Перевод с английского: В.А. Крючкова, М.И. Майская (главы 24-26)

Научные консультанты: Н.А. Виноградова, Д.Ю. Молок, Р.В. Савко, М.И. Сви́дерская, О.Е. Этингоф, Е.П. Ювалова

Библиография: СИ. Козлова, К.К. Искольдовская

Редактор: Н.А. Борисовская

Дизайн и верстка русского издания: К.Е. Журавлев

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Об искусстве и художниках

**Глава 1 ЗАГАДОЧНЫЕ ИСТОКИ**

Первобытное и «примитивное» искусство. Древняя Америка

**Глава 2 ИСКУССТВО ДЛЯ ВЕЧНОСТИ**

Египет, Месопотамия, Крит

**Глава 3 ВЕЛИКОЕ ПРОБУЖДЕНИЕ**

Греция. VII-V века до н.э.

**Глава 4 ЦАРСТВО ПРЕКРАСНОГО**

Греция и греческий мир. IV век до н.э. - I век н.э.

**Глава 5 ПОКОРИТЕЛИ МИРА**

Римляне, буддисты, иудеи и христиане. I—IV века

**Глава 6 РАСХОЖДЕНИЕ ПУТЕЙ**

Рим и Византия. V-XIII века

**Глава 7 ВЗГЛЯД НА ВОСТОК**

Страны мусульманского мира. Китай. II-XIII века

**Глава 8 ИСКУССТВО В ПЛАВИЛЬНОМ КОТЛЕ**

Западная Европа. VI-XI века

**Глава 9 ЦЕРКОВЬ ВОИНСТВУЮЩАЯ**

XII век

**Глава 10 ЦЕРКОВЬ ТОРЖЕСТВУЮЩАЯ**

XIII век

**Глава 11 ПРИДВОРНЫЕ И ГОРОЖАНЕ**

XIV век

**Глава 12 ЗАВОЕВАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ**

Начало XV века

**Глава 13 ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО: I**

Середина и вторая половина XV века в Италии

**Глава 14 ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО: II**

XV век на севере Европы

**Глава 15 ДОСТИГНУТАЯ РЕАЛЬНОСТЬ**

Тоскана и Рим. Первая треть XVI века

**Глава 16 СВЕТ И ЦВЕТ**

Венеция и Северная Италия. Первая половина XVI века

**Глава 17 РАСПРОСТРАНЕНИЕ НОВОГО СТИЛЯ**

Германия и Нидерланды. Первая четверть XVI века

### **Глава 18 КРИЗИС ИСКУССТВА**

Европа. XVI век

### **Глава 19 ВИДЕНИЕ И ВИДЕНИЯ**

Католическая Европа. Первая половина XVII века

### **Глава 20 ЗЕРКАЛО ПРИРОДЫ**

Голландия. XVII век

### **Глава 21 ВЛАСТЬ И СЛАВА: I**

Италия. XVII-XVIII века

### **Глава 22 ВЛАСТЬ И СЛАВА: II**

Франция, Германия и Австрия. Вторая половина XVII - начало XVIII века

### **Глава 23 ВЕК РАЗУМА**

Англия и Франция. XVIII век

### **Глава 24 РАЗРЫВ ТРАДИЦИИ**

Англия, Америка и Франция в конце XVIII - начале XIX века

### **Глава 25 ПЕРМАНЕНТНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ**

XIX век

### **Глава 26 В ПОИСКАХ НОВЫХ НОРМ**

Конец XIX века

### **Глава 27 ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО**

Первая половина XX века

### **Глава 28 ИСТОРИЯ БЕЗ КОНЦА**

Триумф модернизма

ЕЩЕ ОДИН ПОВОРОТ ПОТОКА

МЕНЯЮЩЕЕСЯ ПРОШЛОЕ

БИБЛИОГРАФИЯ

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ ТАБЛИЦЫ. КАРТЫ

ПОСЛЕСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Указатель имен, терминов и географических названий

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга обращена ко всем, кто хотел бы получить первоначальные ориентиры в заманчивой, но пока не знакомой им области искусства. Новичок сможет ознакомиться здесь с общим планом этой местности, не путаясь в обилии деталей, то есть уяснить себе порядок и соотношение периодов, стилей, имен, которыми наполнены более объемистые и сложные книги, и таким образом обзавестись багажом, необходимым для чтения более специальной литературы. При работе над книгой я думал в первую очередь о читателях подросткового и юношеского возраста, которые только что открыли для себя мир искусства. Но, на мой взгляд, книги для юношества должны писаться так же, как и для взрослых, с учетом, правда, особой критичности тинейджеров, нетерпимых к фальши и претенциозному жаргону. По своему опыту знаю, что именно эти грехи иногда на всю жизнь отвращают людей от литературы по искусству. Поэтому, чтобы обойти западню, я старался писать обычным, общепонятным языком, не стесняясь непрофессиональных выражений. С другой стороны, я стремился не упрощать ход мысли и надеюсь, что читатели не припишут сокращение до минимума искусствоведческих терминов высокомерной снисходительности. Разве высокомерен не тот, кто вещает с заоблачных высот, красуясь перед читателем ученым языком и забыв о целях его просвещения?

Помимо решения ограничить специальную терминологию, я подчинил себя и некоторым другим требованиям, осложняющим работу автора и облегчающим жизнь читателя. Во-первых, я писал только о тех произведениях, которые мог показать в иллюстрациях. Мне не хотелось сводить текст к перечислению имен - тем, кто не знает произведений, такой текст ничего не говорит, а для тех, кто знает, он будет поверхностным. Поэтому при выборе художников и их работ пришлось исходить из приемлемого для книги числа иллюстраций, что, в свою очередь, потребовало удвоенной строгости в отборе материала. Отсюда вытекает второе принятое мною правило - ограничиться только произведениями несомненной художественной ценности, отсесть все, что может представлять интерес лишь как образчик вкуса времени или моды. При этом пришлось пожертвовать преимуществами броского литературного стиля. Критические замечания всегда эффективнее одобрительных, и включение в книгу толики безобразного придало бы ровному изложению приятное разнообразие. Но тогда читатель был бы в праве спросить, на каком основании в книгу, посвященную искусству, вошли не имеющие к нему отношения поделки, потеснив к тому же подлинные шедевры. Хотя и не все представленные здесь произведения соответствуют наивысшим критериям художественного качества, каждое из них обладает своими особыми достоинствами. Третье правило также потребовало некоторого самоотречения. Я поклялся себе не поддаваться соблазну оригинальности персонального

выбора, за исключением тех случаев, когда общепризнанные шедевры входят в круг моих личных предпочтений. Ведь эта книга замышлялась не как антология прекрасного, а как руководство для вступающих в еще не ведомые им края, и такому читателю примелькавшиеся, «затасканные» примеры послужат знакомыми разметками незнакомого маршрута. Кроме того, самые знаменитые произведения чаще всего и являются величайшими, и если книга поможет читателю увидеть их заново, это будет куда полезнее знакомства с малоизвестными творениями.

Но даже с учетом вышеизложенного, я вынужден был многим пожертвовать. Приходится сознаться, что просто не нашлось места для искусства Индии и этрусков, для таких мастеров, как Кверча, Синьорелли и Карпаччо, как Петер [Фишер](#), Браувер, Терборх, Каналетто, Коро и многих других, глубоко интересующих меня, художников. Включить их значило бы удвоить или утроить объем книги и, стало быть, уменьшить ее ценность как вводного руководства. И еще одному правилу я следовал в этом душу

изматывающем процессе отбора: всякий раз, когда возникали сомнения, я отдавал предпочтение той вещи, которую знал в оригинале, а не только по репродукциям. Хотелось бы сделать это правило неукоснительным, но нельзя же карать читателя за срывы планов своих поездок - напасть, постоянно преследующая любителя искусств. Кроме того, главное мое правило - вообще не иметь твердых правил, и, нарушая вышеперечисленные, хочу доставить читателю удовольствие уличить меня в этом. Таковы были заданные мною правила исключения, так сказать негативные рамки книги. Позитивные же задачи должны предстать из нее самой. История искусств, излагавшаяся ранее многократно, но на сей раз пересказанная простым языком, должна подвести читателя к уяснению исторических связей и пониманию художественных произведений, причем не столько путем восторженных описаний, сколько путем разъяснения намерений художника. Таким методом можно устранить наиболее типичные препятствия к восприятию искусства и упредить критику, основанную на ложных посылах. Кроме того, в книге ставится и несколько более сложная задача: рассматривать произведения в определенном историческом контексте, из которого вытекают цели и устремления мастера. Каждое поколение в какой-то мере восстает против отеческих установлений, и каждое произведение искусства обращается к своим современникам не только тем, что в нем есть, но и тем, что осталось за его пределами. Когда молодой Моцарт приехал в Париж, он обратил внимание - о чем написал отцу, - что все модные симфонии здесь имеют финал в быстром темпе, и решил поразить своих слушателей медленной интродукцией к завершающей части сочинения. Пусть этот пример тривиален, но он показывает, в каком направлении следует двигаться, чтобы прийти к пониманию исторических изменений в искусстве. Желание отличиться, наверное, не самый высокий и не самый глубокий из побудительных мотивов художника, но отсутствует он крайне редко. В прослеживании этих отличий состоит самый простой путь

к пониманию искусства прошлого. Постоянное перемещение художественных ориентиров является путеводной нитью книги, в которой я стремился показать, как каждое произведение соотносится с предшествующими - через подражание им или противодействие. С риском наскучить читателю я все же настойчиво отсылаю его к более ранним образцам, дабы в сравнении обозначилась дистанция, отделяющая данного художника от его предшественников. В плавании по этому маршруту есть подводный камень, который, надеюсь, мне удалось обойти, но о котором, тем не менее, стоит упомянуть. Речь идет о наивном представлении, будто перемены в искусстве означают непрерывный прогресс. Конечно, каждый художник ощущает свое превосходство над предшественниками и, с его точки зрения, он продвигается вперед по отношению ко всему, что было прежде. Нельзя по достоинству оценить произведение, не приобщившись к тому победному чувству завоеванной свободы, которое испытывал художник при его создании. Но надобно понимать, что каждый выигрыш в одном отношении оборачивается проигрышем в другом и субъективное ощущение прогресса не означает объективного возрастания художественных качеств. В отвлеченной формулировке это положение выглядит несколько запутанным, но надеюсь, что текст книги прояснит его.

Несколько слов о том, какое место отводится в книге разным видам пластических искусств. Возможен упрек, что живописи уделяется слишком много внимания, в ущерб скульптуре и архитектуре. Оправданием может послужить то, что произведения живописи меньше теряют в репродукциях, чем объемная скульптура и тем более монументальные сооружения архитектуры. К тому же у меня не было намерения состязаться с имеющимися на сей день блистательными изложениями истории архитектурных стилей. Но, с другой стороны, данная книга, как она замышлялась, не могла бы состояться без соотнесения изобразительных искусств с архитектурой. Ограничившись для каждого временного отрезка примерами одного-двух сооружений, я стремился восстановить баланс в пользу архитектуры, отведя ей почетное место в начале каждой главы. Это поможет читателю скоординировать сведения о конкретном периоде и представить его себе в целостности.

В качестве концовок к главам даны характерные изображения, относящиеся к жизни художников и их окружению. Эти иллюстрации складываются в самостоятельную серию, рассказывающую о переменах в социальном положении художника и его публики. Изобразительные документы, независимо от их художественного качества, помогут сформировать мысленную картину среды, в которой вызревало искусство данной эпохи.

Эта книга не могла бы появиться на свет без добросердечного и ободряющего внимания к ней со стороны Элизабет Синьор, чья преждевременная гибель при воздушной бомбардировке Лондона стала

большой утратой для всех, кто ее знал. Я также выражаю признательность д-ру Леопольду Этлингеру, д-ру Эдит Хофман, д-ру Отто Курцу, г-же Олив Ренье, г-же Эдне Суитмен, моей жене и сыну Ричарду за ценные советы и помощь в работе, а также издательству «Файдон Пресс» за участие в оформлении книги.

10

### **Предисловие к двенадцатому изданию**

В основу этой книги с самого начала был положен принцип параллельности словесного изложения и иллюстративного ряда, дабы читатель мог, не утруждая себя перелистыванием страниц, увидеть сразу на одном развороте и иллюстрацию, и относящийся к ней текст. Я бережно храню память о том, как в 1949 году д-р Бела Горовиц и г-н Людвиг Голдшайдер, основатели «Файдон пресс», изощрялись в решении этой задачи, предлагая мне где-то добавить абзац, а где-то еще одну иллюстрацию. Итог этой многодневной и многотрудной совместной работы подтвердил правильность избранного принципа, но достигнутые в первоначальном макете соотношения оказались столь плотно пригнанными, что в дальнейшем нельзя было и помышлять о каких-либо изменениях. Поэтому в одиннадцатом издании 1966 года были лишь слегка модифицированы последние главы и добавлен постскриптум, но основной корпус книги остался нетронутым. Решение издателей обновить книгу на основе достижений современного производства открыло новые возможности, но и поставило новые проблемы. За истекший период страницы Истории искусства стали доступны гораздо более широкому кругу читателей, нежели я мог предположить. При этом и в большинстве из двенадцати иноязычных изданий воспроизводился оригинальный макет. В данных обстоятельствах было бы непозволительно обманывать надежды читателя, изымая представляющие для него интерес иллюстрации или куски текста. Всем знакомо чувство досады, которое охватывает нас, когда, взяв книгу с полки с намерением найти в ней что-то, мы вдруг обнаруживаем, что в новом издании этого нет. Оттого, показывая некоторые произведения в большем количестве иллюстраций, в том числе цветных, я ничего не сокращал, а лишь заменил некоторые из них. Используя счастливый шанс, позволяющий расширить круг представленных произведений, надобно уметь и противостоять ему как опасному соблазну. Ясно, что с разбуханием компактной книги до увесистого тома расплывается ее характер, теряется первоначальная цель. Я решил ограничиться добавлением четырнадцати примеров, которые показались мне интересными не только сами по себе - какое произведение искусства не интересно? - но и тем, что в них открывались новые аспекты, обогащающие систему аргументации. Ведь в конечном итоге, именно в ходе аргументации складывается характер книги как исторического повествования, отличного от простого накопления фактов в антологии. И если книгу вновь будут читать, и читать, как я надеюсь, с удовольствием, не отвлекаясь на поиски соответствующих тексту картинок, то этим мы обязаны многостороннему содействию, оказанному нашей работе г-ном Элвином Блейкером, д-ром И. Крейфом и г-ном Кейтом Робертсом.

Э.Г. ноябрь 1971 года

### **Предисловие к тринадцатому изданию**

В это издание вошло больше цветных иллюстраций, нежели их было в издании двенадцатом, но текст (за исключением библиографии) не претерпел изменений. Существенное дополнение - хронологические таблицы. Ознакомившись с расположением временных вех в обширной панораме истории, читатель сможет скорректировать те перспективные искажения, которые возникают в силу перевеса недавних явлений художественного развития над отдаленным прошлым. Таблицы, побуждающие к размышлениям о масштабах времени в истории искусств, должны способствовать достижению той цели, ради которой писалась эта книга тридцать лет тому назад.

Э.Г. ноябрь 1977 года

### **Предисловие к четырнадцатому изданию**

«Книги имеют свою судьбу». Римский поэт, которому принадлежит это высказывание, едва ли мог предугадать, что в течение многих веков его строки будут переписываться от руки, чтобы через два тысячелетия занять место в наших библиотеках. По таким меркам - эта книга еще подросток. Но при работе над ней я и не предполагал, что ей суждена жизнь в будущем, этапы которой ныне отмеряются выходными данными англоязычных изданий. Некоторые изменения, которые претерпела книга в своем существовании, отмечены в Предисловиях к двенадцатому и тринадцатому изданиям.

Здесь они сохранены, и в соответствии с истекшим временем дополнен раздел литературы об искусстве. Используя технические достижения и отвечая на повышающиеся запросы публики, мы заменили ряд черно-белых иллюстраций цветными. Кроме того, в книгу включен дополнительный раздел Новые открытия с кратким ретроспективным обзором археологических находок, дабы читатель мог убедиться в том, что история прошлого непрерывно просматривается и обогащается непредвиденными открытиями. |

Э.Г.

март 1984 года

12

### **Предисловие к пятнадцатому изданию**

Пессимисты уверяют нас, что в век телевидения и видео люди утратили вкус к чтению, что учащиеся, например, уже не обладают необходимым терпением, чтобы с удовольствием прочесть книгу от корки до корки. Как и любому автору, мне остается лишь тешить себя надеждой, что пессимисты неправы. Радуюсь пятнадцатому изданию - с его новыми цветными иллюстрациями, усовершенствованными хронологическими таблицами и даже двумя географическими картами, - я считаю необходимым еще раз подчеркнуть, что эту книгу нужно читать как рассказ. Несомненно, ее сюжет продолжает развиваться, выходя за временные пределы первого издания. Но смысл этих дополнительно введенных эпизодов может быть понят только в свете того, что происходило ранее. Я по-прежнему надеюсь встретить читателя, которому было бы интересно знать, как протекали события с самого начала.

Э.Г. март 1989 года

### **Предисловие к шестнадцатому изданию**

Я принимаюсь за предисловие к новому изданию с переполняющими меня чувствами удивления и благодарности. Удивления, поскольку мои первоначальные ожидания при написании книги, как помнится, были весьма скромны, и благодарности к поколениям читателей - осмелюсь ли сказать, во всем мире - которые нашли это введение в наше художественное наследие настолько полезным, что рекомендовали его другим, расширяя таким образом аудиторию книги. Благодарность, конечно, и моим издателям, которые отвечали на этот растущий спрос в соответствии с требованиями времени, вложив немало труда в подготовку каждого нового, пересмотренного, издания.

Своим преобразенным обликом книга обязана нынешнему владельцу «Файдон Пресс» Ричарду Шлагману, пожелавшему вернуться к первоначальному принципу иллюстрирования, при котором иллюстрации несколько опережают относящийся к ним текст, а также улучшить качество репродукций и увеличить их размер и количество.

Конечно, этим широко задуманным планам предел ставил сам характер книги, ибо значительное увеличение объема противоречит ее назначению как вводного экскурса.

Но и так, будем надеяться, что читатели с удовольствием примут дополнения, в основном в виде крупноформатных раскладных иллюстраций, одна из которых (стр. 237, илл. 155 и 156) дала возможность показать целиком Гентский алтарь и рассказать о его композиции. Другие дополнения возмещают досадные упущения предыдущих изданий, в частности остававшиеся непроиллюстрированными упоминания в тексте. Сюда относятся: облик египетских божеств, представленных в Книге мертвых (стр. 65, илл. 38), семейный портрет фараона Эхнатона (стр. 67, илл. 40), медаль с изображением первоначального проекта

13

собора Святого Петра в Риме (стр. 339, илл. 186), фреска Корреджо в куполе Пармского собора (стр. 289, илл. 217) и групповой портрет Франса Халса (стр. 415, илл. 269).

Некоторые дополнения были сделаны с целью разъяснить контекст рассматриваемых произведений или место их расположения: воспроизведение статуи Дельфийского возничего целиком (стр. 88, илл. 53), вид собора в Дареме (стр. 175, илл. 114), северный портал Шартрского собора (стр. 190, илл. 126), фасад южного трансепта Страсбургского собора (стр. 192, илл. 128).

Перемещение некоторых иллюстраций по чисто техническим соображениям, как и введение крупноплановых деталей картин, не нуждается в особых разъяснениях, но нужно сказать несколько слов по поводу включения в книгу еще восьми художников, вопреки ранее заявленному намерению строго ограничить количество фигур. В предисловии к первому изданию я с сожалением отметил, что не нашлось места для Коро, одного из моих любимейших художников. С тех пор этот пробел не давал мне покоя, так что в раскаянии я отступился от прежнего решения, оправдывая себя тем, что творчество Коро дает повод для обсуждения некоторых общих проблем.

Вместе с тем я не стал сильно расширять материал глав об искусстве XX века. Из немецкого издания книги сюда перешли две видные фигуры немецкого экспрессионизма - Кете Кольвиц, оказавшая влияние на социалистический реализм Восточной Европы, и Эмиль Нольде, придавший мощную выразительность новым графическим идиомам (стр. 566-567, илл. 368-369). Бранкузи и Николсон введены, чтобы шире представить абстрактное искусство (стр. 581, 583, илл. 380, 382), а Де Кирико и Магритт - искусство сюрреализма (стр. 590-591, илл. 388-389). Наконец, Моранди послужил примером художника, заслуживающего особой симпатии своей неподатливостью к зовам разных «измов» (стр. 609, илл. 399).

Надеюсь, что с этими вставками устранился впечатление скачкообразности развития, чем грешили предыдущие издания, а значит его ход предстанет более логичным и внятным для читателя. В этом и состоит первейшая цель нашей книги. Если она нашла себе друзей среди любителей искусства и учащихся, то только потому, что они смогли вынести из нее представление о связности, последовательности исторического развития. Заучивать список имен и дат - скучное занятие, но картина исторического процесса восстанавливается в памяти без всяких усилий, если только поняты роли, которые играют в нем разные персонажи, и прояснилось значение дат, отмеряющих ход времени, соотносящих его с событиями в жизни разных поколений.

В книге я не раз возвращался к мысли о том, что достижения в искусстве непременно сопряжены с потерями. То же самое можно сказать и о настоящем издании, но я искренне надеюсь, что в данном случае приобретения значительно преобладают над утратами.

Мне остается лишь поблагодарить своего остроглазого редактора Бернарда Дода, пристально следившего за подготовкой нового издания.

## **ВВЕДЕНИЕ**

### **Об искусстве и художниках**

Не существует на самом деле того, что величается искусством. Есть художники. В давние времена они, подобрав с земли кусочки красящих минералов, набрасывали в пещерах фигуры бизонов. В нагги дни люди этой породы покупают краски в магазинах и рисуют, например, плакаты, которые мы видим на стенах и заборах. Их руками создано и многое другое. Не будет ошибкой назвать все проявления такой деятельности искусством, но при этом следует отдавать себе отчет в том, что в разные времена и в разных странах это слово обозначало разные вещи и, стало быть, Искусства с заглавной буквы вообще не существует. Это понятие стало теперь то ли фетишем, то ли пугалом. Можно сразить художника приговором: «Ваше новое произведение весьма недурно в своем роде, но это - не Искусство». И можно обескуражить восхищенного зрителя, заявив: «То, что вам нравится в этой картине, имеет отношение к чему угодно, но только не к Искусству».

Я прихожу к заключению, что мотивы, по которым человек получает удовольствие от картины или

статуи, не могут быть ложными. Кому-то нравится пейзаж просто потому, что он напоминает ему о родном доме, другому пришелся по душе портрет, потому что модель похожа на его друга. В этом нет ничего зазорного. Рассматривая живописное произведение, мы непременно припоминаем множество вещей, отсюда и выводится наше «нравится -не нравится». Любые ассоциации, помогающие наслаждаться искусством, вполне правомерны. И только в том случае, когда неуместное воспоминание вызывает предубежденность, когда мы инстинктивно отворачиваемся, например, от великолепного альпийского пейзажа только потому, что страшимся карабкаться по горам, следует спросить себя о причине, препятствующей удовольствию. Ложные мотивы действительно присутствуют в неприятии художественного произведения.

Большинству людей нравится в картинах то, что им понравилось бы в жизни. Это вполне естественно. Все мы любим красоту в природе и испытываем благодарность к запечатлевшему ее художнику. Такой художник не стал бы презирать наши вкусы. Когда великий фламандец Рубенс рисовал



1. Петер Пауль Рубенс *Портрет сына Николаса*. Около 1620

Бумага, итальянский карандаш, сангина 25,2 x 20,3 см Вена, Альбертина



2. Альбрехт Дюрер  
*Портрет  
матери.* 1514

Бумага, итальянский карандаш. 42,1 X 30,3 см Берлин,

Государственные музеи, Кабинет гравюр

своего сына (илл. 1), он наверняка гордился его милотидностью. Он хотел, чтобы и мы любовались ребенком. Но та же склонность к приятному и занимательному может стать камнем преткновения, вызвать неприязнь к произведению с менее обольстительным сюжетом. Альбрехт Дюрер, великий немецкий художник, рисовал свою мать (илл. 2), конечно, с теми же чувствами любви и преданности, какие испытывал Рубенс к своему нежнолицему



3. Бартоломе Эстебан Мурильо  
*Уличные мальчишки* Около 1670-1775  
Холст, масло 146 X 108 см  
Мюнхен,

Старая пинакотека



4. Питер де Хох.  
*Интерьер с женщиной, чистящей яблоки.* 1663

Холст, масло 70,5 X 54,3 см Лондон, Коллекция Уоллес

дитяти. Правдивое исследование старческой дряхлости может вызвать в нас шок, желание отвернуться; но, преодолев мгновенное отвращение, мы будем щедро вознаграждены, поскольку рисунок Дюрера с его поразительной искренностью - великое произведение искусства. В самом деле, мы скоро поймем, что красота художественного изображения заключается вовсе не в его предмете. Мне неизвестно, были ли на самом деле красивы



5. Мелоццо да Форли *Ангел.* Около 1480

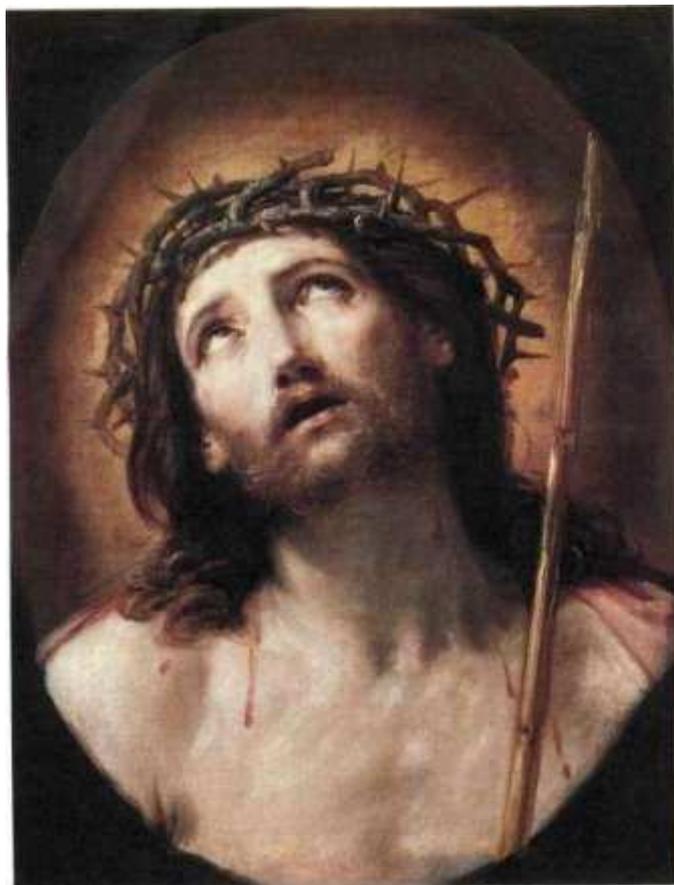
Деталь фрески Ватикан, Пинакотека

маленькие оборвыши, которых запечатлел испанский художник Мурильо (*илл. 3*), но в картине они обладают несомненным обаянием. С другой стороны, большинство людей сочтут ребенка в замечательном голландском интерьере Питера де Хоха (*илл. 4*) вполне заурядным, и все же сама картина чарует взор.

Затруднения в суждениях о красоте возникают потому, что вкусы, представления о прекрасном сильно меняются. На *илл. 5* и *6* показаны два изображения ангела, играющего на лютне, оба выполнены в XV веке.

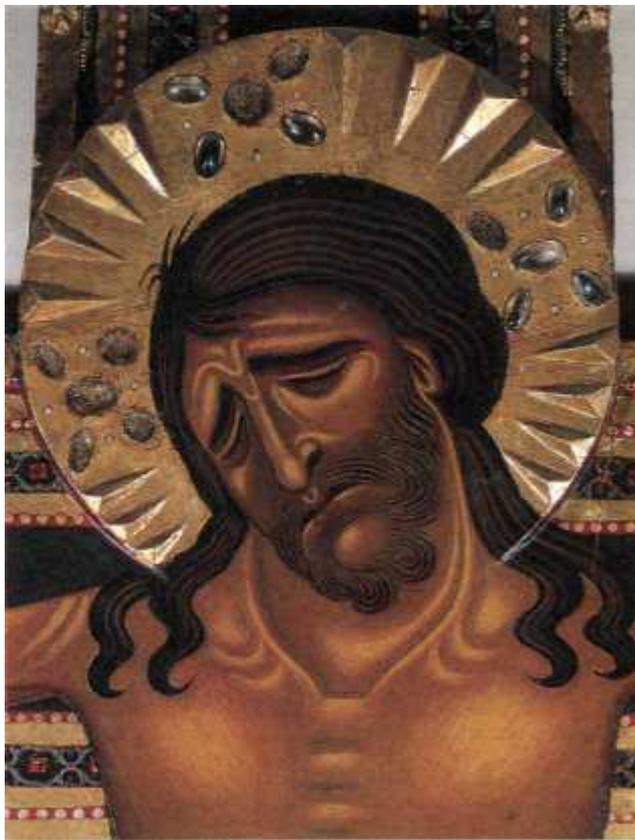


6. Ханс Мемлинг *Ангел*. Около 1490  
Деталь створки  
алтаря  
Дерево, масло  
Антверпен,  
Музей Конинклийк



7. Гвидо Рени  
*Христос  
в терновом венце*  
Около 1639-1640

Холст, масло 62 x 48 см Париж, Лувр



8. Тосканский мастер *Голова Христа* Около 1175-1225

Деталь распятия Дерево, темпера Флоренция, Галерея Уффици

Многие предпочтут блистающую изяществом работу итальянца Мелоццо да Форли (*илл. 5*) работе его северного современника (*илл. 6*). Мне нравится и та, и другая. Чтобы воспринять своеобразную красоту мемлинговского ангела, потребуется чуть большее усилие, но с того момента, как нас перестала смущать некоторая скованность фигуры, открывается бесконечная пленительность его образа.

То, что относится к красоте, относится и к выразительности. В самом деле, часто именно выразительные, экспрессивные качества определяют нашу положительную или отрицательную оценку. Некоторым людям нравится находить в картинах легко понятные и глубоко волнующие их чувства. Когда Гвидо Рени, итальянский художник XVII века, писал голову распятого Христа (*илл. 7*), он несомненно хотел, чтобы зритель прочел в этом лице предсмертные муки, увидел величие Страстей Христовых. Немало людей последующих столетий находили себе в этом образе Спасителя утешение и поддержку. Выраженные здесь чувства сильны и общепонятны, поэтому



9  
Альбрехт Дюрер  
Заяц. 1502

Бумага, акварель, гуашь. 25 x 22,5 см Вена, Альбертина

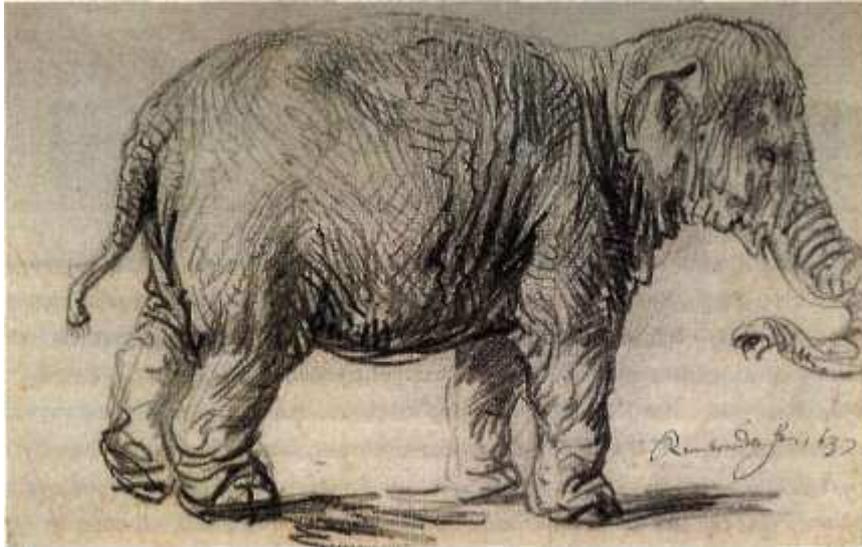
копии картины встречаются в скромных придорожных часовнях, в домах отдаленных деревень, где люди ничего не знают об «Искусстве». Но как бы ни была увлекательна эта экспрессивная эмоциональность, она не должна отвращать нас от других произведений, чьи выразительные свойства не столь очевидны. Итальянский художник Средних веков, написавший это Распятие (*илл. 8*), сопереживал Страстям с той же искренностью, что и Гвидо Рени, но чтобы понять его чувства, нужно вначале ознакомиться с методом его работы. Осознав различие изобразительных языков, мы, может быть, даже предпочтем произведение, в котором чувства переданы не так прямолинейно, как у Гвидо Рени. Человек, сдержанный в словах и жестах, обладает манящей притягательностью нераскрытой тайны. По этой же причине картины и скульптуры, содержащие в себе загадку, побуждают к поиску ответа, могут вызвать особый интерес зрителя. В более ранние, «примитивные», периоды художники еще не были столь искусны в передаче мимики и жестов, но тем более увлекательно следить за тем, к каким выразительным приемам они прибегали.

Однако начинающий зритель сталкивается и с другой трудностью. Он хочет любоваться мастерским изображением вещей. Ему больше всего

нравятся картины, которые выглядят «как реальная жизнь». Я ни на секунду не сомневаюсь в том, что это весьма важный критерий. Старание и умение, вложенные художником в точное повторение зримой реальности, и в самом деле заслуживают восхищения. Великие мастера прошлого отдали много труда произведениям, в которых тщательно переданы тончайшие детали. Дюреровский этюд зайца (*илл. 9*) - один из известнейших примеров такого любовного тщания. Но кто решится утверждать, что рембрандтовский рисунок слона (*илл. 10*) хуже, потому что в нем меньше подробностей? Ведь в передаче морщинистой кожи всего несколькими штрихами карандаша проявилось поистине волшебное мастерство.

Чаще всего, однако, отнюдь не эскизная манера отталкивает зрителей, ценящих жизнеподобие в искусстве. Наибольшее неприятие вызывают картины «неправильно нарисованные», особенно если они созданы в наше время, когда художник «должен научиться большому». Отступления от натуры,

характерные для современного искусства, вызывают множество нареканий и споров, но фактически в них нет ничего загадочного. Они знакомы каждому, кто видел фильмы Диснея или комиксы. Всем понятно, что в некоторых случаях реальность необходимо видоизменять, показывать ее не так, как она выглядит на самом деле. Мики Маус не слишком похож на настоящую мышь, и все же никто не пишет гневных писем в газеты



10

Рембрандт *Слон*. 1637

Бумага, итальянский карандаш. 23 x 34 см Вена, Альбертина



11

Пабло Пикассо *Наседка с цыплятами* 1941-1942

Иллюстрация к *Естественной истории* Бюффона Офорт. 36 x 28 см

по поводу длины его хвоста. Зрителей волшебного мира Диснея не волнует Искусство с большой буквы. Они смотрят его фильмы, забыв о предрассудках, но почему-то тащат их за собой на выставку современного искусства. Если художник пишет по-своему, он рискует прослыть сапожником, не научившимся рисовать. Так вот, как бы мы ни относились к современным художникам, в одном можно не сомневаться - рисовать «правильно» они умеют. И если они работают иначе, то можно предположить, что их резоны аналогичны диснеевским. На *илл. 11* представлен лист из *Естественной истории* с иллюстрациями Пикассо, выдающегося зачинателя новейших движений в искусстве. Никому не удастся обнаружить ошибку в этом прелестном изображении наседки с пушистыми цыплятами. Но в рисунке петуха



12  
Пабло Пикассо  
*Петух*. 1938

Бумага, уголь 76 x 55 см Частное собрание

(*илл. 12*) Пикассо не удовлетворился простым воспроизведением облика птицы. Он хотел показать ее вздорную агрессивность, наглую дурь. Иначе говоря, он прибег к карикатуре. И как убедительна эта карикатура!

Есть два вопроса, которыми необходимо задаваться всякий раз, когда мы встречаемся с искажениями природы. Во-первых: не было ли у художника своих оснований для видоизменения внешней реальности? По мере знакомства с историей искусства мы больше узнаем о таких основаниях. Во-вторых, прежде чем осудить произведение за «неправильность», необходимо убедиться в собственной правоте и неправоте художника. Мы слишком склонны к поспешному вынесению вердикта: «Такого не бывает!». Наше мышление обладает забавным свойством - полагать, что природа должна



13

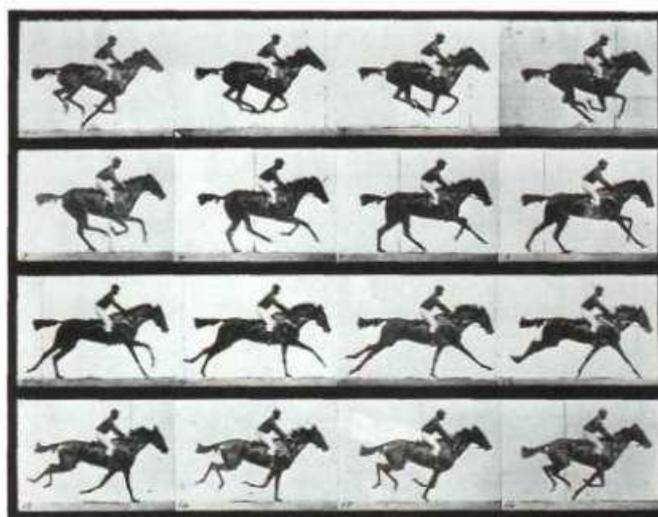
Теодор Жерико *Скачки в Эпсоме* 1821

Холст, масло

92 X 122,5 см Париж, Лувр

быть всегда такой, как на привычных нам картинах. Это легко показать на примере сравнительно недавнего открытия. Поколения людей наблюдали лошадей в галопе, присутствовали на скачках и охотах, любовались изображениями лошадей в битвах и гонках. И похоже, никто не заметил, как «на самом деле» выглядит бегущая лошадь. На картинах и гравюрах их обычно показывали с вытянутыми в прыжке ногами, как это сделал выдающийся французский художник прошлого века Теодор Жерико в своем знаменитом полотне *Скачки в Эпсоме* (илл. 13). Спустя полвека, когда усовершенствованная фототехника позволила сделать мгновенные снимки быстро мчащихся лошадей, стало ясно, что все это время и художники, и публика ошибались. Ни одна галопирующая лошадь не движется таким способом, который казался «естественным». Ноги, едва оторвавшись от земли, тотчас же сгибаются для следующего толчка (илл. 14). Чуть поразмыслив, мы поймем, что иначе и не может быть. И все же, когда художники, вооруженные новым знанием, стали передавать реальные позиции скачущих лошадей, посыпались упреки, что их картины неверны.

Конечно, это крайний пример, но подобные ошибки встречаются не столь редко, как можно было бы предположить. Мы склонны принимать условные формы и цвета за единственно правильные. Так малые дети полагают, что небесные звезды имеют форму звезд. Люди, утверждающие, что



14

Эдуард Мэйбридж *Движение галотирующей лошади*. 1872

Последовательность фотокадров Кингстон- на-Темзе, Музей

небо в картине должно быть голубым, а трава зеленой, не слишком отличаются от таких детей. Другие цвета их возмущают. Но если мы забудем все, что слышали о зеленой траве и голубых небесах и попытаемся взглянуть на окружающий мир так, как если бы мы только что прибыли с другой планеты и впервые обзреваем Землю, нам открылось бы, что предметы могут принимать самую удивительную окраску. А ведь художники часто ощущают себя такими первооткрывателями. Они хотят смотреть на мир свежим взглядом, отринуть все предрассудки и общепринятые суждения типа «тело - розовое», а «яблоки - желтые или красные». Нелегко отделаться от предубеждений, но художники, сумевшие достичь этого, создают наиболее впечатляющие произведения. Если мы доверимся им, станем учиться у них, то и вид из окна одарит нас захватывающими дух переживаниями.

Нет большего препятствия для наслаждения великими художественными творениями, чем наша неготовность отказаться от предрассудков. Картина, изображающая привычный мотив в непривычной манере, нередко осуждается как «неправдоподобная». Чем чаще встречается в искусстве определенный сюжет, тем неколебимее наша убежденность, что он должен изображаться всегда по одной схеме. Особенно легко возгораются страсти по поводу библейских сюжетов. Мы все хорошо знаем, что в Священном Писании ничего не говорится о внешности Иисуса, что Всевышнего вообще нельзя



15

Караваджо  
*Святой Матфей*. 1602  
Холст, масло

223 X 183 см Ныне утрачена, прежде - Берлин, Кайзер Фридрих Музеум

представить в человеческом облике, что ставшие для нас привычными образы впервые были созданы художниками - и все же находятся люди, считающие святотатством любое отступление от традиции.

На самом же деле самые необычные картины на темы священной истории были написаны как раз теми художниками, которые читали Библию с наибольшим вниманием и благоговением. Именно они, забыв обо всем ранее виденном, напрягали свое воображение, стараясь представить себе, как младенец Христос лежал в яслях, когда пастухи пришли поклониться ему, и что происходило, когда неизвестный рыбак начал проповедовать Слово Божье. Вновь и вновь повторялась одна и та же ситуация: стремление

большого художника прочесть древний текст непредвзятым взглядом встречало раздражение и злость немслящих людей. Типичный скандал такого рода разразился вокруг итальянского художника Караваджо, смелого новатора, работавшего около 1600 года. Он получил заказ написать Святого Матфея для алтаря одной из римских церквей. Нужно было изобразить святого за писанием Евангелия вместе с вдохновляющим его ангелом, чтобы показать божественное происхождение евангельского текста. Караваджо, молодой художник, наделенный богатым воображением и неуступчивым нравом, долго обдумывал сцену, в которой престарелый, бедный, трудовой человек, простой сборщик податей, вдруг садится писать книгу. Он так и написал Святого Матфея (*илл. 15*) - лысым стариком с запыленными босыми ногами, неловко держащим большой том, наморщив лоб от напряжения в непривычном для него занятии. Юный ангел, будто только что спустившийся с небес, мягко направляет натруженную руку Матфея, как это делает учитель, обучающий ребенка письму. Когда Караваджо представил картину в церковь для размещения ее в алтаре, люди были шокированы, усмотрев в ней непочтительное отношение к святому. Картину не приняли, и Караваджо пришлось начинать все заново. На сей раз он решил не рисковать и строго придерживаться общепринятых представлений о том, как должны выглядеть ангел и святой (*илл. 16*). В результате получилась хорошая картина,

поскольку художник постарался сделать ее живой и интересной, но все же ей недостает той прямоты и непосредственности, которые отличают первую.



16

Караваджо

*Святой Матфей*. 1602

Холст, масло

296,5 x 195 см

Рим, церковь Сан Луиджи

деи Франчези

Отсюда видно, какой вред может нанести критика, исходящая из ложных посылок. Из этой истории можно извлечь и более существенный урок: то, что называется «произведением искусства», не возникает из какого-то священнодействия, а создается человеком для других людей. Картина, висящая на стене в раме под стеклом, кажется такой недоступной. В наших музеях не разрешается - и совершенно правильно - прикасаться к выставленным экспонатам. Но первоначально они предназначались для того, чтобы их держали в руках, продавали и покупали, чтобы они волновали людей, вызывали горячие споры. Не будем забывать: все, что мы видим в картине, определено волей ее автора. Надо полагать, художник долго обдумывал свой замысел, многократно менял композицию, сомневался, переместить ли дерево на задний план или заново переписать его, радовался каждому удачному мазку, от которого вдруг засияло освещенное солнцем облако; какие-то фигуры он ввел неохотно, уступая настояниям заказчика. Картины и статуи, которые сейчас выстраиваются вдоль музейных залов, по большей части не создавались для показа в качестве Искусства. Они возникали по определенному поводу, для достижения определенных целей, и, принимаясь за работу, художник не упускал их из виду. С другой стороны, художники лишь изредка обращались к тем категориям красоты и выразительности, которыми определяется отношение к искусству наших современников. Конечно, так было не всегда, но так было на протяжении многих столетий в прошлом, так происходит и сейчас. Одна из причин тому - скромность художников. Они стыдятся употреблять возвышенные понятия, вроде «Прекрасное». Им

претит самодовольство, сквозящее в словах «выражение собственных эмоций» и тому подобных клише. Такие вещи они считают чем-то само собой разумеющимся и не стоящим особых разглагольствований. Это одна, и как представляется, весьма достойная причина. Но есть и другая. В повседневной профессиональной работе художника отвлеченные категории играют гораздо меньшую роль, чем кажется со стороны. Обдумывая композицию, делая подготовительные эскизы, определяя степень завершенности картины, художник занят поиском таких качеств, которые трудно передать словами. Он может сказать, например, что хочет все сделать «верно». И только поняв, что имеется в виду под этим коротеньким словечком, мы подойдем к пониманию того, чем занимаются художники.

Думаю, что здесь может помочь личный опыт. Конечно, мы не художники; мы никогда не писали картин и даже не помышляли об этом. Но это еще не значит, что нам не встречались задачи того же типа, что постоянно решает художник в своей профессиональной работе. Берусь утверждать, что едва ли

найдется человек, ни разу не сталкивавшийся с такого рода проблемами - пусть в самом скромном варианте, лишь намеком. Всякий, кто составлял букет, отбирая и перекладывая цветы, добавляя и убавляя то там, то здесь, испытывал эту удивительную потребность в зрительной уравновешенности форм и красок. При этом бывает очень трудно высказать, в чем состоит достижение желанной гармонии. Мы точно чувствуем, что красное пятно в таком-то месте может все изменить, что синий, сам по себе прекрасный, сюда «не подходит», что тонкий стебелек с зелеными листьями вдруг делает все сочетание «верным». И мы восклицаем: «Теперь все отлично, больше ничего не нужно трогать!». Соглашусь, что не каждый подбирает букеты столь тщательно, но у каждого есть что-то, что он хотел бы сделать «верно». Может быть, это будет поиск подходящего пояса к платью или даже - совсем ничтожное занятие! - украшение торта кремом. В любом таком случае, как бы ни был он банален, мы ощущаем, что «чуть больше» или «чуть меньше» нарушит гармонию, что существует единственное верное соотношение форм.

Людей, слишком озабоченных цветами, одеждой или кулинарией, называют суетными, ибо в нашем представлении такие вещи не заслуживают особого внимания. Но те самые побуждения, которые в обыденной жизни подавляются или скрываются как неуместные, в искусстве вступают в свои права. Художнику всегда приходится «суетиться», даже изошряться в поисках формальных и цветовых сочетаний. Он видит тончайшие различия тонов и фактур, не доступные нашему глазу. Более того, решаемые им проблемы бесконечно сложнее тех, что возникают в повседневной жизни. Он имеет дело не с двумя-тремя, а с множеством, с сотнями форм и цветов, которые ему нужно свести на холсте так, чтобы они выглядели «верно». Может случиться, что зеленое пятно приобретет желтизну из-за близкого соседства с ярко-синим - и тогда, из-за одного фальшивого тона, все пропало, нужно все переделывать. Художник мучается такими проблемами, проводит над их решениями бессонные ночи, простаивает весь день перед полотном, то прикасаясь к нему кистью, то соскабливая нанесенные мазки. При этом мы с вами вряд ли заметили бы разницу. Но как только художнику удалось достичь задуманного, мы сразу видим, что здесь уже ничего нельзя изменить, теперь все «верно» - появился образец совершенства в нашем несовершенном мире.

Взгляните на одну из знаменитейших рафаэлевских Мадонн - *Мадонну в зелени* (илл. 17). Картина прекрасна и, несомненно, затрагивает чувствительные струны нашей души. Фигуры великолепно очерчены, незабываемо выражение лица Святой Девы, склонившей взор к младенцам. Но рассмотрев подготовительные рисунки (илл. 18), мы поймем, что не этим содержанием



17

Рафаэль

*Мадонна в зелени* 1505-1506

Дерево, масло. 113 x 88 см Вена, Музей истории искусства

был озабочен художник. Оно явилось ему сразу. Но снова и снова он возобновлял поиск необходимой взаимосвязи фигур, их точного соотношения, обеспечивающего слаженную целостность. В беглом наброске слева внизу младенец Иисус, оглядываясь на мать, высвобождается из ее рук. Тут же художник пробовал разные положения головы Марии, откликающейся на движение младенца. Затем он решил развернуть фигуру Христа в противоположную сторону и направить его взгляд вверх. Далее появляется фигура младенца Иоанна, а Иисус смотрит в сторону, за пределы композиции. В следующем наброске художник, видимо, уже теряя терпение, поворачивает

голову Христа в разных направлениях. В рафаэлевском альбоме эскизов эти поиски сочетания трех фигур занимают несколько страниц. И обратившись к законченной картине, мы увидим, что он нашел верное решение. В ней все на месте: найденные многотрудными усилиями соотношения фигур, их позы кажутся столь естественными, что почти не привлекают внимания. И все же именно эта гармония высвечивает с особой силой красоту Мадонны и чарующую нежность младенцев.

Нет ничего увлекательнее, чем следить за поисками формальных отношений. Но если спросить художника, почему он сделал то-то и внес изменения там-то, он вряд ли сможет ответить. Он работает не по предписаниям, а так, как подсказывает ему чутье. В некоторые исторические периоды художники и критики пытались сформулировать законы искусства. Но всегда получалось так, что те, кто следовал этим правилам, не могли создать ничего значительного, а нарушающие все законы великие мастера открывали новые, еще неведомые миру гармонии. В то время как выдающийся английский живописец Джошуа Рейнолдс объяснял студентам Королевской академии, что синие тона нельзя помещать на переднем плане, что они уместны лишь в изображении тающих на горизонте холмов, его соперник Гейнсборо (так рассказывают современники) решил доказать, что академические рецепты - не более чем нонсенс. В его знаменитом *Мальчике в голубом* светло-синие тона костюма торжествующе играют в самом центре переднего плана, выделяясь на темном коричневом фоне.



18

Рафаэль *Четыре*

*подготовительных рисунка к «Мадонне в зелени»*. 1505-1506

Лист из альбома эскизов

Рисунок пером 36,2 x 24,5 см Вена, Альбертина В искусстве не может быть обязательных правил - ведь никогда нельзя знать заранее, какие задачи поставит перед собой художник. Он может

намеренно включить в свою картину резкие, диссонирующие тона, если сочтет это необходимым. И поскольку правил нет, чаще всего оказывается невозможным объяснить на словах, почему то или иное произведение представляется нам выдающимся. Но это вовсе не значит, что все произведения равноценны; неверно и то, что о вкусах не стоит спорить. Такие споры обладают, как минимум, одним достоинством: они побуждают нас заново обращаться к обсуждаемым картинам, а чем больше мы смотрим, тем больше замечаем деталей, ранее ускользавших от нашего внимания. При этом развивается восприимчивость к разным типам зрительных гармоний, найденных художниками разных эпох. И чем выше наша способность к их восприятию, тем большее наслаждение мы получаем от искусства. А это и есть, в конечном итоге, самое главное. Старая поговорка «о вкусах не спорят» по-своему верна, но она не должна затемнять того факта, что вкус можно развивать. Вернемся еще раз к скромной области обыденного опыта. Человеку, не привыкшему пить чай, все его сорта кажутся одинаковыми. Но имея на то желание, время и средства, он может испробовать самые изысканные его разновидности и стать настоящим знатоком, точно определяющим свои предпочтения. Его возросший опыт усиливает удовольствие от употребления избранных сортов.

Конечно, вкус в искусстве - нечто гораздо более сложное. Речь идет о вещах существенных и серьезных, несопоставимых с умением различать ароматы. Ведь большие мастера вкладывали в свои произведения душу, мучились над ними в изнурительной работе, и нам необходимо отдать им должное, постаравшись понять их устремления.

Познавать искусство можно бесконечно. В нем всегда открывается что-то новое. Великие творения всякий раз воспринимаются иначе. Они так же неисчерпаемы и непредсказуемы, как человеческие личности. Это увлекательный мир со своими законами и манящими перспективами. Нельзя считать, что тебе все известно об этом мире, потому что всего не знает никто. Пожалуй, самое существенное здесь состоит в следующем: для восприятия искусства необходимо иметь ясное, открытое сознание, способное откликаться на смысловые оттенки и потаенные созвучия. И прежде всего, - голова не должна быть забита высокопарными штампами и общими местами. Лучше вообще ничего не знать об искусстве, чем обладать полужнанием сноба. Эта опасность весьма реальна. Наверняка найдутся читатели, которые извлекут из этой главы лишь несколько элементарных указаний. Так, узнав, что великие художественные творения не всегда обладают свойствами легкодоступной красоты и выразительности, достоинствами правильного рисунка, они с гордостью объявят себя ценителями только такой живописи,

в которой нет ни красоты, ни верно очерченных форм. Таких людей постоянно преследует страх прослыть малокультурными, они робеют признаться, что получают удовольствие от приятных и трогательных картин. Им уготована участь снобов, которые разучились наслаждаться искусством и называют «очень интересным» то, что им на самом деле не нравится. Я бы очень не хотел стать виновником такого безрассудства. Лучше вообще не доверять моим суждениям, чем принимать их слепо и некритически.

В последующих главах речь пойдет об истории искусства, то есть истории архитектурных сооружений, живописного и скульптурного творчества. Полагаю, что знакомство с историей помогает понять, почему художники работали в той или иной манере и почему разнились стоявшие перед ними задачи. Прежде всего, такое знание - хороший способ повысить чувствительность нашего глаза к особенностям художественной формы и, стало быть, усилить восприимчивость к оттенкам и тонким различиям. Пожалуй, это единственный способ научиться ценить произведения по их собственным законам. Однако нет безопасных путей. В музеях случается видеть людей, шагающих по залам с каталогом в руках. Каждый раз, остановившись перед картиной, они старательно отыскивают ее номер в каталоге. Полистав книгу, найдя название и имя автора, они идут дальше, едва удостоив взглядом картину. Проще было бы не ходить в музей, проверить каталог можно и дома. Это своего рода короткое замыкание в сознании, не имеющее никакого отношения к восприятию искусства.

Люди, получившие кое-какие сведения об истории искусства, рискуют угодить в ту же ловушку. Увидев художественное произведение, они не тратят времени на его разглядывание, а роются в памяти, подыскивая подходящий ярлык. Такой зритель где-то слышал, что Рембрандт знаменит своим *кьяроскуро* (это заимствованный из итальянского специальный термин, обозначающий светотень), так что при виде Рембрандта он кивает с видом знатока и, пробормотав «изумительное кьяроскуро», идет дальше. Об опасности снобистского полужнания нужно предупредить со всей серьезностью, поскольку все мы подвержены таким искушениям, а книга вроде этой может создать для них благоприятную почву. Мое дело - открыть вам глаза, а не развязать языки. Рассуждать с умным видом об искусстве - не слишком трудное дело, ведь лексика искусствоведов применяется в столь разных контекстах, что теряет всякую определенность. Смотреть же на картину непредвзятым взглядом, войти в ее мир с отвагой странника-первопроходца - гораздо более трудная, но и несравненно более благодарная задача. Никогда не знаешь заранее, что вынесешь из такого путешествия.

## Глава 1. ЗАГАДОЧНЫЕ ИСТОКИ

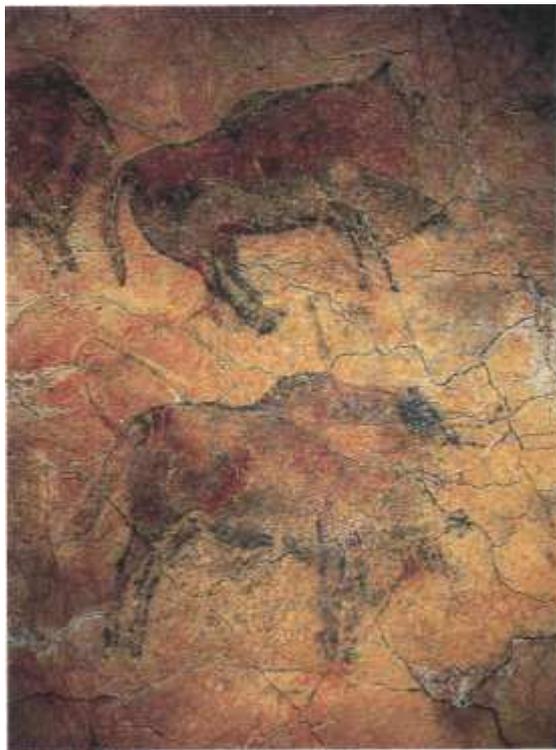
## Первобытное и «примитивное» искусство. Древняя Америка

О возникновении искусства нам известно не больше, чем о происхождении языка. Если подразумевать под искусством такие виды деятельности, как возведение храмов и жилых домов, создание картин, скульптур или тканых узоров, то во всем мире не найдется народа, незнакомого с искусством. Если же относить к искусству только изящные предметы роскоши, творения, предназначенные для музеев и выставочных залов, для украшения салонов, то придется признать, что величайшие зодчие, живописцы и скульпторы прошлого понятия не имели об искусстве. Лучше всего это можно пояснить на примере архитектуры. Все мы знаем, что есть красивые сооружения, которые можно назвать подлинно художественными произведениями. Но едва ли найдутся в мире здания, не предназначенные для какой-то определенной цели. Люди, использующие их для богослужений, развлечений или проживания, судят о них прежде всего с точки зрения полезности. Но помимо этого им могут нравиться или не нравиться общие очертания, пропорции постройки, и тогда работа архитектора оценивается не только с практической стороны, но и по критериям «верной» формы. В далеком прошлом отношение к живописи и скульптуре было таким же - они наделялись определенной функцией. Не зная требований, предъявляемых к зданиям, невозможно по достоинству их оценить. Точно так же мы вряд ли поймем искусство прошлого, если не ведаем о целях, которым оно служило. И чем дальше мы продвигаемся в глубь истории, тем более конкретными и вместе с тем непривычными для нас представляются эти цели. То же самое происходит, когда из города мы перебираемся в деревню или, еще лучше, покинув цивилизованные страны, отправляемся к племенам, чей образ жизни приближается к условиям обитания наших далеких предков. Такие народы называют «примитивными», но не потому, что примитивны процессы их мышления - на самом деле они нередко сложнее наших, - но потому, что они ближе к первоначальному состоянию человечества. Примитивные, или первобытные, народы не знают различия между постройкой и изображением в отношении их полезности: хижины должны укрывать от дождя, ветра, солнечных лучей, а изображения должны защищать людей от иных сил, в их сознании не менее реальных, чем силы природы. Другими словами, скульптура и живопись используются в магических целях.

Чтобы понять эти изначальные, далекие от нас художественные явления, нужно попытаться проникнуть в сознание первобытного человека, уяснить себе особенности опыта, побуждающего видеть в изобразительном искусстве не утеху для глаза, а целенаправленную силу. Для этого не потребуется особого труда. Нужно только взглянуть на себя и с абсолютной честностью ответить на вопрос: нет ли и в нас самих неких пережитков «примитивного» мышления? Прежде чем обратиться к ледниковому периоду, заглянем в собственную душу. Допустим, перед нами газетная фотография нашего любимого чемпиона. Доставит ли нам удовольствие взять иголку и проткнуть ему глаза? Отнесемся ли мы к этому с таким же безразличием, как если бы продырявили газету в любом другом месте? Вряд ли. И хотя своим просвещенным умом я понимаю, что не нанесу такими действиями ни малейшего вреда своему герою или другу, все же что-то во мне сопротивляется. Где-то таится нелепое чувство, будто то, что случится с картинкой, может произойти и с изображенным на ней человеком. Так вот, если я прав, если эти неразумные суеверия действительно живы в нас в век атомной энергии, то не должно вызывать удивления их повсеместное распространение среди первобытных племен. Повсюду знахари и колдуны прибегали к такому магическому обряду: сделав миниатюрное изображение врага, они протыкали грудь ненавистной куклы или сжигали ее, намереваясь нанести ущерб противнику. В английском обычае жечь чучело Гая Фокса в годовщину «порохового заговора» видны следы таких суеверий. Примитивные народы иногда не видят разницы между реальностью и изображением. Когда один европейский художник зарисовал стадо в африканской деревне, ее жители были удручены: «Если вы увезете наших животных, как же мы будем жить?».

Все эти представления необходимо иметь в виду при знакомстве с дошедшей до нас древнейшей живописью. Ее возникновение относится ко времени самых ранних проявлений человеческой деятельности. Когда в XIX веке впервые были открыты росписи на стенах пещер в Испании (илл. 19) и в Южной Франции (илл. 20), археологи не могли поверить, что человек ледникового периода способен был создать такие живые, яркие образы зверей. Лишь постепенно, по мере нахождения в тех же местах грубых орудий из камня и кости, стало ясно, что процарапанные и расцвеченные красками фигуры бизонов, мамонтов, оленей созданы руками хорошо знавших их охотников. Когда спускаешься в такие пещеры, проходя по длинным узким коридорам, все дальше и дальше углубляясь в темноту, и вдруг из

мрака выплывает выхваченная лучом фонарика фигура быка, -погружаешься в атмосферу таинства. Ясно одно - никому не пришло бы в голову забираться в жутковатые, малодоступные подземные глубины

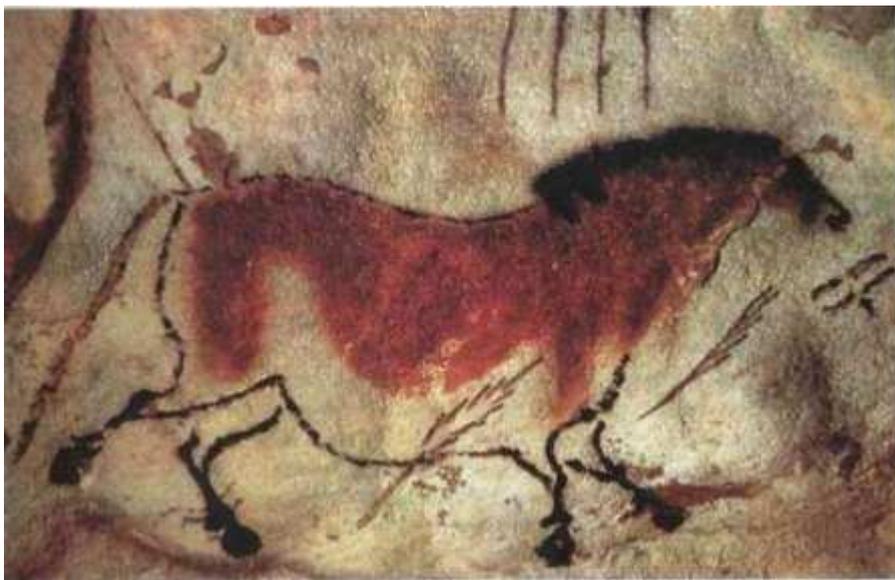


19

*Бизон*

Около 15000-10000 до н.э.

Наскальная живопись Испания, пещера Альтамира



20

*Лошадь*

Около 15000-10000 до н.э.

Наскальная живопись Франция, пещера Ласко



21

*Вид пещеры Ласко, Франция. Около 15000-10000 до н.э.*

только для того, чтобы расписывать стены. Кроме того, лишь немногие из этих изображений, например в пещере Ласко (илл. 21), отчетливо различимы на стенах и сводах. Чаще всего они перекрывают друг друга без всякого видимого порядка. Наиболее правдоподобное объяснение этим находкам состоит в том, что они являются древнейшими реликвиями всеобщей веры в магическую силу сотворенного образа. Иными словами - первобытные охотники считали, что если они сделают изображения своей добычи - да еще пронзят их копьями и каменными топорами, - реальные животные также подчинятся их власти.

Конечно, это только предположение, но оно подтверждается отношением к искусству в нынешних примитивных племенах, сохранивших древние обычаи. Хотя их магические обряды отличаются от древних, художественное творчество сопряжено с аналогичными представлениями о действенной силе образов. Еще существуют племена, обладающие только каменными орудиями и высекающие в магических целях на скалах изображения животных. У других народностей есть празднества, на которых люди наряжаются животными и в ритуальных танцах подражают их движениям, веря, что это поможет им овладеть добычей. Среди туземцев распространены также представления о неких чудодейственных связях с животными, когда племя относит себя к потомкам волка, ворона или лягушки. Сколь странными ни казались бы эти поверья, они не так уж далеки от наших времен. Еще римляне рассказывали, что Ромул и Рем были вскормлены волчицей, и бронзовая статуя волчицы стояла на священном Капитолийском холме. Вплоть до недавнего времени у лестницы, ведущей к Капитолию, держали живую волчицу в клетке. На Трафальгарской площади в Лондоне нет живых львов, зато

британский лев обрел жизнь в политических карикатурах. Несомненно, существует большая разница между такого рода геральдикой, политической символикой и глубокой серьезностью в отношении людей племенного общества к своему тотему (так они называют своих сородичей-животных). По временам они словно погружаются в сновидческий мир, где одновременно можно быть и человеком, и зверем. У многих туземцев есть обряды, участники которых, надев маски животных, испытывают чувство перевоплощения, как будто они и впрямь стали воронами или медведями. Это напоминает детей, поглощенных игрой в пиратов и сыщиков, для которых стирается грань между игрой и реальностью. Но дети всегда окружены взрослыми, которые скажут: «Не шуми так» или «Пора спать». У «примитивных» народов нет такого окружения, способного разрушить иллюзию, поскольку все члены племени участвуют в ритуалах и церемониальных танцах с их фантастическими играми в превращения. Смысл таких обрядов воспринят от предшествующих поколений, и сила их столь велика, что люди не способны выйти из роли и оценить свои действия критически. У всех нас есть

предубеждения, которые мы принимаем без рассуждений (как первобытные народы принимают свои верования) и даже не отдаем себе в них отчета до тех пор, пока кто-нибудь не начнет задавать вопросы. Может показаться, что эти обстоятельства далеки от искусства, но на самом деле они во многом определяют художественное творчество. Племенные художники создают вещи для ритуалов, и в этом случае основным критерием становится не красота, как это принято у нас, а способность произведения «срабатывать», то есть способность исполнять роль, предназначенную ему в магическом обряде. Более того: художники работают для своих соплеменников, которые точно знают, что означает та или иная форма, тот или иной цвет. Никто не предполагает, что они станут привносить в них свое «видение», от них требуется лишь выполнить задачу с наибольшим мастерством и знанием дела.

И вновь не нужно далеко ходить за поясняющими примерами. Мы не рассматриваем национальный флаг как красиво окрашенный кусок ткани, рисунок которого любой изготовитель может менять по своей прихоти. Точно так же нельзя произвольно менять форму обручального кольца или носить его, как вздумается. И все же в рамках установленных обычаев всегда есть некое пространство выбора, допускающее проявления собственного вкуса и мастерства. Вспомним о рождественской елке. Ее наряжают, как того требует обычай. В каждой семье есть собственные традиции и предпочтения, которые не следует нарушать. И все же, когда настает торжественный момент украшения елки, многое еще остается нерешенным. На какой ветке поместить свечу? Достаточно ли мишуры на верхушке? Не кажется ли здесь звезда слишком тяжелой и не перегружена ли та сторона? Наверное, человеку другой культуры весь этот церемониал покажется странным. Он сочтет,



22

*Притолока из дома вождя племени маори* Начало XIX века  
Резьба по дереву  
32 x 82 см  
Лондон,

Музей человечества

например, что деревья без мишуры гораздо приятнее на вид. Но для нас, посвященных в значение ритуала, украшение елки является важным делом. Примитивное искусство также создается по предустановленным правилам, но оставляет художнику возможность проявить свою индивидуальность. При этом техническое мастерство некоторых ремесленников просто изумительно. Понятие «примитивный» никак не подразумевает примитивности исполнительского уровня. Напротив, многие удаленные от цивилизованного мира племена достигли поистине несравненного совершенства в резьбе, плетении, обработке кожи и даже металла. Учитывая простоту применяемых инструментов, нельзя не восхититься кропотливостью труда и уверенностью руки, обретенной в ходе многовековой специализации. Народность маори из Новой Зеландии, к примеру, достигла подлинных чудес в резьбе по дереву (илл. 22). Конечно, трудоемкость исполнения еще не определяет художественного качества. Иначе люди, изготавливающие модели парусников в стеклянных бутылках, числились бы среди величайших художников. Однако несомненная искусность мастеров понуждает отказаться от распространенного мнения, будто непривычные нам особенности их творчества объясняются недостатком умения. Отличие от нашей культуры здесь не в уровне мастерства, а в характере идейных установок.

Важно понять эту исходную позицию: вся история искусства представляет собой не историю прогрессивного накопления технических навыков, а историю меняющихся идей и критериев. Нарастает число свидетельств, показывающих, что художник племенного общества при определенных условиях способен передавать натуру с такой же точностью, как и хорошо обученные западные мастера. Несколько десятилетий тому назад в Нигерии были обнаружены бронзовые головы безукоризненного правдоподобия (илл. 23). Они были выполнены несколько столетий тому назад, и нет оснований предполагать, что создавшие их аборигены заимствовали мастерство извне.

Почему же тогда искусство туземцев, в большей своей части, кажется нам столь далеким? Вновь обратимся к себе и проделаем несложный опыт.



23

*Голова негра,  
предположительно  
правителя (Чни)  
из Ифе, Нигерия*

XII-XIV века

Бронза. Высота 36 см

Лондон,

Музей человечества

Возьмем лист бумаги и нарисуем рожицу: круг и в нем две палочки, обозначающие рот и нос. Взгляните на безглазое лицо. Не кажется ли вам оно невыносимо печальным? Бедняга не видит. Мы испытываем потребность «дать ему глаза». И когда две точки устанутся на нас, мы облегченно вздыхаем. Для нас это шутка, для аборигена - нет. В его сознании столб, если на нем обозначить черты лица, претерпевает превращение. Возникает впечатление, будто себя явила магическая сила. Нет надобности делать фигуру более жизнеподобной, поскольку у нее уже есть глаза, она видит. На илл. 24 представлен полинезийский бог войны Оро. Полинезийцы - великолепные резчики, но, очевидно, они не сочли нужным придать

идолу большее сходство с человеком. Перед нами всего лишь кусок дерева, обтянутый плетенкой. Только глаза и руки намечены витками волокон, но этого довольно, чтобы в чурбане зримо предстала сверхъестественная сила. Мы пока не вступили в сферу искусства, но опыт с рожицей может научить нас еще кое-чему. Попробуем изменить наши каракули. Заменяем точки глаз на крестики или любые другие значки, не имеющие ни малейшего сходства с настоящими глазами. Оказывается, что любые варианты равноценны при условии, что их относительное положение остается прежним. Для художника-аборигена такое открытие дорого стоит. Из него он выносит, что можно выстраивать фигуры и лица из любых форм, и прежде всего - из тех, что вытекают из особенностей его ремесла. В результате его создание будет не очень жизнеподобным, но в нем сохранится определенное единство и согласованность очертаний, чего наверняка не хватает нашим каракулям. На *илл. 25* показана маска из Новой Гвинеи. Это не воплощение красоты, но маска и не должна им быть: она предназначена для ритуала, в котором юноши деревни, нарядившись привидениями, пугают женщин и детей. И сколь бы ни казался нам причудливым и отталкивающим этот «призрак», есть некая удовлетворяющая глаз соразмерность в способе построения лица из однотипных геометрических элементов. В разных регионах мира примитивные художники выработали связанные орнаментальные системы в изображении тотемов и мифологических персонажей. В искусстве индейцев Северной Америки, например, острая



24

*Бог войны Оро с острова Таити XVIII век*  
Дерево, плетение  
Высота 66 см  
Лондон,

Музей человечества



25

*Ритуальная маска из региона залива Папуа. Остров Новая Гвинея. Около 1880*

Дерево, лыко,  
растительные волокна  
Высота 152 см  
Лондон,

Музей человечества



## Нью-Йорк, Американский музей естественной истории

наблюдательность сочетается с безразличием к тому, что называется реальным видом вещей. Будучи охотниками, они гораздо лучше нас знакомы с действительной формой орлиного клюва или ушей бобра. И одной такой детали для них вполне достаточно - маска с клювом орла и есть сам орел. На *илл. 26* показан макет жилища вождя северо-западного племени хайда, с тремя так называемыми тотемными столбами. Нам они могут показаться лишь хаотичным нагромождением уродливых масок, однако индеец видит в них иллюстрацию старинной легенды своего племени. Сама легенда наверняка поразит нас той же бессвязностью и причудливостью вымысла, что и ее изобразительное переложение. Однако нас уже не должно удивлять, что мышление аборигенов отличается от нашего.

*«В городе Гвайс Кун жил молодой человек, который обычно лентяйничал да валялся в постели весь день, пока теща не отчитала его за это. Ему стало стыдно, он ушел и решил убить чудовище, что обитало в озере, питаясь людьми и китами. С помощью волшебной птицы он сделал ловушку из ствола дерева и заманил на нее двух детей для наживки. Чудовище попало, молодой человек обрядился в его шкуру и стал ловить рыб и подбрасывать их к порогу сердитой тещи. Она была так польщена неожиданными приношениями, что возомнила себя всемогущей колдуньей.*

*Но когда молодой человек в конце концов все ей рассказал, она умерла от стыда.»*

Все персонажи этой истории представлены на центральном столбе. Под входным проемом - маска китов, которых поедало чудовище. Над ними - само чудовище, еще выше - человекоподобная фигура незадачливой тещи. Над ней нависает маска с клювом птицы, сообщницы героя, а сам он изображен наверху в шкуре чудовища и с рыбами в руках. Вертикаль завершают фигуры детей, использованных героем для приманки.

Трудно удержаться от искушения увидеть в этом произведении только плод своевольной прихоти, однако его создатели относились к делу со всей серьезностью. Чтобы покрыть резьбой большие столбы с помощью примитивных инструментов, нужны были годы, и иногда все мужское население деревни вовлекалось в работу. Они решали важную задачу - воздать почести дому могущественного вождя.

Без объяснений мы никогда бы не смогли понять содержания резной композиции, в которую вложено так много труда и любви. Так часто происходит с искусством аборигенов. Маска на *илл. 28* может привлечь нас своим остроумием, но ее смысл далек от юмористического. Забрызганное кровью лицо принадлежит горному демону-людоеду. Но и не зная этого, мы сможем оценить методичную последовательность, с которой натура преобразуется в организованную форму. Из глубинных истоков художественного творчества до нас дошло немало выдающихся произведений, точный смысл



*Гондурас.*  
Около 500-600  
Культура майя  
37 X 104 см  
Лондон,

Музей человечества

которых утерян, возможно навсегда. И все же они вызывают наше восхищение. Все, что осталось нам от великих цивилизаций древней Америки, - это их «искусство». Я заключаю слово в кавычки не потому, что загадочным сооружениям и образам не достает красоты - они даруют нам глубокие впечатления, - но только для того, чтобы напомнить: их создатели не стремились к нарядным «декорациям». Наводящая ужас голова мертвеца, высеченная на алтаре ныне разрушенного сооружения в Копане (современный Гондурас, *илл. 27*), заставляет вспомнить о жестоких человеческих жертвоприношениях, входивших в религиозные ритуалы этих народов. Хотя о смысловом значении рельефов известно совсем немного, все же огромными усилиями ученых, открывших и изучивших древние памятники, получено достаточно сведений для сравнения с другими первобытными культурами. Туземцы Америки не были примитивными в обычном смысле слова. Когда в XVI веке пришли испанские и португальские завоеватели, они встретились с могучими государствами ацтеков в Мексике и инков в Перу. Еще раньше майя в Центральной Америке выстроили большие города, выработали системы письменности и календарного отсчета времени, которые никак нельзя назвать примитивными. Как и негры Нигерии, индейцы доколумбовой Америки прекрасно умели правдоподобно изображать человеческое лицо. Древние перуанцы, например, изготавливали сосуды в виде человеческих голов, поразительно близких к натуре (*илл. 29*). И если творения этих цивилизаций представляются нам непонятными и неестественными, причину тому следует искать в своеобразии решаемых ими идейных задач.

На *илл. 30* показана ацтекская статуя из Мексики, предположительно относящаяся ко времени, предшествовавшему испанским завоеваниям. Ученые полагают, что это бог дождя Тлалок. В тропиках от дождя часто



28

*Маска духа*

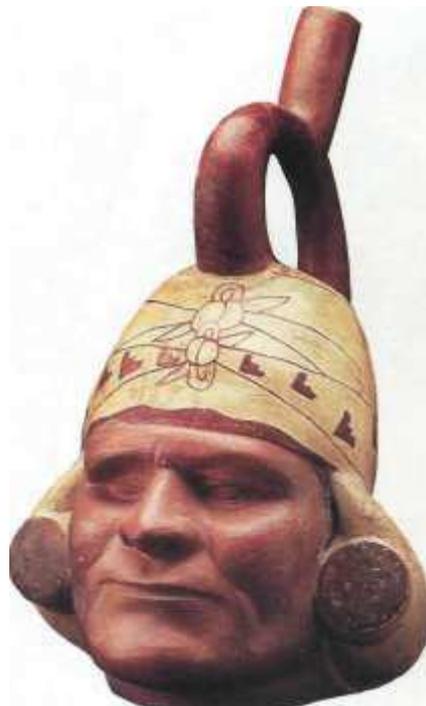
*Аляска. Около 1880*

Раскрашенное дерево

37x25,5 см

Берлин,

Музей этнографии



*Сосуд в виде головы одноглазого человека из долины Чикама, Перу. Около 250-550*  
Глина. Высота 29 см Чикаго,

Художественный институт



30

*Тлалок,*  
*ацтекский бог дождя XIV—XV вв.*  
Камень. Высота 40 см  
Берлин,

Музей этнографии

зависит жизнь людей: без дождей посевы гибнут и наступает голод. Неудивительно, что божество дождей и гроз наделяется обликом страшного всесильного демона. Молния в небе представлялась воображению индейцев огромной змеей, и многие народы Америки почитали гремучую змею как священное и могущественное существо. Присмотревшись к Тлалоку, мы замечаем, что его рот образован обращенными друг к другу головами гремучих змей с выступающими из челюстей ядовитыми зубами, а форма носа также возникает из свившихся змеиных тел. Даже глаза обозначены змеиными кольцами. Мы видим, как далеко отстоит замысел «конструирования» лица из заданных форм от наших представлений о правдоподобной скульптуре. Нетрудно догадаться и о причинах, определивших такой метод. Вполне логично намерение сформировать лицо повелителя дождя из священных змей, воплощавших энергию молнии. Попытки проникнуть в сознание, измыслившее этих сверхъестественных идолов, вознаграждаются пониманием того, что образотворчество ранних цивилизаций не только было тесно связано с магией и религией, но и заключало в себе начала письменности. В искусстве Древней Мексики образ священной змеи - претворение реальной гремучей змеи - мыслился одновременно как иероглиф, условный знак молнии, служивший для культового почитания грозы или, возможно, ее магического заклинания. Нам мало известно об этих покрытых

тайной истоках, но если мы хотим что-то понять в истории искусств, надо раз и навсегда твердо усвоить, что изобразительные формы и письмена - кровные родственники.



*Австралийский абориген рисует на скале тотемный знак опоссума*

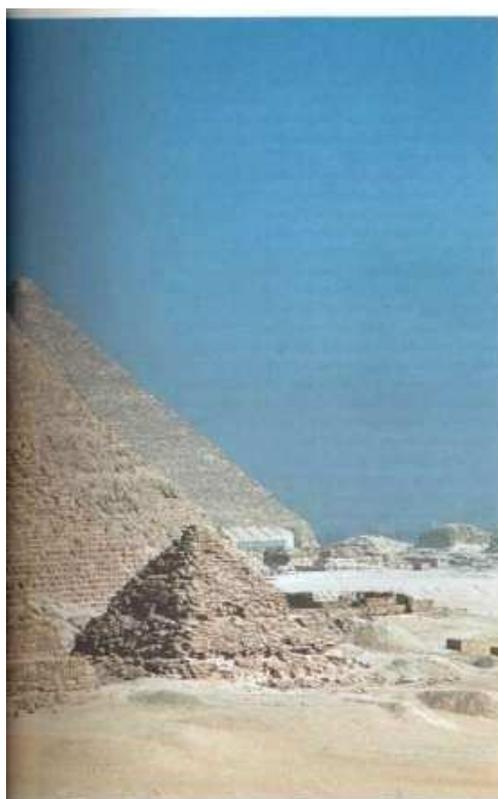
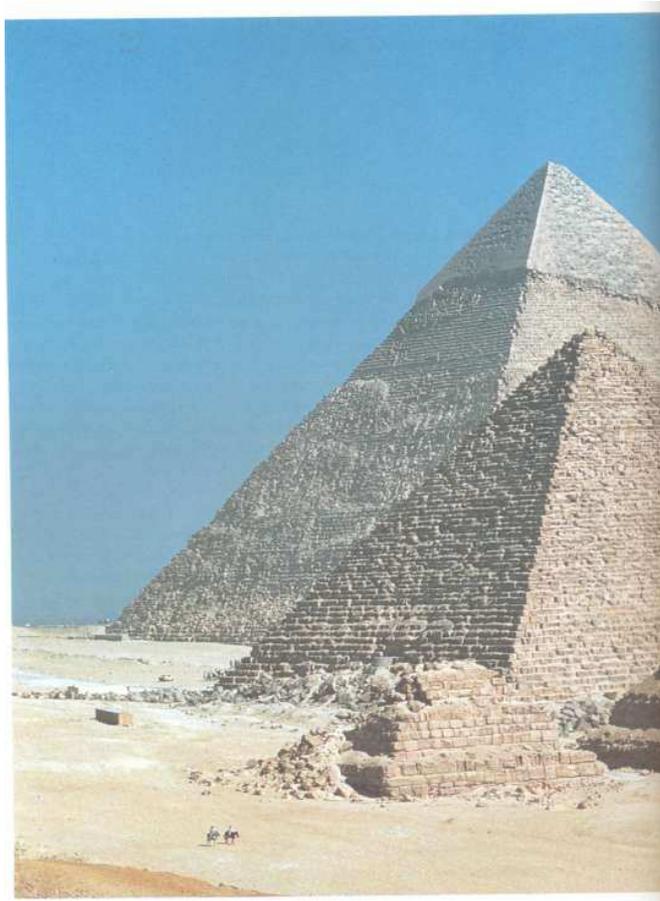
## Глава 2 ИСКУССТВО ДЛЯ ВЕЧНОСТИ

### Египет, Месопотамия, Крит

Те или иные формы художественного творчества существуют в мире повсеместно, но если историю искусства понимать как непрерывный процесс, то ее начала следует искать не в пещерах Южной Франции и не в поселениях североамериканских индейцев. Между этими загадочными ранними художественными опытами и искусством нашего времени не пролегает линия непрерывно наследуемой традиции. Однако такая прямая традиция, передаваемая от мастера к ученику, от ученика к ценителю или копиисту, существует; она соединяет нынешнее искусство -любое современное здание, любой плакат - с искусством, возникшим пять тысячелетий назад в долине Нила. Позже мы увидим, что греческие мастера прошли школу египтян, а все мы - выученики греков. Поэтому искусство Древнего Египта для нас чрезвычайно важно.

Всем известно, что Египет - страна пирамид (*илл. 31*). Эти обветренные рукотворные каменные горы возвышаются, как вехи, на далеком горизонте истории. И какими бы чуждыми и неприступными они ни казались, они могут многое рассказать о себе. Пирамиды повествуют об обществе настолько четко организованном, что стадо возможным соорудить эти гигантские искусственные холмы всего лишь за время жизни царствующей особы; они свидетельствуют о богатстве и могуществе самодержцев, принуждавших многотысячные армии работников тяжело трудиться на них из года в год - высекать гранитные блоки в каменоломнях, доставлять их к месту строительства, поднимать и укладывать с помощью самой примитивной техники - и так до тех пор, пока гробница не будет готова принять тело повелителя. Ни один другой народ, ни один царь не решался на такие затраты и на такие труды ради

возведения надгробного памятника. Но в глазах фараонов и их подданных пирамиды имели важное практическое значение. Фараон считался божественным существом, держателем высшей власти, и по окончании своей миссии на земле он должен был вернуться к богам, среди которых пребывал до рождения. По-видимому, предполагалось, что возносящиеся к небесам пирамиды помогут ему совершить это восхождение. В любом случае они должны были предохранить священные останки от повреждения.



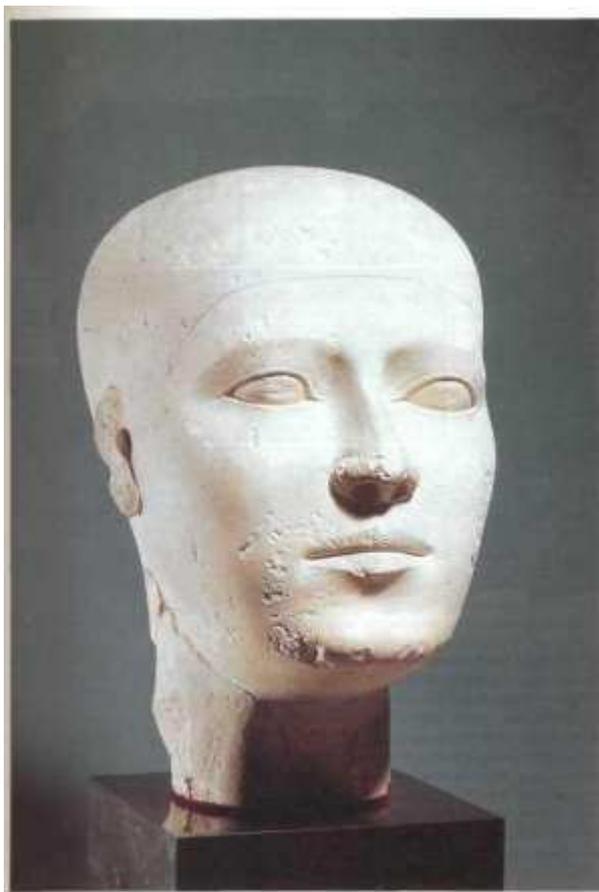
*Пирамиды в Гизе Около 2613-2563 до н.э.*

Ведь египтяне верили, что тело нужно сохранить для продолжения жизни души в потустороннем мире. Во избежание порчи тела они нашли изощренный способ его бальзамирования с плотным обертыванием тканями бинтами. Именно для мумии фараона строилась пирамида; тело укладывали в каменный саркофаг и помещали в самом центре огромного сооружения. Стены погребальной камеры покрывались надписями, содержащими магические формулы и заклинания, дабы помочь фараону переправиться в мир иной.

Не только архитектурные памятники связаны с вековыми верованиями. Для египтян сохранности тела было недостаточно. Если создать нерушимое подобие властителя, то можно быть вдвойне уверенным в его вечном существовании. И по царскому повелению скульпторы высекали голову фараона из твердого гранита. Ее помещали в гробницу, где она, оставаясь никому не видимой, заступала место царя и сохраняла жизнь его души в образе и через образ. Одно из египетских слов, обозначающих скульптора, буквально переводится как «тот, кто сохраняет жизнь».

Вначале такой заупокойный культ совершался только по отношению к фараону, но со временем высшие придворные сановники стали строить себе меньшие гробницы, располагавшиеся правильными рядами вокруг царской усыпальницы; и постепенно все уважающие себя особы были вынуждены заблаговременно позаботиться о своей посмертной жизни. В дорогостоящих сооружениях покоились мумии и каменные подобию, здесь обитала душа, принимая жертвоприношения пищей и питьем. Среди этих ранних портретов, относящихся к эпохе пирамид, к IV династии Древнего царства, есть подлинные шедевры египетского искусства ( *илл. 32*). Их возвышенная строгость и простота оставляют неизгладимое впечатление. Здесь нет ни льстивого отношения к модели, ни попыток передать мимолетное выражение лица. Скульптора интересовало только существенное. Все второстепенные детали устранены. И именно эта сдержанная сосредоточенность на основных чертах человеческого лица оказывает столь сильное воздействие. При всей строгости почти геометрических объемов, эти головы сильно отличаются от обсуждавшихся в первой главе масок примитивов (*стр. 47, 51; илл. 25, 28*). Далеки они и от натуралистичных портретов нигерийских художников (*стр. 45, илл. 23*) Два начала - наблюдение природы и правильность целого - столь уравновешены, что живые лица предстают в своей отрешенности от бытия, погруженными в вечность.

Это сочетание геометрической правильности с острой наблюдательностью характерно для всего египетского искусства. Полнее всего оно проявляется в рельефах и росписях, декорирующих стены гробниц. Конечно, слово «декор» едва ли уместно по отношению к искусству, которое могли созерцать только души умерших. Эти скрытые от глаз



32

*Портретная голова из гробницы в Гизе Около 2551-2528 до н.э.*

Известняк Высота 27,8 см Бена, Музей [истории искусств](#)



33

*Сад Небамона Около 1400 до н.э.*

Роспись из гробницы в Фивах 64 x 74,2 см Лондон, Британский музей

произведения также должны были «сохранять жизнь». Некогда, в мрачные времена далекого прошлого, наделенный властью человек, умирая, забирал с собой слуг и рабов, чтобы они сопровождали его в могиле. Их приносили в жертву, дабы повелитель мог прибыть в потусторонний мир с соответствующей его рангу свитой. Позднее такие ужасающие обычаи сочли то ли слишком жестокими, то ли слишком дорогостоящими, и тогда на помощь пришло искусство. Сильные мира сего, отказавшись от человеческих жертв, заменили их изображениями. Живопись и скульптура, найденные в египетских захоронениях, должны были сопровождать душу в иной мир - верование, распространенное во многих древних культурах.

Росписи и рельефы ярко обрисовывают жизнь древних египтян. Но при первом знакомстве они могут вызвать недоумение. Дело в том,

что египетские художники изображали реальную жизнь иным, отличным от нашего способом, поскольку иными были стоящие перед ними задачи. Пренебрегая внешней привлекательностью, они стремились к целостности образа. Художнику нужно было передать все неизменные свойства объекта с предельно возможной ясностью и полнотой. Египтяне не пытались зарисовать натуру с какой-либо случайной точки зрения. Рисуя по памяти, они следовали строгим правилам, требовавшим четкости всех изобразительных элементов. Фактически их метод ближе к картографии, чем к живописи. Хороший пример тому дает изображение сада с прудом (*илл. 33*). Если бы мы с вами решили зарисовать такой мотив, нам пришлось бы поискать самый удобный угол зрения. Форма и очертания деревьев яснее всего видится с фронтальной позиции, пруд обзревается целиком только сверху. Египтяне не мучились такими проблемами. Они просто давали вид пруда сверху, а деревья изображали фронтально. Птиц и плавающих в пруду рыб трудно распознать сверху, поэтому они нарисованы в профиль. На этом простом примере легко понять метод египтян. Тем же приемом обычно пользуются дети. Отличие состоит в том, что египтяне применяли свой метод с гораздо большей последовательностью. Каждый элемент должен быть представлен в наиболее характерном ракурсе. Взглянув на *илл. 34*, мы поймем, к какому результату приводила такая система в изображении человеческой фигуры. Формы головы лучше всего видны в профиль, так они и показаны. Но глаз мы всегда мысленно видим анфас. Соответственно профиль лица дополняется изображением глаза анфас. Верхняя часть тела, плечи и грудь, наиболее полно воспринимаются с фронтальной позиции, поскольку так видны сочленения рук с корпусом. Но кисти рук и ступни хорошо обрисовываются только при виде сбоку. Все это объясняет, почему фигуры людей в египетском искусстве выглядят такими странно плоскими и словно искривленными. Кроме того, египетским художникам было затруднительно представить обе ступни так, как они видны с одной



34

*Зодчий Хесира*

Около

2778-2723 до н.э.

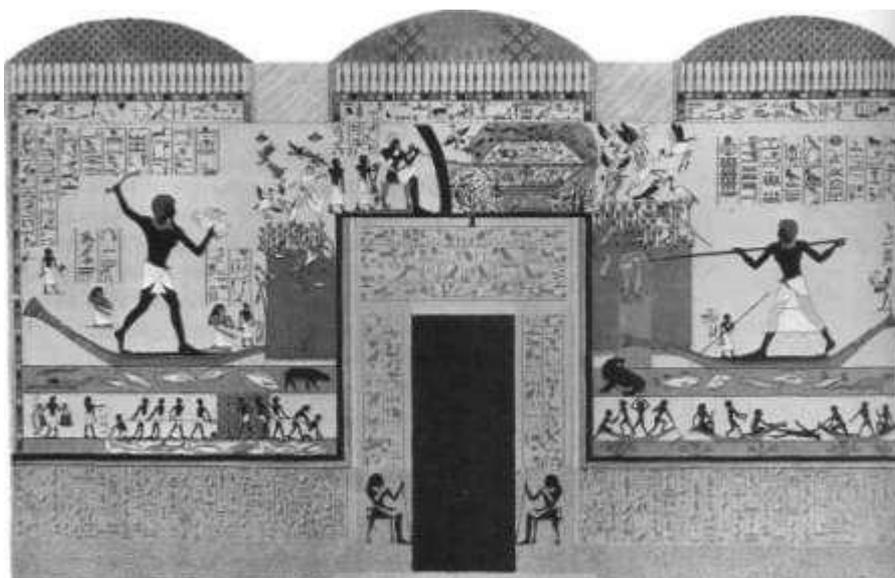
Панель

из гробницы Хесира Дерево. Высота 115 см Каир, Египетский музей

позиции. Они предпочитали четкий контур, очерчивающий большой палец и подъем стопы. Так что обе ступни изображались с одной, внутренней стороны, словно у человека, как на этом рельефе, две левых ноги. Это не значит, что египтяне думали, будто человеческие существа имеют такую наружность. Они просто следовали методу, позволявшему запечатлеть все, что в фигуре человека представлялось существенным. По-видимому, строгость формальных предписаний как-то связана с магическими функциями изображений. Иначе как бы мог человек с «укороченной» или «отрезанной» рукой принимать и приносить дары мертвым?

Здесь, как и в других случаях, египетское искусство исходит не из моментального видения, а из мысленного представления о составе изображаемых объектов, будь то отдельный человек или многофигурная сцена. Художник выстраивает свои картины из тех элементов, которые ему знакомы, которые он хорошо изучил, так же как художник племенного общества выстраивает фигуры из форм, содержащихся в его ремесле. Однако художник воплощает в образе не только свое знание зримых форм, но и свое понимание их смыслового значения. Иногда мы называем человека «большой босс». Египтяне рисовали своих боссов большими по размеру, чем их слуги или даже жены.

Усвоив правила и условные приемы египтян, мы станем понимать изобразительный язык, которым они описывали свою повседневную



35

*Роспись гробницы  
Хнумхотепа  
в Бени-Гасане  
Около 1900 до н.э.*

Перерисовка композиции, опубликованная Рихардом Лепсиусом в *Denkmaler*, 1842



36

*Роспись гробницы  
Хнумхотепа  
в Бени-Гасане*

Деталь

жизнь. *Илл. 35* дает хорошее представление о композиции настенной росписи в гробнице высокого сановника Среднего царства, выполненной около 1900 года до н.э. Иероглифические надписи подробно сообщают, кем он был, каких титулов и почестей удостоился в своей жизни. Его полное именование -

Хнумхотеп, Начальник Восточной пустыни, Номарх Хуфу, Доверенный друг фараона, Царский приближенный, Верховный управляющий всеми жрецами, Жрец Гора, Жрец

Анубиса, Главный хранитель божественных тайн и - самое впечатляющее! - Мастер всех туник. Слева мы видим, как он, вооружившись чем-то вроде бумеранга, охотится на дичь в сопровождении своей жены Хети, наложницы Джет и сына, который хотя и представлен совсем крошечным, носил титул Верховного управляющего границами. На фризе внизу рыбаки вытягивают улов под надзором своего начальника Ментухотепа. Над обрамлением двери Хнумхотеп появляется снова, на сей раз он ловит дичь сетью. Зная методы египетских художников, нетрудно понять, как срабатывал капкан. Охотник сидит, притаившись за стеной тростниковых зарослей, в его руках веревка, привязанная к раскрытой сети (она показана сверху). Когда птицы садятся на приманку, он тянет за веревку, и сеть захлопывается. Позади Хнумхотепа - его старший сын Нахт и личный Верховный хранитель сокровищ, надзиравший также за строительством и оформлением гробницы. В правой части росписи Хнумхотеп, восславленный как «великий в ловле рыбы, богатый дичью, почитатель богини охоты», добывает рыбу гарпуном (илл. 36). И вновь мы видим,

как египетский художник условным приемом как бы позволяет воде подняться из тростников, показывая заводь с рыбой. Надпись гласит: «Проплывая на лодке сквозь заросли папируса, по прудам с дичью, по стоячим водам и стремнинам, охотясь обоюдоострым копьем, он пронзает сразу тридцать рыб. Как прекрасен день охоты на гиппопотама!». Внизу представлен забавный эпизод: человек упал в воду, и товарищи выуживают его оттуда. В надписи вокруг двери указываются дни, в которые надобно приносить дары умершему, а также приводятся молитвы богам.

Привыкнув к изобразительному строю египетской живописи, мы начинаем относиться к ее условностям с тем же безразличием, что и к отсутствию цвета в фотографии. Мы даже обнаруживаем значительные преимущества египетской системы. Здесь нет ничего случайного, ничего нельзя сдвинуть или поменять местами. Стоит вооружиться карандашом и попытаться повторить какой-нибудь из этих «примитивных» рисунков. Почти наверняка наши копии получатся кривобокими, горбатыми и хромыми. По крайней мере моя оказалась такой. В египетском искусстве царит такая слаженность, согласованность всех деталей,



Деталь росписи гробницы Хнумхотепа в Бени-Гасане Живописная копия с оригинала, выполненная Ниной Дэвис



38

*Бог Анубис (с головой шакала, слева) наблюдает за Взвешиванием сердца усопшего, а бог Тот (с головой ибиса, справа) записывает результат* Около 1285 до н.э.

Из египетской *Книги Мертвых*, свитка папируса, помещавшегося в гробницу Высота 39,8 см Лондон, Британский музей

что малейшее отступление разрушает весь порядок. Приступая к работе, египетский художник расчерчивал стену сеткой прямых линий и затем тщательно переносил на нее фигуры. Но геометрическая упорядоченность не мешала ему воссоздавать натуру с детальной точностью. Наружность каждой рыбы, каждой птицы передана с такой правдивостью, что современные зоологи без труда определяют их виды. На *илл. 37* дана деталь композиции с *илл. 35*- дерево с птицами, схваченными сетью Хнумхотепа. Движение руки художника направлялось не только запасами его навыков, но и глазом, чувствительным к очертаниям натуры.

Одно из величайших достижений египетского искусства состоит в том, что любая скульптурная, живописная или архитектурная форма ложится точно на свое место, словно подчиняясь невидимому закону. Такой закон, управляющий всеми художественными созданиями народа, мы называем стилем. Трудно объяснить словами, что такое стиль, гораздо проще увидеть его. Единые нормы, пронизывающие все египетское искусство, наделяют каждое отдельное произведение чертами невозмутимой ясности и строгой выверенности форм.

Стиль Древнего Египта сформировался на основе кодекса законов, изучавшихся каждым художником с ранних лет. В скульптуре все сидящие фигуры держат руки на коленях; мужские тела окрашивались в более темный цвет, чем женские; облик каждого божества был



39

*Аменхотеп IV*  
*(Эхнатон)*

Около 1360 до н.э.

Известняк. Высота 14 см

Берлин,

Египетский музей



*Эхнатон  
и Нефертити  
с детьми*

Около 1345 до н.э.

Рельеф алтаря Известняк. 32,5 x 39 см Берлин, Египетский музей

предопределен. Так Гор, бог неба, изображался в виде сокола или с соколиной головой; Анубис, бог заупокойного культа, - в виде шакала или с головой шакала (*илл. 38*). Каждый художник обязан был владеть искусством красивого письма, уметь отчетливо и аккуратно вырезать в камне не только изображения, но и иероглифические символы. Но с освоением всех этих требований его обучение заканчивалось. От него не ждали ничего другого, никакой «оригинальности». Напротив, по всей вероятности наилучшим художником считался тот, кто мог сделать статую максимально сходную с почитавшимися памятниками прошлого. Поэтому на протяжении более чем трех тысячелетий египетское искусство менялось очень мало. То, что считалось достойным и красивым в век пирамид, оценивалось так же и тысячелетие спустя. Конечно, менялась бытовая среда, появлялись новые сюжеты, но сам способ изображения человека и природы оставался в основном прежним.

Только одному персонажу египетской истории удалось пошатнуть крепкие основы стиля. Это был фараон XVIII династии Нового царства, возникшего после разрушительного иноземного нашествия. Фараон Аменхотеп IV был еретиком. Он порвал с обычаями, освященными многовековой традицией. Отказавшись от поклонения сонму странновидных богов своего народа, он ввел культ высшего божества, Атона, который

изображался в виде солнечного диска, распространяющего лучи с ладонями на концах. Себя он переименовал в Эхнатона, по имени почитаемого бога, и перебрался со своим двором подальше от жрецов прежних культов, в место, которое теперь называется Телль эль-Амарна. Надо думать, что изображения, выполненные по его указаниям, потрясли тогдашних египтян своей новизной. В них не было ничего от торжественности и сурового достоинства, присущих портретам прежних фараонов. Вместо этого мы видим, как Эхнатон и его жена Нефертити ласкают детей под благословляющими лучами солнца (*илл. 40*). В ряде портретов Эхнатон представлен уродливым человеком (*илл. 39*) - возможно, он требовал от художников показать его во всей человеческой немощи. Не менее вероятно и то, что, будучи убежденным в своей пророческой исключительности, он настаивал на точном сходстве. Его наследником стал Тутанхамон, чья гробница с сокровищами была открыта в 1922 году. Некоторые из находившихся в ней художественных изделий продолжают стилевую линию, возникшую с религией Атона. На спинке трона (*илл. 42*) царская чета представлена в обстановке домашней идиллии. Поза сидящего фараона могла бы шокировать своей вольностью какого-нибудь египетского консерватора. Царица (ее фигура не меньше фигуры царя) ласково касается плеча мужа, и солнечное божество простирает к ним благословляющие ладони.

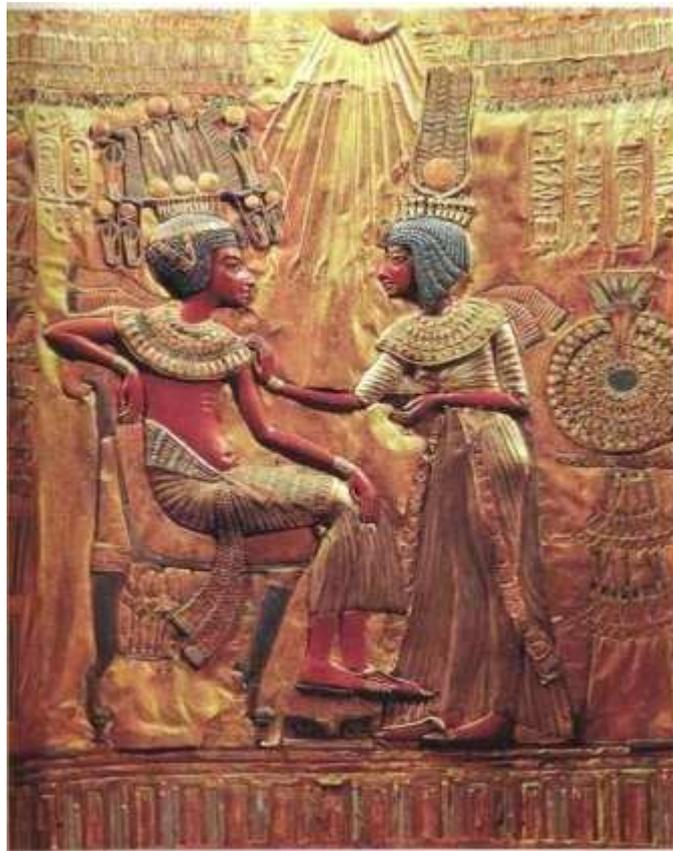
Не исключено, что художественная реформа периода XVIII династии стала возможной потому, что фараону и его подданным были известны образцы иноземного искусства с менее жесткими, чем в Египте, канонами. На заморском острове Крит жил одаренный народ, его художники великолепно передавали движение. Когда в конце XIX века археологи раскопали царский дворец в Кноссе, было трудно поверить, что столь свободный и изысканный стиль возник во втором тысячелетии до н.э. Работы этого стиля были найдены и в материковой Греции. В сцене охоты на львов, представленной на кинжале из Микен (*илл. 41*), гибкие струящиеся линии создают ощущение подвижности. Такие работы



41

*Кинжал из Микен* Около 1600 до н.э.

Бронза, инкрустация золотом и серебром, чернение. Длина 23,8 см Афины, Национальный археологический музей



42

*Тутанхамон с женой* Около 1330 до н.э.

Деталь спинки  
трона из гробницы  
Тутанхамона  
Дерево, листовое золото,  
роспись  
Каир,

Египетский музей

могли оказать влияние на египетских художников, получивших дозволение отступить от священных норм собственной традиции. Однако период открытости египетского искусства был недолог. Уже во времена Тутанхамона произошла реставрация прежних верований, и окно во внешний мир вновь захлопнулось. Стиль, просуществовавший к этому времени уже более тысячи лет, оставался неизменным еще тысячелетие, и у египтян не возникало сомнения в его правильности. Большинство

памятников египетского искусства в наших музеях относится к этому позднему периоду, равно как и почти все дошедшие до нас египетские сооружения - храмы и дворцы. Возникали новые темы и новые задачи, но принципиальных перемен в искусстве не произошло.

В те тысячелетия Египет был, разумеется, не единственным могущественным государством на Ближнем Востоке. Из Библии нам известно, что маленькая Палестина располагалась между Египтом на Ниле и возникшими в долине Тигра и Евфрата царствами Вавилона и Ассирии. Искусство Месопотамии - так называли греки долину между двух рек - нам известно не так хорошо, как египетское. Отчасти это объясняется привходящими обстоятельствами. Здесь негде было добывать камень, и большинство сооружений возводилось из необожженного кирпича. Со временем такие постройки разрушались, обращаясь в пыль. Скульптура из камня была относительной редкостью. Но не только по этой причине нам известны немногие древности этого региона. По-видимому, главное объяснение состоит в другом. У народов Двуречья не было такой, как у египтян, религии, побуждавшей оберегать тело умершего и создавать человеческие подобию ради сохранения души. В наиболее древние времена, в период Шумерского царства с центром в городе Ур, властителей еще хоронили вместе с домочадцами, челядью и ценными предметами, дабы в иной мир они вошли со всем необходимым обеспечением. При раскопках погребений Ура были найдены предметы царского обихода, их можно увидеть в Британском музее. Как это ни удивительно, но совершенство мастерства и артистическая утонченность существовали бок о бок с дикарскими суевериями и жестокостью. В одной из гробниц нашли арфу, украшенную фигурами мифических животных (*илл. 43*). Они очень напоминают нашу геральдику, и не



43

*Фрагмент арфы из Ура* Около 2600 до н.э.

Дерево, позолота, инкрустация Лондон, Британский музей



44

*Стела царя Нарам-Суэна из Суз* Около 2270 до н.э.

Песчаник, Высота 200 см Париж, Лувр



45

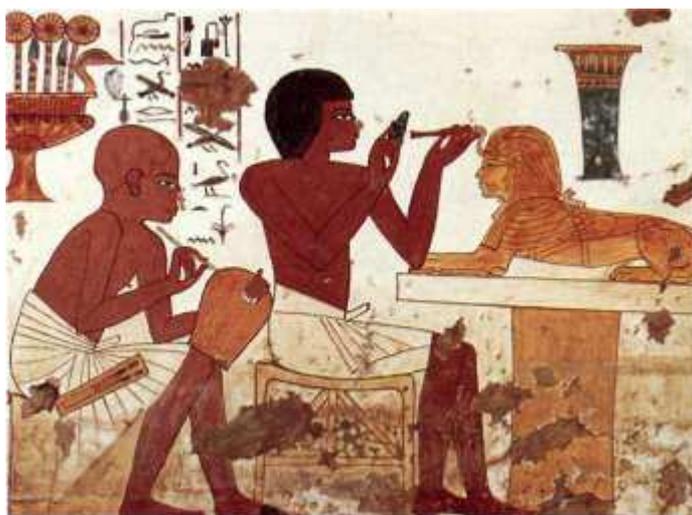
*Ассирийское войско осаждает крепость* Около 883-859 до н.э.

Деталь рельефа из дворца царя Ашшурнасерпала в Нимруде Известняк Лондон, Британский музей

только очертаниями тел, но и расположением относительно друг друга. Шумеры умели ценить красоту симметрии и чеканных линий. Что означают эти фигуры, в точности неизвестно, но несомненна их связь с мифологическими представлениями, а значит, при всем внешнем сходстве с картинками в детской книжке они несли в себе серьезный и глубокий смысл.

Хотя художники Месопотамии и не декорировали гробниц, они были призваны обеспечить, на иной лад, бессмертие властителей. С самых ранних времен в государствах Двуречья возводились монументы, прославлявшие одержанные царями победы, рассказывающие о поверженных племенах и захваченных добычах. Рельеф на *илл. 44* изображает царя, попирающего своего поверженного противника, в то время как оставшиеся в живых умоляют о пощаде. Можно предположить, что создатели подобных монументов не ограничивались задачей увековечить память о победоносных походах. В те далекие времена еще была жива вера в действенную силу образа, в его способность влиять на судьбы людей. Победители питали надежду, что пока стоит монумент с царем, наступающим на горло распростертого врага, поверженный народ не восстанет.

Позднее на таких памятниках стали разворачивать целые повествования о военных действиях. В наилучшей сохранности дошли до нас изобразительные хроники, относящиеся к сравнительно позднему периоду правления ассирийского царя Ашшурнацирпала II, жившего в IX веке до н.э., чуть позднее библейского царя Соломона. В них представлены все события хорошо организованной кампании. На *илл. 45* мы видим фрагмент эпизода штурма крепости - с осадными машинами в действии, падающими со стен защитниками и зашедшей в тщетном крике женщиной на верху башни. Способ изображения сходен с египетским, но, пожалуй, чуть меньше подчинен жесткому канону. Черета таких сцен - что-то вроде сводки новостей: так убедительно они передают реальность. Однако, присмотревшись внимательнее, мы замечаем любопытный факт: среди множества погибших и раненых нет ни одного ассирийца. Искусство пропаганды и самовосхваления уже вполне расцвело в те далекие времена. Но будем снисходительны к ассирийцам. Может быть, ими двигало древнее предубеждение, о котором мы уже столько говорили: изображение - нечто большее, чем просто изображение. По этой причине они и не хотели показывать раненых соотечественников. Но в любом случае основанной ими традиции суждена была долгая жизнь. Достаточно взглянуть на любой памятник, славящий военное геройство, - о войне там нет и речи. Вы лишь явились, и противник рассеялся, как мякина на ветру.



*Египетский  
ремесленник  
за работой  
над золотой статуей  
сфинкса  
Около 1380*

Копия росписи гробницы в Фивах Лондон, Британский музей

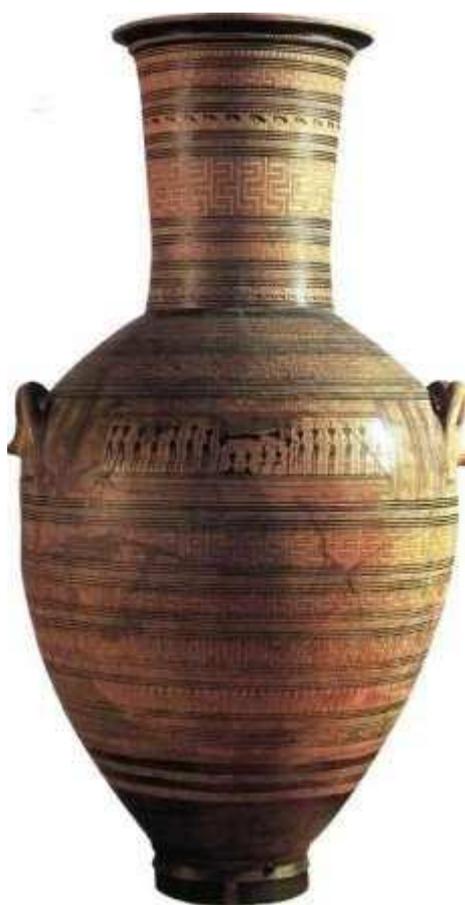
## Глава 3 ВЕЛИКОЕ ПРОБУЖДЕНИЕ

**Греция. VII-V века до н.э.**

Самые ранние художественные стили возникли в восточных деспотиях, располагавшихся на территориях больших оазисов, где нещадно палит солнце и лишь земли, орошаемые реками, дают пропитание; эти стили оставались почти неизменными на протяжении тысячелетий. Иные условия сложились в более мягком климате соседних приморских земель - на больших и малых островах восточного Средиземноморья, на сильно изрезанных побережьях Греции и Малой Азии. Эти регионы не подчинялись одному владыке. Они стали прибежищем пиратствующих государей, отважных мореплавателей, бороздивших моря вдоль и поперек. В их крепостях, в портовых городах накапливались большие богатства, добытые торговлей и грабежом. Вначале главенствующее положение в этом ареале занимал остров Крит; его правители по временам достигали такого богатства и могущества, что снаряжали посольства в Египет, а его искусство, как нам довелось заметить, производило впечатление на египтян.

Стиль критского искусства проник и на материковую Грецию, в Микены. Нельзя сказать определенно, какой народ населял этот остров. Недавние открытия показали вероятность того, что язык критян был ранней формой греческого. Около 1000 года до н.э. хлынувшие из Европы воинственные племена овладели гористым Балканским полуостровом и побережьем Малой Азии, вытеснив прежних обитателей. И только сказания о битвах, воспетых в гомеровском эпосе, кое-что сообщают нам о великолепии искусства, уничтоженного в этих длительных войнах. Среди пришельцев были и греческие племена.

Их искусство в первые столетия после завоевания Греции было суровым и довольно примитивным. В нем нет ничего от радостной стремительности критского стиля, кажется, что они хотели в строгости превзойти даже египтян. Керамика расписывалась простым геометрическим узором, а когда появлялись сюжетные сцены, они подчинялись жесткой схеме. На вазе (*илл. 46*) представлена сцена оплакивания покойного. Он лежит на похоронном ложе, а женщины по сторонам воздевают руки в ритуальных причитаниях - типичный обычай первобытных обществ.



46

*Оплакивание умершего* Около 700 до н.э «Дипилонская амфора»

Высота 155 см

Афины, Национальный археологический музей

Свойствами простоты и ясного членения форм отмечен и греческий строительный стиль, возникший в те далекие времена и, как это ни удивительно, бытующий и по сей день в наших городских и сельских местностях. На *илл. 50* показан храм дорического стиля, получившего свое название от племени дорийцев. Именно к этому племени принадлежали спартанцы, известные своей суровостью. В самом деле, в таких постройках нет ничего лишнего, ничего, в чем бы не видна была функциональность. Вероятно, самые ранние из таких храмов строились в дереве и представляли собой огороженную стенами молельную камеру, в которой помещалась статуя божества с окружающим ее рядом опор, несущих тяжесть перекрытия. Около 600 года до н.э. греки стали воспроизводить эти простые конструкции в камне. Деревянные опоры превратились в колонны, поддерживающие тяжелые каменные балки. Эти балки получили название архитрава, а вся верхняя, покоящаяся на колоннах часть - антаблемента. Деревянный прототип угадывается там, где выглядывают выступающие торцы балок. На этих выступах обычно высекались три вертикальных желобка, поэтому их стали называть триглифами, что по-гречески и означает «три желобка». Промежутки между триглифами называются метопами. Эти близкие имитации деревянных конструкций поражают простотой и гармоничной соразмерностью целого. Если бы строители использовали простые квадратные столбы или цилиндрические колонны, храм выглядел бы тяжеловесным и неуклюжим. И они нашли форму колонны с легким набуханием к середине и постепенным сужением кверху. В результате возникает эффект пружинящих колонн, словно тяжесть перекрытия слегка сдавливает их, а они распрямляются, восстанавливая свою форму. В таких колоннах есть сходство с живыми существами, с легкостью несущими свою ношу. Хотя греческие храмы обширны и внушительны, они никогда не достигают колоссальных размеров египетских сооружений. Всегда сохраняется ощущение, что они созданы людьми и для людей. У греков не было всемогущего правителя, способного принудить народ к рабскому труду. Греческие племена обитали в разрозненных малых городах и портовых поселениях. Они постоянно соперничали и ссорились между собой, но ни один из городов не смог добиться господства над всеми другими.

Среди этих греческих городов-государств (полисов) наибольшего процветания достигли Афины в Аттике; они же сыграли важнейшую роль в художественном развитии. Именно здесь поразительная, величайшая во всей истории искусства революция принесла самые зрелые плоды. Трудно сказать, когда и где начался этот переворот - возможно, примерно тогда же, когда в Греции появились первые каменные храмы, в VI веке до н.э. Мы знаем, что до этого момента художники Древнего

Востока стремились к совершенству особого рода. Они старались как можно ближе повторять искусство своих предшественников и строго придерживались священных правил, в которых были воспитаны. Когда греческие художники приступили к созданию каменных статуй, они начали с того, на чем остановились египтяне и ассирийцы. Статуи, представленные на *илл. 47*, свидетельствуют, что греки осваивали и имитировали египетские образцы, научились по ним делать фигуру стоящего человека, отмечая сочленения тела и облегающую их мускулатуру. Но хорошо видно и то, что греческий ваятель, не довольствуясь готовыми формулами, как бы хороши они ни были, принялся экспериментировать на свой страх и риск. Его интересовало, например, как на самом деле выглядит колено. Возможно, он не совсем преуспел - колени в его статуях, пожалуй, даже менее убедительны, чем в египетских. Но главное - он решился доверять своим глазам, а не следовать старым предписаниям. Отныне задача состояла не в том, чтобы усвоить готовые формулы для изображения человеческого тела. Каждый греческий скульптор задавался вопросом, как *ему самому* надлежит изобразить данную конкретную фигуру. Египетское искусство основывалось на знании кодекса. Греки доверились зрению. И коль скоро эта революция началась, ее уже ничто не могло остановить. В своих мастерских скульпторы вырабатывали новые идеи, новые способы изображения человеческого тела, и каждая такая новация нетерпеливо подхватывалась другими мастерами, а те, в свою очередь, делали собственные открытия. Кто-то нашел способ ваяния торса, другой заметил, что статуя будет выглядеть более естественной, если отказаться от одинаковой постановки ног, равномерно принимающих тяжесть тела, словно прикованных к земле. Кто-то еще обнаружил, что изогнутые очертания губ оживляют лицо улыбкой. Конечно, египетский метод был во многих отношениях надежнее. Эксперименты греческих художников иногда терпели провал. Улыбка оборачивалась судорожной гримасой, а непринужденная поза - аффектацией. Но трудности не отпугивали греков. Они вступили на путь, с которого не было возврата.

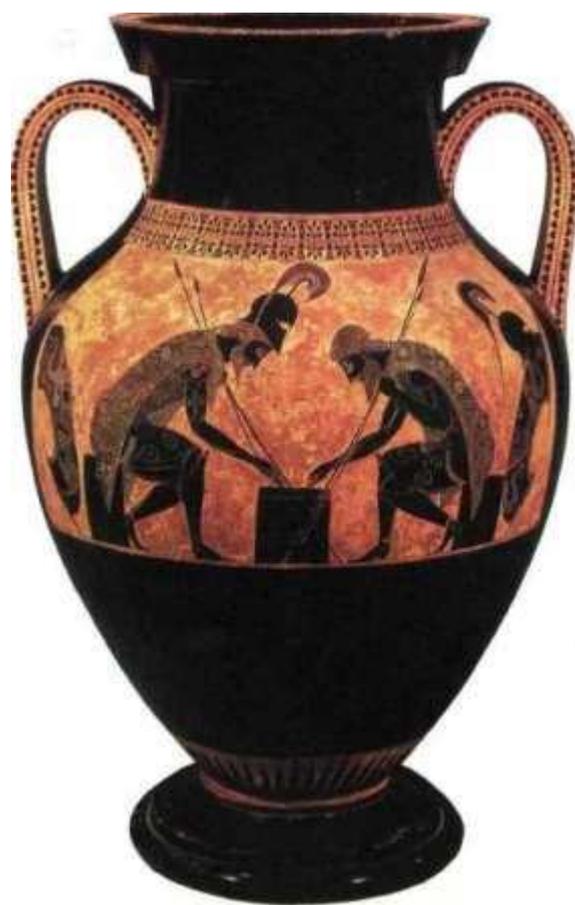
Примеру скульпторов следовали живописцы. Мы почти ничего не знаем об их произведениях за исключением того, что сообщают греческие авторы. Но следует помнить, что многие греческие живописцы пользовались в свое время даже большим признанием, чем ваятели. Некоторое представление о ранней греческой живописи дает расписная керамика. Эти расписные сосуды обычно называют вазами, хотя они использовались гораздо чаще для вина и масла, чем для цветов. Вазопись стала целой индустрией в Афинах, а скромные ремесленники, занятые в эргастериях, не уступали другим художникам в жажде освоения нового. В более ранних вазах, расписанных в VI столетии до н.э.,



47

Полимед Аргосский *Клеобис и Битон* Около 615-590 до н.э.  
Мрамор Высота 218 и 216 см  
Дельфы,

Археологический музей



48

*Ахилл и Аякс за игрой в шашки* Около 540 до н.э.

Ваза чернофигурного стиля, подписанная Эксекием Высота 61 см Ватикан, Этрuscoский музей

еще заметно наследование египетского метода (*илл. 48*). Мы видим двух гомеровских героев Ахилла и Аякса, играющих в шашки в походной палатке. Обе фигуры даны строго в профиль, а глаза изображены в фас. Однако в обрисовке тел, в постановке рук, ладоней художник отступает от египетской манеры. Он явно намеревался представить, как на самом деле выглядят два человека, сидящих друг против друга. Он уже не боялся показать лишь пальцы скрытой за плечом левой руки Ахилла. Он уже не считал необходимым предъявлять в рисунке все то, что знает, но не видит. И коль скоро это старое правило нарушено, коль скоро художник стал полагаться на свое видение, была одержана поистине блестящая победа. Живописцам принадлежит крупнейшее из всех открытий - открытие перспективных сокращений. Незадолго до 500 года до н.э. произошло грандиозное событие в истории искусства: художники впервые отважились изобразить стопу с фронтальной точки зрения. Судя по дошедшим до нас памятникам, за всю долгую историю египетского и ассирийского искусства ничего подобного не случилось ни разу. По росписи на вазе, воспроизведенной на *илл. 49*, можно судить, с каким упоением было воспринято это открытие. Мы видим молодого воина, облачающегося в доспехи перед битвой. Фигуры родителей слева и справа, помогающих ему словом и делом, все еще даны строго в профиль. Голова юноши в центре композиции также показана в профиль, и видно, что художнику нелегко было приладить ее к телу, изображенному анфас. Правая ступня нарисована тоже еще в «надежной» профильной позиции, но левая - в перспективном сокращении, пять пальцев обозначены рядом кружочков. Да не упрекнут меня в излишне долгих разглагольствованиях по поводу столь мелкой детали, ибо эта «мелочь» ясно свидетельствует: прежнее искусство было похоронено. Она свидетельствует, что художник отныне пренебрег требованием одинаково отчетливого изображения всех элементов, заменив его принципом единой позиции наблюдения. Он тут же разъяснил свои намерения. Рядом с ногой юноши стоит прислоненный к стене щит.



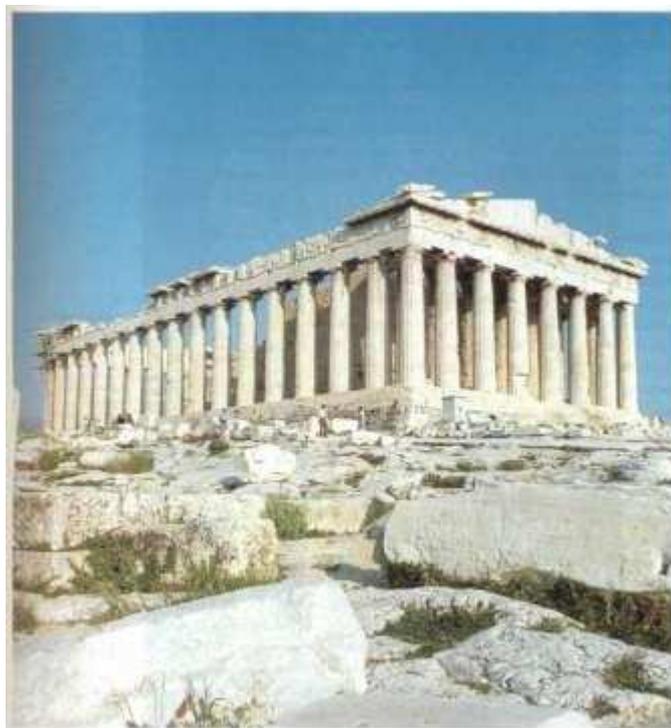
49

*Снаряжение война* Около 510-500 до н.э.

Ваза краснофигурного стиля, подписанная Эвтимидом Высота 60 см Мюнхен, Государственные собрания античного искусства и глиптотека

Вазописец изобразил его не круглым, как он рисуется в мысленном представлении, а увиденным сбоку. Однако оба приведенных образца вазописи убеждают и в другом: уроки египетского искусства не были просто отброшены и оставлены за бортом. Соблюдая единую точку зрения, греческие художники все еще стремились обрисовать человеческое тело с предельной ясностью и возможной полнотой. Они не расставались с твердым контуром и уравновешенной композицией и были далеки от копирования мимолетных проявлений природы. Старая, выработанная столетиями формула все еще оставалась для них отправной точкой. Они только перестали считать ее священной и неприкосновенной во всех частностях. Великие преобразования в греческом искусстве, открытие естественных форм и ракурсов произошли в самый поразительный период человеческой истории. Именно тогда в греческих полисах были поставлены под сомнение старые традиции и мифы о богах, появились люди, которые, отбросив предубеждения, погрузились в изучение природы вещей. Именно в это время мир впервые узнал философию и науку в нынешнем понимании слова, впервые возник театр, родившийся из ритуальных празднеств в честь бога Диониса. Однако не нужно думать, что художники в те времена числились среди городских интеллектуалов. Состоятельные люди, заправлявшие делами полиса, посвящавшие досуг бесконечным дискуссиям на рыночной площади, и даже поэты и философы по большей части взирали на скульпторов и живописцев свысока, как на людей низшего сорта. Художники работали руками и своим ремеслом зарабатывали на жизнь. И поскольку им приходилось, как простым чернорабочим, потеть в литейных мастерских в пыли и в саже, их нельзя было отнести к хорошему обществу. Но все же общественный престиж художников был несравнимо выше, чем в Египте или Ассирии. Дело в том, что греческие полисы, и прежде всего Афины, были демократическими государствами, допускавшими к управлению и скромных тружеников, как бы ни презирали их богатые снобы.

Как раз в период расцвета афинской демократии искусство Греции достигло своих вершин. Отразив нашествие персов, Афины под руководством Перикла принялись восстанавливать разрушенное. В 480 году до н.э. храмы Акрополя, священного холма афинян, были сожжены дотла и разорены персами. Теперь решено было отстроить их в мраморе и с невиданным дотоле великолепием {илл. 50}. Перикл не был снобом. Писатели древности рассказывают, что он обращался с художниками как с равными. Иктин был архитектором, которому он доверил проектирование храмов, а их скульптором, исполнившим статуи богов и руководившим украшением храмов, был Фидий.



50

Иктин Парфенон на афинском Акрополе 447-432 до н.э.

Произведений, составивших славу Фидия, более не существует. Но важно представить их себе, ибо мы слишком легко забываем, каким задачам служило греческое искусство того времени. Мы знаем, с какой страстью библейские пророки бичевали идолопоклонство, но редко соотносим их слова с самими конкретными памятниками. Библия полна высказываниями, подобными нижеприведимому, из Иеремии (X: 3-5):

*«Ибо уставы народов - пустота: вырубают дерево в лесу, обделывают его руками плотника при помощи топора, покрывают серебром и золотом, прикрепляют гвоздями и молотом, чтобы не шаталось. Они - как обточенный столп, и не говорят; их носят, потому что ходить не могут. Не бойтесь их, ибо они не могут причинить зла, но и добра делать не в силах.»*

Иеремия имел в виду идолов Месопотамии, сделанных из дерева и драгоценных металлов. Но его слова могли бы относиться и к созданиям Фидия, выполненным всего через несколько столетий после времени жизни пророка. Осматривая в музеях ряды беломраморных статуй классической античности, мы не всегда отдаем себе отчет, что среди них есть и идолы, о которых говорится в Библии. К ним обращались с молитвой, приносили жертвы, сопровождавшиеся магическими заклинаниями; тысячи, десятки тысяч благочестивых людей приближались к ним с надеждой и трепетом, уповая в душе, что эти статуи, кумиры, и есть сами боги. Основная причина почти полного исчезновения прославленных античных статуй заключается в том, что с приходом христианства верующие почитали своим долгом уничтожать языческих идолов. Скульптуры, выставленные ныне в музеях, в большинстве своем являются лишь второсортными копиями римского времени, сделанными на потребу путешественников,

собирателей или для украшения садов и общественных бань. Мы должны быть благодарны этим копиям, дарящим хотя бы отдаленное представление о шедеврах греческого искусства, однако если доверять им слепо, не прибегая к услугам воображения, они могут нанести и немалый вред. Именно так возникло широко распространенное мнение, будто греческое искусство было холодным, безжизненным и вялым, что греческие статуи имели такую же тусклую поверхность, как пустоглазые гипсовые слепки в старомодных учебных мастерских. Римская копия с Афины Паллады, большой статуи, выполненной Фидием для святилища Парфенона (*илл. 51*), едва ли произведет сильное впечатление. Чтобы представить себе, как она выглядела, необходимо обратиться к старинным описаниям. Гигантская фигура высотой около одиннадцати метров возвышалась, как дерево; ее деревянный каркас был облицован драгоценными материалами:



51

*Афина Парфенос* Около 447-432 до н.э.

Римская уменьшенная мраморная копия со статуи Фидия, выполненной из дерева, золота и слоновой кости. Высота 104 см Афины, Национальный археологический музей



52  
*Геракл,  
поддерживающий  
небо*  
Около 470-460 до н.э.

Метопы храма Зевса в Олимпии Высота 156 см Олимпия, Археологический музей

доспехи и украшения были выполнены из золота, а открытые части тела из слоновой кости. Таким образом статуя, особенно щит и одежда, каменные инкрустации глаз, сверкала яркими всполохами цвета. И грифоны на золотом шлеме, и глаза змеи, свернувшейся за щитом, наверняка имели вставки из самоцветов. Человека, вошедшего в храм, представшего перед ликом гигантской богини, охватывал мистический трепет. В этом идоле есть нечто первобытное, почти дикарское, нечто идущее от темных поверий, проклинавшихся Иеремией. Вместе с тем вековые представления о вселившихся в статуи демонических божествах отступают на второй план. Афина Паллада, как ее задумал и воплотил Фидий, уже не идол и не демон. Из свидетельств современников мы узнаем, что она несла людям совершенно иное представление о богах. Афина Фидия была подобна человеческому существу. Ее сила заключалась не столько в магических чарах, сколько в очаровании красоты. Уже тогда стало ясно, что искусство Фидия дало народу Греции новое понимание божественности.

Два величайших создания Фидия - статуя Афины и статуя Зевса в Олимпии - безвозвратно утрачены, но храмы, в которых они находились, вместе со скульптурным декором, отчасти сохранились. Храм в Олимпии - один из древнейших: его строительство было начато около 470 и закончено к 457 году до н.э. На метопах, квадратных плитах над архитравом, представлены подвиги Геракла. Одна из метоп (*илл. 52*) соответствует мифу, в котором Гераклу дается задание принести яблоки из сада Гесперид. Геракл то ли не мог, то ли не захотел исполнить поручение. Он стал уговаривать Атласа, державшего небо на плечах, сделать это за него, и Атлас согласился при условии, что герой временно примет на себя его ношу. На рельефе мы видим Атласа, вернувшегося с золотыми яблоками, и Геракла, с трудом удерживающего тяжелый груз. Афина, хитроумная пособница героя, положила ему на плечи подушку; в ее правой руке

раньше было копье. Сюжет передан с замечательной простотой и ясностью. Художник отдавал предпочтение двум позициям фигур - в профиль или в фас. Афина стоит перед нами анфас, и только ее голова повернута в сторону, к Гераклу. Нетрудно заметить в этих фигурах следы египетских схем. Величием, благородным спокойствием и силой греческая пластика отчасти обязана древнему канону. Но теперь эти правила перестали быть препятствием, ограничивающим свободу художника. В основе лежит прежняя схема, четко проявляющая строение тела, разясняющая, как сопрягаются его члены. Отталкиваясь от нее, художник устремлялся к изучению анатомии костного каркаса и мускулатуры. В результате возникала убедительно вылепленная фигура, в которой телесные формы отчетливо проступают даже под покровом драпировок. Найденный греческими



53

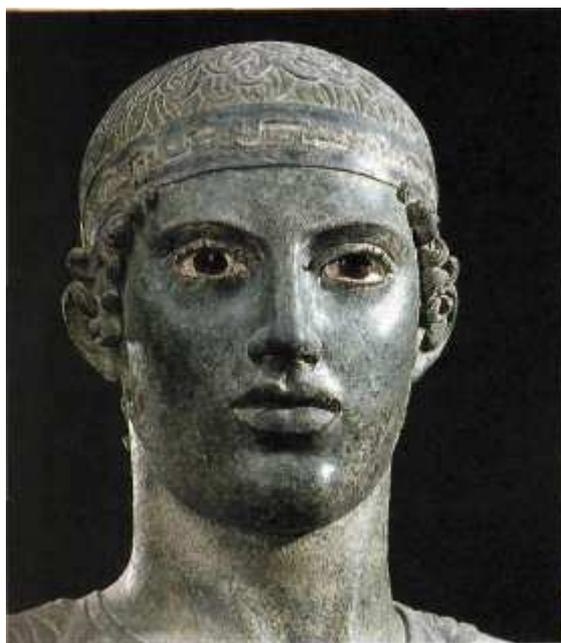
*Дельфийский возничий* Около 475 до н.э.

Высота 180 см Дельфы, Археологический музей

художниками способ выявления основных объемов посредством драпировок показывает, какое значение они придавали исследованию форм. Славу греческого искусства определила именно эта сбалансированность двух начал - приверженности правилам и свободы действий в очерченных ими границах. Именно поэтому художники последующих веков постоянно обращались к греческому искусству, находя в нем и мудрое руководство, и источник вдохновения.

Заказы, которые получали греческие художники, часто вынуждали их совершенствовать мастерство в передаче движения. Вокруг храма в Олимпии выстраивались ряды посвященных богам статуй атлетов, одержавших победу в соревнованиях. Нам такой обычай может показаться странным. Как бы ни были популярны наши чемпионы, никому из них не придет в голову заказать свой портрет и подарить его церкви в знак благодарности за победу в последнем матче. Однако спортивные состязания греков, среди которых самыми знаменитыми были, конечно, Олимпийские игры, сильно отличались от современных соревнований. Они были тесно связаны с религиозными верованиями и ритуалами. Их участники, любители и профессионалы, принадлежали к наиболее влиятельным фамилиям Греции, а победителя почитали как человека, отмеченного богами и наделенного ими даром непобедимости. Игры для того и

устраивались, чтобы определить, на кого пало благословение богов; и дабы восславить, увековечить эти проявления божественной милости, победители заказывали свои статуи самым знаменитым мастерам. При раскопках в Олимпии из-под земли извлекли пьедесталы, но стоявшие на них статуи исчезли. В большинстве своем они были выполнены из бронзы, и по-видимому в Средние века, когда металла не хватало, их переплавили. Только в Дельфах нашли одну такую статую, фигуру возничего (илл. 53). Его голова (илл. 54) решительно опровергает ходячие представления, вынесенные из знакомства с копиями. Глаза, сделанные по обычаю того времени из цветных камней, вовсе не выглядят пустыми и невыразительными, как в мраморных или даже некоторых бронзовых статуях с утраченными вставками. Волосы, веки и губы



54

*Дельфийский возничий*

Деталь

были покрыты легкой позолотой, придававшей лицу теплоту и радостное сияние. При этом такая отделка никогда не выглядела вульгарно-крикливой. Видно, что художник не пытался повторить реальное лицо со всеми его несовершенными частностями, но моделировал его, исходя из обобщенного представления о формах человеческой головы. Мы не знаем, насколько бронзовый возничий похож на реального, - возможно, «сходства» в обычном понимании нет вообще. Но это убедительный образ, вызывающий восхищение своей красотой и лаконичностью средств.

Подобные работы считались рядовыми, они даже не упоминались писателями античности, и остается только гадать, что мы потеряли с утратой таких прославленных шедевров, как *Дискобол* (*Метатель диска*), созданный современником Фидия, афинским скульптором Миронем. Несколько дошедших до нас копий *Дискобола* дают о нем общее представление (илл. 55). Молодой атлет изображен в момент, предшествующий броску. Согнувшись, он далеко отнес руку для размаха. В следующее мгновение его тело распрямится, как отпущенная пружина, и диск взлетит. Поза настолько правдоподобна, что современные спортсмены решили воспользоваться ею как инструкцией для освоения греческого способа дискотетания. Но дело оказалось не таким простым, как хотелось бы. Надобно было понимать, что мироновская статуя — не кадр из спортивного фильма, а произведение древнегреческого искусства. Присмотревшись к ней внимательнее, мы приходим к выводу, что впечатление движения достигается главным образом за счет переработки старых методик. При рассмотрении контура статуи с фронтальной позиции вдруг обнаруживается ее связь с египетскими традициями. Как и египетские мастера, Мирон соединил фронтальное положение корпуса с профильным разворотом рук и ног, совместив разные углы зрения для разных частей тела. Однако старая, проверенная формула приобрела у него совершенно иной характер. Вместо того, чтобы смонтировать заданные элементы в некое

подобие негнувшейся фигуры, он попросил реального юношу принять соответствующую позу и, проработав ее, добился впечатления динамики. Вопрос о том, воспроизводит ли статуя реальное положение тела при метании диска, едва ли уместен. Существенно лишь то, что Мирон овладел движением, как живописцы его времени овладели пространством.

Из всех дошедших до нас оригиналов скульптурные группы Парфенона являются наиболее выразительным свидетельством завоеванной свободы. Парфенон (илл. 50) был завершен примерно через два десятилетия после постройки храма Зевса в Олимпии, и за этот короткий промежуток времени художники достигли замечательной легкости в разрешении проблем реалистического изображения. Нам неведомы



55

*Дискобол*

Около 450 до н.э.

Мраморная римская копия с бронзового оригинала работы Мирона Высота 155 см Рим, Национальный музей



56

*Возничий* Около 440 до н.э.

Фрагмент фриза

Парфенона

Мрамор

Лондон, Британский музей

имена скульпторов, трудившихся над декорированием храма, но, поскольку статуя Афины была создана Фидием, скорее всего, и другие работы выполнялись его мастерской.

На *илл. 56* и *57* показаны фрагменты фриза, опоясывающего внутреннюю часть (целлу) здания. На нем изображена процессия, проходившая на ежегодных празднествах в честь богини. Торжества сопровождалась играми и состязаниями. На приведенном фрагменте запечатлен момент упражнения в ловкости: возничий, управляя колесницей, на полном ходу выпрыгивал из повозки и снова вскакивал в нее. Из-за сильных повреждений рельефа в нем не просто разобраться. Не только сколота часть поверхности, но и полностью исчезла интенсивная раскраска фона, выделявшая фигуры с особой отчетливостью. На современный взгляд цвет и фактура мелкозернистого мрамора настолько привлекательны, что нет надобности окрашивать его. Но греки прибегали к контрастным цветам, вроде сочетания красного и синего. Однако, имея дело с греческой пластикой, не стоит портить себе удовольствие сожалениями об утратах, как бы велики они ни были. Первое, что мы замечаем на нашем фрагменте, - четыре лошади, расположенные одна позади другой. Их головы и ноги хорошо



57

*Лошадь и всадник*

Около 440 до н.э.

Деталь фриза Парфенона Мрамор Лондон, Британский музей

сохранились, так что видно мастерство художника, сумевшего выявить строение скелета и мускулатуры, избежав при этом сухости. То же самое можно сказать и о человеческих фигурах. Восполнив воображением сохранившиеся остатки, мы оценим и свободу движения, и четкую проработку круглящихся мышц. Ракурсы уже не вызывают у художника затруднений. С великолепной легкостью очерчены и рука, держащая щит, и колеблющийся плюмаж шлема, и плащ, вздувающийся под порывами ветра. И все эти новоявленные изобретения не отвлекают внимания от главного. Как бы ни упивался художник своим умением передавать пространство и движение, он не выставляет его напоказ. Группы фигур, живые и одушевленные, точно встраиваются в тянущееся вдоль стены торжественное шествие. Художник сберег и египетскую мудрость соразмерных построений, и собственную, предшествовавшую великому пробуждению, геометрическую традицию. Дарованная этим наследием уверенность руки и определяет особую проясненность и «верность» каждой детали фриза Парфенона.

Разумный расчет, точная выверенность в расположении фигур - общее достоинство всех художественных творений этой выдающейся эпохи. Но сами древние греки значительно выше ценили другое: ново-обретенная свобода изображения человека в любой позиции, в любом движении открывала возможности отражения внутренней жизни. Ученик Сократа сообщает нам, что именно к этому призывал художников великий философ, обучавшийся и ремеслу скульптора. По его мнению, они должны передавать «душевные усилия», внимательно изучая, как «чувства влияют на поведение тела».

Напомним, что вазописцы шли вслед за пролагавшими новые пути великими мастерами. На сосуде {илл. 58) представлен волнующий эпизод из истории Улисса. После девятнадцатилетних странствий герой, переодетый нищим - на костыле, с котомкой и чашей за плечами, - возвращается домой; старая няня, принявшись омывать ему ноги, узнает своего питомца по шраму на ноге. Художник иллюстрировал

какой-то вариант, отличающийся от известного нам гомеровского текста (на вазе написано другое имя няни, а также изображен отсутствующий у Гомера в этой сцене свинопас Евмей). Возможно, он видел театральное представление, в котором была такая сцена, — ведь именно в этом столетии усилиями греческих поэтов было создано драматическое искусство. Но чтобы ощутить волнующий драматизм сюжета, нет надобности в точном знании источника, ибо взгляды, которыми обмениваются няня и герой, говорят красноречивее всяких слов. Греческие художники прекрасно владели мастерством передачи невысказанных эмоций, пронизывающих человеческие отношения.



58

*Узнавание Улисса* V век до н.э. Ваза краснофигурного стиля

Высота 20,5 см Кьюзи, Национальный археологический музей

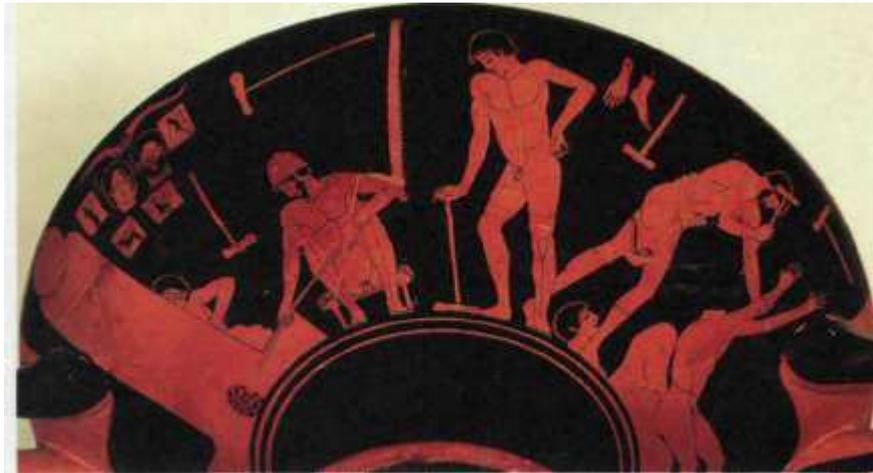


59

*Надгробие Гегесо* Около 400 до н.э.

Мрамор. Высота 147 см Афины, Национальный археологический музей

И эта зримость «душевных трудов», вершащихся в невозмутимом спокойствии тела, превращает простое надгробие (*илл. 59*) в великое произведение искусства. Погребенная под камнем Гегесо представлена такой, какой она была в жизни. Стоящая перед ней служанка держит шкатулку, из которой госпожа отбирает украшения. Эта тихая сцена вызывает в памяти сюжет, представленный на троне Тутанхамона (*стр. 69, илл. 42*). Здесь та же ясность очертаний, но произведение египетского искусства, хотя и создано в исключительный период его истории, остается схематичным и далеким от природы. В греческом рельефе преодолены оковы правил и унаследованная схема построения, на место угловатой геометричности приходят непринужденные и гибкие формы. И встречное движение рук, замыкающих верхнюю часть рельефа, и вторящий им изгиб стула, и легкий жест ладони, влекущий взгляд к центру композиции, и волны драпировок, обтекающих формы тела с такой выразительной текучестью, - все сливается в подлинную гармонию, впервые явленную миру греческим искусством V века.



*Мастерская греческого скульптора*

Около 480 до н.э.

Роспись наружной стороны килика краснофигурного стиля Диаметр 30,5 см Берлин,

Государственные музеи, Античное собрание

Слева: литейная мастерская с заготовками на стене.

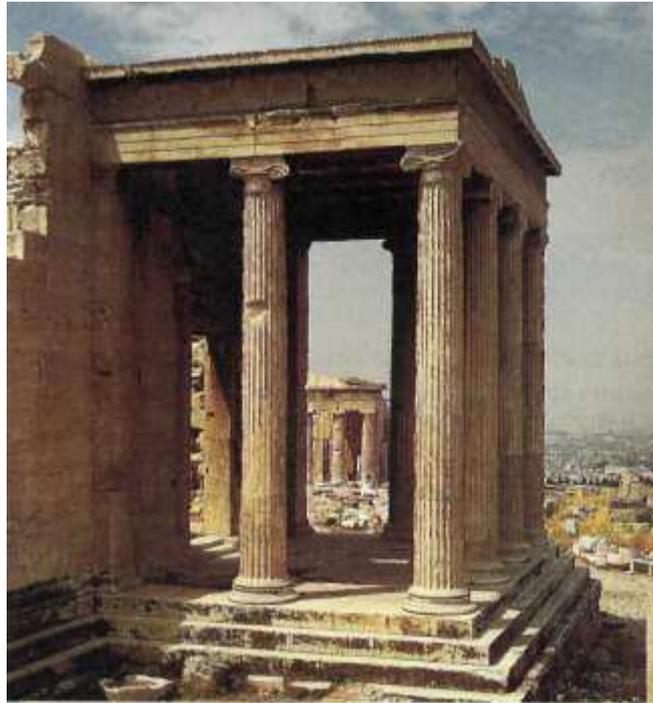
Справа: скульптор работает над статуей, голова которой лежит на полу.

## Глава 4 ЦАРСТВО ПРЕКРАСНОГО

### Греция и греческий мир. IV век до н.э. - I век н.э.

Период продвижения искусства к свободе занимает примерно сотню лет, в грубо намеченных границах - от 520 до 420 года до н.э. К концу V столетия художники, а вслед за ними и публика, полностью осознали возможности новообретенных методов. Хотя мастера кисти и резца еще мало отличались от ремесленников и вряд ли повысили свой престиж в глазах высокомерных снобов, неуклонно росло число людей, ценивших произведения за их художественные качества, а не только за религиозное или общественное содержание. Зрители сравнивали достоинства разных художественных «школ», то есть разных манер, стилевых традиций, характерных для разных городов. Вне всякого сомнения, дискуссии о преимуществах школ, соперничество между ними побуждали художников к самосовершенствованию и способствовали многообразию, восхищающему нас в греческом искусстве и поныне. В архитектуре разные стили (ордеры) стали применять одновременно. Парфенон был выстроен в дорическом стиле (стр. 83, илл. 50), но в последовавших за ним сооружениях Акрополя появляется стиль ионический. Принципиальная схема здесь та же, что и в дорических храмах, однако изменились формы и образный строй здания. Лучше всего это можно увидеть на примере храма, получившего название Эрехтейон (илл. 60). Более стройные колонны ионического ордера уподобляются вытянутым стеблям, а увенчивающие

их капители уже не имеют вида простой подушки - они богато украшены волютами, в чьих упругих изгибах также проявляется функция опор, несущих тяжесть балочного перекрытия. Такие постройки, с их тонко проработанными деталями, создают общее впечатление изящества и легкости. Те же особенности характеризуют скульптуру и живопись периода, наступившего вслед за окончанием деятельности Фидия. Афины в то время вели жестокую войну со Спартой, положившую конец процветанию и Афин, и всей Греции. В 408 году до н.э., во время короткого перемирия, к маленькому храму богини Победы (Ники Аптерос) на Акрополе была пристроена балюстрада; в украшавшей ее пластике видна та же утонченность, что и в архитектуре ионического ордера.



60

*Эрехтейон*

Около 420-405 до н.э.

Афины, Акрополь

Фигуры сильно повреждены, но тем не менее хотелось бы привести одну из них (*илл. 61*), дабы показать, что и в этих безголовых и безруких обломках продолжает жить красота. Это фигура девушки, богини Победы Ники, остановившейся, чтобы поправить развязавшуюся при ходьбе сандалию. С какой чарующей непосредственностью передана эта внезапная остановка, как мягко и роскошно скользит тонкая ткань по формам прекрасного тела! Такие произведения показывают, что теперь художник может делать все, что ему вздумается. Он уже не борется с трудностями передачи движения и ракурсов. Но его не знающая препятствия виртуозность таит опасность самолюбования. Художник, участвовавший в работе над фризом Парфенона (*стр. 92-93, илл. 56—57*), кажется, не слишком пестовал свою искусность. Он знал свою задачу и старался выполнить ее как можно лучше. Едва ли он видел себя великим мастером, о котором будут говорить тысячелетие спустя. Во фризе храма Ники Аптерос просматривается начавшийся отход от такой позиции. Его автор торжествовал, упиваясь широтой своих творческих возможностей. Так постепенно, на протяжении IV столетия, меняется отношение к искусству. Статуи Фидия славились по всей Греции как воплощенные образы богов. Храмовые скульптуры



61

*Ника, подвязывающая сандалию*  
Около 408 до н.э.

Рельеф балюстрады храма Ники Аптерос Мрамор. Высота 106 см Афины, Музей Акрополя



62

Пракситель *Гермес с младенцем Дионисом* Около 340 до н.э.  
Мрамор. Высота 213 см Олимпия,

Археологический музей

IV века больше оценивались по их художественным качествам. Образованные греки теперь рассуждали о живописи и пластике так же, как о стихах и театральных пьесах: восхваляли красоту одних произведений и критиковали форму или замысел других.

Величайший мастер этого периода, Пракситель, получил признание как творец пленительных образов, покоряющих своей мягкой тональностью и неуловимостью настроения. Его знаменитейшее, воспетое во многих стихах создание - юная Афродита, богиня любви, ступающая в бассейн для омовения. Считается, что другая, найденная в прошлом веке в Олимпии статуя - подлинник его руки {илл. 62-63}, хотя полной уверенности в этом нет. Возможно, это просто хорошая мраморная копия с бронзового оригинала. Перед нами бог Гермес, держащий на руке младенца Диониса и играющий с ним.

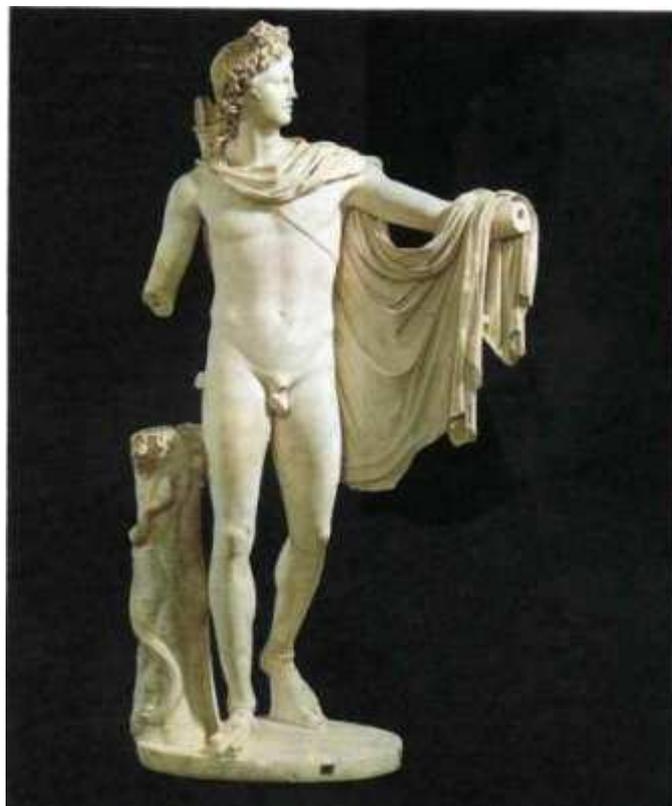
Вернувшись к *илл. 47 (стр. 79)*, мы увидим, какой огромный путь проделало греческое искусство за двести лет. У Праксителя не осталось и следов былого схематизма. В вольной постановке расслабленного тела словно сквозит некое небрежение достоинством божества. Но, присмотревшись внимательно, мы замечаем, что и здесь не забыты уроки древности. Все части тела, все его сочленения по-прежнему выявлены с предельной отчетливостью, с пониманием их механизма. Однако это не ведет к безжизненной застылости. Теперь скульптор может показать игру перекачивающихся под тонкой кожей мускулов, достигая впечатления живого тела во всей его грации и красоте. Но нужно понимать, что Пракситель, как и другие греческие художники, пришел к красоте через предварительный опыт. В жизни не встречается таких симметричных, пропорциональных, хорошо сложенных тел, как в греческой пластике. Бытует расхожее представление, будто художники прошлого, приглядываясь к множеству живых людей, устраняли не полюбившиеся им черты, что они начинали с тщательного копирования внешности реального человека, а затем совершенствовали ее,



63

Пракситель *Гермес с младенцем Дионисом*

Деталь



64

*Аполлон Бельведерский* Около 350 до н.э.

Мраморная римская копия с греческого оригинала,

Высота 224 см

Ватикан, Музей Пию Клементино (Музей античной скульптуры)

удаляя особенности, не отвечавшие их идеалу прекрасного. Когда говорят, что греческие мастера «идеализировали» натуру, подразумевают что-то вроде работы ретушера, сглаживающего в фотоснимке мелкие недостатки. Но как в отретушированном портрете, так и в идеализированной статуе нет ни характера, ни выразительной силы. Так много стерто и вычеркнуто, что осталась лишь тусклая, расплывчатая тень модели. Подход греков был прямо противоположным. На протяжении столетий художники постепенно наполняли соками жизни древние сосуды. Во времена Праксителя их метод принес свои самые зрелые плоды. В руках талантливых скульпторов прежние отвлеченные схемы обрели дыхание, пришли в движение и предстали перед нами в виде



65

*Венера Милосская* Около 200 до н.э.

Мрамор. Высота 202 см Париж, Лувр

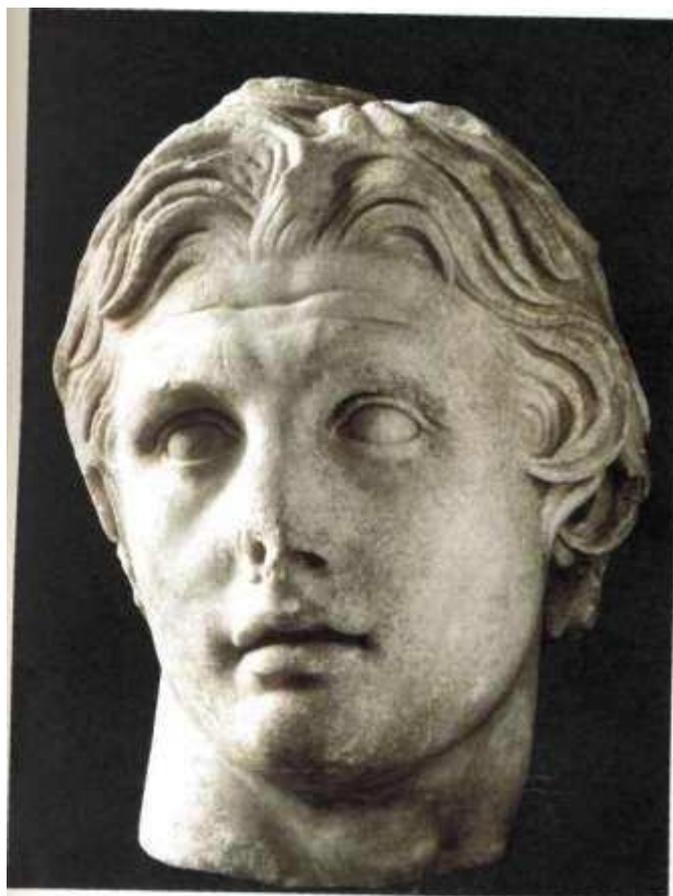
живых человеческих существ, но все же - существ иного, лучшего мира. Они и в самом деле принадлежат возвышенному миру, но не потому, что греки были здоровее и красивее других народов - нет основания для такого предположения, - но потому, что их искусство достигло в своем развитии такой точки, где типичное и индивидуальное пребывают в тонко сбалансированном соответствии. Многие из прославленных произведений классики, признанных позднее совершеннейшими образцами человеческой красоты, являются лишь копиями или вариантами статуй середины IV века. Аполлон Бельведерский (*илл. 64*) считается идеалом мужской красоты. Бог стоит перед нами в эффектной позе, отведя в широком движении руку, сжимающую лук, его голова повернута в сторону, словно он следит за полетом пущенной стрелы. Во всем этом нетрудно различить изначальный канон, прием развертывания частей тела по наиболее характерным позициям. Венера Милосская (названная так потому, что она была найдена на острове Мелос, *илл. 65*) - известнейшая из всех античных Венер.

Скорее всего, она входила в группу Венеры и Купидона, созданную в несколько более поздний период, но под влиянием Праксителя. По замыслу она должна восприниматься с боковой позиции (Венера

протягивала руки к Купидону), и здесь мы снова восхищаемся ясной лепкой прекрасных форм, умением художника выделять основные объемы, нигде не впадая ни в жесткость, ни в расплывчатость.

Конечно, в таком методе постепенного наполнения схематичного каркаса живой, дышащей плотью реальности была и обратная сторона. Он вел к созданию убедительных человеческих типов, но как быть с индивидуальными характерами? Как это ни покажется странным, греки не знали портрета в нашем понимании вплоть до конца IV века. И хотя портретные намерения возникали и в прежние времена (*стр. 89-90, илл. 54*), скорее всего такие изваяния не имели сходства с моделью. Под портретом военачальника, например, подразумевалось изображение статного воина в доспехах и шлеме. Художник никогда не пытался повторить формы его носа, бровей, передать выражение лица. Мы пока еще не останавливались на этой интересной особенности греческого искусства - в головах статуй никогда не запечатлевалась характерная мимика. Это обстоятельство не может не вызвать удивления - ведь даже рисуя рожицу, мы непременно придаем ей какое-то (чаще веселое) выражение. Лица в греческом искусстве нельзя назвать безжизненными или тусклыми, но они никогда не выражают сильных эмоций. То, что Сократ назвал «душевными усилиями», художники передавали посредством жестов и поз, но опасались исказить волнением гармонию лица.

Художники следующего за Праксителем поколения стали искать возможности оживить лицо не нарушая его красоты, и к концу IV века достигли этого. Более того, они научились передавать душевные движения и физиономические особенности индивида, то есть создавать портреты в собственном смысле слова. Во времена Александра Македонского новое искусство портретирования стало предметом обсуждения. Один из писателей того времени, осмеивая льстецов и лизоблюдов, упоминает, что их обычаем было громко восхвалять портреты своих патронов за потрясающее сходство. Сам Александр предпочитал собственные портреты работы придворного скульптора Лисиппа, прославившегося среди современников мастерским подражанием натуре. Вольное повторение исполненного им портрета Александра (*илл. 66*) показывает, насколько изменилось искусство не только со времен *Дельфийского возничего*, но и с совсем недавних времен Праксителя. Конечно, обращаясь к античным портретам, мы не располагаем надежными основаниями для суждения об их сходстве - во всяком случае, у нас их гораздо меньше, чем у льстецов из упомянутого сочинения. Вполне возможно, что фотоснимок Александра оказался бы совершенно не похожим на его мраморный бюст. И можно заподозрить, что лисипповские мраморные статуи вообще больше походили на богов, чем на реального покорителя Азии. Но одно несомненно: в этом лице с приподнятыми бровями и меняющимся выражением запечатлелся характер Александра - его беспокойный дух, огромная



66

*Голова Александра Македонского* Около 325-300 до н.э.

Мраморная копия с оригинала работы Лисиппа

Высота 41 см

Стамбул, Археологический музей

одаренность и избалованность успехом.

Созданная Александром империя сыграла исключительную роль в истории греческого искусства, поскольку изобразительный язык, ранее бывший достоянием нескольких малых городов, теперь распространился на полмира. Обычно искусство этого позднего периода именуется уже не греческим, а эллинистическим, потому что так назывались государства, созданные наследниками Александра на Востоке. Новые столицы - Александрия в Египте, Антиохия в Сирии, Пергам в Малой Азии - предъявляли художникам иные требования, нежели в Греции. Даже в архитектуре заказчиков уже не удовлетворяли ни простота дорического ордера, ни легкая грация ионического. Предпочтение отдавалось колонне новой формы, появившейся в начале IV века и получившей свое название от богатого купеческого города Коринфа (*илл. 67*). В коринфской капители к ионическим завиткам добавились листья, и декор всего здания стал более пышным. В эллинистических городах Востока возводились крупномасштабные, импозантные, богато украшенные сооружения. Лишь немногие из них дошли до нас, но и они впечатляют своей внушительностью и роскошью. Стилиевые особенности греческого искусства, его открытия применялись к восточным традициям грандиозной монументальности.

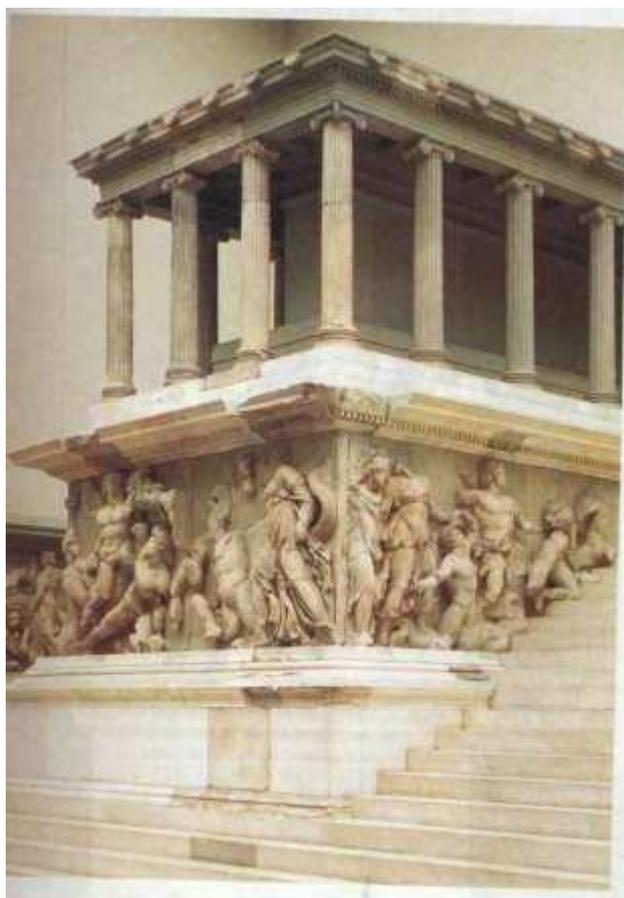
Греческое искусство в целом, как мы уже убедились, в эллинистический период претерпело изменения. Характер этих изменений раскрывается в знаменитых скульптурных ансамблях, например в ансамбле Пергамского алтаря, воздвигнутого около 160 года до н.э. (*илл. 68*). Украшавший его рельеф изображает битву богов и гигантов. Это великолепная работа, но тщетно искать в ней былую гармонию греческой пластики. Художника явно влекли сильные драматические эффекты. В яростной схватке боги одолевают гигантов, падающих и восстающих в иступленной агонии. Вся композиция, пронизанная завихрениями драпировок, производит впечатление бурного движения. Тому способствует и высота рельефных объемов: фигуры уже не подчиняются плоскости стены, а выступают из нее почти как

круглые скульптуры - бурлящее коловращение словно выплескивает их на ступени алтаря.  
Эллинистические художники любили такие динамичные сюжеты. Они хотели впечатлять и умели это делать.



67

*Коринфская капитель* Около 300 до н.э.  
Эпидавр, Археологический музей



68

*Алтарь Зевса в Пергаме*  
Около 164-156 до н.э.

Мрамор

Берлин, Государственные музеи, Пергамон-музеум



69

Агесандр, Полидор, Афанадор

*Лаокоон*

Около 175-150 до н.э.

Мрамор. Высота 242 см

Ватикан, Музеи Пию Клементино [Музей античной скульптуры]

В этот период были созданы произведения, впоследствии признанные классическими. Когда в 1506 году открыли скульптурную группу Лаокоона (илл. 69), художники и любители искусства были покорены ее трагической выразительностью. В ней представлен эпизод из *Энеиды* Вергилия. Троянский жрец Лаокоон уговаривал своих соотечественников не принимать дарованного им деревянного коня, в котором на самом деле прятались греческие воины. Боги, увидев, что их планы разрушения Трои расстраиваются, послали двух гигантских морских змей, которые, обвившись кольцами вокруг жреца и его несчастных сыновей, задушили их. Античная мифология дает немало примеров такой бессмысленной жестокости олимпийцев по отношению к простым смертным. Нетрудно представить себе, как эта история захватила воображение художника. Но к чему он стремился в своем замысле? Внушить ужас перед страданиями невинной жертвы, наказанной за правду? Или просто продемонстрировать свое мастерство в изображении страшной и несколько сенсационной сцены борьбы человека с бестией? В любом случае он добился успеха. Напрягаясь в муках, в отчаянных усилиях мускулатура торса и рук страдальчески искаженное лицо жреца, скорчившиеся тела обреченных детей, наконец, умелое свертывание всех бурных противотоков в спаянную, устойчивую группу - все это с давних пор и по праву вызывало восхищение. Однако по временам меня гложет мысль, что это искусство было обращено к публике, находившей усладу в ужасающих зрелищах гладиаторских боев. Но, пожалуй, не стоит порицать за это художника. Дело в том, что в период эллинизма искусство утратило былые связи с магией и религией. Художники целиком предались совершенствованию своего мастерства. И как раз сюжеты драматической схватки, преисполненные внешнего движения и эмоционального напряжения, были наилучшим испытанием изощренности художника. Вопрос о справедливости наказания Лаокоона вероятнее всего не занимал создавших статую скульпторов.

В этой атмосфере богатые люди стали собирать художественные произведения, оплачивая огромными суммами добытые оригиналы и заказывая копии недоступных шедевров. Интерес к искусству стали проявлять и писатели; появились жизнеописания художников, собирались анекдотические истории о них, составлялись путеводители для туристов. Слава живописцев в древности превосходила славу скульпторов, но нам известно о них лишь то, что сообщают сохранившиеся отрывки из античных сочинений. Из них мы узнаем, что живописцев также больше волновали специфические проблемы их ремесла, чем вопросы служения искусства религии. Мы читаем о мастерах, писавших сценки повседневной жизни, разыгрывавшиеся в цирюльнях или



70

*Девушка, собирающая цветы*

I век

в театрах, но их произведения полностью утрачены. Получить представление о характере античной живописи можно только по настенным декоративным росписям и мозаикам, обнаруженным в Помпеях и некоторых других местах. Помпеи, бурливший жизнью провинциальный город, был погребен под пеплом при извержении Везувия в 79 году. Почти в каждом его доме, в каждой вилле стены были покрыты росписями: удаляющиеся перспективы с обрамляющими их колоннами, имитации сценических площадок и картин в рамах. Далеко не все они относятся к шедеврам, и все же трудно сдержать удивление при виде такого количества отличных работ в маленьком второстепенном городке. Вряд ли археологи будущего смогут обнаружить нечто подобное в каком-нибудь из наших прибрежных курортов. Декораторы интерьеров в Помпеях, как и в соседних городах Геркулануме и Стабий, очевидно давали вольные повторения произведений выдающихся эллинистических живописцев. В массе ремесленных подражаний вдруг открывается фигура чарующей грации, вроде показанной на *илл. 70*. Убегающая в танце девушка срывает цветок. Это Ора, богиня быстротечного Времени. Или возникает такая деталь, как голова фавна (*илл. 71*), дающая представление о достигнутой свободе в решении задачи передачи экспрессии.

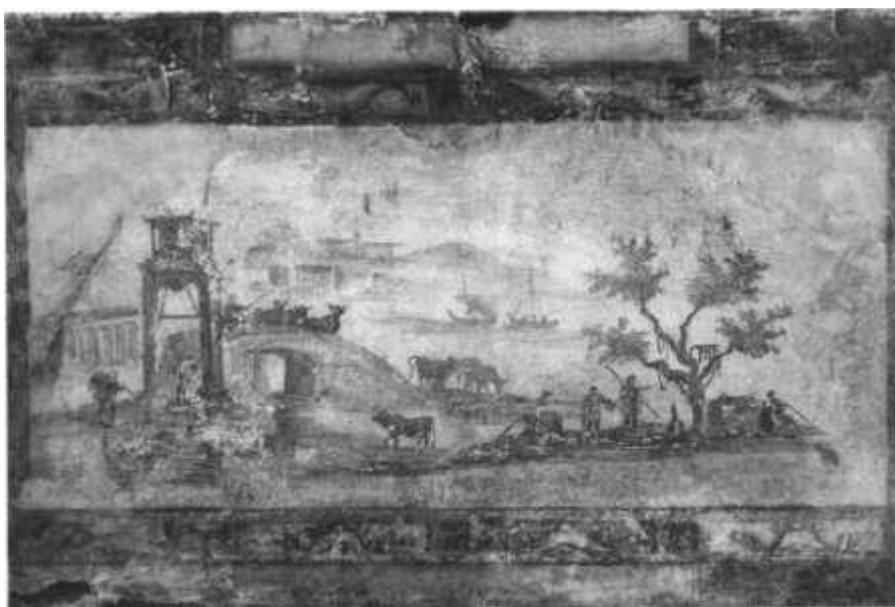
В декоративных росписях мы найдем почти все жанры живописи: здесь и изображения животных, и прелестные натюрморты, вроде двух лимонов с бокалом воды. Встречаются и пейзажи. Этот жанр -одно из важнейших нововведений эллинистического искусства. Древний Восток не знал пейзажа, разве только в виде отдельных вкраплений в батальные и бытовые сцены. Греческое искусство времен Фидия и Праксителя было сосредоточено на образе человека. В эллинистический период, когда Феокрит и другие поэты стали воспевать прелести пастушеской жизни, художники также принялись удовлетворять запросы пресыщенных горожан картинами сельской местности. В них нет реальных видов загородных поселений или уголков



71

*Голова фавна*  
II век до н.э.

Деталь росписи из Геркуланума Неаполь, Национальный археологический музей



72

*Пейзаж I век*

## Настенная роспись Рим, Вилла Альбани

природы. Это скорее коллекции отдельных мотивов, составляющих идиллию: пастухи со стадом, виды усадеб и отдаленных горных хребтов (илл. 72). Все эти отобранные, чарующие взор детали смыкаются в стройную композицию. От пейзажа исходит ощущение умиротворенности. Но и такие произведения не столь реалистичны, как кажется на первый взгляд. Решив начертить план изображенной здесь местности, мы вскоре приходим к заключению, что задача невыполнима, а на уточняющие вопросы нет ответа. Невозможно выяснить, на каком расстоянии друг от друга находятся вилла и святилище, как расположено святилище по отношению к мосту. Дело в том, что эллинистические художники не были знакомы с геометрией центральной перспективы. Нам еще в школе надоело рисовать пресловутые тополиные аллеи, сходящиеся в одной далекой точке, но античным художникам такие задачи были неведомы. Удаленные предметы они рисовали в меньших размерах, а близкие или значительные - в больших, но античность не знала закона регулярного сокращения объектов по мере их удаления в глубину при неизменной точке зрения. Прошло более тысячи лет, прежде чем эта норма вошла в практику. Так что и в самых поздних античных произведениях, выполненных уверенной и раскованной

рукой, присутствуют, как минимум в остаточной форме, принципы, о которых мы говорили в связи с египетской живописью. Даже здесь общее представление о характерном абрисе объекта играет не меньшую роль, чем непосредственное восприятие глаза. Мы уже не раз убеждались, что эта особенность - не досадная оплошность, достойная осуждения или сожаления, а единственная возможность достичь совершенства в рамках стиля. Греки прорвались сквозь строгие запреты древневосточного искусства и вступили на путь открытий, поэтапного наполнения традиционной схемы данными наблюдения. Но их произведения отнюдь не сходны с зеркалами, отражающими любой попавший в них фрагмент природы. Они неизменно несут на себе печать сотворившего их сознания.



*Греческий скульптор за работой* I век до н.э.  
Оттиск с эллинистической печати 1,3x1,2 см  
Нью-Йорк, Музей Метрополитен

## Глава 5 ПОКОРИТЕЛИ МИРА

### Римляне, буддисты, иудеи и христиане. I—IV века

Мы видели, что в римском городе Помпеях сохранилось много воспоминаний об эллинистическом искусстве. Ибо искусство не сильно изменялось в то время, когда римляне, завоеывая мир, основывали на обломках эллинистических царств собственную империю. Большинство художников, работавших в Риме, были греками, и римские коллекционеры приобретали главным образом произведения великих греческих мастеров или их копии. И все же, когда Рим стал мировой державой, произошли некоторые перемены. У художников появились новые задачи, соответственно им изменились и методы. Наиболее выдающихся успехов римляне достигли в возведении гражданских инженерных сооружений. Все знают о римских дорогах, акведуках, общественных банях. Даже развалины этих строений оставляют чрезвычайно сильное впечатление. Когда в Риме прогуливаешься среди их громадных опор, чувствуешь себя мелким насекомым. Именно эти руины сохранили на века память о «величии Рима».

Наверное, самое знаменитое из этих римских сооружений - огромная арена, известная под именем Колизея (*илл. 73*). Этот характерный памятник римского зодчества вызвал немало восторгов в последующие времена. В целом он представляет собой утилитарную арочную конструкцию, три последовательных яруса которой поддерживают сидения обширного амфитеатра внутри. Но на наружную сторону этой конструкции римский архитектор наложил своего рода экран из греческих архитектурных форм. Фактически он применил здесь все три стиля, встречавшихся в греческих храмах: в нижнем этаже представлен вариант дорического стиля, воссозданы даже метопы и триглифы; во втором - на стену наложены ионические полуколонны, в третьем и четвертом - коринфские. Такая комбинация римских конструкций с греческими формами или «ордерами» оказала огромное влияние на позднейших архитекторов. Оглядевшись вокруг, нетрудно увидеть примеры этого влияния в современном городе.

Вероятно, ни один тип архитектурных сооружений не оставил большего следа в истории, чем триумфальная арка; римляне возводили их во всех концах империи - в Италии, Франции (*илл. 74*), Северной Африке и Азии. Греческая архитектура обычно составлялась из равноправных



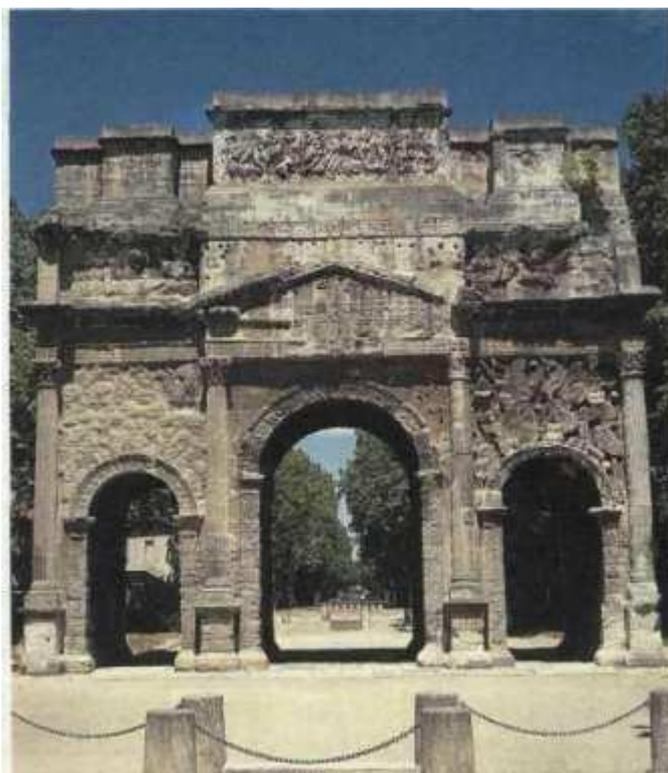
73

*Колизей, Рим*

Около 80

частей, то же самое можно сказать и о Колизее. Но в триумфальных арках ордерные элементы обрамляют и акцентируют широкий центральный пролет и замыкают более узкие боковые. Такое расположение элементов в архитектурной композиции подобно аккорду в музыке.

Наиболее существенные особенности римской архитектуры вытекают из применения арок. Это изобретение почти или совсем не использовалось греками, хотя, по-видимому, арка была известна и греческим архитекторам. Выстроить арку из каменных клиньев - непростая инженерная задача. Но как только решение было найдено, зодчие стали применять его во все более смелых проектах. Теперь они могли перекрывать арками

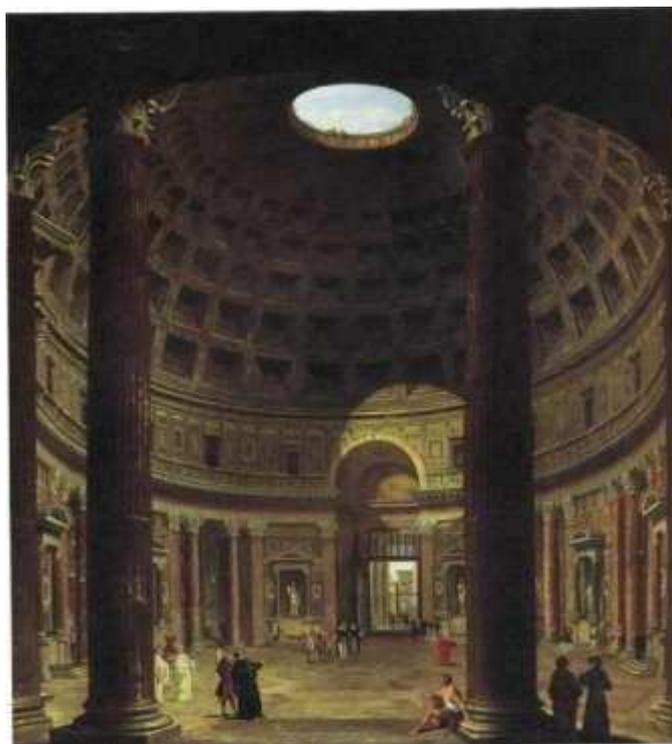


74

*Арка Тиберия в Оранже, Южная Франция*

Между 14-37

пролеты моста, акведука и даже использовать их в сводчатых перекрытиях. Прибегая к различным техническим приемам, римляне сделали опытными специалистами в искусстве возведения сводов. Самое замечательное из таких сооружений - Пантеон, храм всех богов. Это единственный античный храм, где культ никогда не прерывался: в начальный период христианства его превратили в церковь и поэтому в дальнейшем не допускали разрушения. Интерьер Пантеона (илл. 75) представляет собой огромный округлый зал, перекрытый куполом с круглым отверстием вверху, через которое видно открытое небо. Других окон нет, но помещение хорошо освещается обильным и ровным светом, падающим сверху.



75

*Интерьер Пантеона в Риме. Около 130*

Картина Джованни Паоло Панини Копенгаген, Государственный музей искусств

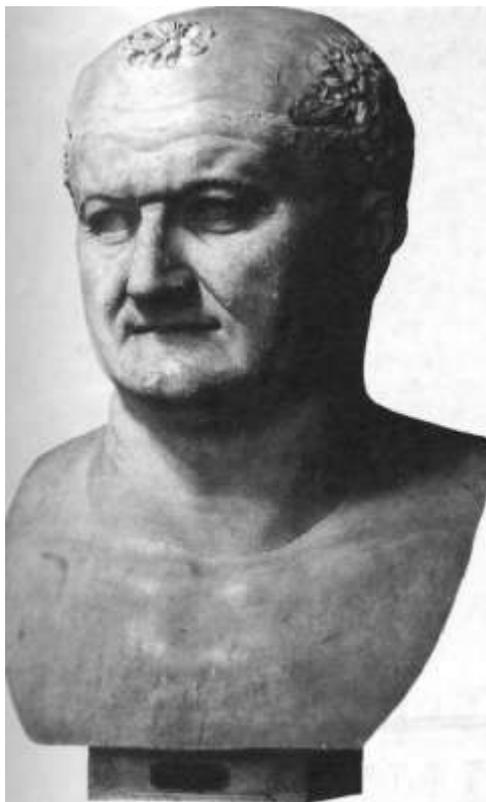
Редкие сооружения производят такое впечатление ясной гармонии. Тяжесть исчезла, и кажется, что грандиозный купол свободно парит над вами, как повторение купола небес.

Как правило, римляне делали отдельные заимствования из греческой архитектуры и применяли их к своим нуждам. То же самое происходило и в других областях художественного творчества. Одно из важнейших

заданий, предъявленных римской культурой художнику, - хороший портрет, близко передающий облик модели. Такие портреты играли немаловажную роль в ранней религии римлян. Существовал обычай нести восковые изображения предков в погребальной процессии. Не подлежит сомнению, что этот обычай проистекал из знакомой нам еще по Египту веры в магическую силу подобия, его способность предохранять душу. И позднее, в период империи, на бюст императора все еще взирали со священным трепетом. Известно, что каждый римлянин должен был воскурять фимиам перед таким бюстом повелителя в знак своей лояльности и верноподданности. Известно также, что отказ христиан от исполнения этого требования вызвал гонения на них. Как ни покажется странным, но подобное назначение портретов отнюдь не препятствовало их нелюбезной, подчас беспощадной правдивости - в этом римляне далеко превзошли греков. Видимо, тому способствовала практика снимать посмертные маски, благодаря которой римляне приобрели свое поразительное знание структуры головы и черт лица. Так или иначе мы узнаем в лицо Помпея, Августа, Тита и Нерона, как если бы мы видели их в кинохронике. Нет никаких следов лести в бюсте Веспасиана (*илл. 76*), никакого намерения уподобить его божеству. Такое лицо могло бы принадлежать богатому банкиру или владельцу торговой флотилии. Тем не менее в римских портретах нет ничего несущественного. Каким-то образом художники умудрялись оставаться верными натуре, не впадая в банальность.

Другой социальный заказ привел фактически к возрождению одной из традиционных форм древневосточного искусства (*стр. 72, илл. 45*). Римляне также стремились восславить свои победы и увековечить историю военных походов. Так, Траян воздвиг огромную колонну (*илл. 77*), запечатлевшую в изобразительной хронике ход победоносных боевых действий в Дакии (нынешняя Румыния). Мы

видим, как римские легионеры сражаются, добывают пропитание и побивают противника (илл. 78). Все достижения греческого искусства использованы в этом репортаже о подвигах завоевателей. Однако заданная цель - воодушевить мирных обывателей детальным описанием военных свершений - сказалась



76

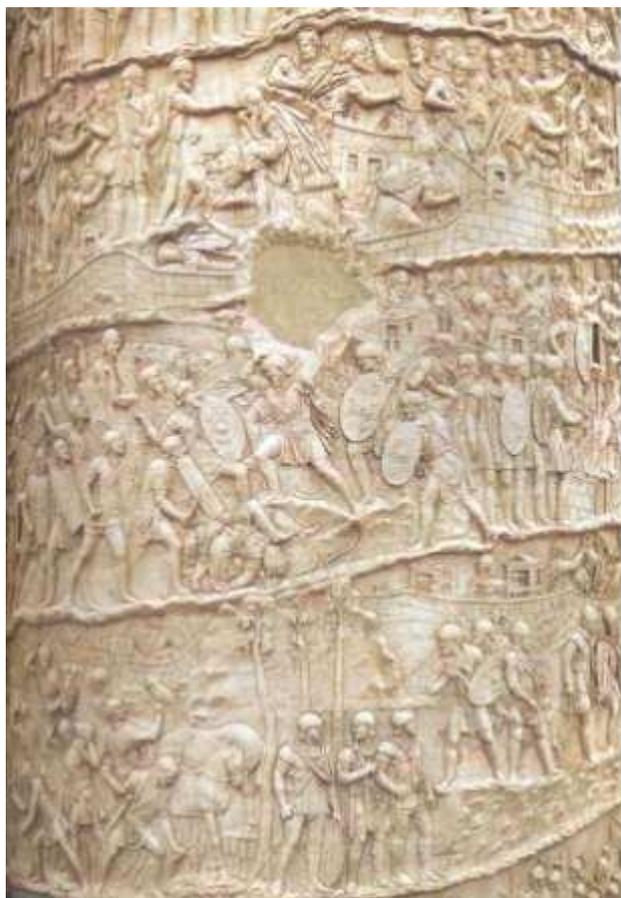
*Портрет императора Веспасиана*

Около 70

Мрамор. Высота 135 см Неаполь, Национальный археологический музей



## Колонна Траяна в Риме Около 114



78

## Колонна Траяна в Риме

Деталь

Взятие города (вверху); битва с даками (в середине); солдаты, срывающие колосья у стен крепости (внизу)

на художественном качестве. Здесь уже нет речи о гармонии, красоте и драматической выразительности. Игра воображения не увлекала прагматичных римлян. И все же найденные ими приемы повествования о героических деяниях были восприняты в далеких странах с иными религиозными верованиями.

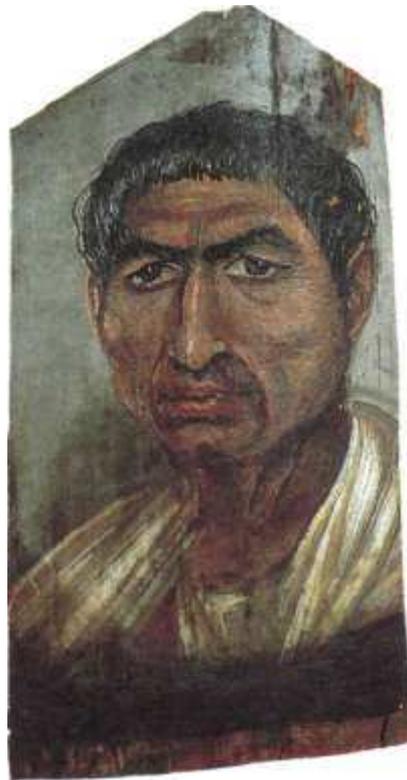
В течение первых столетий новой эры эллинистическое и римское искусство сильно потеснило национальные традиции Востока, даже сместило их основополагающие устои. Египтяне продолжали мумифицировать умерших, но теперь место традиционных изваяний заняли живописные портреты. Их исполнение поручалось художникам,

искусственным в хитростях греческого мастерства (илл. 79). Эти портреты, наверняка выполненные скромными ремесленниками за низкую плату, все же производят сильное впечатление энергией своего реализма. Редкие произведения древней живописи выглядят столь свежо и «современно». Не только египтяне осваивали иноязычные художественные приемы, приспособивая их к нуждам собственного вероисповедания. В далекой Индии римские героические хроники оказали влияние на художников, иллюстрировавших историю мирного завоевания, историю Будды. Искусство скульптуры процветало в Индии задолго до того, как в нее проникли эллинистические веяния. Самые первые изображения Будды появились в пограничной области Гандхара, и эти рельефы стали образцом для последующего буддийского искусства. На илл. 80 представлен эпизод из легенды о Великом отречении Будды.

Молодой царевич Гаутама покидает дворец своих родителей, чтобы стать отшельником. Он обращается к своему любимому коню: «Мой милый Кантхака, будь добр, провези меня в последний раз этой ночью. Ты поможешь мне стать Буддой, и я принесу спасение в мир богов и людей». Ржание и топот Кантхаки могли разбудить город и тогда бы все узнали об отъезде царевича. Поэтому боги заглушили звуки его голоса и, когда он пустился вскачь, подкладывали руки под его копыта.

Античные представления о красоте богов и героев также были восприняты индусами и отразились в облике, которым они наделили своего спасителя. Прекрасная голова Будды, выражающая погруженность в глубокий покой, была создана в той же пограничной области Гандхара (илл. 81).

Наконец, еще одна восточная религия - иудаизм - также вступила на путь переложения священной истории на изобразительный язык в целях наставления верующих. Иудейский Закон накладывал запрет на фигуративные изображения из страха перед идолопоклонством. Тем не менее, в еврейских колониях восточных городов стали расписывать стены



79

*Мужской портрет из Фаюма, Египет Около 100*

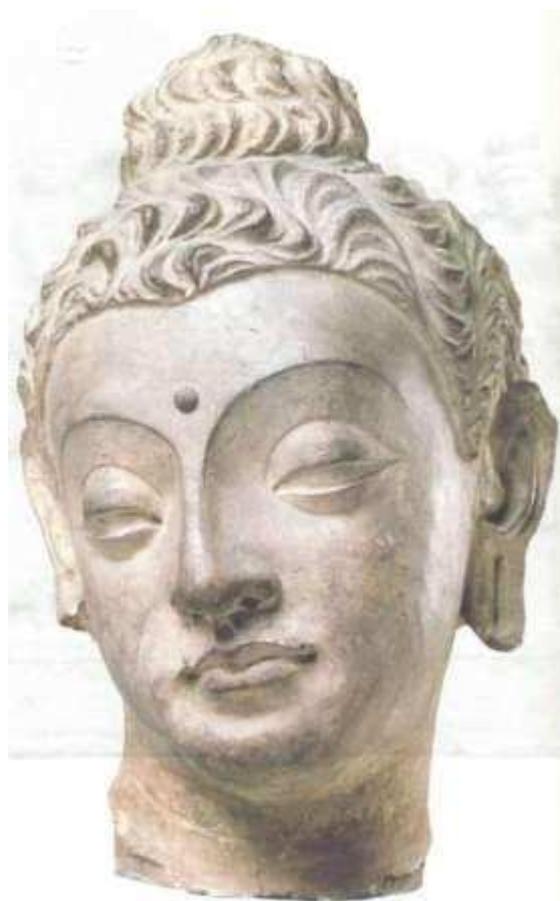
Дерево, энкаустика 33 x 17,2 см Лондон, Британский музей



80

*Будда Гаутама, отправляющийся в путь II век*

Рельеф из Лориан Тангаи, Пакистан (древняя Гандхара) Черный сланец 48 x 54 см Калькутта, Индийский музей



81

*Голова Будды из Хадды, Афганистан (древняя Гандхара) IV-V века*  
Известняк со следами окраски

Высота 29 см  
Лондон, Музей Виктории и Альберта

синагог сюжетами из Ветхого Завета. Одна из таких росписей была открыта в Дура-Европос, маленьком военном поселении в Месопотамии. Этот живописный цикл не относится к числу шедевров, но он интересен с точки зрения процессов, протекавших в III веке. Привлекает внимание сам факт очевидной скованности фигур, плоскостной и упрощенной трактовки представленной сцены (илл. 82). В ней мы видим Моисея, отсекающего воду из скалы. Но это не столько иллюстрация библейского рассказа, сколько картинное разъяснение его смысла. Фигура Моисея несоразмерно велика, а внутри находящейся за его спиной скинии Завета виден семисвечник. Чтобы показать, что каждое из колен израилевых получило свою долю из чудесного источника, художник нарисовал двенадцать ручейков, устремившихся к маленьким фигуркам с шатрами позади них. Художник был не слишком мастеровит, чем объясняется простота его приемов. Но, по всей видимости, он и не стремился к правдоподобию фигур. Чем более они правдоподобны, тем больше грешат против запрета на образотворчество. Его главным намерением было напомнить единоверцам о событиях, в которых Господь явил свое всемогущество. Скромная стенопись синагоги представляет для нас особый интерес, поскольку сходные тенденции стали утверждаться с распространением пришедшего с востока христианства.

Когда христианские художники были призваны впервые представить Спасителя и его апостолов, они также обратились к накопленному в греческой традиции опыту. Одно из самых ранних изображений

Христа (илл. 83) относится к IV веку. Вместо окаймленного бородой лица, к которому приучило нас позднейшее искусство, мы видим здесь Христа в цвете юношеской красоты. Восседающая между Петром и Павлом, преисполненной достоинства осанкой он похож на греческого философа. Многозначительная деталь указывает на тесную связь раннехристианского рельефа с языческим искусством эллинизма: чтобы показать, что Христос на троне пребывает в высях, художник поместил под его ногами дугу небесного свода, которую поддерживает божество небес.

Истоки христианского искусства восходят к более далекому времени, чем приведенный рельеф, но в самых ранних памятниках Иисус никогда не изображался. Иудеи Дура-Европос расписывали синагогу сценами из Ветхого Завета, чтобы представить эпизоды священной истории в зримой форме. Примерно так же понимали свою задачу и мастера, расписавшие подземные христианские кладбища - римские катакомбы. Убедительное свидетельство их знакомства с эллинистической живописью дает, например, композиция *Три праведника в пещи огненной*, относящаяся



Настенная роспись синагоги в Дура-Европос, Сирия



83

*Христос, Святой Петр и Святой Павел Около 389*

Рельеф саркофага Юния Басса Мрамор Рим, крипта Святого Петра



84

*Три праведника в печи огненной III век*

Роспись в катакомбах Присциллы в Риме

примерно к III веку (илл. 84). Как и помпеянские художники, мастера катакомбной живописи умели обозначить фигуру несколькими широкими взмахами кисти. Однако видно, что хитрости формального мастерства не слишком их занимали. Живопись утратила для них значение самоценной, красиво исполненной вещи. Главная цель состояла в том, чтобы воскресить в памяти верующих одно из доказательств милосердия и могущества Всевышнего. В Библии (Дан. 3) рассказывается о том, как царь Навуходоносор воздвиг на поле Деире, в области Вавилонской, золотого истукана, приказав всем по условному сигналу пасть на колени и поклоняться ему. Трое иудеев отказались это сделать, за что они, как и христиане рассматриваемого периода, должны были понести наказание. Их бросили в раскаленную печь «в головных повязках и в прочих одеждах своих». Но, о чудо! Огонь оказался

бессилен: «и волоса на голове не опалены, и одежды их не изменились». Господь «послал Ангела Своего и избавил рабов Своих».

Можно вообразить, что сотворили бы с таким сюжетом авторы Лаокоона (*стр. ПО, илл. 69*), если бы искусство пошло по иному пути. Художники катакомб вовсе не добивались драматических эффектов. Если цель -утешить души, укрепить веру в спасение этим примером воздаяния за стойкость, то вполне достаточно обозначить три человеческих фигуры в персидских костюмах, пламя и печь - символ божьего покровительства. Все, что не относится к сути дела, лучше устранить. Вновь требование ясности и простоты начинает преобладать над требованиями верности натуре. В этом стремлении художника изложить тему предельно простым, общепонятным изобразительным языком есть нечто волнующее.



85

*Статуя чиновника из Афродисия* Около 400

Мрамор Высота 176 см Стамбул, Археологический музей

Три мужские фигуры, стоящие в ряд перед зрителем с воздетыми в молитве руками, возвещают начало новой эры, когда человечество открыло для себя иные, чем земная красота, ценности.

В период заката и падения Римской империи это смещение акцентов проявилось не только в религиозном искусстве. Лишь немногие художники сохранили верность гармонии и утонченной красоте, составившим славу греческого искусства. Тщательная и тонкая обработка мрамора резцом, столь блистательная у греческих мастеров, уже не прельщала скульпторов. Как и живописцы катакомб, они довольствовались приблизительным наброском, общими очертаниями фигуры и нередко прибегали к механической дрели. Часто говорят, что эти годы ознаменовали упадок античного искусства, и действительно, многие навыки были утрачены в бурный период войн, бунтов и нашествий. Но утрата артистизма -лишь одна сторона дела. Когда художников перестала удовлетворять виртуозность сама по себе, они обратились к поиску иной изобразительной системы. Пожалуй, наиболее отчетливо новые

устремления проступают в портретах, особенно в портретах IV и V веков (илл. 85). Греку праксителевской эпохи такие вещи показались бы грубыми и варварскими. И в самом деле, лица на портретах никак не назовешь красивыми. Римлянин, присмотревшийся к достижениям точного портретного сходства (стр. 121, илл. 76), с презрением отвернулся бы от них, как от жалкого ремесленничества. Но для наших современников эти фигуры одушевлены горением внутренней жизни, выраженном в энергичной проработке черт лица, на котором выделяются глаза, оттененные глубокими полукружиями век и выступающими дугами бровей. Это те самые люди, которые были свидетелями и первыми приверженцами восходящего христианства, ознаменовавшего конец древнего мира.



*Мастер погребальных портретов перед мольбертом и коробкой с красками Около 100*

Деталь росписи саркофага из Керчи Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

## Глава 6 РАСХОЖДЕНИЕ ПУТЕЙ

### Рим и Византия. V-XIII века

После того как император Константин узаконил в 311 году христианскую церковь, перед ней встали очень серьезные проблемы. Пока шли гонения на христиан, не было ни надобности, ни возможности возводить крупные культовые сооружения. Прежние церковные постройки и залы для собраний верующих были небольшими и неприметными. Но как только церковь стала могущественной силой в государстве, встал вопрос о ее отношении к искусству. Нельзя было строить церковные здания по образцу античных храмов, ведь их назначение было совершенно иным. Интерьер античного храма - всего лишь тесное помещение, где находилась статуя божества. Торжественные процессии и жертвоприношения совершались снаружи. Церковь же нуждалась в обширном пространстве, способном вместить в себя прихожан, собравшихся на богослужение, внимавших литургии и проповедям священника, стоящего перед высоким алтарем. Поэтому прототипом христианских культовых

сооружений стали не языческие храмы, а залы, предназначенные для многолюдных собраний и получившие во времена античности название «базилики», что означает «царский дом». Такие помещения использовались для торговли и открытого судопроизводства. Чаще всего базилики состояли из широкого продольного зала и отделенных от него рядами колонн более узких и низких пространств. В дальнем, противоположном от входа конце располагалась полукруглая ниша с помостом (апсида), отводившаяся для председателя собрания или судьи. Мать императора Константина впервые возвела базилику для богослужения, и впоследствии этим термином стали обозначать церковные здания данного типа. В апсиде размещался высокий алтарь, к которому устремлялись взгляды молящихся. Алтарная часть здания получила название хора. Центральную часть базилики, где собиралась паства, позднее стали называть нефом (что означает «корабль»), а боковые, более низкие части – боковыми нефами. В большинстве базилик высокий центральный неф перекрывался деревянными балками и брусья оставались открытыми. Боковые нефы чаще имели плоское перекрытие. Колонны, членившие пространство базилики, пышно украшались. Ни одна из ранних базилик



86

*Базилика*

*Сант Аполлинаре ин Классе, Равенна Около 530*

не сохранилась в первоначальном виде, но при всех перестройках и обновлениях, которым они подвергались на протяжении полутора тысяч лет, мы все же можем получить представление об общем характере этих сооружений (илл. 86).

Еще более трудным был вопрос о внутреннем декоре базилик, ибо проблема образа, его уместности в религиозном культе также встала со всей силой и вызвала ожесточенные споры. Почти все ранние христиане сходились в одном пункте: в доме Господа нет места статуям. Статуи слишком напоминали языческих истуканов, осуждавшихся Библией. Водрузить на алтаре фигуру Бога или святого представлялось абсолютно недопустимым. Если несчастные язычники, только что обращенные в новую веру, будут лицезреть статуи в церквях, то как же они поймут разницу между прежним идолопоклонством и новым исповеданием? Они могут решить, что такая статуя и впрямь «изображает» Бога, как статуя Фидия мыслилась изображением Зевса. Это воспрепятствует уяснению ими слова Всемогущего и Незримого Господа, по образу и подобию которого мы созданы. Но единодушно отвергая скульптуру, правоверные христиане сильно расходились в своих мнениях о живописных образах. Некоторые находили их полезными – ведь они могли воскресить в памяти вероучение и оживить события священной истории. Эта точка зрения возобладала в западной, латинской части Римской империи. Ее отстаивал папа Григорий Великий, живший в конце VI века. Обращаясь к

противникам живописи, он ссылался на то, что многие приобщившиеся к церкви миряне не владели грамотой и для их наставления в вере изображения так же необходимы, как картинки в книгах для детей. «Живопись для неграмотных, - говорил он, - то же самое, что Писание для умеющих читать».

Оправдание живописи таким крупным авторитетом возымело немаловажные последствия в истории искусства. Его слова цитировали всякий раз, как только возвышались голоса противников церковных образов. Однако ясно, что такой подход накладывал на искусство значительные ограничения. Из суждения папы Григория вытекает, что сюжет должен быть представлен с возможной простотой и однозначностью, что необходимо устранить все, что отвлекает внимание от главного - сакрального смысла. На первых порах художники еще прибегали к римским приемам изобразительного повествования, однако со временем они все больше отвлекались от деталей, сосредоточиваясь на самом существенном. *Илл. 87* дает пример последовательного применения этих принципов. На мозаике, украшающей базилику в Равенне - городе, который тогда, около 500 года, был крупным морским портом и главным центром восточного побережья Италии, - представлен евангельский рассказ о том, как Христос накормил тысячи людей пятью хлебами и двумя рыбами.

Эллинистический мастер наверняка воспользовался бы случаем показать огромную толпу людей, вовлеченных в драматическое действие. Но христианский художник идет иным путем. Это не живопись кистью, а мозаичная картина, выложенная из стеклянных и каменных кубиков, тщательно пригнанных друг к другу. Мозаика обладает глубокими, насыщенными цветами, которые придают церковному интерьеру сакральное сияние. Сам изобразительный строй вызывает в зрителе ощущение свершающегося чуда. Фон выложен из кусочков золоченого стекла, а на золотом фоне не могут разыгрываться реальные события. Величаво недвижная фигура Христа пребывает в центре композиции. Это не привычный нам образ Христа, но безбородый лик, юный и обрамленный длинными волосами, каким представляло его изображение ранних христиан. Облаченный в пурпурные одеяния, он простирает руки в благословляющем жесте к апостолам, которые протягивают ему хлеба и рыб, дабы свершилось чудо. Они держат пищу покровенными руками, как требовал тогдашний обычай от подданных, приносящих дар властителю. Расстановка и позы фигур напоминают торжественную церемонию. Художник вкладывал в свои образы глубокий смысл. Чудо, некогда случившееся в Палестине, было для него не просто удивительным событием - это символ и знак неизбывной духовной силы Христа, которая затем воплотилась в церкви. Этим объясняется пристальный взгляд Иисуса, обращенный к прихожанам: это их голод хочет он утолить.

На первый взгляд композиция может показаться застывшей. Не осталось ничего от гибкой, выразительной подвижности, бывшей высшим достижением искусства Древней Греции. В строго фронтальной постановке фигур есть нечто сходное с детским рисунком. И все же не вызывает сомнений основательное знакомство мозаичиста с греческим античным искусством. Он точно знал, как расположить драпировки плаща, чтобы под складками обозначились формы тела. Он умело подбирал оттенки камня, находя нужные последовательности для передачи тонов тела или горок. Он даже обозначил падающие на землю тени и без затруднений справлялся с ракурсами. И если кому-то картина покажется примитивной, то это только потому, что мастер сознательно стремился к простоте. Требование ясности, когда-то определявшее строй древнеегипетского искусства, зазвучало с новой силой, поскольку к тому призывала церковь. Однако язык, на котором изъяснялись теперь художники, не был языком примитивных форм - ведь он развился из предпосылок древнегреческой живописи. Христианское искусство Средневековья представляет собой любопытную смесь архаической упрощенности и высшей умудренности. Страсть к исследованию живой природы, пробудившаяся в Греции около 500 года до н.э., через тысячу лет снова угасла. Художники больше



87

*Чудесное насыщение пятью хлебами и двумя рыбами*

Мозаика базилики Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Около 520

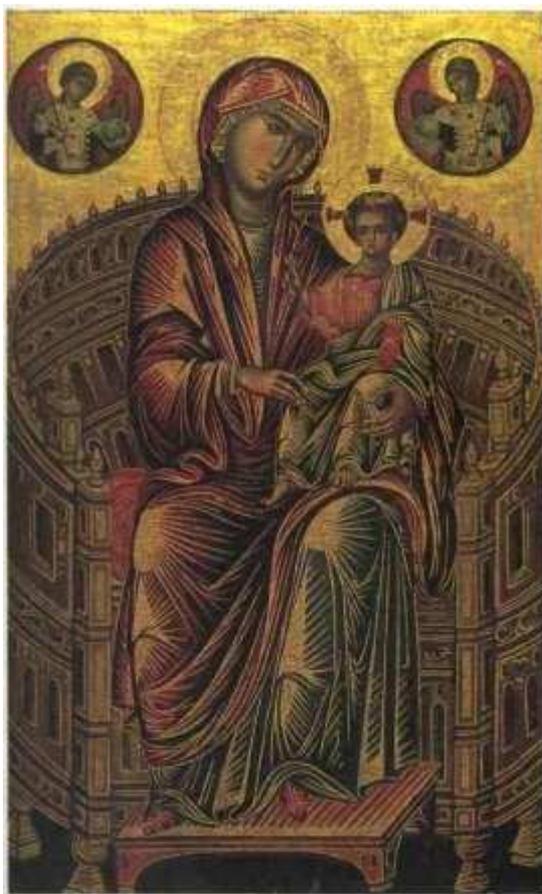
не сопоставляли выработанные формулы с реальностью. Они перестали изыскивать новые способы изображения человеческого тела и пространственной глубины. Но уже сделанные открытия никогда не были забыты. Античное искусство создало огромный арсенал изобразительных формул - фигур стоящих, сидящих, склонившихся, падающих. Все эти типы могли послужить исходным материалом для христианского повествования, их внимательно изучали, копировали и претворяли в соответствии с новым контекстом. Но сами программные задачи настолько отличались от прежних, что в христианской живописи с трудом угадываются классические прототипы.

Вопрос о назначении искусства, его месте в церковных сооружениях сыграл важную роль во всей европейской истории. Расхождение в этом

споре стало одной из основных причин отказа восточной, грекоязычной части Римской империи (со столицей в Византии, или Константинополе), от подчинения папе римскому. Часть церковных идеологов, прозванных иконоборцами, не допускала никаких культовых изображений. В 754 году они одержали верх и религиозное искусство было запрещено восточной (православной) церковью. Однако и для их оппонентов позиция папы Григория оказалась неприемлемой. Иконопочитатели считали, что образы не просто полезны, они - святы. «Если Господь в своей благодати изъявил волю предстать пред очами смертных в человеческом облике Христа, - рассуждали они, - то зачем полагать, что ему неуютно явить себя в зримых образах? Мы вовсе не поклоняемся самим этим образам, как делают язычники. Мы поклоняемся Господу и святым, прибегая к посредничеству их изображений». Как бы мы ни оценивали логику этих доказательств, они сыграли огромную роль в истории искусства. Когда сторонники поклонения иконам, подвергавшиеся гонениям в течение столетия, вновь восторжествовали, церковную живопись уже нельзя было рассматривать как иллюстративное пояснение для неграмотных. Теперь она стала отблеском сверхъестественного мира. Поэтому православная церковь не допускала своеволия художников. Подлинный сакральный образ или икона Богородицы - это освященный вековой традицией канонический тип, но никак не любая красивая картина, изображающая женщину с ребенком.

Итак, в Византии требовали от художников почти столь же неукоснительного соблюдения традиции, как в Древнем Египте. Но здесь есть и другая сторона. Строгое следование древним образцам

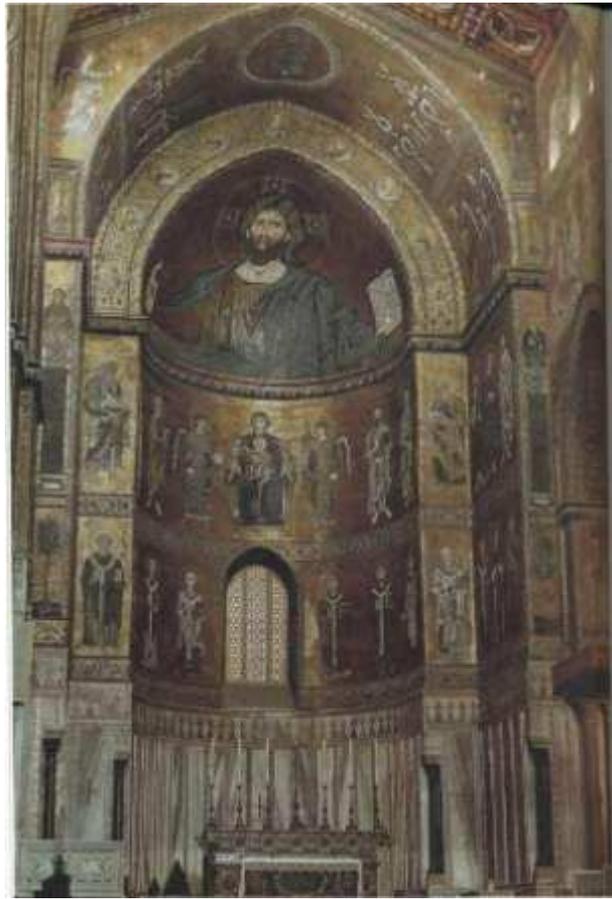
способствовало сохранению античных приемов в трактовке лиц, жестов, драпировок. В типичном для византийского искусства алтарном образе Богоматери (илл. 88) непросто увидеть связь с древнегреческой живописью. И все-таки в пластике складок, обтекающих тело, лучащихся вокруг колен и локтя, в приемах светотеневой моделировки рук и лица, даже в формах широкого изгибающегося трона угадываются эллинистические первоисточники. Византийское искусство, при всей его статичности, все же было ближе к натуре, чем западноевропейское искусство последующих веков. С другой стороны, значение освященной традиции, необходимость следовать заданным нормам в изображении Христа или Пресвятой Девы препятствовали проявлению личности художника. Но тенденция консерватизма нарастала постепенно, и было бы ошибочным полагать, что художники той эпохи не обладали творческой свободой. Ведь именно они превратили простые иллюстрации раннехристианского искусства в крупные циклы величественных сакральных образов византийских церквей. Рассматривая мозаики, созданные греческими мастерами на Балканах и в Италии, мы увидим, что в этой восточной империи



88

*Богоматерь на троне* Около 1280

Алтарный образ из Константинополя Дерево, темпера 81,5X49 см Вашингтон, Национальная галерея искусств



89

*Христос Вседержитель, богородица и святые* Около 1190  
Мозаика собора в Монреале, Сицилия

обрели новое звучание древневосточные традиции грандиозности и монументальности. *Илл. 89* дает представление о впечатляющей силе такого искусства. Мозаики апсиды собора в Монреале (Сицилия) выполнены греческими мастерами незадолго до 1190 года. Население Сицилии принадлежало к католической конфессии, чем объясняется присутствие в ряду святых (на уровне окна) фигуры Томаса Бекета, весть об убийстве которого распространилась по Европе двадцатью годами раньше. Во всем остальном художники следовали византийской традиции. Взгляды собравшихся в храме прихожан устремлялись к величественной фигуре Христа Вседержителя с поднятой в благословляющем жесте правой рукой. Ниже - Богородица, представленная в виде восседающей на троне Царицы Небесной, в окружении архангелов и святых, торжественно представленных в два регистра.

Такие образы, обращающие к нам взор с сияющих золотом стен, воплощали идею Божественной Истины в столь совершенной символической форме, что казалось - нет надобности отступать от традиции. Она утвердилась во всех странах православного вероисповедания. В русской иконописи нашли себе продолжение выдающиеся свершения византийских художников.



*Иконоборец смывает изображение Христа Около 900*

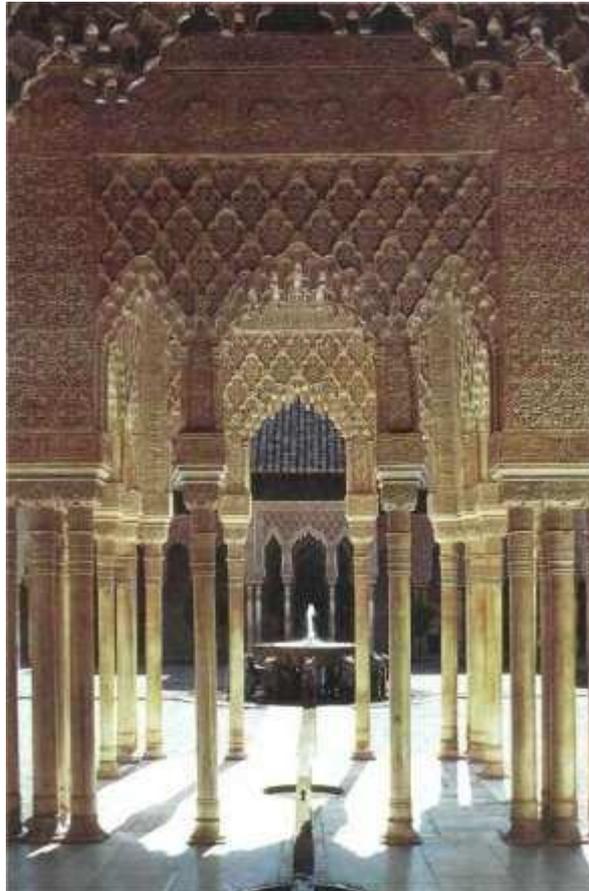
Миниатюра *Хлудовской псалтири* Москва, Государственный Исторический музей

## Глава 7 ВЗГЛЯД НА ВОСТОК

### Страны мусульманского мира. Китай. II-XIII века

Прежде чем продолжить историю европейского искусства, необходимо хотя бы вкратце ознакомиться с тем, что происходило в других частях света на протяжении этих, наполненных бурными событиями, столетий. Интересно увидеть, как в странах с иными религиозными верованиями решалась столь занимавшая европейские умы проблема зрительных образов. Средневосточная религия ислама, распространившаяся в VII—VIII веках повсюду, где прошли мусульманские завоеватели, - в Персии, Месопотамии, Египте, в Северной Африке и Испании, ограничивала пластические искусства еще более жесткими рамками, чем христианство. Образные подобию были просто запрещены. Но искусство нельзя задушить, и творческая энергия мастеров Востока, лишенных права изображать человека, направилась на игру с отвлеченными формами. Возникли сложнейшие орнаментальные плетения, так называемые «арабески». Когда прогуливаешься по дворам и залам Альгамбры (*илл. 90*), бесконечное разнообразие декоративных мотивов оставляет неизгладимое впечатление. Изумительные узоры восточных ковров (*илл. 91*) хорошо известны и за пределами мусульманского мира. Можно сказать, что весь этот грезоподобный мир играющих линий и красок, изощренного рисунка и богатых цветовых переливов обязан, в конечном итоге, учению Магомета, отворотившему художников от реального мира. Приверженцы более поздних направлений ислама не столь строго соблюдали запрет на создание изображений. Фигуративные композиции допускались в литературных сюжетах, если они не имели

отношения к религии. Миниатюрные иллюстрации к романам, притчам, историческим повестям, создававшиеся начиная с XIV века в Персии, а затем и в Индии периода правления мусульманской династии Великих Моголов, показывают, какие существенные уроки вынесли художники из предписанной им практики отвлеченного формотворчества. Пример бесподобного мастерства дает миниатюра к рукописи персидского романа XV века с изображением сцены в саду при лунном свете (илл. 92), похожая на оживший, словно в волшебной сказке, ковер. Иллюзорной реальности здесь не больше, чем в византийском искусстве. Возможно, даже меньше. Нет ни фигур в ракурсе, ни намека на светотень, ни попыток

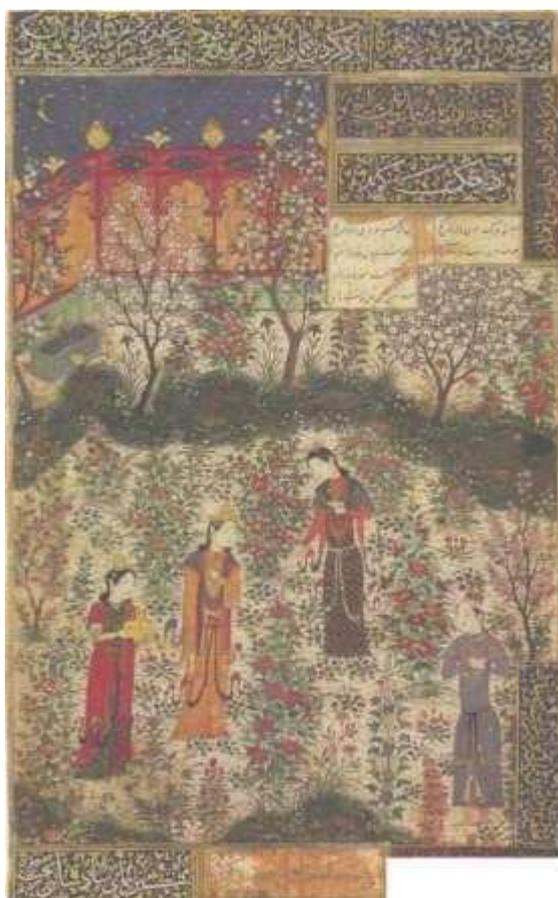




91

*Персидский ковер XVII век*

Лондон, Музей Виктории и Альберта



*Встреча принца Хумаи с принцессой Хумаюн в саду* Около 1430-1440  
 Миниатюра из персидской рукописи  
 Париж, Музей декоративного искусства



*Прием у богини Си-Ванму* Около 150

Оттиск с рельефа из погребения Улянцы Провинция Шаньдун, Китай

передать телесные объемы. И человеческие фигуры, и растения, будто вырезанные из цветной бумаги, расположены на странице в безукоризненном орнаментальном ритме. Именно поэтому иллюстрация включается в книгу более органично, чем любая иллюзорная картинка. Такую миниатюру можно читать как текст. Можно начать рассматривать ее из правого угла, где стоит герой со скрещенными руками, и отсюда перейти к идущей ему навстречу героине; затем взгляд мечтательно блуждает, не пресыщаясь, по лунному пейзажу сказочного сада.

В Китае воздействие религии на искусство было еще более глубоким. Об истоках китайского искусства известно немного, но мы знаем, что издавна китайцы славились умением отливать бронзу. Самые ранние бронзовые сосуды, принадлежавшие древним храмам, восходят к первому тысячелетию до н.э., а по мнению некоторых ученых - к еще более далеким временам. Однако известные нам памятники китайской живописи и скульптуры не столь древнего происхождения. В канун и в первые столетия н.э. у китайцев существовали погребальные обряды, отчасти сходные с древнеегипетскими. Изображения в погребальных камерах рассказывают нам о повседневной жизни и обычаях давно минувших дней (*илл. 93*). К тому времени уже стал складываться известный нам стиль китайского искусства. Художники избегали прямых и ломаных линий, характерных, например, для египетского искусства; их влекли мягко изгибающиеся, волнообразные очертания. Изображая скачущую лошадь, художник компоновал ее из округлых форм. В китайской пластике линии фигур также непрерывно колеблются, гнутся, поворачиваются, но при этом не утрачивается устойчивость массивных объемов (*илл. 94*).

Суждения китайских авторитетов, считавших, что искусство должно сохранить в памяти людей доблестные деяния ушедшего золотого века, подчас сближаются с высказываниями папы Григория Великого о призвании искусства. Один из самых древних иллюстрированных свитков представляет собой собрание рассказов о благонравных поступках знаменитых женщин, служивших образцом конфуцианской морали. Считается, что в нем даны повторения работ художника Гу Кайчжи, жившего в IV веке. На *илл. 95* мы видим фрагмент свитка, в котором сценка с мужем, несправедливо укоряющим свою жену, воспроизведена со всем присущим китайскому искусству изяществом. Противостояние фигур, их жесты воссоздают отношения между персонажами с предельно возможной для

нравоучительной картинке убедительностью. Художник легко владеет трудным искусством передачи движения. В изображении нет ни малейшей скованности, ведь сама приверженность китайского искусства волнистым линиям предопределяет зрительную подвижность образа.



94

*Крылатый лев* Около 523  
Погребение Сяо Цина близ Нанкина



95

*Упреки ревнивого мужа* Около 400

Копия с оригинала Гу Кайчжи  
Деталь шелкового свитка  
Лондон, Британский музей

Пожалуй, еще более сильный заряд получило китайское искусство от буддизма. Облик буддийских монахов и аскетов воссоздан в скульптуре с изумительным правдоподобием (илл. 96). Здесь мы вновь видим, как изгибаются линии, обрисовывающие формы ушей, губ, щек; при этом они не искажают реальных черт, но сплавляют их воедино. В подобных произведениях нет произвола случайности, напротив - все приведено в стройную систему, каждая деталь служит созданию целостного впечатления; в натуралистическом изображении человеческого лица проступает давний принцип маски (илл. 28).

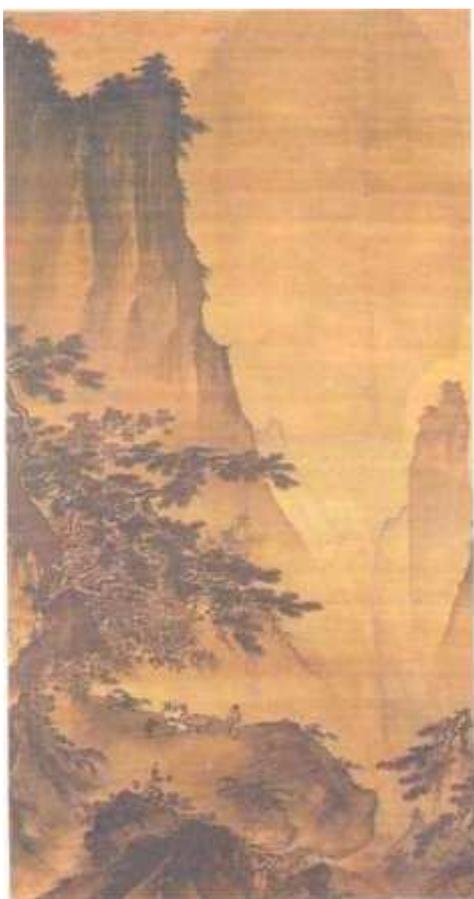
Роль буддизма в китайском искусстве не исчерпывается постановкой определенных художественных задач. С ним пришло совершенно новое отношение к искусству - такое преклонение перед художественным творчеством, какого не знали ни Древняя Греция, ни Европа вплоть до эпохи Возрождения. В Китае раньше, чем в других странах, отказались от представления об изобразительном искусстве, как о ремесле, обслуживающем посторонние ему цели. Здесь впервые живописец был возведен на один уровень с вдохновенным поэтом. В религиозных учениях Востока важнейшее место отводилось медитации. Медитировать - значит погрузиться на многие часы в созерцание одной чистой истины, удерживать в своем сознании единственный мысленный образ, пристально рассматривать его со всех сторон, не упуская ни на мгновение. Медитация - своего рода тренировка психики, которой в восточных культурах придается даже еще большее значение, чем у нас физической тренировке и спорту. Некоторые монахи медитируют с отдельным словом, как бы непрерывно вращают его в своем сознании, сидя при этом неподвижно в течение целого дня и прислушиваясь к тишине, предваряющей звучание слога и смыкающейся за ним. Предметом медитации могут быть и образы природы. Например, избрав образ воды, медитирующий размышляет о заключенных в нем поучительных для человека смыслах — о свободе и легкости водного потока, обтачивающего твердые камни, вспаивающего поля, о его прохладе и прозрачности, дарующей успокоение. Созерцая образ гор, он думает об их несокрушимости и горделивой силе, об их покровительственной благожелательности к растущим на них лесам. Связь китайского искусства с религией проявилась не столько в изображении эпизодов из жизнеописания Будды, иллюстрировании доктрин и притч вероучителей, сколько в том, что художественное произведение поддерживало и стимулировало медитативные практики. В этом его принципиальное отличие от христианского искусства средневековой Европы. Буддийский художник писал горы и воды с благоговением, но не для того, чтобы преподнести какой-то урок и не ради украшения интерьера. Его цель состояла в том, чтобы предоставить зрительный материал для глубоких размышлений. Картины на шелковых свитках хранились в драгоценных шкатулках и извлекались



96

*Голова лоханя (архата) из И-Чоу, Китай Около 1000*

Глазурованная керамика. Натуральная величина Ранее - Франкфурт, собрание Фульда



Вертикальный свиток. Шелк, тушь, водяные краски 149,7 x 78,2 см Тайбэй, Дворцовый музей

оттуда лишь время от времени, чтобы неторопливо развернув их погрузиться в созерцание. Так открывают поэтический сборник, читая и перечитывая любимые стихи. Для этого предназначались шедевры китайской пейзажной живописи XII и XIII веков. Нам, нетерпеливым детям суетной цивилизации, трудно обрести такой настрой - мы вечно спешим и осведомлены о технике медитации вряд ли намного больше, чем древние китайцы о физкультуре. Однако пристальное длительное рассматривание китайского пейзажа {илл. 97} поможет нам приобщиться к породившим его духовным состояниям и высоким намерениям. Конечно, это не картина реальной местности, не красивый вид с привычных нам открыток. Китайские художники не выходили на природу, чтобы зарисовать природный мотив. Они осваивали свое искусство медитативным методом внутреннего созерцания, в котором прояснялись зрительные образы сосен, скал, облаков.

Изобразительные правила выводились не из наблюдения природы, а из изучения работ великих предшественников. Только овладев традиционными приемами, художник отправлялся в странствия, чтобы предаться любованию красотами природы, проникнуться их настроением. Вернувшись из путешествия, он стремился передать в красках поток эмоциональных состояний, объединяя в своем пейзаже сосны, горы, облака подобно тому, как поэт воссоздает вереницу образов, промелькнувших в сознании во время прогулки. Китайские мастера уделяли особое внимание легкости кисти, свободному бегу мазков туши, записывающих полет свежих впечатлений. Нередко они набрасывали на шелковом свитке несколько поэтических строк, сопровождавших живопись. К намерению выискивать отдельные детали, сравнивать их с картиной реальности они отнеслись бы, как к детской наивности. В живописи они искали другого - зримых



Вертикальный свиток. Бумага, тушь 122,1x81,1 см  
Тайбэй, Дворцовый музей

проявлений артистического вдохновения. Не всегда просто оценить художнические дерзания в таких произведениях, как показанном на *илл. 98* пейзаже, на котором сквозь облака едва виднеется несколько горных пиков. Но попытаемся вообразить себя на месте художника, пережившего трепет восторга перед этими величественными вершинами, - и мы приблизимся к пониманию огромного вклада китайской живописи в историю искусства. Может быть, оценить сосредоточенную краткость этой манеры проще в более привычном для нас сюжете. Три рыбы, плавающие в пруду (*илл. 99*), - плод долгих терпеливых наблюдений в начале и виртуозной легкости кисти на стадии исполнения замысла. Здесь мы вновь встречаем грациозные изгибы линий, великолепно передающие движение. Формы не подчинены симметричным планам, не заполняют плоскость равномерно, как в персидской миниатюре, но, тем не менее, ощущается их точная сбалансированность. Такую живопись можно рассматривать очень долго, не испытывая скуки. Стоит попробовать, чтобы убедиться в этом.

Есть нечто пленительное в сдержанности китайского искусства, в намеренном самоограничении несколькими непритязательными природными мотивами. Но очевидны и опасности, подстерегающие художника на этом пути. С ходом времени почти каждый тип мазка, очерчивающего бамбуковый стебель или зубчатую скалу, вошел в инвентарь традиции, а преклонение перед шедеврами прошлого было столь велико, что художники все меньше и меньше полагались на собственное вдохновение. В течение последующих столетий требования к живописному мастерству были по-прежнему высокими как в Китае, так и в Японии (где были освоены китайские нормативы), но искусство все больше и больше уподоблялось игре по заданным правилам, интерес к которой падает, когда все ходы уже известны. И лишь в XVIII веке, когда завязались контакты с западной культурой, японские художники начали применять традиционные методы к новым темам. В дальнейшем мы увидим, что эти опыты обмена традициями оказались весьма плодотворными и для западного искусства.



Лист из альбома Шелк, тушь, водяные краски. 22,2 x 22,8 см  
Филадельфия, Художественный музей

легкости кисти на стадии исполнения замысла. Здесь мы вновь встречаем грациозные изгибы линий, великолепно передающие движение. Формы не подчинены симметричным планам, не заполняют плоскость равномерно, как в персидской миниатюре, но, тем не менее, ощущается их точная сбалансированность. Такую живопись можно рассматривать очень долго, не испытывая скуки. Стоит попробовать, чтобы убедиться в этом.

Есть нечто пленительное в сдержанности китайского искусства, в намеренном самоограничении несколькими непритязательными природными мотивами. Но очевидны и опасности, подстерегающие художника на этом пути. С ходом времени почти каждый тип мазка, очерчивающего бамбуковый стебель или зубчатую скалу, вошел в инвентарь традиции, а преклонение перед шедеврами прошлого было столь велико, что художники все меньше и меньше полагались на собственное вдохновение. В течение последующих столетий требования к живописному мастерству были по-прежнему высокими как в Китае, так и в Японии (где были освоены китайские нормативы), но искусство все больше и больше уподоблялось игре по заданным правилам, интерес к которой падает, когда все ходы уже известны. И лишь в XVIII веке, когда завязались контакты с западной культурой, японские художники начали применять традиционные методы к новым темам. В дальнейшем мы увидим, что эти опыты обмена традициями оказались весьма плодотворными и для западного искусства.



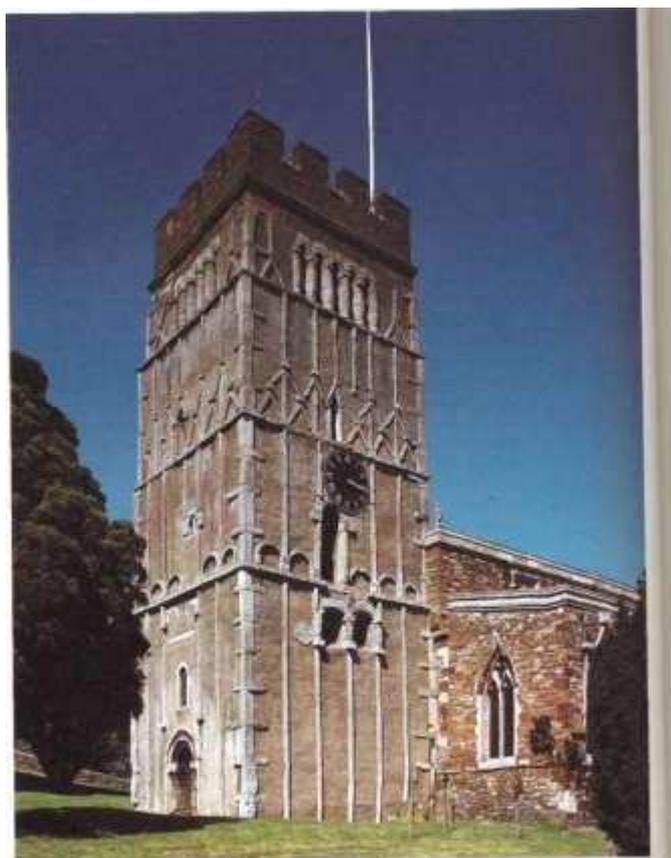
*Японский юноша пишет бамбуковый стебель* Начало XIX века

Гравюра на дереве работы Хиденобу 13x18,1 см

# Глава 8 ИСКУССТВО В ПЛАВИЛЬНОМ КОТЛЕ

## Западная Европа. VI-XI века

В изложении истории западного искусства мы остановились на временах императора Константина и папы Григория Великого, когда искусству было предъявлено требование доносить до мирян Слово Божье. Период, последовавший за эпохой раннего христианства и падения Римской империи, вошел в историю под недоброжелательным наименованием «темных веков». Мы называем эти века «темными» отчасти потому, что люди, жившие во времена переселения народов, войн и переворотов, действительно пребывали во мраке неведения и отсутствия надежных ориентиров, но также и потому, что темны и недостаточны наши собственные знания об этих смутных и смущающих ум веках, пришедших на смену античному миру и предшествовавших образованию ныне известных нам европейских государств. Нельзя очертить точные границы этого периода, но для целей нашего изложения будет достаточно обозначить пятисотлетний промежуток между 500 и 1000 годами. Пять веков - большой срок, за который многое могло произойти и действительно произошло. Самое интересное для нас - то, что в эти годы не возникло никакого определенного единого стиля, точнее - сталкивались самые разные стили, и только к концу периода наметилось их слияние. Тем, кто хотя бы поверхностно знаком с историей «темных веков», это не покажется удивительным. Темный период был одновременно и весьма пестрым: в глаза бросаются различия между отдельными классами и слоями населения. В те времена было немало людей, особенно в монастырях, пристрастившихся к наукам и искусствам, восхищавшихся творениями античных писателей и художников, которые еще хранились в монастырских библиотеках и сокровищницах. Иногда эти образованные, хорошо осведомленные монахи и клирики занимали влиятельные позиции при дворах властвующих особ и, пользуясь этим, предпринимали попытки возродить искусства. Но их старания чаще всего заканчивались ничем, поскольку с севера накатывались все новые полчища вооруженных грабителей, чьи взгляды на искусство были радикально иными. Ценители высоких достижений античной культуры считали варварами разношерстные тевтонские племена готов, вандалов, саксов, данов и викингов,



*Церковь Олл Сейнтс в Эрлс-Бартоне,  
Нортхамптоншир Около 1000*



101

*Голова дракона из Осеберга, Норвегия. Около 820*

Резьба по дереву. Высота 51 см Осло, Университетское собрание древностей

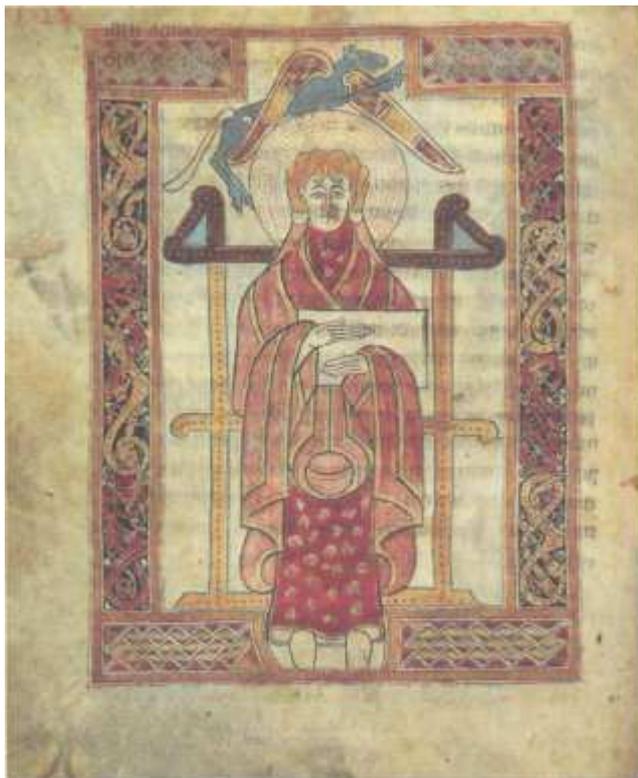
опустошавшие Европу грабежами и насилиями. В каком-то смысле они и были варварами, однако это не означает, что у них не было своих представлений о красоте и своего искусства. Их ремесленники умели филигранно обрабатывать металл и резать по дереву не хуже новозеландских маори (*стр. 44, илл. 22*). В сложные, завораживающие узоры их изделий вплетаются фигуры извивающихся драконов и сказочных птиц. Мы не знаем, откуда произошли эти орнаменты VII века, ни что они означают, но можно предположить, что в целом художественные представления тевтонов не отличались от представлений иных примитивных племен, то есть у них изображения также служили целям магии и изгнания злых духов. Резные фигуры драконов, которые викинги крепили к саням и кораблям, дают хорошее представление о характере этого искусства (*илл. 101*). Угрожающие головы чудовищ наверняка не были лишь невинными украшениями. Известно, что обычай норвежских викингов предписывал капитану корабля снимать эти фигуры при приближении к родному порту, «дабы не испугать духов земли».

Монахи и миссионеры кельтской Ирландии и саксонской Британии стремились приспособить художественные традиции северных племен к требованиям христианства. При возведении каменных церквей и колоколен применялись характерные для местного деревянного строительства балочные конструкции (*илл. 100*). Но наиболее поразительный в этом отношении пример дают английские и ирландские манускрипты VII—VIII веков. На *илл. 103* приведена страница из знаменитого

*Линдисфарнского Евангелия*, созданного в Нортумбрии незадолго до 700 года. Форма креста, заполненная невероятными переплетениями драконов и змей, выделяется на фоне еще более сложного узора. Попытайтесь проследить извивы этого колдовского лабиринта, распутать клубки сплетенных и перекрученных лент, и вы придете к удивительному заключению, что здесь нет хаоса - все узоры точно согласованы, цвета и линии сливаются в гармоничные созвучия. Трудно представить, кто бы еще мог

измыслить такую сложную схему и проявить столько терпения и упорства в ее осуществлении. Нужны ли другие доказательства искусности и безупречной исполнительской техники мастеров, следовавших местным традициям?

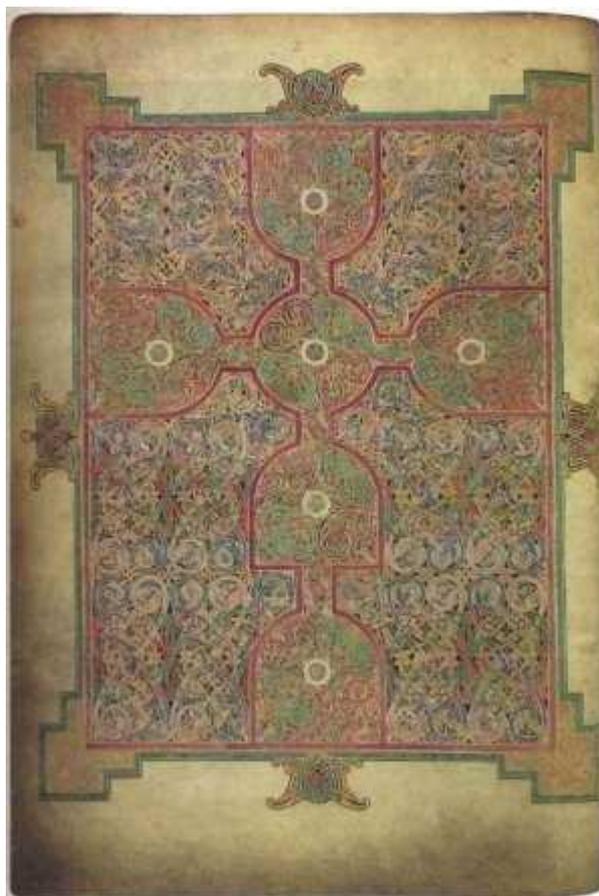
Человеческие фигуры в английских и ирландских миниатюрах еще более необычны. Они больше похожи на орнамент, скомпонованный из человекоподобных форм {илл. 102}. Видно, что художник воспользовался каким-то образцом из более ранней рукописи Библии и преобразил его по своему вкусу. Складки одежды он уподобил переплетающимся лентам, локоны волос и ушные раковины передал спиралевидными завитками, а лицо представил застывшей маской. Фигуры евангелистов и святых словно заимствуют свой облик у первобытных идолов. Отсюда видно, что художникам, воспитанным в их собственной национальной традиции, было нелегко приспособиться к новым для них требованиям



102

*Евангелист Лука* Около 750

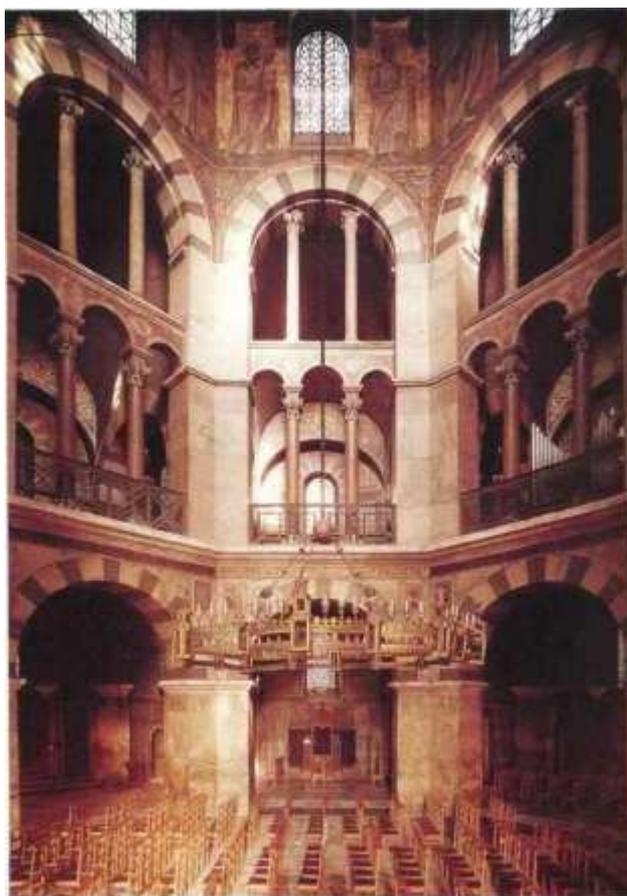
Миниатюра рукописного Евангелия  
Санкт-Галлен, Монастырская библиотека



**103**

*Миниатюра Линдисфарнского Евангелия. Около 698*

Лондон, Британская библиотека



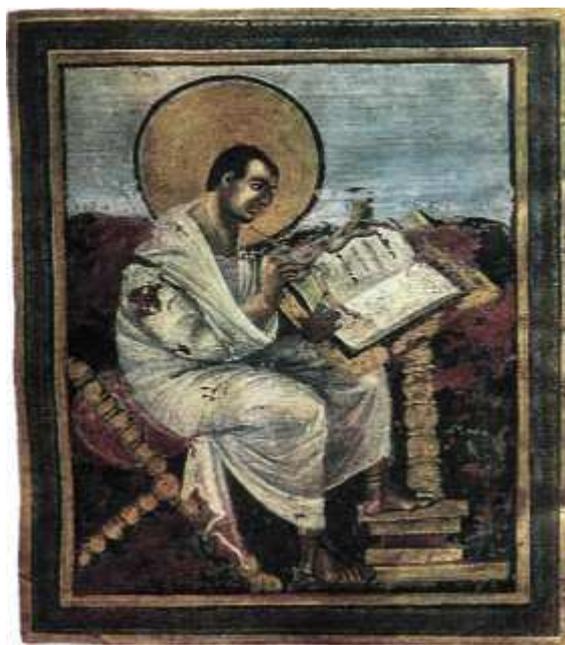
Освящена в 805 году

иллюстрирования христианского текста. И все-таки нельзя относиться к таким произведениям, как к грубым поделкам. Своеобразное видение и навыки руки не только породили красивые орнаменты на книжных страницах, но и привнесли новое творческое начало в западное искусство. Не будь этого истока, оно пошло бы по тому же пути, что и искусство Византии. Именно скрещение двух традиций - классической и местной - дало сильный толчок развитию художественной культуры Западной Европы. Еще живы были воспоминания о высоких достижениях классики. При дворе Карла Великого, считавшего себя наследником римских императоров, старались возродить античные традиции. Выстроенная в его ахейской резиденции около 800 года капелла (*илл. 104*) повторяла архитектуру знаменитой церкви в Равенне, возникшей тремя столетиями раньше.

Мы уже не раз убеждались, что современное требование «оригинальности» никоим образом не принималось людьми прошлых эпох. У древнеегипетского, китайского или византийского художника оно вызвало бы лишь недоумение. Точно так же и средневековый художник Западной Европы не смог бы взять в толк, зачем ему изыскивать новую планировку здания, иные формы церковной утвари, необычный способ изложения библейского сюжета, если прежние хорошо выполняют свою задачу. Благочестивый донатор, решивший пожертвовать новую раку для реликвий своего святого покровителя, старался не только раздобыть для нее наиболее ценный материал, но и предоставить мастеру старый, признанный образец зрительного представления легенды об этом святом. И художника нисколько не стеснял такой заказ. Он и в этих рамках мог показать, является ли он подлинным мастером или халтурщиком.

Может быть, мы лучше поймем такой подход, если вспомним о собственных музыкальных заказах. Когда мы просим музыканта сыграть на свадьбе, то вовсе не предполагаем, что он порадует нас оригинальным сочинением по этому поводу. Точно так же и средневековый патрон, заказывая изображение Рождества Христова, не ожидал от художника новаторских дерзаний. В нашем случае мы просто оговариваем характер мелодий и доступный нашему карману состав музыкального ансамбля. Однако от мастерства и культуры музыкантов зависит, будет ли это великолепное исполнение прекрасных пьес или неряшливая мешанина из всякой чепухи. И так же как два равновеликих исполнителя могут по-разному интерпретировать одно и то же сочинение, так и два средневековых художника могли создать на одну и ту же тему, и даже по одной модели, совершенно разные произведения. За разъяснениями сказанного обратимся к примерам.

На *илл. 105* воспроизведена страница из рукописного Евангелия, созданного при дворе Карла Великого. Изображен Святой Матфей,



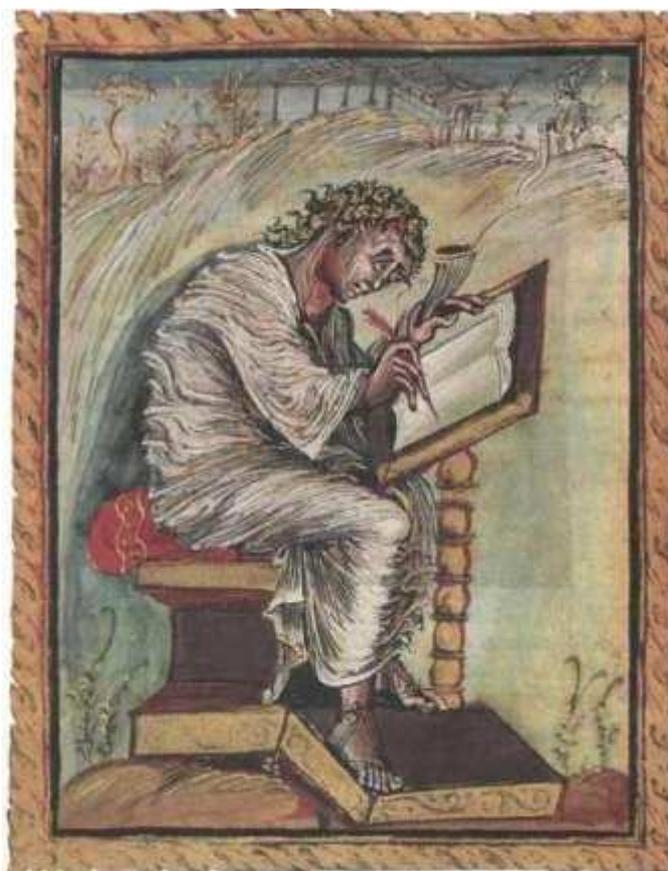
105

*Евангелист Матфей* Около 800

Миниатюра из рукописного Евангелия «дворцовой школы» Ахена  
Вена, Музей истории искусства

пишущий Евангелие. Античные манускрипты обычно предварялись портретом автора, и в данном случае в фигуре евангелиста воспроизведен один из таких портретов. И драпировки тоги, выполненные в лучшей классической манере, и моделировка лица тонкими градациями цвета и светотени выдают напряженное внимание художника, копировавшего авторитетный образец с преданным благоговением.

Миниатюрист другого кодекса IX века (*илл. 106*) по всей видимости исходил из того же или очень похожего образца раннехристианской эпохи. На это указывает одинаковое положение ног и рук - правой с пером и левой, держащей рожок для чернил и опирающейся на пюпитр, - а также драпировки, обтягивающей колени. Но если первый художник приложил немало стараний к возможно более точному повторению оригинала, то второй подошел к своей задаче иначе. Скорее всего он не хотел наделять евангелиста обликом безмятежного ученого, уединившегося в своем кабинете. Святого Матфея он представлял себе как охваченного вдохновением человека, взволнованно записывающего Слово Божье. Он хотел воссоздать важнейшее, потрясшее мировую историю событие, и фигуру евангелиста наделил трепетом собственного восторженного преклонения. Широко раскрытые, выступающие из орбит глаза, огромные руки свидетельствуют не об отсутствии у художника хорошей выучки, а о его намерении передать состояние высшей сосредоточенности. Пробегающая по драпировкам и пейзажному фону нервная дрожь мазков пронизывает композицию настроением взволнованности. Это впечатление, как мне кажется, отчасти объясняется тем, что художник с особым наслаждением выводил спиральные и зигзагообразные линии. Возможно, повод к такой трактовке давали некоторые особенности



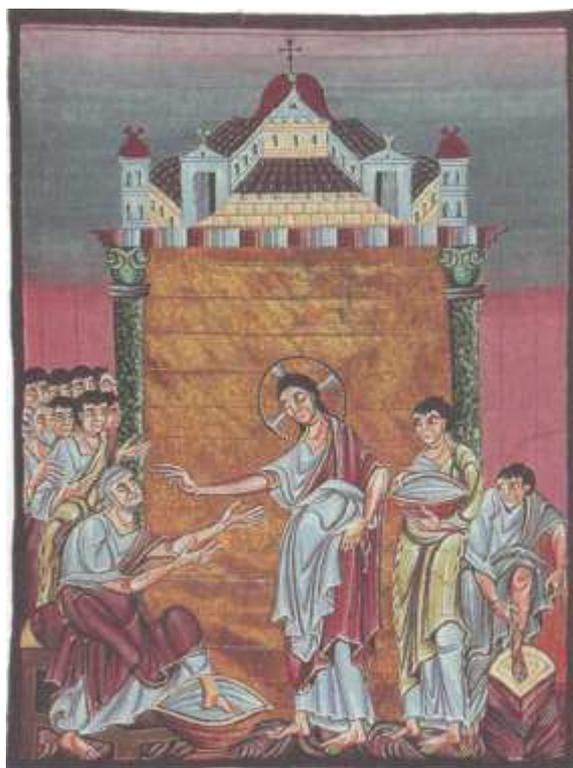
106

*Евангелист Матфей*

Около 830

Миниатюра *Евангелия Эбона*, Реймская школа Эперне, Муниципальная библиотека

оригинала, но к тому же побуждали и незабытые извивы ленточных орнаментов, столь характерные для народов Северной Европы. Подобные произведения знаменуют рождение образной системы Средневековья, открывшей возможности, не известные ни Древнему Востоку, ни античности. Египтяне запечатлели в искусстве свое *знание* о реальных предметах, греки - их *видение*, в Средние века художник стал выражать свои *чувства*. В суждениях о средневековом искусстве нельзя упускать из виду эту установку сознания. Ведь художники рассматриваемой эпохи не стремились ни к натуроподобию, ни к чувственной красоте. Они хотели донести до своих собратьев по вере духовное содержание Священной истории. И в этом отношении они превзошли мастеров предшествующих времен.



107

*Омовение ног* Около 990

Миниатюра из *Евангелия Оттона III*

Мюнхен, Баварская государственная библиотека

На *илл. 107* приводится миниатюра из Евангелия, исполненного в Германии около 1000 года, то есть через столетие с лишним после двух предыдущих. Она иллюстрирует эпизод из Евангелия от Иоанна (13: 8-9), в котором Христос после Тайной Вечери омывает ноги своих учеников:

*«Петр говорит Ему: не умоешь ног моих вовек. Иисус отвечал ему: если не умою тебя, не имеешь части со Мною.»*

*Симон Петр говорит Ему: Господи! не только ноги мои, но и руки и голову.»*

Для художника существен только этот обмен репликами. Ему не нужно было изображать помещение, в котором разыгрывалась сцена, - это только отвлекло бы внимание от внутреннего смысла события. Он предпочел поместить позади главных фигур плоский золотой экран, на котором жестикауляция беседующих вырисовывается подобно чеканной надписи: протянутые в мольбе руки Святого Петра, наставнически успокаивающий жест Христа. Один из апостолов справа снимает сандалии, другой несет чашу с водой, остальные сгрудились за спиной Петра. Все взгляды устремлены к центру композиции, что создает ощущение огромной значимости происходящего. И уже неважно, что чаши не имеют правильной округлой формы, что пришлось вывернуть ногу Петра коленом вперед, дабы отчетливо показать погруженную в воду стопу. Художнику нужно было рассказать о смирении Иисуса, и он достиг своей цели.

Здесь можно было бы припомнить другую сцену омовения ног, изображенную на греческой вазе V века до н.э. (*стр. 95, илл. 58*). Именно в Греции появились первые попытки передать «душевные усилия», и как бы ни различались цели античных и средневековых художников, без этого наследия церковное искусство не могло обойтись.

Не будем забывать о наставлении Григория Великого: «Живопись для неграмотных - то же самое, что Писание для умеющих читать». Стремление к ясности проявилось не только в красочных миниатюрах, но и в произведениях скульптуры. Представленный здесь рельеф бронзовых дверей церкви в Хильдесхайме (Германия) выполнен в самом начале второго тысячелетия (*илл. 108*). Бог приближается к

Адаму и Еве после свершившегося грехопадения. Здесь нет деталей, отвлекающих от сути происходящего. Фигуры отчетливо вырисовываются на пустом фоне, что позволяет прочитывать последовательность жестов: Бог указывает на Адама, Адам - на Еву, Ева - на змея. Переход от обвинения к источнику зла представлен с такой энергией и четкостью, что можно простить художнику и непропорциональность тел, и их несоответствие нашим меркам красоты.

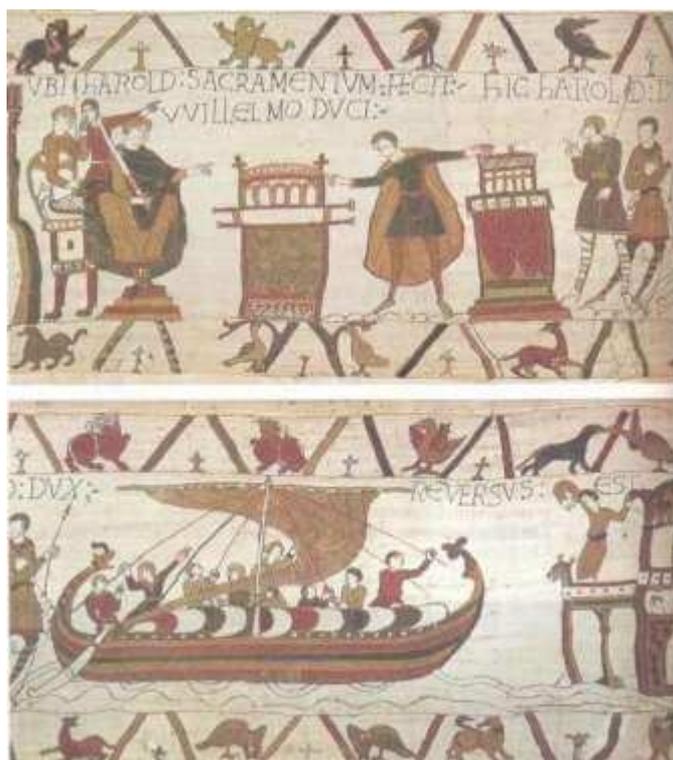
Не нужно думать, что искусство этого времени было исключительно религиозным. В Средние века строились не только храмы, но и замки, а их владельцы также обращались к услугам художников. Эта сфера



108

*Адам и Ева после грехопадения*  
Около 1015

Рельеф бронзовых дверей из церкви Санкт Михаэль в Хильдесхайме



Король Гарольд приносит клятву Вильгельму, герцогу Нормандии  
 Возвращение корабля Гарольда в Англию  
 Высота 50 см Байё, Музей ковроделия

средневекового искусства часто предается забвению по очень простой причине: замки гораздо чаще подвергались разрушениям, чем церкви. К культовому искусству относились с несравненно большим почтением и охраняли его тщательнее, чем украшения частных апартаментов. Когда вкусы менялись, вещи уничтожали или выбрасывали - так же, как это происходит и в наши дни. Но, к счастью, одно выдающееся произведение светского искусства дошло до нас, поскольку хранилось в церкви. Это знаменитый *Ковер из Байё* со сценами из истории нормандских завоеваний. Точная дата изготовления ковра неизвестна, но большинство ученых сходятся во мнении, что он возник в то время, когда еще была жива память об отраженных в нем событиях - стало быть, где-то около 1080 года. Ковер повествует о военной кампании и одержанных в ней победах, то есть относится к типу уже известных нам изобразительных хроник (напомним колонну Траяна, *стр. 123, илл. 78*). Эпизоды переданы с замечательной живостью. На одном фрагменте представлен, как о том свидетельствует надпись, Гарольд, приносящий клятву Вильгельму (*илл. 109*), а на другом - момент его возвращения в Англию (*илл. 110*). Кажется, невозможно с большей ясностью показать отношения между персонажами. Мы видим Вильгельма, восседающего на троне, и Гарольда, который приносит ему присягу, возложив руку на священные реликвии, - именно эта клятва стала основанием для притязаний Вильгельма на британские территории. Во втором фрагменте мне особенно нравится фигура человека на балконе: приложив ладонь ко лбу, он пристально вглядывается в приближающийся издалека корабль Гарольда. Не буду спорить - очертания его рук и пальцев весьма забавны, да и все фигуры похожи на марионеток; нет здесь и твердости руки, отличавшей ассирийских и римских хроникеров. Когда у средневекового художника не было образца, он рисовал, как ребенок. Легко улыбнуться его наивности - куда труднее хотя бы сравняться с ним. Его изобразительный эпос прописан с такой чеканной краткостью, с такой сосредоточенностью на главном, что он прочнее впечатывается в нашу память, чем газетные фоторепортажи или телевизионные отчеты о событиях.



Монах Руфилий рисует инициал «R»  
 Из манускрипта XIII века  
 Женева, Фонд Мартина Бодмера

# Глава 9 ЦЕРКОВЬ ВОИНСТВУЮЩАЯ

## ХII век

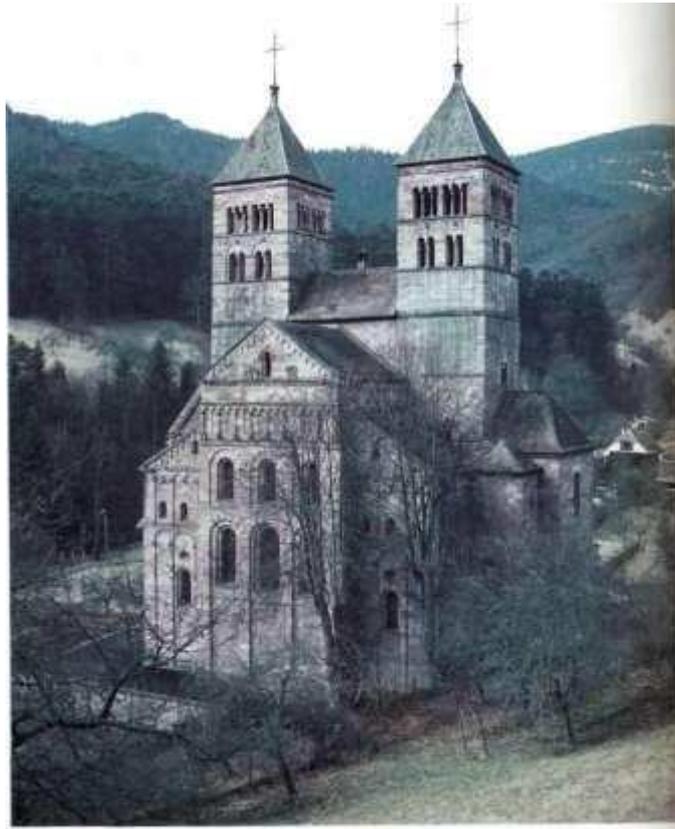
Даты - необходимые опорные вехи, к которым крепится пестрая ткань исторических событий. Удобной вехой может послужить всем хорошо известная дата - 1066 год\*. В Англии нет сколько-нибудь сохранных памятников саксонского периода, и во всей Европе найдется лишь несколько церквей, выстроенных до 1066 года. Овладевшие Британскими островами норманны принесли с собой строительный стиль, сложившийся еще в период их пребывания в Нормандии и в других местах. Новые господа Англии - епископы и феодалы - стали утверждать свою власть строительством аббатств и кафедральных соборов. Стиль этих сооружений, известный в Англии под названием нормандского, а на континенте - романского, господствовал на протяжении более ста лет после нормандского завоевания. " Нормандское завоевание Англии.

Сейчас непросто представить себе, чем был храм для людей того времени. Разве только в некоторых старых деревнях на окраинах страны можно получить представление о его былой значимости. Церковь чаще всего была единственным в округе каменным зданием, единственным на многие мили заметным сооружением, а ее колокольня служила ориентиром всем идущим издалека путникам. В воскресные дни, во время богослужения, сюда стекались горожане, и велик был контраст между горделиво возносящимся строением и убогими лачугами, в которых протекала их повседневная жизнь. Неудивительно, что все местное население проявляло живой интерес к архитектуре церквей и гордилось их убранством. Даже в чисто экономическом отношении строительство собора, длившееся годами, было важным событием. Добыча и транспортировка камня, возведение строительных лесов, появление странствующих мастеров с их рассказами о далеких землях - все это преображало жизнь города.

Темные века не заглушили воспоминаний о римских архитектурных формах, о самых ранних христианских церквях - базиликах. План оставался прежним - центральный неф, завершающийся апсидой, или хором, и два или четыре боковых. Иногда эта схема усложнялась. Некоторых зодчих привлекла идея крестообразной в плане базилики,

и тогда появился так называемый трансепт, отделяющий апсиду от нефа. Однако романские церкви производят совершенно иное впечатление, чем древние базилики. В базиликах классические колонны поддерживали некое подобие горизонтального антаблемента. В романских постройках на массивные столбы опираются полукруглые арки. И снаружи, и изнутри от таких сооружений исходит ощущение мощной силы. В них немного декора, даже оконных проемов мало, а монолитные твердыни стен и башен порождают сходство с тогдашними цитаделями (*илл. 111*). Давящая, почти наступательная мощь этих громад, водруженных в землях совсем недавно обращенных в христианство крестьян и ратников, словно воплощает идею Церкви Воинствующей, церкви, призванной бороться повсюду на земле с темными силами, пока не пробьет великий час второго пришествия (*илл. 112*).

Одна проблема в церковном строительстве особенно занимала умы зодчих: как завершить каменным перекрытием эти могучие сооружения?



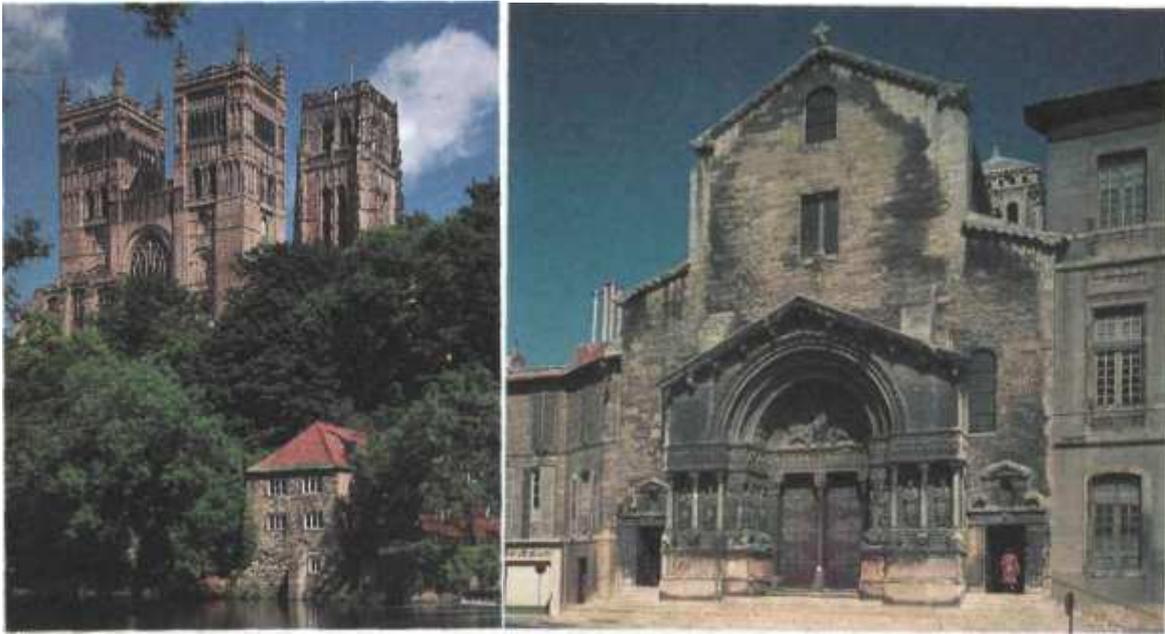
111

*Церковь бенедиктинского аббатства в Мурбахе,  
Эльзас. Около 1160*



112

*Собор в Турне, Бельгия. 1171-1213*



113-114

*Центральный неф и западный фасад собора в Дареме*

1093-1128

Применявшиеся в базиликах деревянные перекрытия были слишком скромны и, кроме того, легко возгорались. Римские приемы возведения сводов требовали больших технических знаний и сложных расчетов, методика которых была утрачена. Поэтому XI и XII века - время непрерывных экспериментов. Перекрыть сводом широкий центральный неф - трудная задача. Казалось бы, простейшее ее решение перебросить через пролет цилиндрические арки наподобие моста, соединяющего берега реки. Чтобы удержать их тяжесть, по сторонам ставились мощные опоры. Но вскоре выяснилось, что такой свод нуждается в очень прочных соединениях, а вес камней слишком велик. Приходилось возводить еще более толстые стены и пилоны, при этом огромные каменные массы создавали эффект туннельных сводов.

Тогда романские архитекторы стали испытывать другие способы. Они обнаружили, что можно облегчить кладку свода. Достаточно было соорудить над нефом несколько арок, а промежутки между ними заполнить более легким материалом. Лучший способ достичь этого - перебросить арки (так называемые нервюры, или ребра) от одной опоры к другой кресто-образно, а затем заполнить образовавшиеся при их пересечении секции. Эта находка ознаменовала переворот в строительной технике; самый ранний из известных примеров ее применения - собор в Дареме, выстроенный вскоре после нормандского завоевания (илл. 114). Зодчий, впервые перекрывший обширное пространство нервюрным сводом, вряд ли догадывался о таящихся в этой конструкции богатых возможностях.

В романских церквях Франции появляется скульптурный декор; хотя и здесь это слово не должно вводить в заблуждение. В культовых постройках все имело определенное значение, выражало определенную

идею, связанную с церковными догматами. Портал церкви Сен-Трофим, выстроенной в конце XII века в Арле (Южная Франция) - один из наиболее совершенных образцов романского стиля (илл. 115). Своей формой он напоминает римскую триумфальную арку (стр. 119, илл. 74). В полу-кружии над входным проемом, так называемом тимпане, мы видим Христа во славе и символы четырех евангелистов (илл. 116). Эти символы - лев Святого Марка, ангел Святого Матфея, бык Святого Луки и орел Святого Иоанна - взяты из Библии. В Ветхом Завете, в видении Иезекииля (Иез. I: 4-12) описываются четыре существа с головами льва, человека, тельца и орла, несущие престол Господень.

Христианские теологи считали, что создания, подпиравшие престол, означали четырех евангелистов, поэтому тема видения была признана подходящей для обрамления церковных врат. На карнизе под тимпаном располагаются двенадцать фигур сидящих апостолов. Выше, по левую руку от Христа, видны нагие фигурки в цепях - души грешников, осужденные на пребывание в аду, а по его правую сторону - благословенные на вечное блаженство души праведников с обращенными к Судии лицами. В нижней части портала застыли строгие фигуры святых, которых можно опознать по эмблемам; эти статуи должны были напомнить прихожанам об их заступниках, о тех, кто в час Страшного суда будет молить об их душах. Как видим, скульптурное убранство портала зримо представляет учение церкви о конечной цели человеко-ской жизни. Такие образы впечатывались в сознание людей с большей силой, чем слова пастырских проповедей. Французский поэт позднего Средневековья Франсуа Вийон описал их воздействие в проникновенных стихах, обращенных к матери:

*Старушка я, убогая, простая,  
Не знаю даже букв - не утаю,  
Лишь на стенах видала куци рая  
В часовне, где с молитвою стою,  
И там же - ад. Гляжу и слезы лью.  
В раю - свет Божий, в пекле - тьма густая..*

Не следует ожидать от такой пластики натуральности, изящества и легкости, присущих классическому искусству. Она производит впечатление как раз своей величественной неподвижностью и тяжелой массивностью. Компактные объемы легко охватываются глазом и хорошо сочетаются с грандиозной монументальностью храма.

Внутри церкви каждый элемент также тщательно продуман с точки зрения его назначения и смыслового содержания. На *илл. 117* показан подсвечник, созданный около 1110 года для собора в Глостере.





117

*Подсвечник из собор в Глостере*  
Около 1104-1113

Позолоченная бронза. Высота 58,4 см  
Лондон, Музей Виктории и Альберта

Сплетающиеся фигуры чудовищ и драконов заставляют вспомнить о характерных мотивах «темных веков» (*стр. 159, илл. 101; стр. 161, илл. 103*). Но теперь эти фантазии наделяются более точным смыслом. Латинская надпись, бегущая по кольцевому навершию, гласит примерно следующее: «Этот светильник - творение добродетели; своим сиянием он научает человека не впадать в мрак греха». И в самом деле, проследивая взглядом запутанные клубки причудливых созданий, мы обнаруживаем не только символы евангелистов (на центральном утолщении), обозначающие христианское вероучение, но и нагие человеческие фигурки. Они подвергаются нападению змей и монстров, как когда-то Лаокоон с сыновьями (*стр. 110, илл. 69*), но их сопротивление не безнадежно. «Свет, сияющий во тьме» поможет им одолеть силы зла.

Купель из церкви в Льеже (Бельгия, около 1113 года) - другой пример богословия, воплощенного в пластических формах (*илл. 118*). На ее медном тулове располагается рельефное изображение крещения Христа - сюжет, наиболее подходящий для купели. Надписи на латыни поясняют значение каждой фигуры. Так, над головами двух персонажей, ожидающих Христа на берегу реки Иордан, читаем: «*Angelis ministrantes*» (ангелы-хранители). Но дело не только в надписях, обозначающих отдельные детали. Купель в целом задумана как знаковая система. Даже поддерживающие чан фигуры быков - не просто украшение. В Библии (2-я Пар.: 2-4) рассказывается, как царь Соломон пригласил из города Тира в Финикии искусного мастера по медному литью, который выполнил для Иерусалимского храма разные работы.



118  
Ренье де Юи  
Купель. 1107-1118

Бронза. Высота 87 см Льеж, церковь Сен-Бартелеми

*«И сделал море литое - от края его до края его десять локтей, - и все круглое... Стояло оно на двенадцати волах: три глядели к северу, и три глядели к западу, и три глядели к югу, и три глядели к востоку, - и море на них сверху; зады же их были обращены внутрь под него.»*

И через два тысячелетия от Соломоновых времен мастер из Льежа, другой специалист по отливке меди, следовал описанию священного образца.

Если сравнить эту работу с рельефом хильдесхаймских дверей (стр. 167, илл. 108), нетрудно заметить, что человеческие фигуры - Христа, ангелов, Иоанна Крестителя - стали более естественными и одновременно обрели спокойную величавость. XII век, как известно, - время крестовых походов. В связи с этим расширились контакты с Византией, и многие художники стали подражать величественному стилю православных церковных образов {стр. 139-140, илл. 88, 89}.

В период расцвета романского стиля произошло такое сближение с восточнохристианскими идеалами, какого не было в истории западно-европейского искусства ни до, ни после того. Дух строгой и торжественной монументальности, уже знакомый нам по скульптуре арльского портала (илл. 115, 116), царит и в иллюстрированных рукописях XII века. В застылых фигурах *Благовещения* (илл. 119) есть нечто сходное с египетским рельефом. Изображенная в фас Дева Мария приподнимает ладони как бы в изумлении, а сверху на нее спускается Святой Дух в виде голубя. Ангел представлен в полупрофиль с воздетой правой рукой - жест, означающий в средневековом искусстве речь. Если мы ожидаем увидеть в средневековой миниатюре живое отражение реальности, нас наверняка постигнет разочарование. Но если мы будем помнить, что намерение художника состояло в ином - передать мистический смысл Благовещения посредством традиционных сакральных символов, - неудовлетворенность

«искаженным» изображением будет преодолена.

Нужно понять, что как только притязания на сходство с видимой реальностью отошли в прошлое, перед художниками открылись широчайшие перспективы. На илл. 120 показана страница из немецкого монастырского календаря. Здесь обозначены все приходящиеся на октябрь дни поминовения святых, и не только словами, как в наших календарях, но и картинками. В центре, под арками, мы видим Святого Виллимария-священника и Святого Галлена с епископским посохом, а рядом - его попугайчика с сумой странствующего миссионера. Картинки в кругах наверху и внизу повествуют о двух поминаемых в

октябре мучениках. Позднее, когда искусство снова обратилось к детальному изображению природы, такие жестокие сцены сопровождалось множеством ужасающих деталей. У нашего художника не было в том надобности. Чтобы напомнить историю Святого Герона и его товарищей, которым отрубили головы и бросили их в колодец, он расположил обезглавленные фигуры по правильной окружности с колодцем в центре. Святая Урсула, которую, по легенде, убили язычники вместе с одиннадцатью тысячами сопровождавших ее девственниц, показана восседающей на троне и в буквальном смысле окруженной своими последовательницами. Ее враги - уродливый варвар с луком и человек, размахивающий мечом, - помещены за рамкой мини-атюры. Мы можем считать легендарные истории со страницы и при этом ничто не понуждает нас видеть за ними реальные картины. Поскольку художнику не нужно воссоздавать драматическое действие в иллюзорном пространстве, он волен расположить фигуры по орнаментальной схеме. Живопись и в самом деле уподобилась письменности

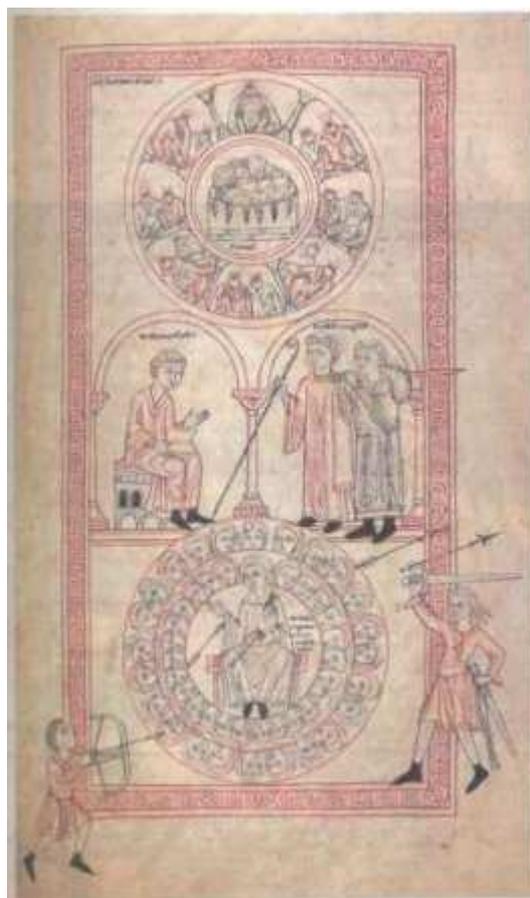


119

*Благовещение* Около 1150

Миниатюра из швабского рукописного Евангелия

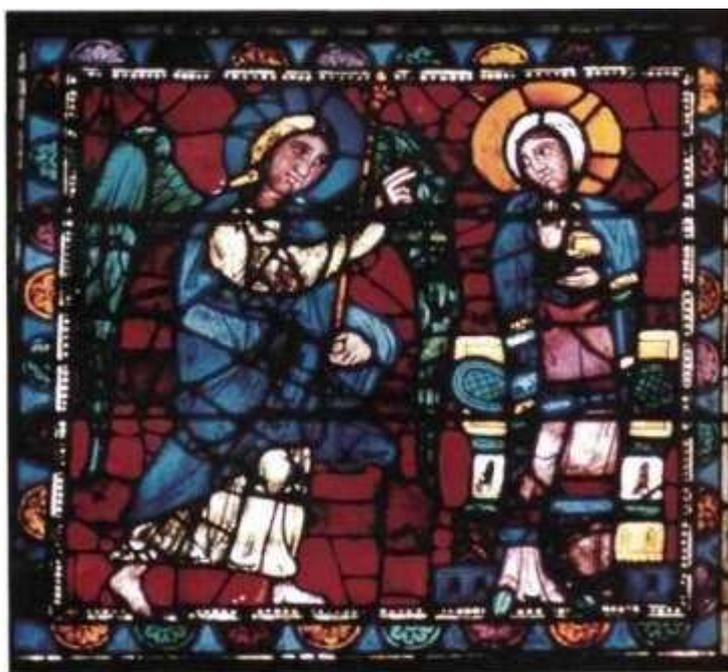
Штутгарт, Библиотека земли Вюртемберг



120

*Святые Гереон, Виллимарий, Галлен,  
Мученичество Святой Урсулы 1137-1147*

Миниатюра из календаря Штутгарт, Библиотека земли Вюртемберг



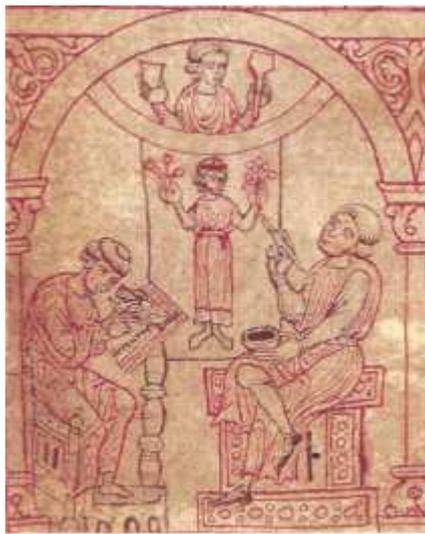
121

*Благовещение Середина XII века*

западного фасада собора в Шартре

в картинках. Но как раз с возвратом к упрощенным изобразительным приемам средневековый художник обрел невиданную дотоле свободу поиска более сложных приемов композиционных (слово «композиция» означает «соединение, сочетание»). Без этих открытий невозможно было бы зримое воплощение церковного учения.

То же самое можно сказать и о цвете. Освободившись от необходимости воссоздавать светотеневые градации природы, художники смогли выбирать цветовые оттенки по своему вкусу. Мерцающее золото и свето-зарная голубизна драгоценных изделий, насыщенные цвета книжных миниатюр, пылающие красные и глубокие зеленые тона в оконных витражах (илл. 120) свидетельствуют, что их создатели сумели воспользоваться преимуществами своей свободы. Независимость от форм естественного мира дала возможность воплотить идею мира сверхъестественного.



*Два художника, работающие над рукописной книгой и церковной картиной  
Около 1200*

Из книги образцов Ройнского монастыря Вена, Национальная австрийская библиотека

# Глава 10 ЦЕРКОВЬ ТОРЖЕСТВУЮЩАЯ

## ХIII век

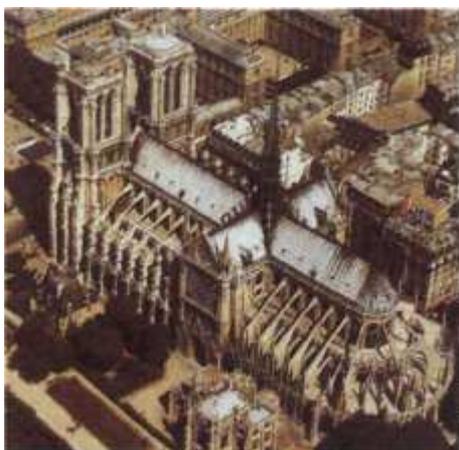
Мы сравнивали романское искусство с византийским и даже с древневосточным. Но существует принципиальное отличие западноевропейской культуры от культуры Востока. Если на Востоке тот или иной стиль господствовал столетиями и тысячелетиями, вполне удовлетворяя общественной потребности, то художественная культура Запада пребывала в непрерывном движении, в беспокойном поиске новых идей и новых решений. Период романского стиля завершился даже раньше, чем подошло к концу XII столетие. Едва недавние новшества в конструкциях сводов и скульптурном декоре вошли в обиход, как стали устаревать под напором более свежих идей. Чисто техническое, на первый взгляд, изобретение, сделанное на севере Франции, положило начало готическому стилю и имело далеко идущие последствия. Дело в том, что в результате последовательного осмысления конструктивных свойств свода на перекрещивающихся арках распанулись такие перспективы, о которых не догадывались романские зодчие. Если на столбы опираются только арки, а остальная часть свода служит лишь заполнением, значит вся масса стен между столбами также лишняя. Достаточно воздвигнуть своего рода каменный скелет, который держит на себе все здание. Необходимы лишь стройные опоры и тонкие нервюры, все остальное можно убрать, не опасаясь разрушения постройки, а тяжелую кладку стен заменить высокими оконными проемами. Теперь строители церковью стремились создать конструкцию, сходную с той, что применяется ныне в оранжереях. Однако средневековые зодчие не располагали ни стальными рамами, ни железными перекладинами. Все нужно было сделать из камня, а это требовало сложных расчетов. Однако если расчеты делались верно, открывалась возможность храмовых зданий совершенно иного типа - еще не виданных в мире зданий из камня и стекла. В этом и состоит основополагающий принцип готической архитектуры, возникшей на севере Франции во второй половине XII века.

Перекрестные нервюры повлекли за собой другие конструктивные преобразования, ставшие предпосылками готического чуда.

Так, характерные для романского стиля округлые арки не удовлетворяли строителей нового поколения. Дело в том, что полуциркулярная арка допускает лишь один способ перекрытия пролета между двумя опорами: высота свода заранее известна и ее нельзя увеличить или уменьшить. Чтобы сделать свод выше, необходим более крутой подъем арки. Лучшим решением задачи будет арка не полукруглая, а состоящая из двух, обращенных друг к другу, дуг. Так родилась идея стрельчатой арки, преимущество которой состоит в том, что ее конфигурацию можно свободно менять, делать приплюснутой или более заостренной по усмотрению зодчего.

Необходимо было справиться еще с одной трудностью. Давление каменного свода направлено не только вниз, но и в стороны, наподобие стянутого лука. И хотя преимущества стрельчатой арки в этом отношении также несомненны, все же опорные столбы не могли выдержать боковой распор. Чтобы удержать всю конструкцию, понадобился более крепкий каркас. С наружной части здания можно было возвести мощные пилоны - контрфорсы. Но как укрепить высокий центральный неф? Возникла потребность в дополнительных наружных конструкциях, переброшенных над перекрытиями боковых нефов. Так появились «парящие» укрепления (аркбутаны), завершающие остов сводов (*илл. 122*). Весь готический собор словно висит на решетчатом каменном каркасе, подобно тому, как тонкие спицы велосипедного колеса, противодействуя тяжести, удерживают его форму. В том и другом случае надежная прочность конструкции достигается за счет равномерного распределения давления. Нельзя, однако, сводить достоинства готических соборов к инженерным изобретениям. Глаз художника сразу оценил красоту и смелость конструктивных решений. В дорическом храме (*стр. 83, илл. 50*) функциональность колонн, несущих груз горизонтального перекрытия, воспринимается зрительно.

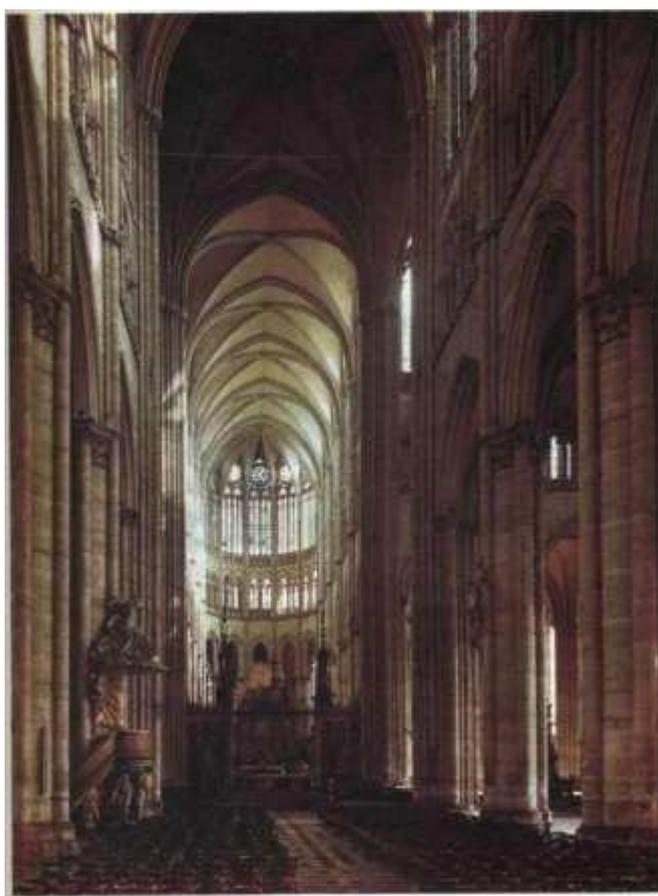
Внутри готического собора {илл. 123) наш глаз увлеченно следит за сложной игрой осевых давлений и растяжений, удерживающих взлетающий свод. Здесь нет ни массивных опор, ни голых стен. Весь интерьер словно соткан из лучевидных нервюр; они смыкаются в сетку наверху, сбегают вниз по стенам нефа и собираются



122

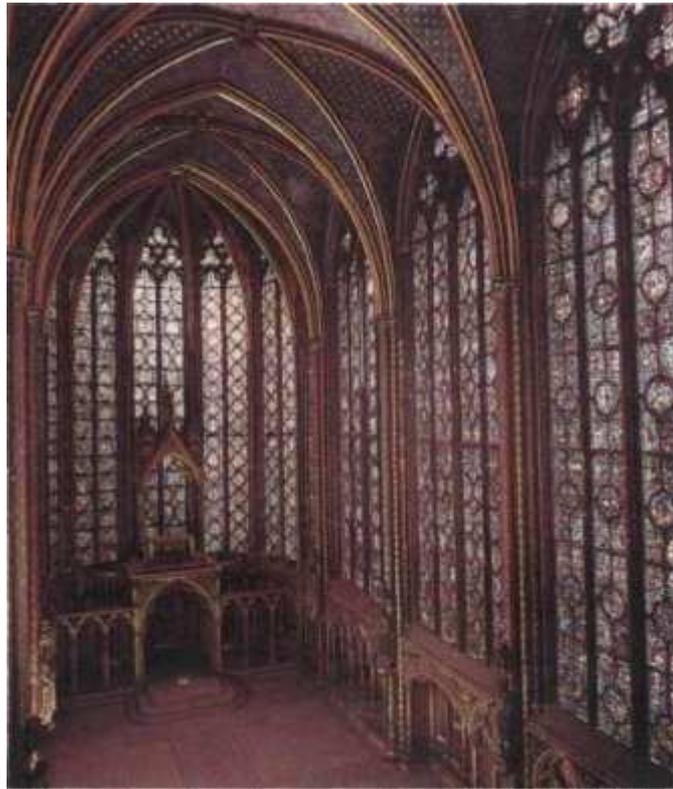
*Аркбутаны собора Парижской Богоматери 1163-1250*

Аэрофотосъемка



123

Робер де Лузарш *Центральный неф собора в Амьене*  
Около 1218-1247



124

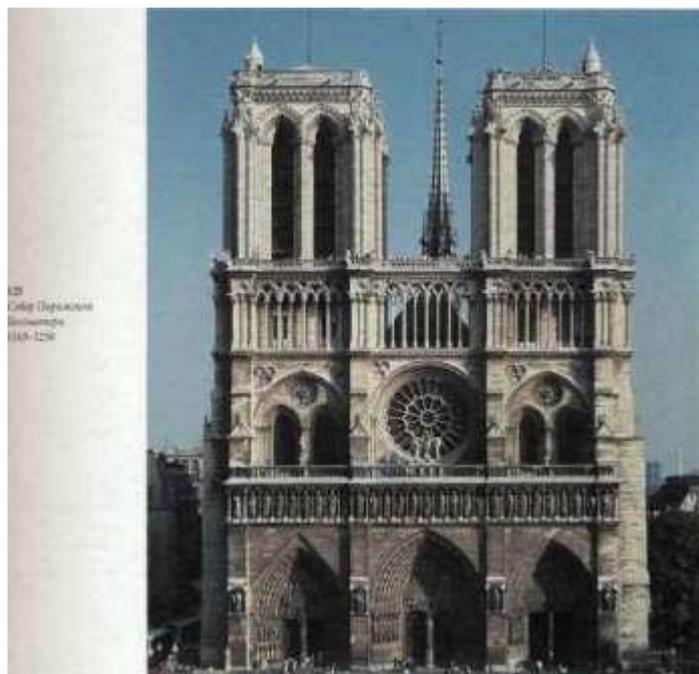
*Витражи церкви Сент-Шапель, Париж 1248*

в пучки стеблей вокруг столбов. Даже оконные проемы затягиваются плетениями ажурных решеток (илл. 124).

Громадные кафедральные соборы, то есть главные церкви епархии (слово «кафедра» означает «епископский трон») конца XII-первой половины XIII веков замыслились с таким размахом, что лишь немногие из них были завершены в соответствии с первоначальным планом. Но даже в таком виде, с многочисленными привнесенными временем изменениями, их интерьеры оставляют неизгладимое впечатление размахом пространств, возносящихся над малыми земными существами. Можно представить себе, какое воздействие оказывали эти сооружения на людей, привыкших к мрачной тяжеловесности романских церквей. В мощи романских строений воплотилась идея Церкви воинствующей, ограждающей людей от разгула греха. Новые соборы несли верующим видение иного мира. В проповедях и гимнах того времени воспевались

жемчужные врата Небесного Иерусалима, драгоценные украшения его стен, улицы из чистого золота и прозрачного стекла (Откр. 21). Теперь видение спустилось с небес на землю. В этих творениях уже не было суровой неприступности. Вместо стен - стеклянные поверхности, сверкавшие рубиновыми и изумрудными цветами. В пилонах, нервюрах и каменных кружевах мерцало золото. Исчезло все, что напоминало о земной тяжести или ее тяготах. Верующим, предававшимся созерцанию этой красоты, чудилось, что они, преодолев материю, возносятся к таинственным высотам потустороннего мира.

Даже издали казалось, что эти чудесные сооружения славят небеса. Пожалуй, самое совершенное из них - собор Парижской Богоматери (илл. 125). Углубления порталов, просветы окон прорезают массу фасада с такой легкостью, а кружево галереи так тонко и прозрачно, что каменная громада кажется невесомой, парящей как зыбкий мираж.

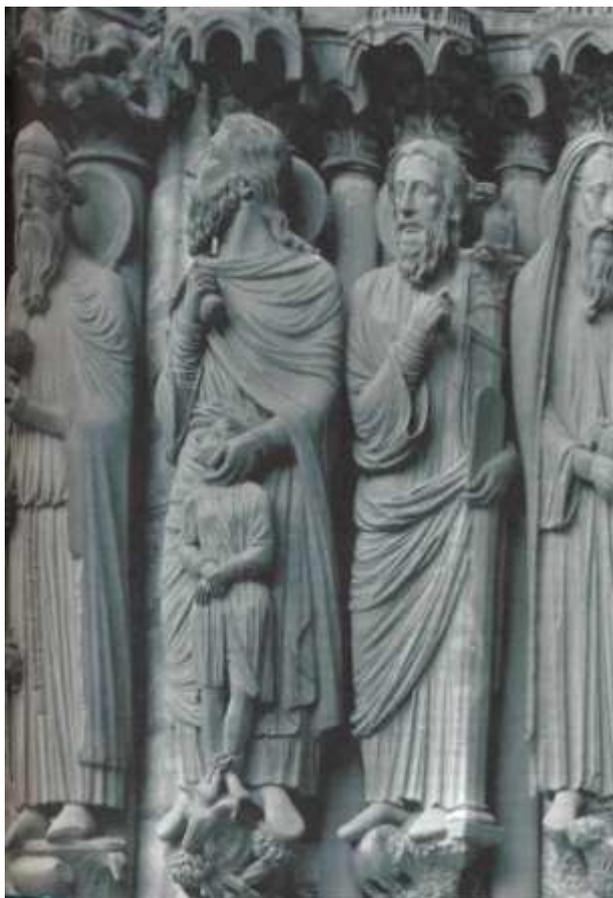


Фланкирующие портал статуарные группы производят сходное впечатление бесплотного небесного воинства. Если романский мастер из Арля (*стр. 176, илл. 115*) прочно вписал фигуры святых в архитектурное обрамление, уподобив их вертикальным пилонам, то скульптор, работавший над северным порталом готического собора в Шартре (*илл. 126, 127*), стремился придать своим статуям дыхание жизни. Они словно движутся, общаются друг с другом, а ниспадающие драпировки обрисовывают формы тела. Каждый, кто знаком с Библией, легко узнает в них героев ветхозаветной истории. Так, нетрудно опознать старика Авраама с его сыном Исааком, предназначенным на жертвоприношение, и Моисея - по скрижалям с десятью заповедями и по колонне с медным змием, исцелявшим израильтян. По другую сторону от Авраама стоит Мелхиседек, царь Салимский, которого Библия (Быт. 14: 18) называет «священником Бога Всевышнего»: когда Авраам одержал победу в битве, он «вынес хлеб и вино» и благословил победителя. Для средневековых теологов Мелхиседек был первообразом священника, совершающего таинство евхаристии, поэтому он изображен с потиром и кадиллом. В готических соборах почти каждая из фигур портала обозначается определенной эмблемой, так что прихожане без труда различали их. Скульптурный ансамбль всего собора охватывает церковное учение с большой полнотой, и в этом нет отличия от соборной пластики романского периода. И все же готический мастер иначе подходит к своей задаче. Для него статуи - не только священные символы, утверждающие истины веры и наставляющие в добродетели. Каждая фигура обладает самостоятельным значением, отличаясь от соседней позой и чертами лица, каждая наделена особым характером. В большей своей части Шартрский собор возводился еще в конце XII века. После 1200 года один за другим возникают великолепные соборы во Франции и соседних с ней странах - в Англии, Испании, в рейнских землях Германии. Странствующие мастера, занятые на строительстве этих сооружений, многому учились у своих предшественников, но стремились и превзойти их, привнести собственное творческое начало.



126

*Северный портал собора в Шартре После 1194*



127

*Мелхиседек, Авраам, Моисей*

Скульптуры северного портала собора в Шартре

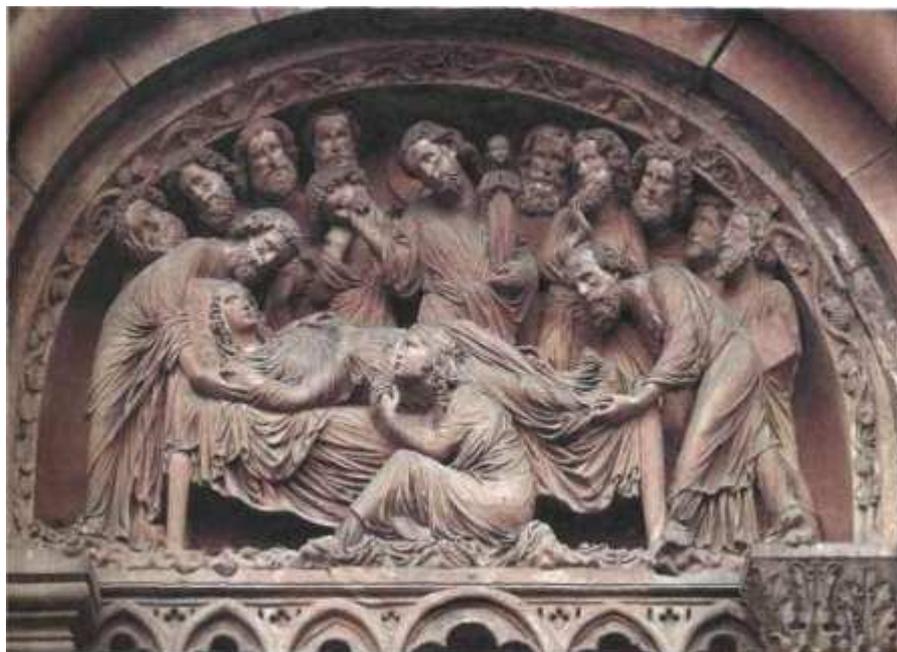


128

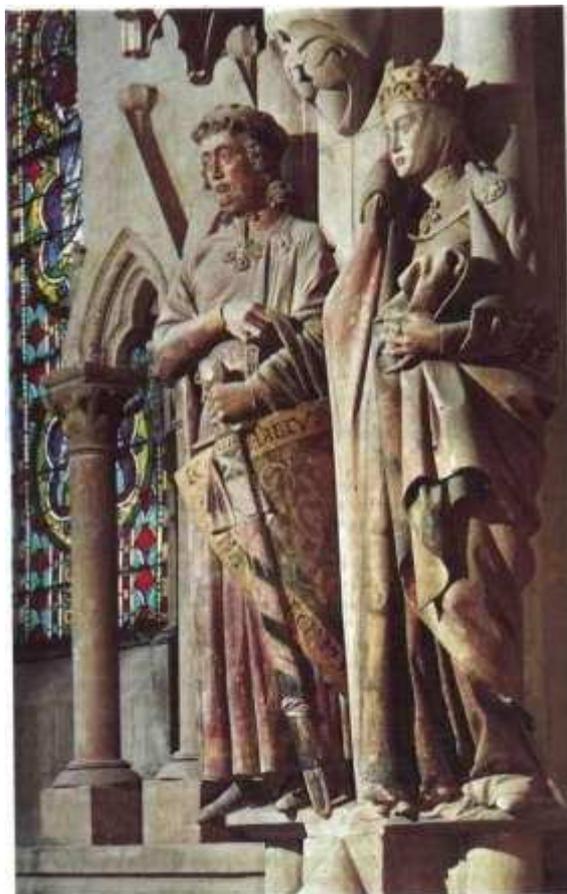
*Южный портал трансепта собора в Страсбурге  
Около 1230*

В этом можно убедиться на примере тимпана готического собора в Страсбурге, выстроенного в XIII веке (илл. 129). В нем представлен сюжет смерти Марии. Ее ложе окружают фигуры двенадцати апостолов и коленопреклоненной Марии Магдалины. Христос в центре композиции принимает душу усопшей. Художник еще не вполне распростился с торжественной симметрией романского искусства. Видимо, он делал предварительные эскизы, чтобы вписать головы апостолов в полукруглые арки, поместить фигуру Христа точно в центре, найти соответствие между двумя апостолами, склонившимися над ложем. Но его явно не удовлетворяла чистая симметрия, столь характерная для мастеров XII века (стр. 181, илл. 120). Он определенно стремился вдохнуть жизнь в свои фигуры. На красивых лицах апостолов, в их приподнятых бровях и напряженных взглядах запечатлелась скорбь. Трое поднесли ладонь к щеке в традиционном жесте печали. Еще выразительнее поза Марии Магдалины, скорчившейся и в отчаянии заломившей руки; ее горестное лицо контрастирует с блаженной отрешенностью лица Марии. Драпировки уже не имеют ничего общего ни с пустыми оболочками, ни с орнаментальными завитками раннего средневекового искусства. Готические художники стремились постичь секреты античной драпировки, раскрыть реальное содержание унаследованной формулы. На территории Франции они могли видеть остатки древних статуй, римские надгробия и триумфальные арки. Им удалось возродить утраченное было искусство выявления телесных объемов под складками тканей. Наш художник по праву мог гордиться своими успехами. Мастерство прорисовки выступающих под облачениями рук и ног Богоматери, правой руки Христа убеждает в том, что готических скульпторов интересовал не только предмет изображения, но и способ его передачи. Они вновь, как когда-то ваятели Древней Греции, обратили взгляд на природу, но не для того, чтобы скопировать ее, а чтобы найти надежные приемы выразительной проработки фигуры. Есть, однако, и огромная разница между греческим и готическим искусством, искусством языческих храмов и искусством соборов. Греческий художник V века до н.э. был увлечен строением прекрасного тела. У готического мастера все пластические завоевания служили иной цели - представить эпизод священной истории с максимальной наглядностью и эмоциональной выразительностью. Он пересказывает сюжет не ради него самого, а ради заключенного в нем содержания, ради утешения и наставления верующих. Поза и жест Христа, его взгляд, обращенный к умирающей Марии, для него гораздо важнее, чем искусно переданная игра мускулатуры.

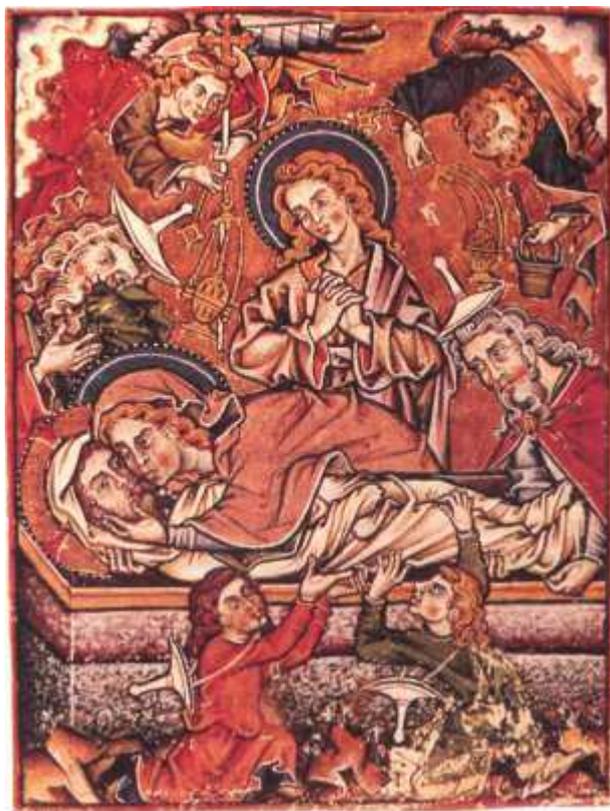
Некоторые художники XIII столетия в своем намерении одушевить камень продвинулись еще дальше. Скульптору, исполнявшему заказ на статуи донаторов (дарителей) в соборе в Наумбурге (Германия, около 1260 года), удалось создать впечатление, что перед нами — настоящие



129  
*Смерть Марии*  
Деталь южного  
портала трансепта  
собора в Страсбурге



## Статуи донаторов в хоре Наумбургского собора

*Положение во гроб* Около 1250-1300

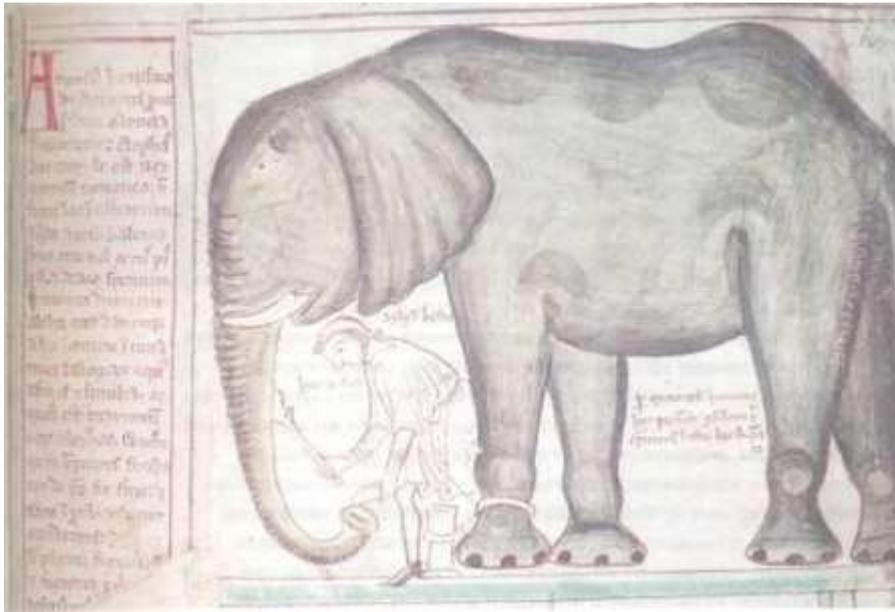
Миниатюра псалтири из Бонмона Безансон, Муниципальная библиотека

портреты рыцарей, его современников. На самом же деле ко времени создания статуй «портретируемые» были давно в могиле, и художник мог знать лишь их имена. Однако его фигуры настолько жизненны, что кажется - они взойшли на пьедестал, покинув компанию доблестных рыцарей и грациозных дам, известных нам по исторической литературе. Ваятели североевропейских стран работали главным образом в соборах. Их современники-живописцы чаще всего занимались иллюстрированием рукописей. Готические миниатюры сильно отличаются по своему духу от миниатюр романских. Масштаб этих перемен станет ясен из сравнения *Благовещения* XII века (стр. 180, илл. 119) с миниатюрой *Положение во гроб* из псалтири XIII века (илл. 131). Сюжет близок теме страбургского рельефа (илл. 129). И здесь мы видим, насколько важно было художнику передать эмоциональное состояние людей. Дева Мария обнимает тело Христа, а Святой Иоанн скорбно сжимает руки. Как и мастер страбургского рельефа, художник старался расположить персонажей по правильным геометрическим линиям: в верхних углах мы видим спускающихся с облаков ангелов с кадилами в руках, по сторонам - поддерживающих тело Христа служителей в остроконечных шапках, какие носили евреи в Средние века. Художник стремился прежде всего к эмоциональной выразительности и ритмичному, равномерному расположению фигур на поле страницы; жизнеподобие сцены и ее участников занимало его в меньшей степени. Фигурки слуг на первом плане уменьшены, а место действия вообще не обозначено. Смысл происходящего понятен и без указания на окружающую среду. Хотя художника и не интересовала реальность в ее зримых качествах, все же о строении человеческого тела он знал гораздо больше любого миниатюриста предшествующего столетия.

В XIII веке художники начали понемногу расставаться со сборниками образцов, обращаясь к зарисовкам того, что привлекало их внимание. Сейчас непросто оценить значение этого поворота. В нашем представлении художник - это человек с блокнотом, в котором он делает наброски с заинтересовавшей его натуры. Но навыки средневекового художника, выработанные в процессе обучения, были совершенно иными. Начиная свою деятельность в качестве ученика, он раскрашивал второстепенные участки в работе мастера, выполнял другие его поручения. Постепенно он осваивал изобразительные схемы отдельных фигур - Девы Марии, апостолов. Он должен был постоянно копировать, перерисовывать композиции из старых книг, затем - видоизменять их, вписывая в рамки различных пропорций. Обретенная в таких тренировках легкость руки уже позволяла художнику приняться за сюжет, для которого не было образца. Но никогда он не испытывал потребности в натуральных зарисовках. Даже получив заказ на изображение конкретного человека - царствующей особы или епископа, он не пытался достичь сходства. В Средние века не существовало портрета в нашем понимании. Художник представлял некую условную фигуру, дополняя ее отличительными знаками: короля - короной и скипетром, епископа - митрой и посохом; чтобы устранить все сомнения, он мог внизу приписать имя изображенного. Пусть не покажется странным, что художники, достигавшие такой яркой характерности, как в образах наумбургских донаторов (*илл. 130*), не могли писать портретов - ведь им было чуждо само намерение расположиться перед моделью, воссоздать ее черты. Тем более примечательно, что в XIII веке отдельные художники начинают время от времени обращаться к натуре. Происходит это в тех случаях, когда нет надежного эталона, образца, созданного предшественниками. На *илл. 132* приведен рисунок слона, сделанный в середине XIII века английским историком Матью Парисом (умер в 1259). Этого слона прислал в 1255 году Генриху III Людовик Святой, король Франции. До этого в Англии слонов не видели. Фигура погонщика выглядит не слишком убедительно, хотя в надписи сообщается его имя - Генрикус де Флор. Но любопытно, что художник стремился соблюсти

соотношения размеров человека и животного. Латинская надпись между ногами слона сообщает: «По величине человека, изображенного здесь, вы можете представить себе величину животного, изображенного здесь». Нам этот слон покажется не вполне правдоподобным, но рисунок доказывает, что средневековые художники, по крайней мере художники XIII века, имели представление о правильных масштабных соотношениях, а значит пренебрегали ими отнюдь не по неумению. В эпоху соборов самой богатой и развитой среди европейских стран была Франция. Парижский университет стал интеллектуальным центром западного мира. Начинания французских зодчих, подхваченные в Германии и Англии, вначале не нашли отклика в Италии, где шли постоянные войны между городами.

Только во второй половине XIII столетия появился итальянский скульптор, который, по примеру французских мастеров, обратился к изучению античной пластики и приемов натуроподобного изображения. Это был Никколо Пизано, работавший в крупном портовом и торговом городе Пизе. На *илл. 133* показан один из рельефов, украшающих кафедру баптистерия, завершенную художником в 1260 году.



132

Маттью Парис *Слои и погонщик*

Около 1250

Рисунок из манускрипта Кембридж, Корпус-Кристи-Колледж, библиотека Паркера

Мы не сразу понимаем, что на нем изображено, поскольку Пизано, следуя средневековой традиции, объединил в одной композиции несколько сюжетов. В левом углу он изобразил *Благовещение*, в центральной части - *Рождество Христово*: Мария приподнимается на ложе, две служанки омывают младенца, а Святой Иосиф показан сидящим слева внизу. Вначале может показаться, что на эту группу надвигается стадо овец, но на самом деле оно относится к третьему эпизоду - *Поклонение пастухов*, где мы снова видим младенца Христа, на сей раз лежащим в яслях. Таким образом три евангельских эпизода представлены в последовательности от *Благовещения* до *Поклонения пастухов*, и хотя при первом взгляде композиция кажется перегруженной и запутанной, следует признать, что художник нашел для каждого сюжета и точное место, и яркие детали. Он получал явное удовольствие от таких выхваченных из жизни частных деталей, как козел, почесывающий голову копытом в правом нижнем углу. Он многое вынес из знакомства с античной и раннехристианской пластикой (стр. 128, илл. 83), что особенно заметно в трактовке голов и одежд. Никколо Пизано, как и его страсбургский предшественник, как и его ровесник из Наумбурга, перенял у скульпторов античности величественную осанку фигур и приемы их драпировки.

Итальянские живописцы с еще большим опозданием, чем скульпторы, включились в новое движение. Такие города, как Венеция, были тесно связаны с Византийской империей, и итальянцы ориентировались больше на Константинополь, чем на Париж (см. стр. 23, илл. 8). В XIII веке итальянские церкви все еще декорировались в «греческой манере».

Такая приверженность консервативному восточному стилю должна была препятствовать переменам, и в самом деле - они задержались. Но когда к концу XIII века произошел прорыв, то крепкий фундамент византийской традиции послужил надежной опорой: итальянские художники не только быстро достигли уровня северной пластики, но и совершили подлинный переворот в живописном мышлении. Воспроизвести натуру в скульптуре проще, чем в живописи. Скульптору не нужно создавать иллюзию глубины, перед ним не встают проблемы ракурсных сокращений и светотеневой моделировки. Статуя пребывает в реальном пространстве и в реальной световой среде. Поэтому скульпторы Страсбурга и Наумбурга достигли такой степени жизнеподобия, которая была недоступна современным им живописцам. Как мы помним, миниатюристы северных стран не претендовали на иллюзорное изображение действительности. Их композиционные и повествовательные приемы преследовали совершенно иные цели.

Итальянские художники преодолели разрыв между живописью и скульптурой, опираясь на византийские установления. Ведь при всем схематизме византийской живописи в ней сохранялась связь



133

Никколо Пизано *Благовещение, Рождество, Поклонение пастухов*. 1260

Мраморный рельеф кафедры баптистерия в Пизе



134

Джотто ди Бондоне *Верн.* Около 1305

фрески Падуя, Капелла дель Арена

с эллинистическим наследием, чего нельзя сказать об изобразительных письменах «темных веков» на Западе. Вернувшись к характерному образцу византийского стиля (*стр. 139, илл. 88*), мы вспомним, что в отвлеченных, статичных канонах были законсервированы античные приемы светотеневой моделировки и ракурсных сокращений. Нужен был гениальный художник, владеющий запасом таких методов и способный преодолеть чары византийской застылости, чтобы выйти в новое художественное пространство, претворить натуроподобные формы готической пластики в иллюзорные формы живописи. Такого гения итальянское искусство обрело в лице флорентийского живописца Джотто ди Бондоне (около 1267-1337).

С творчества Джотто принято начинать новую главу. Сами итальянцы были убеждены, что с появлением этого великого мастера открылась новая эпоха в истории искусства. Мы увидим, что они были правы. Но отдавая должное этим взглядам, все-таки нельзя забывать, что реальная история не делится на главы с началом и концом. Величие Джотто не пострадает от понимания того, сколь многим он обязан в своих методах византийским мастерам, а в своих устремлениях и художнических позициях - мастерам готических соборов.

Самые знаменитые произведения Джотто - настенные росписи, или *фрески* (название этой техники означает, что краски наносятся на еще не просохшую, свежую - по-итальянски *fresco* - штукатурку). Между 1302 и 1305 годами он расписал стены капеллы в Падуе (Северная Италия) сценами из жизни Девы Марии и Христа. В нижнем ряду он разместил аллегории добродетелей и пороков, наподобие тех, что украшали порталы северных соборов.

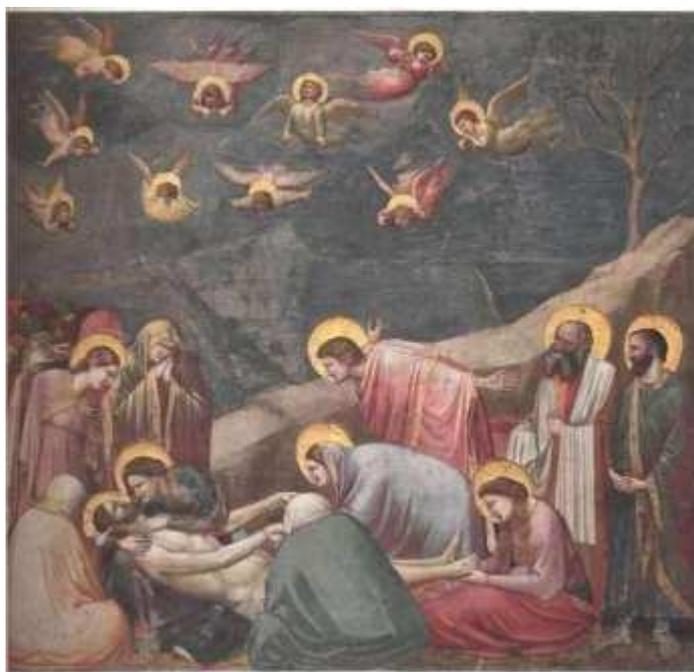
Аллегорию Веры (*илл. 134*) олицетворяет женская фигура с крестом в одной руке и свитком в другой. Это живописное изображение создает иллюзию круглой скульптуры в духе соборной пластики. Выступающие вперед руки, хорошо выявленные объемы головы и шеи, глубокие тени ниспадающих складок вызывают почти осязательные ощущения. Ничего подобного не было в течение тысячи лет. Джотто заново открыл способы иллюзорной передачи глубины на плоской поверхности.

Это открытие не было для Джотто самоценным трюком. Оно послужило толчком к пересмотру всей концепции живописи. Отказавшись от условно-знаковых образов, художник создавал впечатление, будто событие священной истории свершается прямо перед нашими глазами. Однако поставив такую задачу, он уже не мог целиком полагаться на старинные эталоны. Гораздо ближе ему были проповеди странствующих монахов, призывавших людей при чтении священных текстов рисовать в своем воображении живые картины - как семья плотника отправляется в Египет, как пригвождают к кресту Сына Господня.

Художнику необходимо было все предварительно обдумать, заново представить себе в конкретных образах: если какой-то персонаж участвует в данном эпизоде, то где он будет находиться, как будет действовать, двигаться? Более того - как его жест или движение предстанет перед нашими глазами? Мы сумеем лучше оценить масштаб этого революционного переворота, если сравним одну из падуанских фресок Джотто (*илл. 135*) с миниатюрой XIII века на близкую тему (*илл. 131*). Сюжет почти тот же: плач над телом Христа, Мария, обнимающая сына в последний раз. Но миниатюрист не намеревался представить событие, как реально разыгрывающуюся сцену. Он произвольно менял масштабы фигур, чтобы удачнее вписать их в формат страницы. Попытавшись определить пространственный интервал, разделяющий персонажей первого плана и Святого Иоанна в глубине с находящимися между ними фигурами Христа и Марии, мы поймем, насколько сжата эта зона и сколь мало интересуется художника пространство вообще. Именно в силу этого безразличия к реальному окружению, к месту события, Никколо Пизано мог охватить одной рамой разные эпизоды. Подход Джотто совершенно иной. Картина для него - нечто большее, чем суррогат написанного слова. Мы словно присутствуем при реальном событии, развертывающемся, как на сцене. Сравните условный жест скорбящего Святого Иоанна из манускрипта со страстным порывом того же персонажа в джоттовской композиции - он склонился вперед, широко раскинув руки. Мы можем измерить глазом пространственный промежуток, отделяющий Иоанна от сидящих на переднем плане фигур, непосредственно ощутить среду, дающую простор движениям персонажей. Фигуры первого плана показывают, насколько новаторским во всех отношениях было искусство Джотто. Вспомним, что в раннехристианском искусстве восстановились существовавшие еще на Древнем Востоке нормы целостного представления фигуры и отчетливого изложения сюжета. Джотто решительно отказался от

них. Он не нуждался в простых приемах. В запечатленной им трагической сцене каждый персонаж выражает свою скорбь с такой убедительностью, что она угадывается даже в горестных позах сидящих фигур, чьих лиц мы не видим.

Слава Джотто распространялась быстро и широко. Флорентийцы гордились им. Люди интересовались его жизнью, рассказывали анекдотические истории о его остроумии и необыкновенных способностях. И это тоже было новым. Ничего подобного раньше не случалось. Конечно, были мастера, которые пользовались всеобщим уважением, работали по рекомендациям во многих монастырях, во многих епархиях. Но никто не считал нужным сохранить их имена для потомства. К ним относились примерно так же, как в наше время относятся к столяру-краснодеревщику или к портному с хорошей репутацией. И сами художники не стремились ни к славе, ни хотя бы к признанию. Чаще всего они даже не подписывали своих работ. Нам неизвестны имена мастеров, создавших скульптурные ансамбли Шартра, Страсбурга и Наумбурга. Несомненно, их ценили, но все свои достоинства они отдали собору, которому посвятили свой труд. Так что и в этом отношении флорентийский живописец Джотто открывает новую главу в истории. Отныне история искусства, сначала в Италии, а затем и в других странах, становится историей великих художников.



135

Джотто ди Бондоне *Оплакивание Христа* Около 1305

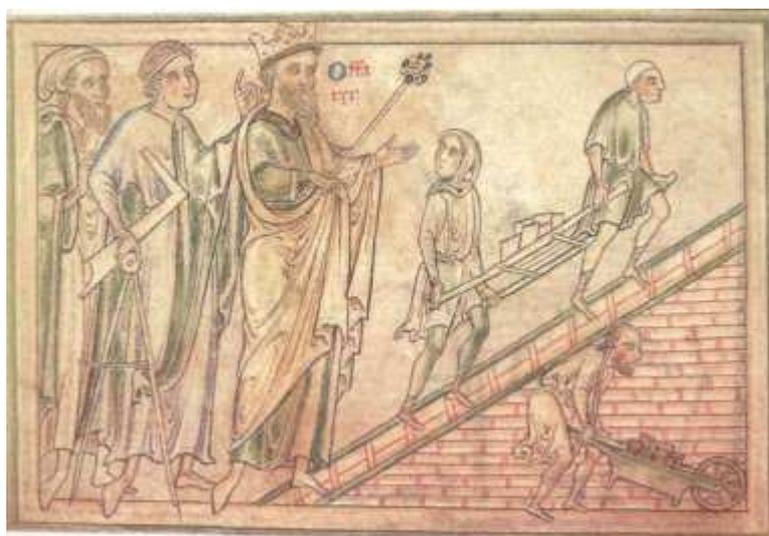
Фреска Падуя, Капелла дель Арена



136

Джотто ди Бондоне *Оплакивание Христа*

Деталь



*Король Оффа в Сент Олбане*

Король в сопровождении архитектора (с циркулем и линейкой) наблюдает за строительством собора

Около 1240-1250

Рисунок Матью Париса

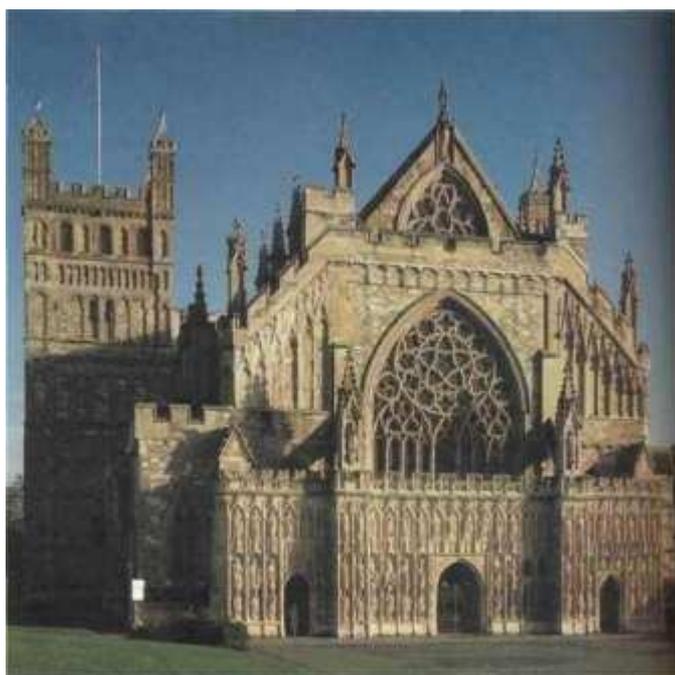
в рукописной хронике аббатства Сент Олбан, Дублин, Тринити-Колледж

# Глава 11 ПРИДВОРНЫЕ И ГОРОЖАНЕ

## XIV век

XIII век был веком соборов, а в соборах соединялись все виды пластических искусств. В XIV веке, и даже позднее, продолжалась работа над этими грандиозными ансамблями, но они уже перестали быть главными средоточиями художественной деятельности. Из курса истории мы знаем, что к этому времени мир сильно изменился. В середине XII века, когда готический стиль только зарождался, Европа представляла собой малоосвоенный континент с преимущественно крестьянским населением, с монастырями и замками баронов, выполнявшими в то время роль административных и культурных центров. Стремление крупных епархий обзавестись большими соборами указывало на первые ростки пробудившегося в городах чувства собственной значимости. В течение последующих полутора столетий города разрослись в бурлящие торговые центры, и бюргеры все сильнее ощущали свою независимость от власти церкви и феодалов. Даже дворяне больше не проводили свои дни в мрачном заточении за крепостными стенами, но переселялись в города, где могли наслаждаться удобствами и светской роскошью, демонстрировать свое богатство при княжеских дворах. Яркие картины жизни того времени дают сочинения Чосера, наполненные образами рыцарей и сквайров, монахов и ремесленников. Этот мир далеко ушел от эпохи рыцарства и крестовых походов, когда создавались статуи донаторов Наумбургского собора (*стр. 194, илл. 130*). Обобщения, касающиеся периодов и стилей, неизбежно грешат неточностью. Всегда найдутся исключения и примеры, выходящие за рамки таких суммарных характеристик. Но учитывая это, мы все же можем утверждать, что XIV век в своих вкусах склонялся к рафинированной тонкости, предпочитая ее суровому величию.

Это хорошо видно на примере архитектуры. В готической архитектуре Англии различают ранний английский стиль и так называемый украшенный - поздний вариант готики. Само название показывает, в каком направлении изменились вкусы. Зодчих XIV века уже не удовлетворяли строгие величественные очертания - их влекла орнаментика, затейливые кружевные плетения. Окно западного фасада собора в Эксетере - характерный тому пример (*илл. 137*).



*Западный фасад собора в Эксетере*  
Около 1350-1400

Теперь зодчие трудились не только над культовыми зданиями. Растущие процветающие города нуждались в разнообразных светских постройках - ратушах, залах заседаний гильдий, колледжах, дворцах, мостах, городских воротах. Наиболее показательный образец - знаменитый Дворец дождей в Венеции (*илл. 138*). Его начали строить в XIV веке, когда богатевший и набиравший силу город достиг в своем развитии высшей точки. Дворец дождей при всей пышности декора, подробности орнаментальных узоров сохраняет присущую готике монументальность.

В XIV веке скульпторы продолжали высекать из камня статуи для соборов, но, пожалуй, особенности пластического мышления этого времени наиболее ярко проявились в произведениях малых форм, выполненных из драгоценных металлов или слоновой кости. На *илл. 139* представлена небольшая статуэтка Девы Марии, созданная французским мастером из позолоченного серебра. Работы такого рода предназначались не для городских церквей, а для частных дворцовых капелл. Их создатели в отличие от творцов соборной пластики не стремились явить надмирный образ истины, но хотели пробудить в человеке чувства любви и нежности. Парижский золотых дел мастер наделил Марию обликом реальной женщины-матери, а Христа представил живым ребенком, тянущимся к материнскому лицу. Чтобы статуя не выглядела застылой, он придал фигуре легкий изгиб: голова Марии склоняется к младенцу, а поддерживающая его рука опирается на выдвинутое бедро. Таким образом ее тело словно колеблется, движется по гибко змеящейся линии, напоминающей букву «S»; художники поздней готики часто прибегали к этому пластическому мотиву. Как и в постановке фигуры, так и в образе играющего младенца проявилась не авторская оригинальность, а общая тенденция времени. Но индивидуальное мастерство художника сказалось в совершенстве деталей - в красивом рисунке рук, в проработке складок на запястьях младенца, в великолепной шлифовке золоченой поверхности, в эмалевых инкрустациях на постаменте и, наконец, - в точно найденных пропорциях статуи с ее маленькой головой, грациозно завершающей протяжный изгиб удлиненного тела. В таких созданиях готических ремесленников нет места хаотической случайности. Только при напряженной концентрации творческой воли можно было достичь столь мелодичного движения складок, расходящихся от правой руки Марии. Мы не сможем оценить такие произведения по достоинству, если просто отправим их в музей, а затем пройдем мимо, бросив рассеянный взгляд. Они создавались для



времени наиболее ярко проявились в произведениях малых форм, выполненных из драгоценных металлов или слоновой кости. На *илл. 139* представлена небольшая статуэтка Девы Марии, созданная французским мастером из позолоченного серебра. Работы такого рода предназначались не для городских церквей, а для частных дворцовых капелл. Их создатели в отличие от творцов соборной пластики не стремились явить надмирный образ истины, но хотели пробудить в человеке чувства любви и нежности. Парижский золотых дел мастер наделил Марию обликом реальной женщины-матери, а Христа представил живым ребенком, тянущимся к материнскому лицу. Чтобы статуя не выглядела застылой, он придал фигуре легкий изгиб: голова Марии склоняется к младенцу, а поддерживающая его рука опирается на выдвинутое бедро. Таким образом ее тело словно колеблется, движется по гибко змеящейся линии, напоминающей букву «S»; художники поздней готики часто прибегали к этому пластическому мотиву. Как и в постановке фигуры, так и в образе играющего младенца проявилась не авторская оригинальность, а общая тенденция времени. Но индивидуальное мастерство художника сказалось в совершенстве деталей - в красивом рисунке рук, в проработке складок на запястьях младенца, в великолепной шлифовке золоченой поверхности, в эмалевых инкрустациях на постаменте и, наконец, - в точно найденных пропорциях статуи с ее маленькой головой, грациозно завершающей протяжный изгиб удлиненного тела. В таких созданиях готических ремесленников нет места хаотической случайности. Только при напряженной концентрации творческой воли можно было достичь столь мелодичного движения складок, расходящихся от правой руки Марии. Мы не сможем оценить такие произведения по достоинству, если просто отправим их в музей, а затем пройдем мимо, бросив рассеянный взгляд. Они создавались для



139

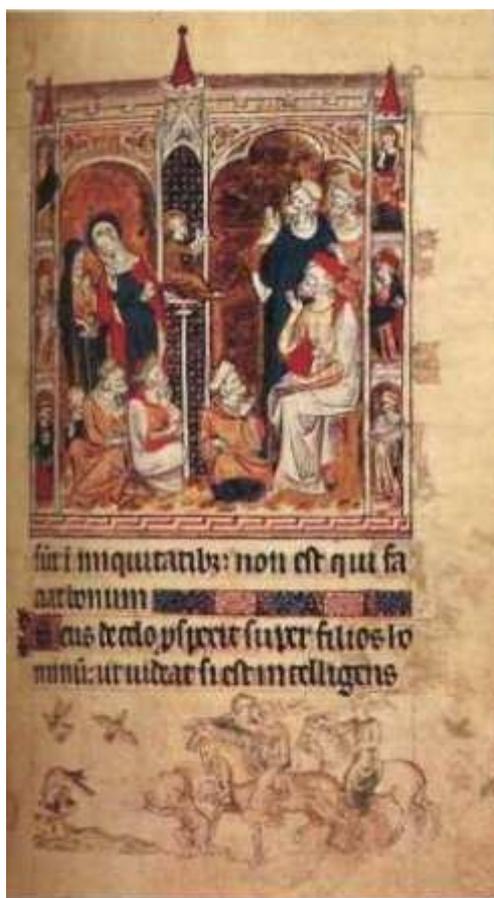
*Мария с Младенцем* Около 1324-1339

Посвятительная надпись Жанны д'Эвре 1339 года

Позолоченное серебро, эмаль, драгоценные камни.

Высота 69 см Париж, Лувр

настоящих знатоков и хранились ими как художественные сокровища, достойные преклонения. Характерная для XIV века рафинированность, тонкость деталей проявилась и в знаменитой *Английской псалтири*, известной также под названием *Псалтирь королевы Марии*. На илл. 140 показан лист с изображением Христа, беседующего в храме с книжниками. Он сидит на высоком стуле и разъясняет какие-то доктрины, сопровождая свою речь каноничным для средневекового искусства жестом наставника. Иудейские книжники вскидывают руки в знак почтительного изумления, а только что вошедшие родители Христа обмениваются удивленными взглядами. Изобразительный язык остается условным - художник по всей видимости еще не был знаком с нововведениями Джотто. Фигура Христа, которому, по Библии, было в то время двенадцать лет, несоразмерно мала, а вокруг персонажей нет свободного пространства. В трактовке лиц художник следует одной и той же схеме: изогнутые дугой брови, низко расположенный рот, одинаковые завитки волос. Но тем более поражает рисунок в нижней части листа, не имеющий никакого отношения к священному тексту. Здесь мы видим эпизод повседневной жизни - сцену соколиной охоты на уток. К восторгу всадников и припавшего на колени мальчишки сокол уже схватил одну утку, спугнув двух остальных. Когда художник писал верхнюю миниатюру, ему не приходило в голову сверить изображение Христа с обликом двенадцатилетнего мальчика, но в нижнем рисунке несомненно отразились его наблюдения за живыми утками и соколами. Почтение перед библейским текстом не позволяло миниатюристу смешивать его с обыденной реальностью. Поэтому он предпочел разделить две сферы - сакрального и светского. В первой из них он пользуется языком традиционных символов, а второй отводит место на полях рукописи, давая здесь срез живой реальности, в которой легко узнается эпоха Чосера. Эти сферы - условного изобразительного письма и точного зрительного наблюдения - сближались очень постепенно на протяжении



140

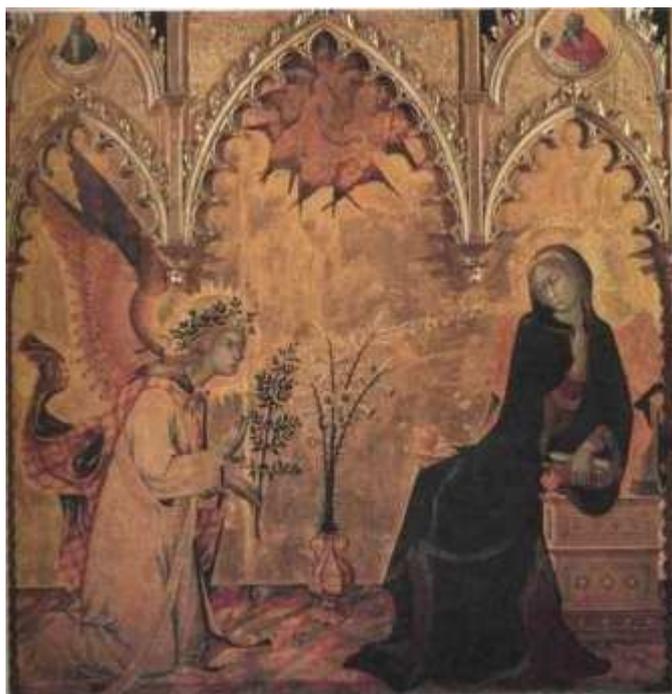
Христос среди учителей *Соколиная охота*

Около 1310

Миниатюры из *Псалтири королевы Марии* Лондон, Британская библиотека

всего XIV столетия. И скорее всего процесс их слияния шел бы еще медленнее, если бы не было воздействия итальянского искусства.

В Италии, особенно во Флоренции, после Джотто изменилась вся концепция живописи. Византийская манера вдруг предстала косной и устаревшей. Не стоит, однако, полагать, что итальянское искусство внезапно оторвалось от художественной культуры остальной Европы. Напротив, к северу от Альп начинания Джотто обретали все большее влияние, а идеалы северной готики проникали в среду итальянских художников. Наиболее серьезный отклик они получили в Сиене, тосканском городе, соперничавшем в то время с Флоренцией. Сиенские художники не порвали с византийской традицией так решительно и бунтарски, как это сделал Джотто. Дуччо (около 1255/1260 - около 1315/1318), крупнейший сиенский мастер времени Джотто, стремился - и немало достиг в этом - вдохнуть новую жизнь в застывшие византийские каноны. *Благовещение*, часть алтарного триптиха (илл. 141), было выполнено двумя мастерами младшего поколения сиенской школы - Симоне Мартини (1285? - 1344) и Липпо Мемми (умер в 1347?). По нему можно судить, насколько глубоко впитало в себя сиенское искусство духовную атмосферу XIV века. Архангел Гавриил спускается с небес, из его уст исходят слова обращенного к Марии приветствия: «Ave gratia plena». В его левой руке оливковая ветвь, символ мира, а правая приподнята, словно он собирается заговорить. Появление ангела оторвало Марию от чтения. Оглянувшись на посланца небес, она отпрянула в испуге и смиренной покорности. На полу стоит ваза с лилиями - символ девственной чистоты, а наверху, в центральной стрельчатой арке, порхает голубь, символ Святого Духа, в окружении четырехкрылых херувимов. Картина, как и современные ей работы французских и английских мастеров (илл. 139 и 140), проникнута утонченной лирикой. Художников прельщали напевные изгибы летящих драпировок, изысканные линии гибких тел. Золотой фон и фигуры, вычерченные на нем красивым узором, придают этой живописи сходство с драгоценным изделием. Мастерство, с которым фигуры вписаны в обрамление сложного контура, просто восхитительно: стрельчатый изгиб левой арки вторит размаху ангельских крыльев, а правая - словно предоставляет приют сжавшейся в испуге Марии. Пауза между фигурами восполнена вазой с цветами и голубем. Умение располагать фигуры по орнаментальным линиям даровано средневековой традицией. У нас уже были поводы убедиться в превосходном композиционном чутье средневековых мастеров. Но мы знаем также, что, komponуя символы священной истории, они игнорировали реальные формы и пропорции, пренебрегали пространственной глубиной. Наши сиенские художники уже не могли следовать таким путем. Хотя написанные ими лики с раскосыми глазами и изогнутыми губами не отличаются живостью,





142

Петр Парлерж *Автопортрет* 1379-1386  
Прага, собор Святого Вита

многое в картине говорит о том, что новации Джотто не прошли мимо них. Ваза имеет реальный объем и стоит на реальном каменном полу, место ее расположения по отношению к фигурам ангела и Марии не вызывает сомнений. Скамья, на которой сидит Мария, тоже вполне реальна - ее края сужаются в глубину. Книга - уже не отвлеченный знак книги, а реальный молитвенник, с освещенной обложкой и затененными страницами внутри - видимо, художник изучал его форму у себя в мастерской.

Джотто был современником великого флорентийского поэта Данте, и в *Божественной комедии* упоминается его имя. Симоне Мартини, создатель вышеприведенного алтарного образа, дружил с Петраркой, величайшим итальянским поэтом следующего поколения. В наши дни Петрарка известен главным образом как автор любовных сонетов, обращенных к Лауре. Из них мы узнаем также, что поэт высоко ценил портрет Лауры, написанный Симоне Мартини. Напомним, что Средневе

ковье не знало собственно портрета, довольствуясь условной фигурой с обозначенным под ней именем. Портрет Лауры работы Симоне Мартини, к сожалению, утрачен, и мы не можем судить о степени его сходства с моделью. Однако, известно, что этот художник, как и другие его современники, работал с натуры, и именно в это время стали появляться портреты. Симоне Мартини, со свойственным ему вниманием к подробностям реального мира, внес свой вклад в становление портретного жанра. С его произведениями имели возможность познакомиться художники Европы - как и Петрарка, он провел многие годы при папском дворе, пребывавшем в то время не в Риме, а на юге Франции, в Авиньоне. Франция все еще сохраняла лидирующую роль в европейском искусстве, нарождавшиеся здесь идеи и стилевые течения повсюду имели огромное влияние. В Германии того времени властвовала династия Люксембургов с резиденцией в Праге. В пражском соборе есть необычная серия бюстов, относящихся к 1379-1386 годам. Это портреты людей, сделавших пожертвования собору, то есть в данном отношении они аналогичны статуям наумбургских донаторов (*стр. 194, илл. 130*). Однако на сей раз нет повода для сомнений - это настоящие портреты. В серию вошли бюсты современников, в том числе и портрет выполнявшего их художника - Петра Парлержа (1330 - 1399). По всей видимости, это самый ранний из известных нам автопортретов (*илл. 142*).

Богемия к тому времени приобрела важное значение передаточного центра, через который распространялись итальянские и французские влияния. Когда Ричард II вступил в брак с Анной Богемской, установились и связи Богемии с Англией. Европа, по крайней мере католическая Европа, все еще представлялась единой большой страной. И сами художники, и их творческие начинания свободно перемещались из края в край, и никому не приходило в голову отвергать те или иные новшества по причине их «иностранный» происхождения. Стиль, сложившийся к концу XIV века в результате такого обмена, получил название «интернационального». Его превосходный образец в Англии - так называемый *Уилтонский диптих*, созданный, видимо, французским мастером по заказу английского короля (илл. 143). Он интересен во многих отношениях, в частности тем, что здесь дан портрет реального исторического лица - короля Ричарда II, несчастного супруга Анны Богемской. Мы видим его преклонившим колена в молитве; Иоанн Креститель и двое святых, патронов королевской фамилии, представляют его Богоматери. Художник показал ее пребывающей в раю, среди цветущих лугов и ясноликих ангелов; их облачения украшены гербовым знаком короля - белый олень с золотыми рогами. Младенец Христос, склонившись вперед, протягивает руки к монарху, отвечая благословением на его молитву. Обычай включать в евангельские сюжеты портреты донаторов -



143

*Уилтонский диптих*

*Иоанн Креститель, Святой Эдуард Исповедник и Святой Эдмунд представляют Ричарда II Христу*

Около 1395

Дерево, темпера. Размер каждой створки 47,5 x 29,2 см

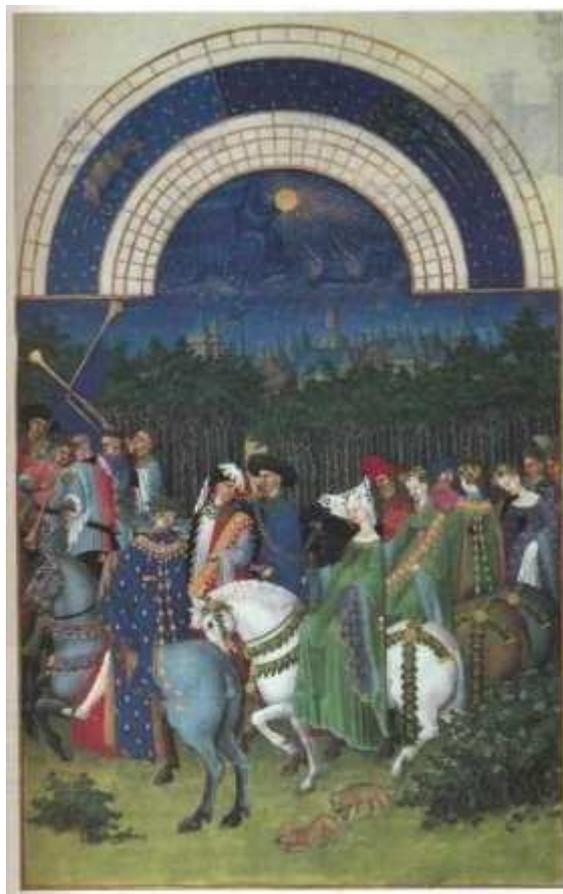
Лондон, Национальная галерея

отголосок древних верований в магическую силу образов, сопровождавших искусство в его колыбели. И кто знает, не прибавлялось ли донатору уверенности, когда в жестоких передрыгах земной жизни, где и он не был образцом святости, ему являлась мысль, что где-то, в церковной тиши, хранилось его подобие, его запечатленный художником облик, который постоянно пребывал среди ангелов и святых и не прерывал молитвы?

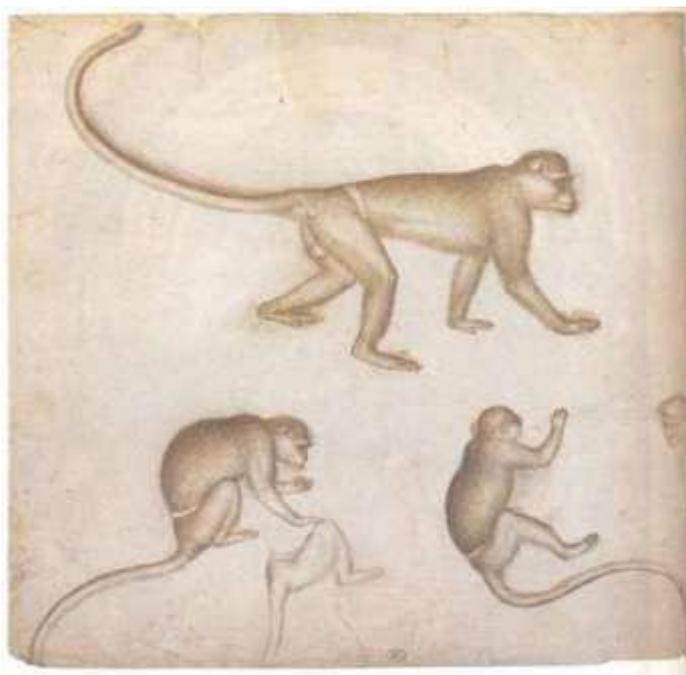
Нетрудно заметить, что в *Уилтонском диптихе* много общего с ранее обсуждавшимися произведениями

- та же красота струящихся линий, та же изысканность пластических мотивов. Нам знакомы и нежное прикосновение Марии к Младенцу, и жесты тонких пальцев рук ангелов. Художник справляется с трудными ракурсами, например, в позе коленопреклоненного ангела слева; он украшает свой воображаемый рай множеством цветов, заимствованных из реальной природы.

Изображая окружающий мир, художники интернациональной готики щедро одаривали его волшебством красоты и энергией изучающего взгляда. В Средние века календари обычно иллюстрировались картинами занятий, типичных для того или иного месяца - сева, охоты, жатвы. Включенный в молитвенник календарь, выполненный для бургундского герцога мастерской братьев Лимбурггов (илл. 144), показывает, насколько картины реальной жизни стали более точными, даже по сравнению с *Псалтирью королевы Марии* (илл. 140). На воспроизведенной миниатюре изображен майский праздник придворных. Нарядно одетые, в венках из цветов, они скачут на лошадях по лесной поляне. Художник явно любовался зрелищем прелестных девушек в модных платьях, с наслаждением накладывал полнозвучные, сияющие краски. Но в памяти встают и чосеровские пилигримы: ведь наш миниатюрист, как и английский поэт, был внимателен к отличительным чертам человеческих типов, которые он обрисовал с такой точностью, что, кажется, до нас доносятся звуки их бесед. Миниатюра выполнялась, скорее всего, с помощью увеличительного стекла, и рассматривать ее следует с тем же пристальным, любовным вниманием. Все отобранные художником детали складываются в картину, которая выглядит почти как сценка из реальной жизни. Почти, но не совсем. Присмотревшись, мы заметим, что дальний план с видом замка перекрыт своего рода занавесом с нарисованными на нем деревьями. Это отнюдь не натурная зарисовка. Художник далеко отошел от символического способа изложения сюжета, и мы не сразу осознаем, что и в этой миниатюре нет глубины, простора для движения фигур, что иллюзия реальности возникает почти исключительно за счет тщательной проработки деталей. Его деревья - не реальная роща, а ритмичный ряд условных стволов, приставленных друг к другу, и даже в рисунке лиц повторяется одна и та же заученная, хотя и пленительная формула. Но при всем этом, увлеченность художника радостной стороной жизни,



ее красочной нарядностью свидетельствует, что его представления о назначении искусства решительно разошлись с представлениями раннего Средневековья. На протяжении нескольких столетий фокус художественных интересов постепенно перемещался от поисков наилучших способов представления священных текстов к разработке методов верной передачи зримого фрагмента реальности. Мы уже убедились, что два этих начала необязательно противоречат друг другу. Новообретенное знание природы можно было поставить на службу религиозным целям, как и делали мастера XIV века, а затем и мастера последующих времен. Но перед самим художником встали иные проблемы. Прежде достаточно было освоить типовые схемы для главных фигур священной истории,



145

Антонио Пизанелло *Зарисовки обезьяны* Около 1430

Лист из альбома эскизов

Бумага, серебряный карандаш.

20,6x21,7 см

Париж, Лувр

чтобы в дальнейшем применять их в любых комбинациях. Теперь же художнику потребовались совсем другие навыки. Ему нужно было делать этюды с натуры и затем умело вводить их в картину. Он обзавелся альбомом для натуральных зарисовок и стал накапливать в нем эскизы редких, красивых растений и животных. То, что было исключительным случаем во времена Матью Париса (*стр. 198, илл. 132*), вскоре стало правилом. Рисунок, сделанный североитальянским художником Антонио Пизанелло (1397 - 1455?) всего лишь через двадцать лет после лимбургских миниатюр (*илл. 145*), свидетельствует о пробудившемся интересе к штудиям живой природы. Публика стала оценивать художественные произведения по степени сходства с натурой и привлекательности деталей. Однако художники хотели большего. Они не могли удовлетвориться умением писать частности. Их влекло к исследованию законов зрительного восприятия, к доскональному знанию человеческого тела, дабы сравняться в своих творениях с мастерами античности. И когда эти устремления возобладали, средневековое искусство иссякло. Мы подошли к периоду, который обычно называют эпохой Возрождения или Ренессанса.



*Мастерская скульптора Около 1340*

Мраморный рельеф работы Андреа Пизано с кампанилы собора во Флоренции  
Флоренция, Музей собора

## Глава 12 ЗАВОЕВАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ

### Начало XV века

Французское слово «ренессанс», собственно, и означает возрождение или восстановление чего-либо. Идея возрождения стала укореняться на итальянской почве еще со времен Джотто. Когда его современники хотели одобрить поэта или художника, они говорили, что тот не хуже древних. Самого Джотто превозносили за то, что он проложил путь к подлинному возрождению искусства; под этим имелось в виду, что его произведения были так же прекрасны, как и создания мастеров, прославленных античными писателями. Неудивительно, что такие представления обрели популярность в Италии. Итальянцы прекрасно помнили, что в далеком прошлом их страна со столицей в Риме была центром цивилизованного мира, пока в нее не вторглись германские племена готов и вандалов, завоевавшие и разрушившие Римскую империю. Идея возрождения в сознании итальянцев была тесно связана с идеей восстановления «величия Рима». Период между классической античностью, на который они оглядывались с горделивым чувством, и грядущей эпохой возрождения оценивался ими как достойный сожаления разрыв во времени, пауза в ходе исторического развития. Вошедшее в нашу терминологию понятие «средние века», то есть «промежуточное время», непосредственно вытекало из идеи возрождения. Поскольку итальянцы считали готов виновными в падении Римской империи, искусство

«среднего периода» они прозвали готическим, то есть варварским; слову «готика» тогда придавался примерно тот же смысл, что сейчас слову «вандализм».

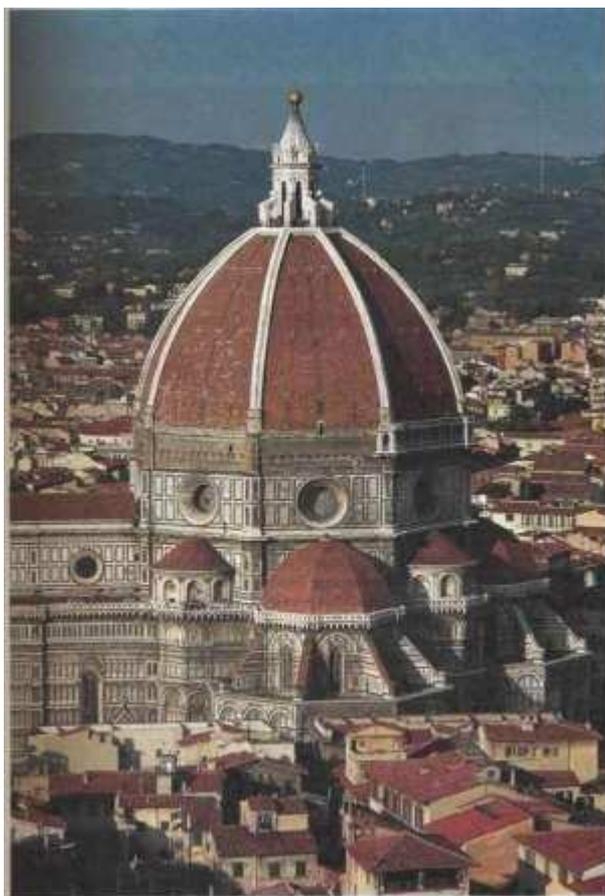
Теперь мы знаем, что эти представления итальянцев не имели под собой серьезных оснований. Они дают, в лучшем случае, очень огрубленную и упрощенную картину исторического развития. Со времени готских завоеваний до времени расцвета искусства, называемого готическим, прошло около семи столетий. Мы знаем также, что возрождение искусства началось, как только окончилась смута «темных веков», и в готике этот процесс достиг апогея. Но стоит учитывать также причины слабой осведомленности итальянцев в поступательном, нарастающем движении искусства к творческому взлету. Как мы заметили, итальянское искусство, довольно долго пребывавшее в определенной изоляции, отставало

от художественных процессов в северных странах, так что творения Джотто предстали перед ними как внезапное озарение, новаторское возрождение великого и благородного искусства. Поэтому итальянцы XIV века были убеждены, что северные варвары растоптали науки и искусства, процветавшие в античности, а их собственная миссия состоит в том, чтобы восстановить славное прошлое и тем самым начать новую эру.

Эта воодушевленность надеждой, вера в будущее нигде не проявилась с такой силой, как в городе Данте и Джотто, - в богатой, цветущей Флоренции. Здесь в первых десятилетиях XV века появилась группа молодых художников, сознательно поставивших перед собой цель обновления искусства, разрыва с губительным прошлым.

Ведущей фигурой в этой группе был архитектор Филиппо Брунеллески (1377 - 1446). Брунеллески, прекрасно владевший конструктивными приемами готики, получил заказ на завершение флорентийского собора, готического в своей основе. Славу ему принесли выдающиеся успехи в инженерном проектировании, что было бы невозможно без знания технологии возведения готических сводов. Флорентийцы желали видеть городской собор увенчанным большим куполом, но никому не удавалось перекрыть огромное пространство между столбами, пока за дело не взялся Брунеллески (*илл. 146*). При выполнении последующих заказов на проектирование церквей и светских зданий Брунеллески полностью отказался от существующей традиции, желая реализовать программные установки людей, мечтавших о возрождении римского величия. Современники рассказывали, что он ездил в Рим, где обмерял руины античных храмов и дворцов, делал зарисовки сохранившихся скульптурных фрагментов. У него не было намерения копировать античные постройки, явно не отвечавшие потребностям Флоренции XV века. Он хотел найти новые строительные приемы, в которых свободное использование архитектурных форм классики привело бы к гармоничным и красивым решениям.

Удивительнее всего то, что Брунеллески удалось осуществить свою программу. В последующие пять веков зодчие Европы и Америки шли по его стопам. Повсюду, в любом городе мы встречаем здания классических форм - с колоннами и фронтонами. Только в нынешнем столетии архитекторы усомнились в этой программе и восстали против ренессансной традиции так же, как в свое время восстал Брунеллески против традиции готической. Но и в новейших постройках, лишенных колонн и фронтонов, ощутимы отзвуки классики - то в масштабных соотношениях, пропорциях здания, то в обрамлении дверных и оконных проемов. Если Брунеллески хотел начать новую эру в архитектуре, ему это безусловно удалось.



146

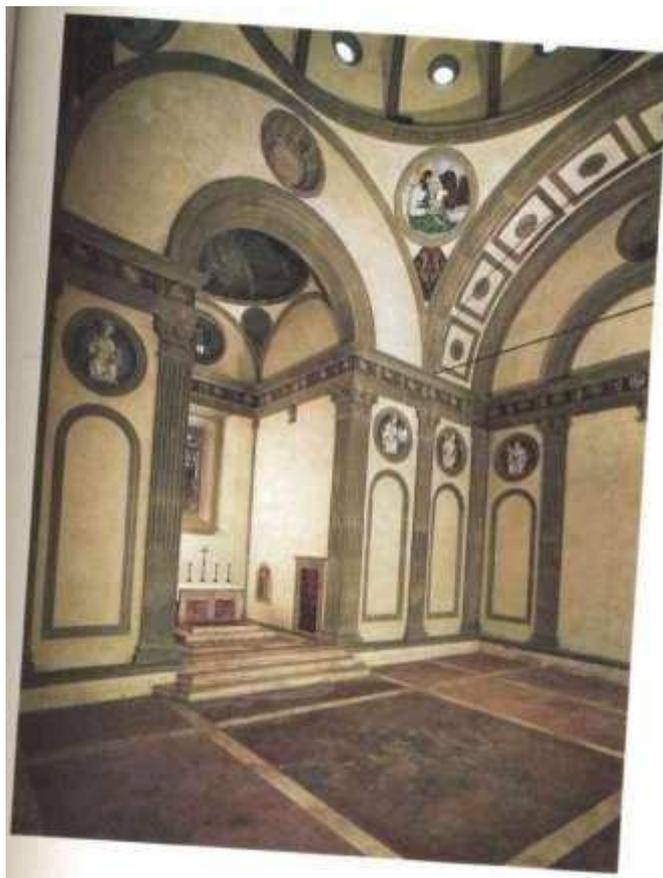
Филиппо Брунеллески *Купол собора  
Санта Мариа дель Фьоре во Флоренции*  
Около 1420-1436



147

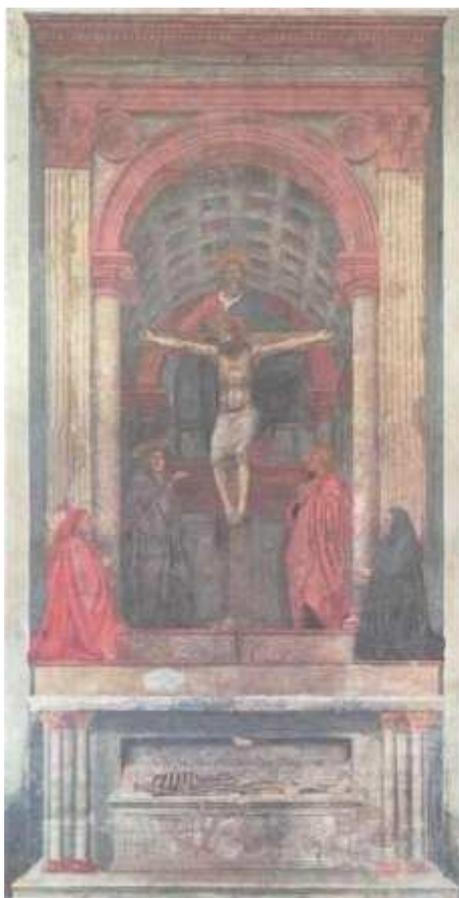
Филиппо Брунеллески *Капелла  
Пацци во Флоренции*  
Около 1430

Разглядывая фасад маленькой церкви - капеллы, созданной Брунеллески для влиятельного флорентийского семейства Пацци (*илл. 147*), мы сразу заметим, что он имеет мало общего с античными храмами, но еще меньше - с готическими сооружениями. Брунеллески воспользовался набором элементов классической архитектуры - колоннами, пилястрами, арками, но создал из них совершенно новые комбинации, добившись впечатления необыкновенной легкости и грации. Такие детали, как обрамление дверного проема с увенчивающим его фронтоном (шипцом), свидетельствуют о тщательном изучении древних памятников, например Пантеона (*стр. 120, илл. 75*). Обратите внимание на форму арки, полукружие которой срезается пилястрами (плоскими полуколоннами) верхнего яруса. Внутри капеллы еще более очевидны заимствования из римской архитектуры (*илл. 148*). В этом светлом интерьере с красивыми пропорциями нет ни высоких окон, ни вытянутых колонн, столь ценимых готическими зодчими. Ровная плоскость белой стены пересекается серыми пилястрами, которые, не являясь конструктивными элементами, создают образ классического ордера. Брунеллески применил их для того, чтобы подчеркнуть формы и членения интерьера.



148

Филиппо Брунеллески  
*Интерьер капеллы Пацци во Флоренции*  
Около 1430



149

Мазаччо

*Троица с Девой Марией, Святым Иоанном и донатором*  
Около 1425-1428

Фреска. 667x317 Флоренция, церковь Санта Мария Новелла

Основоположник ренессансной архитектуры был первопроходцем и в других областях. С его именем связывают открытие, во многом определившее дальнейшее развитие искусства, - открытие перспективы. Мы уже знаем, что ни художники классической античности, успешно справлявшиеся с трудными ракурсами, ни эллинистические живописцы, умевшие создавать иллюзию глубины (*стр. 114, илл. 72*), не были знакомы с законами сокращения объектов по мере их удаления в глубину. Вспомним, что античный художник не смог бы нарисовать пресловутую аллею с деревьями, сходящимися в одной далекой точке. Брунеллески ознакомил соотечественников с математическими приемами решения этой задачи, что вызвало бурю восторгов среди его друзей-живописцев и незамедлительно сказалось в художественной практике. На одном из первых произведений, созданных с учетом этих правил, - фреске, украшающей флорентийскую церковь, - изображена Троица с Девой Марией и Святым Иоанном под распятием и пожилой четой коленопреклоненных донаторов (*илл. 149*). Роспись принадлежит художнику, получившему известность под прозвищем Мазаччо (1401 - 1428), что означает примерно «Большуший Томмазо». Можно не сомневаться в его исключительной гениальности, ибо к двадцати восьми годам, когда прервалась его жизнь, он успел совершить настоящую революцию в искусстве. Его новаторство не ограничивалось освоением перспективы, хотя и это нововведение ошеломило современников. Можно представить себе, как были поражены флорентийцы в тот момент, когда с росписи сняли завесу и перед ними предстал прорыв в стене, а в нем - погребальная капелла в духе Брунеллески. Не меньшее потрясение вызвали и мощные фигуры, размещившиеся в пространстве новой архитектуры. Тех, кто надеялся увидеть нечто в духе модной тогда интернациональной готики, ждало разочарование. Вместо грациозной хрупкости - массивные, тяжкие объемы, вместо полета волнистых линий - медлительные развороты угловатых контуров, вместо чарующих глаз деталей - цветов, драгоценных камней - мрачный саркофаг с лежащим скелетом. Но если фреска Мазаччо и не

угождала вкусам тогдашних любителей изящного, она захватывала своей волнующей правдивостью. Нетрудно заметить, что художник находился под впечатлением величественного драматизма Джотто, хотя и не подражал ему. Сдержанный жест, которым Мария указывает на распятого Сына, - единственное движение в этой статичной композиции, но именно поэтому он особенно красноречив. Фигуры, вписанные в перспективное обрамление, подобны объемным изваяниям. Кажется, что мы можем осязать их, что они, а значит и заключенное в них духовное содержание, выходят нам навстречу. Для великих мастеров Возрождения новые приемы и художнические открытия никогда не были самоцелью. Они применялись только для того, чтобы приблизить к нашему сознанию смысловое и тематическое содержание живописи.

Крупнейшим скульптором круга Брунеллески был Донателло (1386? - 1466), также флорентиец. Он был старше Мазаччо на пятнадцать лет, но жил значительно дольше него. К числу его ранних работ относится статуя, выполненная по заказу гильдии оружейников, чьим патроном был Святой Георгий, и предназначавшаяся для наружной ниши флорентийской церкви Ор Сан Микеле (*илл. 151*). Сравнив ее со скульптурами готических соборов (*стр. 191, илл. 127*), мы увидим, как решительно порвал Донателло связи с прошлым. Готические статуи, выстроившиеся торжественными рядами по сторонам порталов, кажутся парящими бесплотными пришельцами из иного мира. У Донателло Святой Георгий твердо стоит на земле, его ноги словно приросли к ней, как у воина, решившего не отступить ни на шаг. В его лице нет ни безмятежности, ни отрешенности средневековых святых - весь энергия и собранность, он словно следит за приближающимся врагом, оценивая его силу (*илл. 150*); руки покоятся на щите, а напряженный взгляд выражает решимость и гордый вызов. Этот несравненный образ порывистой юношеской отваги получил широкое признание. Но нашего внимания заслуживает не только сила воображения итальянского скульптора, воплотившего свое индивидуальное видение рыцарственного святого, но и новый подход к решению пластических задач. При всей живости и подвижности, фигура, схваченная чеканным контуром, крепка, как скала. Подобно Мазаччо, Донателло противопоставил стилевым изыскам своих предшественников энергию натуральных изысканий. Такая лепка рук, сведенных бровей (*илл. 150*) могла возникнуть только при самостоятельном, не зависимом ни от каких образцов исследовании натуры. Флорентийские мастера начала XV века, по примеру обожаемых ими греков и римлян, предались штудиям живой модели в разных позах и поворотах. Именно этим новым подходом, переключением творческих интересов объясняется замечательная убедительность статуи Донателло. Скульптор уже при жизни приобрел огромную известность. Как веком ранее Джотто, его зазывали к себе разные города, желавшие приумножить

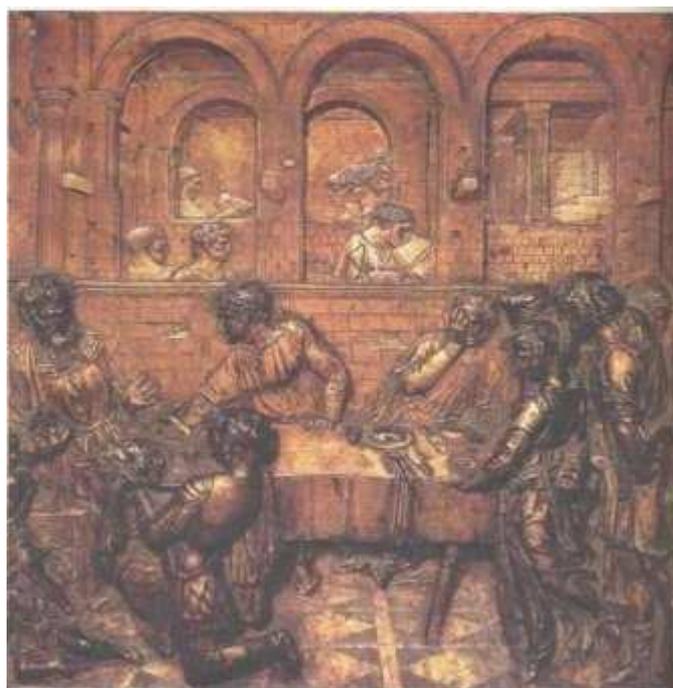


151

Донателло *Святой Георгий* Около 1415-1416

Мрамор. Высота 209 см

Флоренция, Национальный музей Барджелло



152

Донателло *Пир Ирода* 1423-1427



153

Донателло *Пир Ирода*

Деталь

свою красоту и славу. На *илл. 152* показан бронзовый рельеф купели баптистерия в Сиене, созданный почти десятилетием позже статуи Святого Георгия. Как и на известной нам средневековой купели (*стр. 179, илл. 118*), здесь изображены сцены из жизни Иоанна Крестителя. Донателло воссоздал страшный момент: исполняется преступное желание царевны Саломеи, которая в награду за свой танец потребовала от царя Ирода голову Иоанна Крестителя. Художник вводит нас в пиршественный зал с галереей для музыкантов; за ней в арочных проемах открываются другие помещения и лестницы. Только что вошедший палач, опустившись на колени, подносит царю блюдо с отрубленной головой. Ирод в ужасе отшатнулся, выставив вперед руки. Замыслившая злодеяние мать Саломеи пытается что-то объяснить ему, не замечая образовавшейся вокруг нее пустоты. Охваченные смятением гости (один из них закрыл лицо рукой) отхлынули от стола, столпившись вокруг Саломеи, еще пребывающей во власти танца. Нет надобности долго распространяться о проявлениях новаторства в рельефе Донателло. Здесь все - новаторство. У людей, привыкших к готическому изяществу, такая композиция могла вызвать потрясение. Декоративная красота уступает место иной задаче - создать впечатление внезапно воцарившегося хаоса, смятения. Движения фигур резки и порывисты, художник не пытается смягчить жестокость сцены. Современникам Донателло правдоподобие рельефа могло показаться почти невероятным.

Иллюзия реальности усиливается новооткрытыми перспективными построениями. Приступая к работе, Донателло, должно быть, задавался вопросом: «Что случилось в тот момент, когда внесли голову святого, как выглядело место события?». Он представил внутренние покои римского

дворца, а персонажей дальнего плана наделил внешностью древних римлян (*илл. 153*). Донателло, как и его друг Брунеллески, изучал древние памятники. Неверным было бы, однако, предположение, что Возрождение возникло вследствие ознакомления с античным искусством. Скорее наоборот - страстное стремление художников круга Брунеллески к возрождению искусства определило их интерес к природе, наукам и древностям.

В течение некоторого времени этими познаниями владели только итальянские художники. Однако и северяне были воодушевлены мечтой об искусстве, обладающем невиданным доселе сходством с натурой. По ту сторону Альп появился скульптор, который, пресытившись манерностью интернациональной готики, шел в том же направлении, что и флорентийские новаторы. Этим скульптором был Клаус Слютер, работавший в 1380-1405 годах в Дижоне, столице богатого и процветающего Бургундского герцогства. Самое известное его творение - группа пророков, прежде

служившая основанием для большого распятия, воздвигнутого над колодцем, в месте паломничества (илл. 154). В Средние века в ветхозаветных пророчествах усматривали аллегории Страстей Христовых. Пророки Слютера словно погружены в созерцание грядущих трагических событий, в размышления над вещими словами, начертанными на их книгах и свитках. Исчезла строгая торжественность готических статуй (стр. 191, илл. 127). Здесь не меньше отличий от средневековой пластики, чем в Святом Георгии Донателло. Фигура в тюрбане - Даниил, лысый старик - пророк Исайя. Эти превышающие натуральную величину статуи с еще сохранившимися следами позолоты и раскраски больше похожи на персонажей средневековой мистерии, замерших на подмостках в ожидании своего монолога. Но их поразительное жизнеподобие не должно отвлекать от формальных качеств, от артистичной согласованности широкого разлета драпировок со сдержанным достоинством поз.

Но главные победы в процессе завоевания реальности были одержаны не скульпторами. По всеобщему признанию, наиболее смелые открытия, обозначившие перелом в художественном развитии, принадлежат живописцу Яну ван Эйку (1390? - 1441). Как и Слютер, он был связан с двором бургундских герцогов, но больше всего работал в той области Нидерландов, которая ныне относится к Бельгии. Величайшее его создание - многостворчатый алтарь (полиптих) для собора в Генте (илл. 155-156). По некоторым данным, работу над алтарем начинал старший брат Яна, Хуберт, о котором почти ничего не известно, но завершил его в 1432 году Ян ван Эйк. Таким образом время его исполнения совпадает с временем новаторских начинаний Мазаччо и Донателло.

При всей удаленности Гента от Флоренции, при всем очевидном различии полиптиха ван Эйка и фрески Мазаччо (илл. 149), в этих



154

Клаус Слютер *Пророки Даниил и Исайя*. 1396-1404

Известняк. Высота

(без пьедестала) 360 см

Дижон, монастырь Шанмоль

произведениях есть немало общего. По сторонам изображены благочестивые донаторы в молитвенных позах (*илл. 155*), а центральная часть занята большой композицией символического содержания; во фреске Мазаччо это Троица, в алтаре ван Эйка - мистическое видение Поклонения Агнцу, символизирующему крестную жертву Христа (*илл. 156*). Сюжет заимствован из текста Откровения Святого Иоанна - *Апокалипсиса* (Откр. 7: 9): «После сего взглянул я, и вот, великое множество людей, которых никто не мог перечислить, из всех племен и колен, и народов, и языков стояло пред престолом и пред Агнцем...». Эти слова соотносились церковными мыслителями с праздником всех святых, и композиция ван Эйка является его аллегорическим отображением. В верхнем ярусе - фигура Бога-Отца, столь же величественная, как и у Мазаччо, но представленная в пышных папских облачениях; по сторонам от него - Дева Мария и Иоанн Креститель, первым назвавший Иисуса Агнцем Божьим.

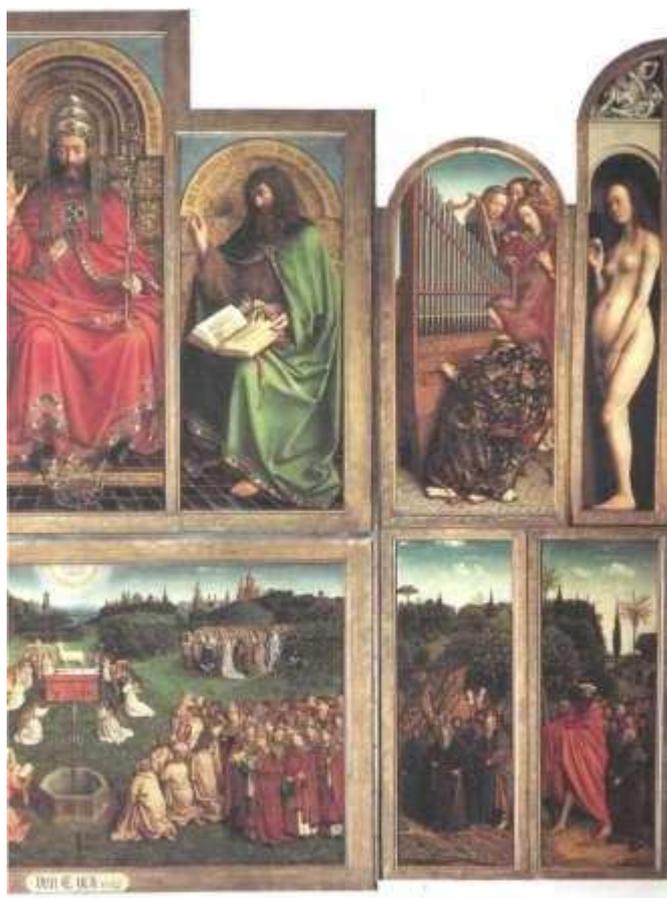
В праздники створки алтаря раскрывались, и тогда он представал в том виде, как показано на развороте *илл. 156*, - в радостном многоцветном сиянии. В будние дни, когда алтарь складывался, к прихожанам были обращены наружные стороны боковых створок - более строгие, скупые по цвету (*илл. 155*). Здесь художник представил Иоанна Крестителя и Иоанна Евангелиста в виде статуй, как в свое время Джотто представил аллегии добродетелей и пороков в капелле дель Арена (*стр. 200, илл. 134*). Выше - уже знакомый нам сюжет Благовещения, и достаточно сравнить его с написанным столетием раньше алтарным образом Симоне Мартини (*стр. 123, илл. 141*), чтобы увидеть, насколько более «земной» облик обрели евангельские персонажи под кистью ван Эйка. Наиболее поразительная демонстрация новаторского мышления ван Эйка - написанные на внутренней стороне боковых створок фигуры Адама и Евы после грехопадения. В Библии говорится, что, лишь вкусив с Древа познания, «узнали они, что наги». И действительно, Адам и Ева, прикрывшиеся фиговыми листочками, представлены во всей незащитности своей наготы. Такому подходу нет аналогов в итальянском искусстве Раннего Возрождения, тесно связанном с античной традицией. Как мы помним, человеческое тело в *Венере Милосской* и *Аполлоне Белведерском* «идеализировалось» (*стр. 104-105, илл. 64, 65*). Ничего подобного нет у Яна ван Эйка. Должно быть, он писал прародителей с обнаженных натурщиков и передал их тела с такой точностью, что пристальность его взгляда не раз шокировала людей и в более поздние времена. Нельзя сказать, что художник был равнодушен к красоте. Он с не меньшим воодушевлением, чем мастер *Уилтонского диптиха* (*стр. 216—217, илл. 143*), воспевал красоты горного мира. Однако и здесь различие состоит в степени точности, в тщательности «выделки»



155

Ян ван Эйк *Гентский алтарь* (в закрытом виде) 1432

Дерево, масло. Каждая створка 146,2 x 51,4 см Гент,  
собор Святого Бавона



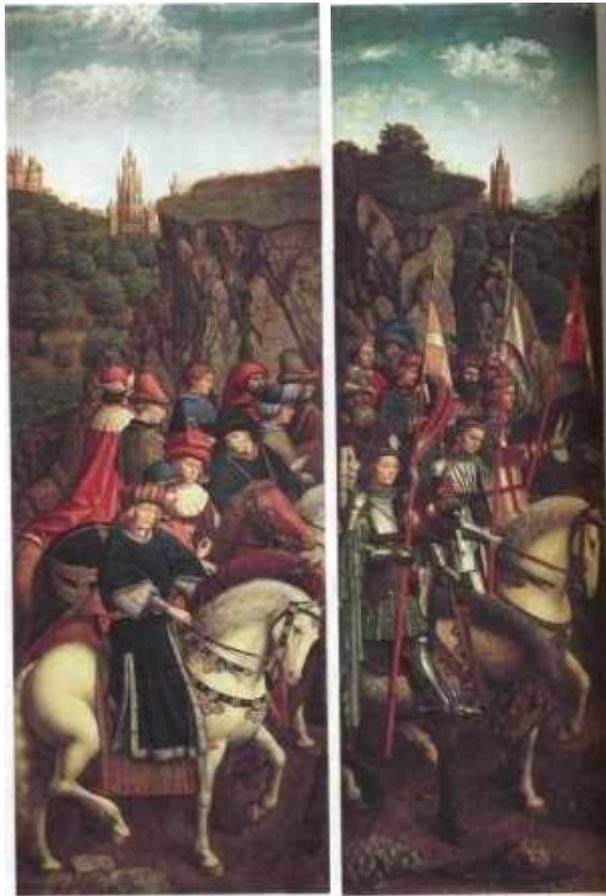
156

*Гентский алтарь в раскрытом виде*

сияющих, искрящихся деталей - парчовых облачений музицирующих ангелов, драгоценностей, рассыпанных по всей поверхности. Отсюда можно заключить, что братья ван Эйк не стали разрывать связей с интернациональной готикой так радикально, как это сделал Мазаччо. Постепенно развивая приемы Лимбургов, совершенствуя их, они вышли на тот уровень, который означал преодоление средневековой художественной системы. Как и современные им готические мастера, они насыщали свою живопись списанными с природы пленительными деталями. Отличаясь бесподобным мастерством в изображении цветов и животных, строений, великолепных костюмов и драгоценных камней, они устраивали настоящее пиршество для глаза. Мы уже отмечали, что готических мастеров не слишком интересовал вид реального пейзажа, объем фигур, а их рисунок и пространственные построения были весьма приблизительными. Однако картины Яна ван Эйка уже совсем другие. Он превосходит готических мастеров в пристальности и точности натурального наблюдения. Достаточно сравнить, как написаны фоны с деревьями и постройками, чтобы увидеть различия. Деревья братьев Лимбургов были схематичны и условны (*стр. 219, илл. 144*). Их пейзаж больше походил на декорационный задник или шпалеру, чем на живую природу. По деталям, показанным на *илл. 157*, можно убедиться, что в живописи ван Эйка все иначе. Перед нами реальный ландшафт с реальными деревьями и открывающимися в перспективе видами города и замка. Невероятная тщательность в передаче травянистого покрова скал и цветов в расщелинах несравнима с орнаментальной трактовкой растительности у Лимбургов. То же самое относится и к фигурам. Глаз ван Эйка столь внимателен к мельчайшим подробностям, что, кажется, можно пересчитать волоски в гривах лошадей, в меховых отделках костюмов. Белый конь в миниатюре Лимбургов похож на игрушечную лошадку. Лошадь со створки Гентского алтаря, при всем сходстве стати и поступи, выглядит живой. Ее глаз сверкает, шкура собирается складками, ее выявленные светотенью мускулы округлы и упруги в отличие от плоскостных форм в лимбургговской миниатюре.

Выискивать микроскопические детали в создании великого художника, оценивать его творчество по степени проявленного прилежания - не есть ли это близорукость? Конечно, отступления от природы никак нельзя считать недостатком - идет ли речь о миниатюре братьев Лимбургов или о любом другом живописном произведении. Но если мы хотим понять пути развития североевропейского искусства, нельзя оставить без внимания усердие и тщательность ван Эйка. В Италии художники круга Брунеллески выработали метод, который позволял воссоздать природу с почти научной выверенностью. Они начинали с изучения перспективы, анатомии и, построив пространственную коробку, размещали в ней





фигуры в соответствии с найденными закономерностями. Ван Эйк двигался в прямо противоположном направлении. Он терпеливо накапливал детали, шаг за шагом приближаясь к иллюзии реальности, добиваясь впечатления зеркального отражения. Это различие подходов в итальянском и Северном Возрождении сохранялось в течение долгого времени. Увидев картину, в которой тонко проработаны поверхности вещей, цветов, драгоценностей, богатых тканей, мы с уверенностью можем сказать, что она принадлежит кисти северного, скорее всего -нидерландского мастера. Точно так же картина итальянской работы будет отличаться четко очерченными контурами, уверенно построенной перспективой и красивыми, хорошо вылепленными формами человеческих фигур. Для того чтобы осуществить свое намерение зеркального отражения действительности, ван Эйку потребовалось усовершенствовать технику живописи. Изобретение масляной живописи - его заслуга. Было много дискуссий по поводу правомерности и точного смысла вышеприведенного утверждения, но не будем углубляться в детали. Это открытие не было чем-то абсолютно новым, подобно открытию перспективы. Его суть состояла в новой рецептуре приготовления красок. Художники того времени не располагали готовыми красками в тюбиках или коробках. Они готовили их сами, используя вещества растительного или минерального происхождения. Пигменты растирали между двумя каменными поверхностями, а перед использованием разводили этот порошок в жидком связующем веществе до пастообразного состояния. Существовали разные рецепты приготовления красочных паст, но на протяжении Средних веков наиболее распространенным компонентом связующего вещества было яйцо. Такие краски, получившие название темперы, были хороши, однако слишком быстро сохли. Темпера не удовлетворяла запросам ван Эйка, поскольку в ней нельзя достичь мягких переходов цветовых оттенков, их взаимопроникновения. Заменив яйцо маслом, он получил возможность работать неспешно, тщательно отделявая детали. Он мог, накладывая краски прозрачными слоями (так называемыми лессировками) доводить живописную поверхность до глянцевого блеска, он мог кончиком тонкой кисти вызывать эффект мерцающих бликов. Он мог теперь совершать те чудеса тончайшей проработки, которые вызвали восхищение современников и вскоре привели к единодушному признанию масляной живописи как наиболее совершенной техники.

Пожалуй, самых блистательных результатов достиг ван Эйк в искусстве портрета. Знаменитейший его портрет - итальянского купца Джованни Арнольфини, прибывшего по делам в Нидерланды,

запечатленного вместе со своей невестой Джованной Ченами (*илл. 158*), - был, по-своему, работой не менее новаторской, чем произведения Мазаччо



158

Ян ван Эйк *Портрет четы Арнольфини*. 1434

Дерево, масло. 81,8 с 59,7 см  
Лондон, Национальная галерея



159, 160

Ян ван Эйк Портрет четы Арнольфини

Детали

и Донателло. На картине, как в магическом зеркале, запечатлелось мгновение реальности со всеми подробностями - с ковром и домашними туфлями на полу, четками на стене, маленькой щеткой у кровати и фруктами на подоконнике. Мы словно вступаем в дом четы Арнольфини. По всей видимости, здесь представлен торжественный момент в их жизни - церемония бракосочетания. Молодая женщина вложила свою правую ладонь в левую руку Арнольфини, вслед за этим скрестятся и их свободные руки в знак свершившегося союза. Существует предположение, что художника пригласили засвидетельствовать это важное событие, как приглашают нотариуса для удостоверения подобных актов. Видимо, этим объясняется помещенная на видном месте подпись художника, начертавшего по латыни: «Johannes de eusk fuit hic» (Ян ван Эйк был здесь). В висящем на стене зеркале видно отражение этой сцены с противоположной точки, вместе с фигурами художника и другого свидетеля (илл. 159). Мы не знаем, кому принадлежит оригинальная идея - купцу или художнику - использовать живопись в качестве документа, как используют фотографию в современных юридических актах, скрепляя ее подписью очевидца. Но как бы то ни было, такое начинание могло возникнуть только из понимания необычайных возможностей реалистической манеры ван Эйка. Впервые в истории художник стал очевидцем в подлинном смысле слова.

Чтобы запечатлеть фрагмент зримой реальности, ван Эйку, как и Мазаччо, пришлось отказаться от линейных стилизаций интернациональной готики. В сравнении с хрупкой грацией *Уилтонского диптиха*



161

Конрад Виц *Чудесный улов*. 1444

Фрагмент алтаря Дерево, масло 132 x 154 см Женева, Музей искусства и истории

(стр. 216-217, илл. 143) его фигуры могут показаться оцепенелыми и неловкими. Однако повсюду в Европе новое поколение художников-правдоискателей бросало вызов прежним идеалам, встречая возмущение людей старшего возраста. Одним из наиболее радикальных новаторов в живописи был швейцарец Конрад Виц (1400? - 1446?). На илл. 161 показана часть алтаря, созданного им для женевской церкви в 1444 году. Алтарь посвящен апостолу Петру, и здесь представлена его встреча с Христом после Воскресения, как о том рассказывается в *Евангелии от Иоанна* (Ио. 21: 4-8). Несколько апостолов с товарищами отправились ловить рыбу на озере Тивериадском, и ничего не поймали. С наступлением утра на берегу явился Иисус, однако ученики не узнали его. По его совету они закинули сеть по правую сторону лодки, и на сей раз она так наполнилась рыбой, что они не смогли вытащить ее. И тогда один из них сказал: «Это Господь». Услышав это, апостол Петр «опоясался одеждою, - ибо он был наг, - и бросился в море; а другие ученики приплыли в лодке» и затем разделили трапезу с Иисусом. Средневековый художник, получив заказ на такую тему, скорее всего обозначил бы Тивериадское море условными волнистыми линиями. Но Конрад Виц хотел, чтобы женевские бюргеры увидели живую картину - Христос, стоящий у вод. Он написал хорошо известные горожанам берега Женевского озера с возвышающимся вдали массивом Мон Салев, реальный ландшафт, который люди созерцали ежедневно. Его можно видеть еще и сегодня, он не сильно изменился со времен Конрада Вица. Это первый написанный с натуры пейзаж, первый «портрет» уголка природы. На реальном озере художник поместил фигуры реальных рыбаков - отнюдь не величественных апостолов старой живописи, но простых, грубоватых людей. Они возятся со снастями и неуклюже стараются выправить положение накренившейся лодки. Барахтающийся в воде Петр выглядит, как и следовало ожидать, довольно беспомощно. И только Христос спокоен и тверд. Его плотная фигура напоминает фигуры во фреске Мазаччо (илл. 149). Можно представить себе, какими чувствами были охвачены прихожане женевской церкви, когда впервые увидели новый алтарь, в котором Христос являлся на берегу их родного озера, посылая свою милость и утешение таким же рыбакам, как и они сами.



*Каменщики и скульпторы за работой* Около 1408

Скульптурный фриз работы Нанни ди Банко Флоренция, церковь Микеле

## Глава 13 ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО: I

### Середина и вторая половина XV века в Италии

Новшества, проявившиеся в искусстве Италии и Фландрии в начале XV века, взбудоражили всю Европу. Как художники, так и их заказчики были зачарованы манящей перспективой: отныне искусство может не только перелагать священные предания в волнующие образы, но и зеркально отражать фрагмент реального мира. Быть может, наиболее непосредственным выражением этого революционного переворота явилось то, что художники повсюду обратились к экспериментальным поискам, открывая новые, неожиданные эффекты. Возобладавший в искусстве XV века дух смелых начинаний, исследовательский дух первопроходцев означал фактически разрыв с традицией Средневековья.

Одно из важных следствий этого разрыва необходимо рассмотреть в первую очередь. Примерно до 1400 года художественное развитие в разных частях Европы протекало параллельно. Поздняя готика потому и получила название интернациональной, что ведущие мастера Франции и Италии, Германии и Бургундии стремились по существу к одним и тем же целям. Конечно, национальные различия существовали и в Средние века - мы помним, как итальянское искусство отличалось от французского, - но в целом не ими определялось художественное мышление. И это относится не только к искусству, но и к наукам, образованию и даже к политике. Образованные люди Средних веков говорили и писали на латыни, и не имело значения, в каком университете они обучались - в Парижском, Падуанском или Оксфордском.

Люди благородного сословия одинаково следовали кодексу рыцарской чести; принося клятву верности королю, своему сюзерену они вовсе не брали на себя обязательств защищать и подвластный ему народ

или нацию. Однако такое положение дел стало меняться к концу Средневековья, когда влияние набирающих силу городов с их богатеющими обитателями постепенно возобладало над влиянием феодальных замков. Купцы говорили на своем родном языке и совместно сопротивлялись как чужеземным конкурентам, так и вооруженным вторжениям.

Каждый город ревностно отстаивал завоеванные позиции и приоритеты в торговле и производстве. В Средние века хороший мастер кочевал от одной строительной площадки к другой, получал рекомендации от одного монастыря для другого, и никто не интересовался его национальностью. С возвышением городов художники и ремесленники стали объединяться в гильдии. Во многих отношениях гильдии были сходны с нашими профессиональными союзами. В их задачи входило отстаивать права и прерогативы своих членов, обеспечивать надежный сбыт их продукции. Чтобы вступить в гильдию, художнику нужно было доказать, что он достиг определенного профессионального уровня, что он мастер своего дела. Только в этом случае он получал разрешение открыть собственную мастерскую, взять помощников и учеников, принимать заказы на алтарные образы, портреты, расписные сундуки, знамена, воинские доспехи и прочее.

Сильные в экономическом отношении гильдии и корпорации имели свой голос и в городском управлении. Они не только способствовали хозяйственному процветанию города, но и заботились о его красоте. Во Флоренции и в других городах гильдии золотых дел мастеров, шерстянщиков, оружейников вкладывали средства в строительство церквей, залов для цеховых собраний, жертвовали на новые алтари и капеллы, поддерживая таким образом искусство. С другой стороны, защищая интересы своих членов, они всячески ограждали их от конкуренции со стороны иногородних мастеров, препятствовали получению теми заказов. Лишь самым известным художникам удавалось пробиваться сквозь эти преграды и путешествовать так же свободно, как во времена строительства соборов.

Все это оказало влияние на художественное развитие. Усиление городов привело к тому, что интернациональная готика стала последним единым стилем для Европы, и лишь в XX столетии ситуация изменилась. В XV веке искусство раскололось на множество местных «школ» - чуть ли не каждый город Италии, Фландрии или Германии имел собственную живописную школу. Слово «школа» не должно вводить в заблуждение. Художественных школ, в которых ученики посещают классы, в те дни как раз не существовало. Если ребенок хотел стать живописцем, отец отдавал его в обучение к одному из ведущих мастеров города. С раннего возраста ученик жил в доме учителя как мальчик на побегушках для всей семьи, стараясь доказать свою полезность. В его первейшие обязанности входило растирать краски, подготавливать доски и холсты к живописи. Затем мастер доверял ему выполнить кое-какие мелочи в картине, например написать флажток. Наступал день, когда перегруженный работой хозяин просил ученика помочь ему в завершении некоторых второстепенных

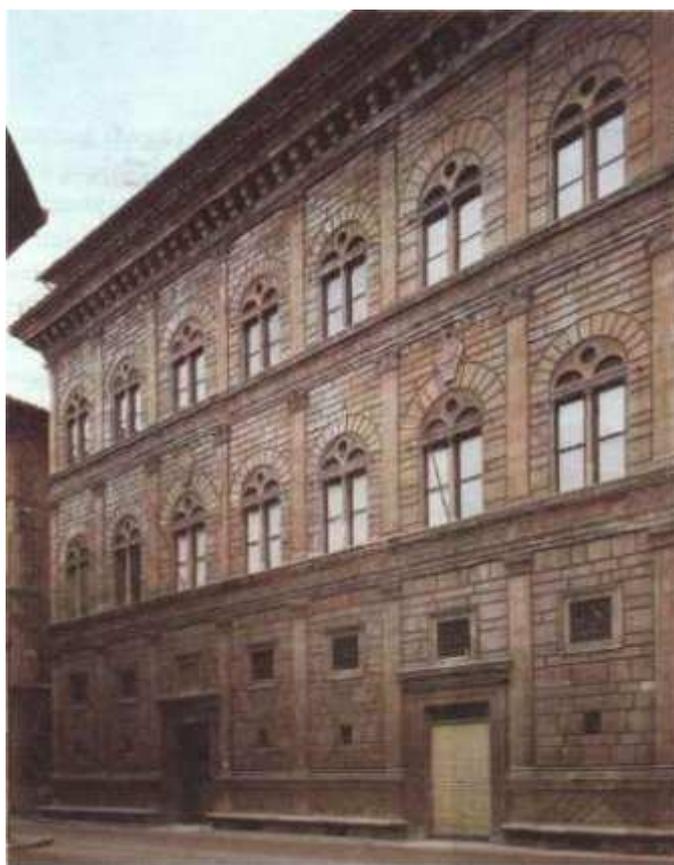
или малозаметных участков большой работы - раскрасить по готовому рисунку фон, прописать мелкие фигуры. Если при исполнении таких заданий юноша проявлял талант и умение подражать манере мастера, ему поручались и более важные вещи - вплоть до того, чтобы целиком написать картину по эскизу и под наблюдением учителя. Таковы были «живописные школы» XV века - действительно великолепные школы, вызывающие зависть многих современных художников. Этот способ передачи художественного опыта объясняет, почему в каждой «живописной школе» так ясно выражен ее особенный характер. Всегда видно, в каком городе была написана та или иная картина XV века - во Флоренции или в Сиене, в Кёльне или в Вене. Наилучшую позицию для обозрения всего этого многообразия «школ», мастеров, их творческих находок предоставляет Флоренция - колыбель ренессансной революции в искусстве. Здесь нам откроется увлекательнейшее зрелище того, как последователи Брунеллески, Донателло и Мазаччо продвигали их начинания, испытывали и развивали их при решении самых разнообразных проблем, что не всегда давалось легко. Ведь требования заказчиков в основном оставались прежними. Новаторские методы то и дело вступали в противоречие с традиционным мышлением патронов. Возьмем, к примеру, архитектуру. Замысел Брунеллески состоял в том, чтобы ввести в архитектурную практику колонны, фронтоны, карнизы, скопированные с античных руин. Его последователи намеревались двигаться в том же направлении. На *илл. 162* показана церковь, выстроенная по проекту флорентийского архитектора Леона Баттисты Альберти (1404 - 1472). Фасад задуман им по римскому образцу в виде гигантской триумфальной арки. Но можно ли

осуществить подобный замысел в обычной жилой постройке на городской улице? Дома и дворцы нельзя строить на манер храмов. Частных домов римских времен не сохранилось,



162

Леон Баттиста Альберти  
*Церковь Сант Андреа в Мантуе.*  
Около 1460



Леон Баттиста Альберти  
*Палаццо Ручеллаи во Флоренции*  
 Около 1460

да и вряд ли они смогли бы послужить образцом - ведь весь уклад жизни с тех пор сильно изменился. Проблема, стало быть, заключалась в том, чтобы найти компромисс между существующей традицией жилого строительства и заветами Брунеллески. И здесь Альберти вслед за своим предшественником сумел найти решение, оставшееся в архитектурной практике вплоть до наших дней. Дворец, выстроенный им для богатого семейства Ручеллаи, - обычное трехэтажное здание (*илл. 163*). Такой фасад в целом не имеет античного прототипа. И все же Альберти не отступился от программы Брунеллески и наложил на фасад своего рода ордерную декорацию. Отказавшись от колонн и полуколонн, не меняя конструкции здания, он просто покрыл его корпус рельефами плоских пилястр и антаблементов, воссоздав в этой сетке образ классической архитектуры. Нетрудно догадаться, где Альберти позаимствовал этот принцип, - в римском Колизее (*стр. 118, илл. 73*) греческие ордера располагались по ярусам. Альберти также использовал дорический ордер в нижнем этаже, а в верхних вписал арки между пилястрами. Однако придав таким образом зданию современный вид, он сохранил частично и готическую традицию -



164

Лоренцо Гиберти, *Крещение Христа*  
 1427

Позолоченная бронза 60 x 60 см  
 Рельеф купели в баптистерии сиенского собора

ведь дворец возводился в старой части города. При сравнении рисунка окон с окнами собора Парижской Богоматери (*стр. 189, илл. 125*) обнаруживается неожиданное сходство. Скруглив «варварскую» стрельчатую арку, Альберти «переложил» готические формы на язык классики и тем самым органично включил здание в контекст окружающих строений.

Найденное Альберти решение показательно для ренессансного искусства. И живописцы, и скульпторы часто оказывались в подобной ситуации, когда необходимо было примирить новые установки с укоренившейся традицией. Согласование нового и старого, классики и готики - характерная особенность флорентийского искусства середины столетия.

Посмотрим, как решал эту проблему крупный скульптор, современник и соотечественник Донателло, Лоренцо Гиберти (1378 - 1455). На *илл. 164* показан рельеф его работы, с той же сиенской купели, для которой Донателло создал свой *Пир Ирода* (*стр. 232, илл. 152*). В сравнении с донателловским рельефом, о котором мы говорили,

что в нем все - новаторство, работа Гиберти выглядит более традиционной. Нетрудно заметить, что расположение фигур в ней близко повторяет композицию льежской купели XII века (*стр. 179, илл. 118*): Христос стоит в центре, по сторонам от него - Иоанн Креститель и ангелы-хранители, а наверху - Бог-Отец и Дух Святой в виде голубя. В трактовке особенностей Гиберти также идет по стопам своих предшественников - его любовно прорисованные драпировки вызывают в памяти позднеготическую статуэтку Девы Марии (*стр. 210, илл. 139*). И все же рельеф Гиберти не проигрывает в соседстве с рельефом Донателло, по-своему он не менее убедителен. Здесь выразительно очерчены все персонажи и отношения между ними: кроткая красота Христа, Агнца Божьего, патетический взмах руки изнуренного аскезой Крестителя, сонм ангелов, обменивающихся взглядами радостного изумления. И если бурный драматизм Донателло отчасти замутняет композиционную ясность, то в прозрачном строе гибертиевского рельефа сохранено это драгоценное качество средневекового искусства. Художник ограничился лишь намеком на глубину, благодаря чему главные фигуры отчетливо вырисовываются на нейтральном фоне.

В живописи сходным путем шел выдающийся художник Фра Беато Анджелико да Фьезоле (1387 - 1455). Как и Гиберти, он соединил в своем искусстве средневековые принципы с ренессансными, облек традиционное религиозное содержание в новые изобразительные формы. Фра Анджелико был монахом доминиканского ордена; фресковый цикл, созданный им около 1440 года во флорентийском монастыре Сан Марко, принадлежит к вершинам его творчества. Фрески украшают торцовые стены коридоров и монашеские кельи. Когда рассматриваешь их одну за другой в тиши старинного здания, невольно проникаешься породившей их духовной атмосферой. В одной из келий художник написал *Благовещение* (*илл. 165*). Нетрудно убедиться, что законы перспективы не вызвали у него затруднений: арочная галерея монастырского клуатра передана с той же безупречностью, что и сводчатая капелла в знаменитой фреске Мазаччо (*стр. 228, илл. 149*). И все же очевидно, что в намерения Фра Анджелико не входило создать «прорыв в стене». Скорее он, как и Симоне Мартини (*стр. 213, илл. 141*), хотел явить потаенную красоту святости. Дуновение робких движений едва колеблет невесомые, почти бесплотные фигуры. Смирная сдержанность Анджелико придает его фреске еще большую проникновенность - ведь художник, глубоко осознавший проблемы, поставленные искусством его времени, намеренно отказался от демонстрации своей «современности».

Насколько сложны и увлекательны были эти проблемы, мы сможем понять, обратившись к творчеству другого флорентийского художника,



165

Фра Анджелико *Благовещение*

Около 1440

Фреска. 187 x 157 см Флоренция,  
монастырь Сан Марко



166

Паоло Уччелло

*Битва при Сан Романе*

Около 1450

Дерево, масло 181,6x320 см  
Лондон, Национальная галерея

Паоло Уччелло (1397 - 1475). Находящаяся в лондонской Национальной галерее батальная композиция (илл. 166) - одна из немногих хорошо сохранившихся работ мастера. По-видимому, она предназначалась для палаццо Медичи, городского дворца самой могущественной во Флоренции семьи, и должна была располагаться над панелями нижней части стены. В ней отражено еще актуальное в то время событие из истории Флоренции, втянутой в междоусобицу итальянских городов - в 1432 году флорентийские войска одержали победу в битве при Сан Романо. На первый взгляд в картине еще много средневекового. Всадники в доспехах, потрясающие длинными копьями, словно сошли со страниц рыцарских романов. Да и живописная форма не поразит нас новизной. И в человеческих фигурах, и в лошадях есть нечто игрушечное, а веселая нарядность картины никак не соответствует реальности военной баталии. Но почему же побоище предстало в картине Уччелло в виде кукольного спектакля? Задавшись этим вопросом, мы придем к любопытному заключению. Сходство фигур с деревянными игрушками объясняется как раз глубокой поглощенностью художника новыми открытиями в живописи. Уччелло хотел выявить объемность тел - в его картине они словно вырезаны в пространстве, а не написаны красками на поверхности. По свидетельствам современников, он был настолько увлечен изучением перспективы, что дни и ночи рисовал предметы в разных ракурсах, всякий раз усложняя задачу. Когда жена напоминала ему, что пора спать, он, с трудом оторвавшись от своих занятий, восклицал: «Какая сладостная вещь - перспектива!». В *Битве при Сан Романо* запечатлелась эта всепоглощающая страсть. Земля усеяна осколками оружия, показанными под разными углами. Видимо, предметом особой гордости художника была фигура упавшего ничком воина, данная в очень трудном ракурсе (илл. 167). Прежде никто не брался за такую задачу, и хотя фигура получилась слишком маленькой по отношению к остальным, можно представить себе, какой ажиотаж она вызвала. Зачарованность художника проблемами перспективы видна повсюду. Даже обломки копий разбросаны так, что они направляются к общей точке схода. Эта математическая выверенность в значительной мере предопределяет искусственность картины, в которой арена военных действий больше похожа на сценическую площадку. Сравнив этих маскарадных рыцарей с рыцарями ван Эйка (стр. 238, илл. 157) или братьев Лимбурггов (стр. 219, илл. 144), мы поймем, чем Уччелло обязан готической традиции и в каком направлении



167

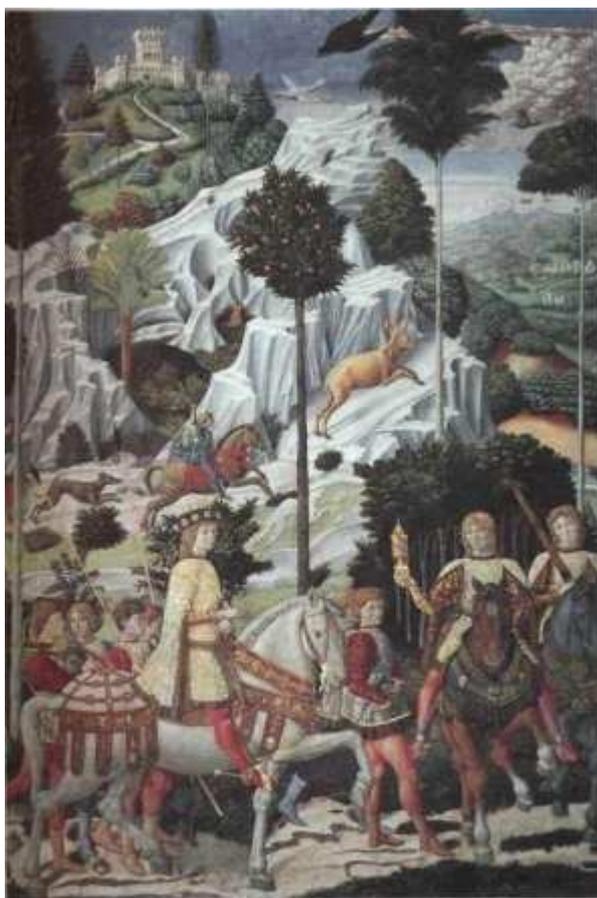
Паоло Уччелло  
*Битва при Сан Романо*

Деталь

он трансформировал ее. Ван Эйк, северный мастер, претворял стиль интернациональной готики в иное качество путем сгущения натуральных деталей, уточнения поверхности вещей вплоть до мельчайших шероховатостей. Перспектива, так восхищавшая Уччелло, позволяла сконструировать сценическое пространство и уверенно разместить в нем крепкие, объемные фигуры. Они действительно крепкие и объемные, но в результате возникает некое подобие стереоскопической картинке, увиденной через специальные очки. Дело в том, что Уччелло еще не был посвящен в тайны световоздушной среды, смягчающей резкие контуры перспективного изображения. Однако рассматривая оригинал в Национальной галерее, мы не ощущаем этого недостатка, поскольку Уччелло при всей его страсти к прикладной геометрии был настоящим художником.

В то время как Фра Анджелико применял новые формальные приемы, оставаясь верным духу старины, а Уччелло всецело предался экспериментальным поискам, другие не столь благочестивые и не столь амбициозные художники принялись увлеченно осваивать новинки, не слишком беспокоясь о связанных с ними затруднениях. Публика особенно любила этих мастеров, черпавших лучшее из обеих сокровищниц. Заказ на роспись капеллы палаццо Медичи получил Беноццо Гоццоли (ок. 1421 - 1497), который хотя и был учеником Фра Анджелико, по всей видимости, не разделял его воззрений. Он расписал стены капеллы большой фреской, на которой представил шествие трех волхвов в сопровождении поистине королевского кортежа. Евангельский сюжет Беноццо Гоццоли использовал как предлог для показа костюмированной процессии, блещущей великолепием нарядов и словно сошедшей со страниц волшебной сказки. Нам уже знакомо это любование роскошью придворных празднеств по искусству Бургундии (*стр. 219, илл. 144*), с которой Медичи поддерживали тесные деловые контакты. И, похоже, Гоццоли решил привлечь арсенал новейших художественных средств, чтобы усилить чарующую зрелищность таких сюжетов. Нет оснований корить его за это. Бытовой уклад той эпохи был и в самом деле весьма колоритным, и следует отнестись с благодарностью к тем малым мастерам, которые донесли до нас его красочную прелесть. Попав во Флоренцию, не нужно лишать себя удовольствия посетить эту маленькую капеллу, в которой еще звучат отголоски давних празднеств.

Между тем и в других городах, к северу и югу от Флоренции, появились художники, подхватившие начинания Донателло и Мазаччо с едва ли не большим энтузиазмом, чем их флорентийские собратья. Андреа Мантенья (1431 - 1506) работал сначала в знаменитом университетском городе Падуе, а затем при дворе мантуанских герцогов,



168

Беноццо Гоццоли  
*Шествие волхвов*  
Около 1459-1463

Фрагмент фрески капеллы палаццо  
Медичи-Риккарди во Флоренции



169

Андрея Мантенья

*Шествие Святого Иакова на казнь*

Около 1455

Фреска в церкви Эремитани в Падуе (ныне разрушена)

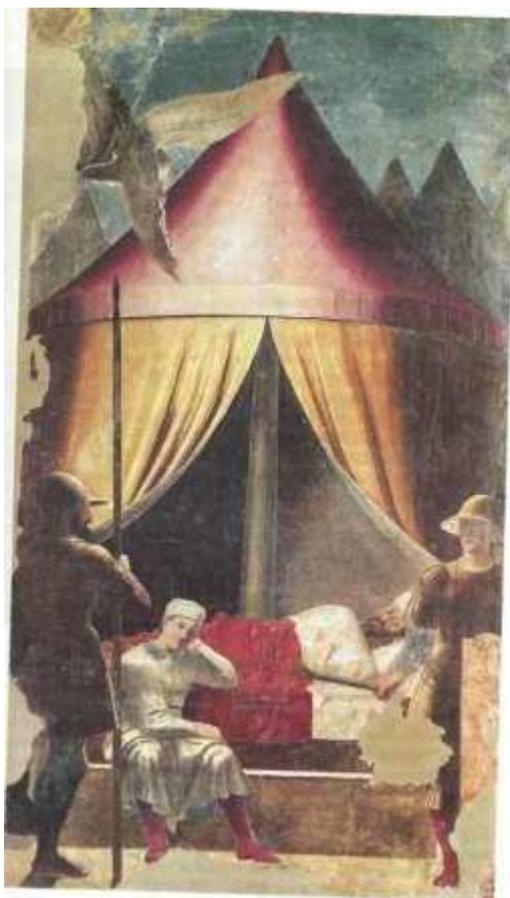
также на севере Италии. В падуанской церкви, располагавшейся рядом с расписанной Джотто капеллой, Мантенья выполнил фресковый цикл, посвященный легенде о Святом Иакове. Церковь сильно пострадала от бомбардировки во время Второй мировой войны, и от изумительных фресок Мантеньи остались одни осколки. Это тяжелая утрата, ведь они принадлежали к числу величайших произведений мировой живописи. На одной из фресок изображен Святой Иаков, направляющийся под конвоем к месту казни (илл. 169). Мантенья стремился представить легендарное событие с предельной ясностью, как момент реальности, в чем не было отличия от метода Джотто или Донателло. Однако реальность в его воображении приобрела гораздо большую конкретность, стала «плотнее». В реальность Джотто входило лишь развитие самого события, то есть поведение людей в данной ситуации. Мантенью интересовали и околичности, внешнее окружение. Он знал, что Святой Иаков жил во времена римских императоров, и, чтобы с точностью воссоздать характерную среду эпохи, делал зарисовки с античных подлинников. Ворота, через которые Иакова ведут на казнь, - это римская триумфальная арка, а солдаты эскорта облачены в доспехи римских легионеров, скопированные с римских рельефов. Но дело не только в костюмах и архитектурных орнаментах. Вся композиция пронизана суровым духом римской монументальности. Едва ли можно сыскать две более разительные противоположности, чем фрески Беноццо Гоццолли и Мантеньи, созданные примерно в одно время. Жизнерадостный карнавал Гоццолли возвращает нас назад, к уходящему стилю интернациональной готики. Мантенья идет вперед, продолжая путь, начатый Мазаччо. Его фигуры так же статуарны и внушительны, он с той же последовательностью выстраивает перспективу, и для него, в отличие от Уччелло, магические эффекты перспективной оптики уже не самоценны. С ее помощью он организует подобие сценического пространства, в котором движутся объемные, осязаемые фигуры. Мантенья строит композицию, как театральный режиссер мизансцену - с намерением прояснить ход действия и смысл данного момента. Поэтому мы без затруднений включаемся в ситуацию: шествие внезапно остановилось, поскольку один из конвойных, раскаявшись, бросился к ногам Иакова с мольбой о благословении. Святой, неторопливо

обернувшись, осеняет его крестным знаменем. Двое других солдат созерцают эту сцену, один - равнодушно, второй - вскинув руки в выразительном жесте сочувствия. Арка обрамляет группу главных персонажей и отделяет ее от толпы теснимых стражей зевак.

Одновременно с Мантеньей совершенствовал новые методы и другой великий художник - Пьеро делла Франческа (1416? - 1492),

работавший в городах Ареццо и Урбино, южнее Флоренции. Его фрески относятся к середине XV века, то есть вместе с Гоццолли и Мантеньей он принадлежал к тому поколению художников, что пришли на смену Мазаччо. В одной из фресок отображена знаменитая легенда о сновидении императора Константина, которое побудило его принять христианство (*илл. 161*). Перед решающей битвой Константину явился во сне ангел с крестом, возвестивший: «Сим победиши». Во фреске Пьеро мы видим императора, спящего в распахнутой походной палатке. У его постели сидит телохранитель, по сторонам стоят стражники. Ночной покой внезапно нарушается вспышкой света, который исходит от низвергающегося с небес ангела с крестом в протянутой руке. В сценичности этой композиции есть сходство с фреской Мантеньи. Она также напоминает мизансцену в театральной декорации, где ничто не отвлекает нашего внимания от развития действия. Как и Мантенья, он точно повторил костюм римских легионеров и не поддался соблазну красочной нарядности, прельщавшей Гоццолли. Пьеро так же в совершенстве владел перспективой - ракурс ангельской фигуры настолько неожидан и смел, что воспринимается с некоторым трудом, особенно в репродукционном уменьшении. Однако в живописи Пьеро появляется и нечто новое - геометрически выстроенное пространство он заполняет ощутимым светом. Средневековые художники будто не замечали света, плоские фигуры в их живописи не отбрасывают теней. Мазаччо был пионером и в этой области - мощные объемы его фигур энергично вылеплены светотенью (*стр. 228, илл. 149*). Но никто не раскрыл богатейших возможностей света с такой полнотой, как Пьеро делла Франческа. В его живописи свет не только моделирует формы, но и, наряду с перспективой, выявляет последовательность пространственных планов. Фигура солдата слева выделяется темным силуэтом на фоне освещенной палатки. Она перекрывает световой поток, падающий на сидящего телохранителя, благодаря чему мы ощущаем пространственный интервал, разделяющий передний и средний планы. И цилиндрическая форма шатра, и его внутренняя полость проступают в перепадах освещения с не меньшей отчетливостью, чем в перспективных сокращениях. Прорвавшийся сквозь ночную тьму луч передает таинственную озаренность того мгновения, когда императора посетило видение, изменившее ход истории. Пьеро с присущей его живописи умиротворенностью и лаконичной простотой изобразительных средств стал достойнейшим преемником Мазаччо.

В то время как в разных регионах Италии художники приобщались к начинаниям флорентийских первооткрывателей, в самой Флоренции нарастала обеспокоенность проблемами, возникшими вследствие этих



170

Пьеро делла Франческа  
*Сон Константина*  
Около 1460

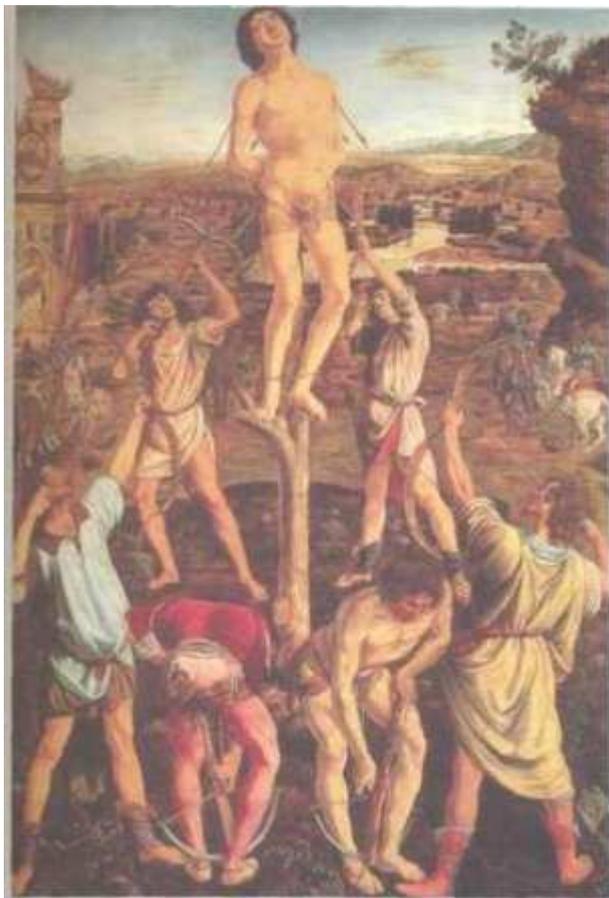
Фрагмент фрески церкви Сан Франческо в Ареццо

открытий. Вначале, в упоении первыми одержанными победами, могло казаться, что все затруднения будут устранены одной лишь силой перспективы и натурных штудий. Однако искусство отличается от науки. Новообретенные знания в нем можно развивать, а технические приемы совершенствовать, но они не ведут к прогрессу, как в научном познании. Любые приобретения в искусстве непременно сопряжены с потерями. Вспомним, что средневековые художники, не владевшие методами точного воспроизведения природы, как раз в силу этого «недостатка» могли располагать фигуры по любым линиям, достигая совершенной упорядоченности целого. Иллюстрированный календарь XII века (стр. 181, илл. 120) и рельеф *Смерть Марии*, выполненный в следующем столетии (стр. 193, илл. 129), дают примеры такой композиционной безупречности. Даже в XIV веке Симоне Мартини (стр. 213, илл. 141) еще мог уподоблять изображение декоративной чеканке на золотом фоне. Но с утверждением нового понимания живописи как зеркала реальности композиционные проблемы уже не имели простых решений. В действительной жизни тела не смыкаются сами собой в гармоничные группы и не располагаются на нейтральном фоне, подчеркивающем их контур. Иначе говоря, вооруженность художников новым видением грозила разрушить их ценнейшее достояние - единство формы. Проблема приобретала особую остроту, когда речь шла об алтарном образе или фреске. Такая живопись воспринимается с большого расстояния и должна вписаться в архитектурное окружение. Кроме того, священный сюжет должен быть представлен в ясных и впечатляющих формах. Посмотрим, каким образом пытался разрешить это противоречие между реалистической точностью и требованием композиционной гармонии Антонио Поллайоло (1432? — 1498), флорентийский художник второй половины XV века. В его алтарной композиции *Мученичество Святого Себастьяна* (илл. 171) мы встречаемся с одной из первых попыток найти решение проблемы, полагаясь не только на инстинктивное художническое чутье, но и на некие правила рационального метода. Попытка не вполне

удалась, картина не из самых привлекательных, но она показывает, насколько осознанно действовали флорентийские мастера. Привязанного к столбу Святого окружают шесть палачей. Группа образует правильную форму остроугольной пирамиды, и каждой фигуре слева соответствует парная ей правая.

Симметрия выдержана настолько последовательно, что грозит перейти в жесткий схематизм. Чтобы избежать этой опасности, художник стал варьировать положение фигур: из двух палачей, натягивающих лук в наклонной позе, один показан со спины, другой повернут к нам лицом. Так же расположены и фигуры стреляющих. Противоположные

позиции должны, по замыслу художника, смягчить симметрию. Прием, сходный с музыкальным принципом контрапункта, граничит с демонстративностью композиционных упражнений. Предавшись штудированию разных поз, мускульных сокращений, Поллайоло отвлекся от темы, поэтому картина не стала его большой удачей. Великолепные дали тосканского пейзажа разворачиваются по всем правилам перспективы, но они оторваны от драматического действия: холм, на котором происходит истязание Святого Себастьяна, и пейзажный фон соединены без всякого перехода. Может быть, нейтральный золотой фон и был бы здесь уместнее, но такое решение было уже неприемлемо для Поллайоло - объемные, крепко вылепленные фигуры несовместимы с условной золотой поверхностью. С избранного пути соревнования с природой не было возврата. Картина Поллайоло приоткрывает завесу над тем, какие проблемы могли быть предметом обсуждения в мастерских того времени. И когда поколение спустя решение было найдено, итальянское искусство достигло в своем развитии наивысших вершин. Среди флорентийских художников второй половины XV века, вовлеченных в эти поиски, был и Сандро Боттичелли (1446 - 1510). Одна из его знаменитейших картин написана на тему мифа о рождении Венеры (*илл. 172*). Средневековье было знакомо с античной поэзией, но только в эпоху Возрождения, когда итальянцы загорелись мечтой о восстановлении славы Древнего Рима, античная мифология



Алтарный образ Дерево, масло. 291,5x203,6 см  
Лондон

приобрела популярность в просвещенных кругах. Для образованных мирян мифы высокочтимых греков и римлян были не просто занимательными сказками. Будучи убежденными в высочайшей мудрости древних, они искали в античных сказаниях глубокий потаенный смысл. Человек, заказавший Боттичелли эту картину для своей загородной виллы, принадлежал к могущественному семейству Медичи. Или он сам, или кто-то из его ученых друзей ознакомил художника с новейшими изысканиями о смысле древнего мифа. В представлении ученых-гуманистов рассказ о рождении Венеры символизировал таинство пришествия в мир красоты, ниспосланной божественной любовью. Надо думать, художник был воодушевлен этой идеей и стремился воплотить ее в ясной зрительной форме. Мы легко прочитываем сюжет. Венера, только что поднявшаяся из морских вод, плывет на раковине, которую гонят к берегу летящие среди роз боги ветров. Поджидающая богиню нимфа, или Ора, приготовилась накинуть на нее пурпурный плащ. Боттичелли удалось найти решение задачи, над которой безуспешно бился Поллайоло. Все формы слагаются в совершенную по своей гармонии композицию. Правда, Поллайоло мог бы упрекнуть Боттичелли в том, что он поступился некоторыми завоеваниями, которые надлежало непременно сохранить. Его фигуры утратили телесную плотность, а рисунок не так точен, как у Мазаччо и Поллайоло. Мелодичное течение линий возвращает нас к раннеренессансной стилистике Гиберти и Фра Анджелико, а может быть, и еще дальше - к позднеготической пластике (*стр. 210, илл. 139*) и *Благовещению* Симоне Мартини (*стр. 213, илл. 141*) с их зыбкими силуэтами и всполохами драпировок. Но боттичеллиевская Венера так прекрасна, что мы едва замечаем ее слишком длинную шею, покатые плечи и неестественное положение кисти левой руки. Вернее было бы сказать - все допущенные художником вольности, все отступления от природы лишь усиливают неизъяснимое очарование этого нежного и хрупкого создания, посланного к нашим берегам дыханием ветров как дар Небес.

Заказчик картины Боттичелли, Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, был работодателем и другого флорентийца, которому суждено было дать свое имя континенту. Америго Веспуччи совершил плавание к Новому свету при содействии банкирского дома Медичи. Мы подошли к тому периоду, который в официальной историографии считается рубежом Средних веков и Ренессанса. Напомним, что в истории итальянского искусства было несколько решающих моментов, ознаменовавших переход к Новому времени - открытия Джотто около 1300 года, начинания Брунеллески около 1400. Но едва ли не большее значение, чем революционные перевороты, имели



172

Сандро Боттичелли, *Рождение Венеры*  
Около 1485

Холст, темпера 172,5 x178,5 см  
Флоренция, галерея Уффици

постепенные преобразования, происходившие в искусстве на протяжении этих двух столетий. Эти перемены легче увидеть, чем описать. Простое сравнение средневековых миниатюр (*стр. 195, илл. 131 и стр. 211, илл. 140*) с миниатюрой, выполненной во Флоренции около 1475 года (*илл. 173*), даст ясное представление о смене творческих ориентиров. Не то что бы у флорентийского мастера поубавилось благочестия и почительности к религиозным темам. Но вследствие расширения художественного опыта он уже не мог относиться к своему ремеслу как к простому проводнику священных смыслов. Всю силу своего дара он направил на то, чтобы украсить книжную страницу с расточительной роскошью. Эта способность искусства насыщать жизнь красотой, подспудно существовавшая и прежде, начиная с эпохи Возрождения все больше выдвигается на первый план.



173

Герардо ди Джованни  
*Благовещение и сцены из «Божественной комедии» Данте*  
Около 1474-1476

Миниатюра миссала Флоренция, Национальный музей Барджелло



*Работа над фреской и растирание красок*

Около 1465

Деталь флорентийской гравюры, изображающей различные занятия людей, рожденных под знаком Меркурия

## Глава 14 ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО: II

### XV век на севере Европы

Мы видели, что XV век был веком решающих перемен в европейском искусстве. Новаторы поколения Брунеллески вывели итальянское искусство на иной уровень, опередив художественные процессы в других странах. Северное искусство отличалось от итальянского не столько постановкой задач, сколько способами их решения. Эти различия хорошо проступают в архитектуре. Античные мотивы в постройках Брунеллески обозначили переход от готики к Возрождению, но на севере в течение всего XV века готический стиль сохранял свои позиции. В конструкциях зданий по-прежнему преобладали стрельчатые арки и аркбутаны, хотя меняющийся вкус времени сказался и здесь. Вспомним «украшенный стиль» собора в Эксетере (*стр. 208, илл. 137*). В XV веке увлечение сложными кружевными плетениями, фантастической орнаментикой достигло высшей точки.

Дворец правосудия в Руане (*илл. 174*) - хороший пример позднеготического стиля, который иногда называют пламенеющей готикой. Корпус здания обволакивает прихотливый декор, с виду не имеющий конструктивного смысла. Такие строения похожи на сказочные замки, но в нагнетании орнаментального цветения, его изощренности чувствуется увядание исчерпавшего свои ресурсы стиля. Реакция на него должна была последовать раньше или позже. Некоторые признаки указывают на то, что и без итальянских влияний северная архитектура пришла бы к цельности и простоте.

Эти тенденции особенно отчетливо проявились в Англии, где на завершающей стадии готики возник так называемый перпендикулярный стиль, само название которого показывает, что в английской готике конца XIV - XV веков возобладали прямые линии, вытеснившие сложные изгибы «украшенного стиля». Самый известный его образец - изумительная капелла Королевского колледжа в Кембридже (илл. 175), строительство которой было начато в 1446 году. Интерьер церкви отличается от типично готического большей простотой и цельностью - нет боковых нефов, внутренних столбов, круто вздымающихся стрельчатых арок. Здесь больше сходства с высокими залами светских построек,



174

*Дворец Правосудия (бывшее казначейство) в Руане.  
1482*

чем с церковным помещением. Зато мастера дают волю своей фантазии в декоре; архитектурная строгость восполняется узорочьем, разрастающимся по поверхности сводов. Эти своды, получившие название «фантастических», напоминают о чудесных плетениях кельтских и староанглийских манускриптов (стр. 161, илл. 103).

Изобразительное искусство за пределами Италии развивалось параллельно архитектуре. Иначе говоря, когда итальянское Возрождение уже одержало крупные победы на всех направлениях, в северных странах все еще хранили верность готической старине. Несмотря на великие нововведения братьев ван Эйк, в художественной практике обычай все еще превалировал над рациональным подходом. Математические премудрости перспективы, загадки научной анатомии, римские древности пока не всколыхнули тихих вод северного искусства. Можно сказать, что здесь еще царил Средневековье, в то время как Италия уже вступила в новую эру. Но при этом проблемы, стоявшие перед искусством по обе стороны Альп, были разительно сходными. Ведь Ян ван Эйк показал, что методом сплошной детализации поверхности картину можно преобразовать в зеркальное подобие реальности (стр. 238, илл. 157; стр. 241, илл. 158). В Италии Фра Анджелико и Бенотцо Гоццолли претворили новации Мазаччо в готическом духе (стр. 253, илл. 165; стр. 257,



175

*Капелла Королевского колледжа в Кембридже*  
Начата в 1446



Стефан Лохнер  
*Мадонна в беседке из роз.*

Около 1440  
Дерево, масло  
51x40 см

Музей Вальраф-Рихарц

*илл. 168*), то же самое происходило и с открытиями ван Эйка на севере. Немецкий художник Стефан Лохнер (1410? - 1451), работавший в середине XV века в Кельне, - северный вариант Фра Анджелико. Взглянув на его прелестную *Мадонну в беседке из роз (илл. 176)* с хоромом музицирующих, разбрасывающих цветы, дарящих фрукты Младенцу ангелочков, нетрудно заметить, что мастер был знаком с живописью ван Эйка, как и Фра Анджелико был знаком с методами Мазаччо. И все же по духу картина гораздо ближе готическому *Уилтонскому диптиху (стр. 216-217, илл. 143)*. Сравнение этих произведений покажет, что за истекшее время были преодолены трудности, связанные с передачей пространства. Фигуры Лохнера более объемны, края покрытой травой скамейки уходят в глубину, и хотя трон помещен на золотом фоне, перед фигурой Мадонны ощущается свободное пространство. Чтобы подчеркнуть это, художник поместил в верхних углах милостивых ангелочков, которые раздвигают края занавеса, словно ниспадающего из-за рамы. В XIX веке романтические критики круга Рёскина и Братства прерафаэлитов восторгались искренним и простодушным благочестием таких мастеров, как Лохнер и Фра Анджелико. По-своему они были правы. Тем, кто привык к пространственной глубине и объемам в живописи, дух Средневековья кажется более доступным в таких поздних формах его выражения.

Другие художники Северного Возрождения сродни Беноццо Гоццоли, показавшему в своих фресках палаццо Медичи праздничный мир куртуазного общества в стиле интернациональной готики. В первую очередь это относится к мастерам, работавшим в области ковроткачества и книжной миниатюры. На *илл. 177* показана миниатюра из рукописи, созданной в середине XV века, то есть примерно в то же время, что и фрески Гоццоли. В глубине представлен традиционный для рукописных книг сюжет: исполнитель преподносит законченный манускрипт своему высокородному заказчику. Но художнику эта сценка показалась малоинтересной, и он дополнил ее множеством других, разыгрывающихся по соседству. За воротами какая-то компания, судя по всему, собирается на охоту: элегантный кавалер показывает сокола пышно наряженным горожанам. По обе стороны городской стены расположились торговые ряды, покупатели рассматривают выложенные купцами товары. Это очень верная картинка жизни средневекового города. Ничего подобного не могло появиться еще столетием раньше. Лишь в древнеегипетском искусстве нам встречались бытовые сюжеты, но в них не было такого обилия занимательных подробностей. Юмористическое отношение к повседневности, знакомое нам еще по *Псалтири королевы Марии (стр. 211, илл. 140)*, проявилось в полной мере в этих чарующих зарисовках. В искусстве Северного Возрождения, где устремленность к идеальной

красоте и гармонии была не столь сильна, как в Италии, сложились предпосылки для зарождения и развития бытового жанра.

Однако было бы ошибочным полагать, что два этих потока в ренессансном искусстве были разделены непроницаемыми преградами. Один из ведущих французских мастеров, Жан Фуке (1420? - 1480?), в молодости посетил Италию и, находясь в Риме, в 1447 году написал портрет папы. Портрет донатора (*илл. 178*) был выполнен им, очевидно, через несколько лет после возвращения на родину. Схема та же, что и в *Уилтонском диптихе (стр. 216-217, илл. 143)*: молящегося донатора, Этьена Шевалье, обнимает покровительствующий ему святой. Святой Стефан (в старофранцузском языке его имя соответствует имени Этьен) представлен в диаконском облачении, как первый диакон христианской церкви. В его руке книга и на ней булыжник, знак его мученической смерти: по легенде, Святой Стефан был побит камнями. И вновь сравнение с *Уилтонским диптихом* поможет измерить путь, проделанный искусством за полвека. Хорошо моделированные фигуры Фуке уже не кажутся плоскими, словно вырезанными из бумаги. Если в *Уилтонском диптихе* расположение источника света неясно, световой поток в картине

Фуке выявлен почти с той же силой, что и у Пьеро делла Франческа (стр. 261, илл. 170). Объемность этих статуарных фигур, их точное размещение в пространстве свидетельствуют о том, как много дало художнику пребывание в Италии. Но не меньшим он был обязан и северной традиции. В тонкой проработке текстур - меха, камня, тканей, мрамора - видны уроки, вынесенные из живописи ван Эйка. Великий нидерландский художник Рогир ван дер Вейден (1400? - 1464) также побывал в Италии, в 1450 году он совершил паломничество в Рим. Сохранилось мало сведений об этом живописце, пользовавшемся большой прижизненной славой. Он работал, как и Ян ван Эйк, в южной части Нидерландов. Каждая деталь, каждый волосок, каждая ниточка в шитье на его большой алтарной картине *Снятие с креста* (илл. 179) переданы с ван-эйковской точностью. И тем не менее картина не уподобляется фрагменту реальности. Фигуры располагаются в сильно сжатом пространстве и проецируются на золотой фон. Припомнив трудности,



177

Жан де Тавернье

*Миниатюра из «Походов Карла Великого».*

Около 1460

Брюссель, Королевская библиотека



178

Жан Фуке

*Этьен Шевалье, казначей французской короля  
Карла VII со Святым Стефаном*

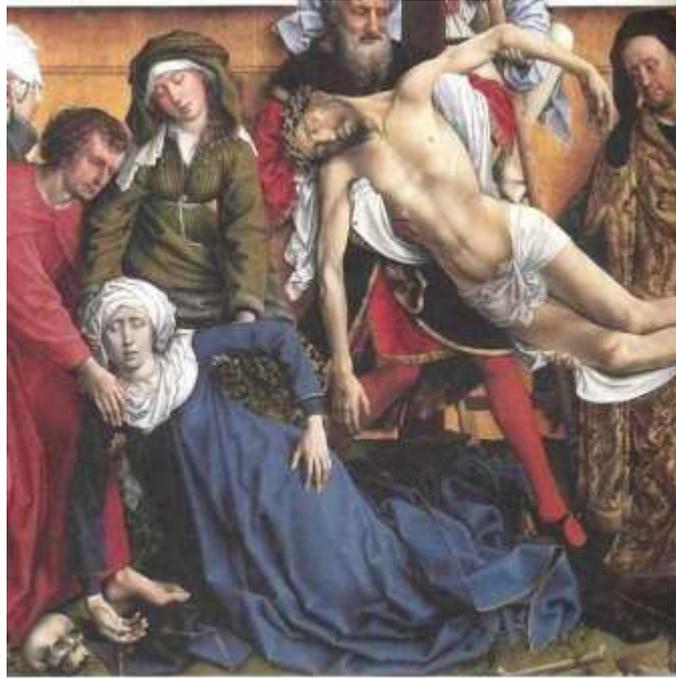
Около 1450

Левая створка диптиха Дерево, масло. 96 x 88 см  
Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея

с которыми столкнулся Поллайоло (*стр. 263, илл. 171*), мы можем оценить мудрость такого решения. Выполняя ту же задачу - представить священный сюжет так, чтобы он ясно читался издали, - художник достиг необходимой четкости очертаний, композиционной слаженности без искусственных приемов Поллайоло. Тело Христа, развернутое в одной плоскости, образует центр композиции. С двух сторон ее замыкают фигуры плакальщиц. Святой Иоанн и одна из святых жен поддерживают лишившуюся сознания Марию; ее падающее тело вторит положению бессильного Христа. Покой молчаливых старцев контрастирует с красноречивыми жестами и экспрессивно изломанными позами главных действующих лиц. Фигуры картины и впрямь кажутся замершими для позирования актерами мистериальной драмы, словно некий режиссер, вдохновившись средневековым изобразительным искусством, решил оживить его образы в живой картине. Рогир трансформировал готические схемы в натуроподобные изображения и тем самым оказал искусству Северного Возрождения неоценимую услугу. Так была спасена ясность структур, которые иначе могли бы распасться под натиском детализации ван Эйка. В дальнейшем северные мастера продолжали испытывать разные способы примирения новых художественных требований с традиционными задачами и формами религиозной живописи.

Пример тому дает творчество крупнейшего нидерландского живописца второй половины XV века Хуго ван дер Гуса (? - 1482). До нас дошли некоторые сведения о личности художника - редкий случай по отношению к тому давнему времени. Известно, что он был подвержен приступам меланхолии, навязчивого чувства вины и последние годы своей жизни провел в добровольном заточении в монастыре. В творчестве ван дер Гуса, проникнутом тревожным беспокойством, уже нет ясной безмятежности Яна ван Эйка. Его *Смерть Марии* (*илл. 180*) поражает прежде всего силой эмоциональных реакций апостолов на трагическое событие; их душевные состояния меняются в широком диапазоне от замкнутой





179

Рогир ван дер Вейден

*Снятие со креста*

Около 1435

Алтарный образ Дерево, масло 220 x 262 см

Мадрид, Прадо

погруженности в себя до срывающихся с полуоткрытых уст стонов отчаяния. Сопоставив картину с рельефом на ту же тему в тимпане Страсбургского собора (стр. 193, илл. 129), мы сможем лучше оценить достижения мастера. В сравнении с разнообразием типов Хуго ван дер Гуса апостолы страсбургского рельефа кажутся все на одно лицо. Насколько проще было средневековому художнику объединить их в ясной композиции! Перед ним не вставали препятствия, связанные с разным положением и взаимопересечениями фигур в глубинном пространстве. Нидерландскому же живописцу нужно было создать впечатление живого действия, не допуская при этом пустых, мертвых зон. В фигурах Христа и двух апостолов на переднем плане особенно заметно, как трудно было художнику совместить естественность фигур с задачей заполнения картинного поля. Но проистекающая отсюда изломанность поз привносит в сцену дополнительную эмоциональную напряженность: в скоплении потрясенных горем людей лишь одной покидающей светный мир Марии дано увидеть Сына, простирающего руки ей навстречу.

Особенно дорожили готической традицией - в той обновленной форме, которую придал ей Рогир, - скульпторы и резчики по дереву. Резной алтарь краковского костела (илл. 182) был выполнен в 1477 году - стало быть, на два года позже алтаря Поллайоло (стр. 263, илл. 171). Его создатель Фейт Штосс большую часть своей долгой жизни провел в Германии, в Нюрнберге, и скончался в 1533 году. Даже в репродукции видны преимущества ясного построения, а заняв место прихожан в церкви, то есть на значительном удалении от алтаря, мы без всяких затруднений считываем каждую его композицию. В центральной части - уже знакомый нам сюжет Смерти Марии, но здесь она представлена не на смертном



Хуго ван дер Гус  
*Смерть Марии*  
Около 1480  
Алтарный образ, масло.  
146,7x121,1 см

Брюгге, Музей Грунинге



181  
Хуго ван дер Гус  
*Смерть Марии*

Деталь



182  
Фейт Штосс  
*Алтарь Мариацкого костела в Кракове*  
1477-1489

Раскрашенное дерево Высота 131 см

одре, а молящейся на коленях в окружении апостолов. Выше, в лучезарном небе, отошедшую душу Богоматери принимает Христос, а на самом верху представлено Коронование Марии - Бог-Отец и Бог-Сын возлагают на нее венец. Боковые створки посвящены важнейшим эпизодам из жизни Богоматери, объединенным общим названием *Семь радостей Марии* (сюда входит и ее венчание на небесах). Цикл

открывается *Благовещением* (верхняя часть левой створки), за ним следуют *Рождество* и *Поклонение волхвов*. На правой створке сверху вниз располагаются *Воскресение*, *Вознесение Христа* и *Сошествие Святого Духа* - три момента торжества, последовавших за мученической смертью Иисуса. В раскрытом виде алтарь предстал прихожанам в дни праздников Пресвятой Девы, оборотные стороны его створок посвящены другим христианским праздникам. Но только подойдя вплотную к алтарю, можно оценить тонкости экспрессивной манеры Фейта Штосса, великолепную проработку голов и рук (*илл. 183*).

В середине XV века в Германии появилось важнейшее техническое изобретение, сыгравшее огромную роль в дальнейшем развитии искусства, и не только искусства - культуры в целом. Речь идет о технике печати. Печатные картинки появились на несколько десятилетий раньше печатных книг. Листки с изображениями святых и текстами молитв предназначались для паломников, для нужд домашнего благочестия. Способ изготовления формы был тем же, что позднее стали применять в книгопечатании. С деревянной доски удалялись ножом те участки, которые *не* должны проявляться в оттиске на бумаге. Иначе говоря, то, что в оттиске должно быть белым, углублялось, а места, соответствующие черным линиям, выступали над поверхностью. Нынешние резиновые печати изготавливаются по тому же принципу. Затем выпуклые участки покрывались краской, состоявшей из смеси сажи и масла, после чего печатная форма прижималась к бумажному листу. С одной доски можно печатать оттиски, пока она не износится. Техника получила название гравюры на дереве или ксилографии. Дешевый способ размножения картинок быстро вошел в обиход. Можно было подготовить сразу несколько досок



183

Фейт Штосс

*Голова апостола*

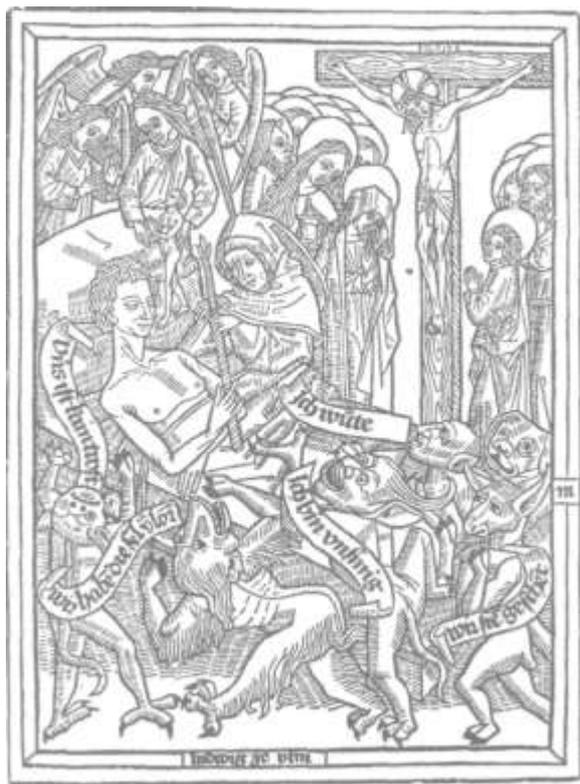
Деталь алтаря Мариаккого костела в Кракове

с разными клише и с них печатать серии гравюр. Такие серии, отпечатанные с целой доски (блока) и собранные в книжку, получили название блок-бухов (блоковых книг). Тем же способом создавались игральные карты, забавные картинки, гравюры религиозного содержания. Этой продукцией торговали на ярмарках. Страница из «блоковой книги», своеобразная проповедь в картинках (*илл. 184*), должна была напомнить верующим о смертном часе и обучить их, как заявлено в названии, *Искусству правильно умирать*. У смертного одра благочестивого христианина стоит монах и вкладывает в его руку горящую свечу. Ангел принимает его душу, вылетающую из уст в виде молящейся фигурки. В глубине показаны Христос и святые, к которым должны быть обращены помыслы умирающего. А на переднем плане толпятся бесы самого неопишемого вида, из их ртов вырываются надписи с восклицаниями: «Я в ярости», «Позор на нашу голову», «Я просто сражен», «Нет нам утешенья», «Мы потеряли его душу». Но тщетны их мерзкие корчи: человеку, владеющему искусством правильно

умирать, не страшны исчадия ада.

Когда Гутенберг изобрел подвижные литеры и скрепляющую набор раму, блоковые книги отошли в прошлое. Но вскоре был найден способ соединения текстового набора с гравированной доской, так что многие книги второй половины XV века иллюстрировались ксилографиями.

При всех достоинствах гравюры на дереве в ней нельзя было достичь тонкости рисунка. Безусловно, в грубых штрихах ксилографии есть своя выразительность. Печатным картинкам позднего Средневековья присущи такие качества, которые особенно ценятся в современных плакатах, - лаконичная простота контуров и экономность художественных средств. Но устремления передовых мастеров того времени были иными. Гравюра на дереве не удовлетворяла их потребности в детальном изображении. Поэтому они обратились к другой, более тонкой, технике гравюры на меди. Способ гравирования по медной доске иной, чем в ксилографии. Если в ксилографии удаляется фон, а линии рисунка возвышаются над уровнем доски, то при работе на меди рисунок прорезается специальным инструментом, штихелем. В результате получается углубленный рисунок, в котором удерживается краска. Достаточно нанести краску на медную доску и затем стереть ее с поверхности, а когда печатная форма прижимается к бумажному листу, оставшаяся в углубленных бороздках краска переходит на бумагу. Поэтому резцовую гравюру на металле можно назвать негативом ксилографии. В ксилографии рисунок отпечатывается с выпуклых элементов, в гравюре по металлу - с углубленных. При всех трудностях этой техники, требующей уверенного владения штихелем, умения контролировать силу и глубину штриха, она дает большие, чем ксилография, возможности в достижении тонких эффектов и проработке деталей.



184

*Благочестивый человек на смертном одре*

1470

Ксилография из блоковой книги  
*Искусство правильно умирать*,  
отпечатанной в Ульме

22,5x 16,5 см

Одним из величайших граверов XV века был Мартин Шонгауэр (1453? - 1491), работавший в верхнерейнском городе Кольмаре (современный Эльзас). Обратимся к его гравюре *Святая ночь* (илл. 185). В своей интерпретации сюжета художник следует великим нидерландским мастерам. Он так же насыщает сцену бытовыми подробностями, выявляет текстуры и поверхности объектов. То, что ему удалось достичь этого не кистью, а резцом, граничит с чудом. Стоит вооружиться лупой, дабы оценить тончайшее мастерство в трактовке сколов на камнях, цветов в расщелинах, плюща, ползущего по своду, шерсти животных и шевелюр пастухов. Но восхищение вызывает не только ремесленная тщательность. Шонгауэровское повествование о событиях рождественской ночи пленит и того зрителя, который не ведает о трудностях гравюрной техники. В полуразрушенной капелле, превращенной в хлев, Пресвятая Дева опустилась на колени и, заботливо уложив Младенца на край плаща, творит над ним тихую молитву. Святой Иосиф с лампой в руке взирает на нее с отеческой тревожной нежностью. Благоговейно склонили головы вол и осел. Смирненные пастухи уже собрались у порога, и лишь один из них задержался вдали, внимая ангелу, несущему благовест. Наверху, над аркой появляется небесный хор, славящий мир на земле. Все эти мотивы были давно известны в христианском искусстве, но в том, как Шонгауэр смыкает их в едином пространстве,



185  
Мартин Шонгауэр  
*Святая ночь*  
Около 1470-1473

Гравюра на меди 25,8 x 17 см

проявилась его творческая индивидуальность. Композиционные проблемы гравюры и алтарной картины во многом сходны. Как в том, так и в другом случае объемные массы и глубинная протяженность не должны нарушать зрительного равновесия. Только помня об этом, мы сможем оценить композиционное мастерство Шонгауэра. Становится понятным, зачем ему понадобились архитектурные руины - каменная кладка обеспечивает крепкое обрамление сцены, увиденной через пролом в стене. Развалины в глубине образуют темный фон, подчеркивающий контуры фигур, они же

помогают избежать пустот, заполнить поверхность живой изобразительной тканью. При этом композиция выстроена с большой точностью: проведя две диагонали, мы увидим, что голова Марии располагается в месте их пересечения, то есть в самом центре листа.

Искусство печатной графики быстро распространилось по Европе. В Италии создавались гравюры в подражание манере Мантеньи и Боттичелли, французские и нидерландские мастера работали по-своему. Гравюра ускорила обмен опытом между разными художественными школами, укрепила связи между ними. В то время, когда заимствования еще не считались зазорными, многие мастера второго ранга использовали гравированные картинки как образцы для собственного творчества. И если книгопечатание ускорило распространение идей, приблизив тем самым наступление Реформации, то гравюра способствовала победе ренессансных художественных начинаний во всей Европе. Гравюра сыграла существенную роль в расставании со Средневековьем. В свою очередь это привело к кризису искусства, который смогли преодолеть только крупнейшие мастера Северного Возрождения.



*Каменщики и король*

Около 1464

Миниатюра Жана Коломба из манускрипта

*История Трои*

Берлин, Государственные музеи, Кабинет гравюр

# Глава 15 ДОСТИГНУТАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

## Тоскана и Рим. Первая треть XVI века

В изложении истории итальянского искусства мы остановились на времени Боттичелли, то есть на последних десятилетиях XV века. Итальянцы окрестили это столетие не очень удачным словом «кватроченто», что означает - «четырёхсотые годы». Начало XVI века, соответственно, чинквеченто, - время триумфа итальянского искусства и один из величайших периодов в мировой истории. Это время Леонардо да Винчи и Микеланджело, Рафаэля и Тициана, Корреджо и Джорджоне, на севере - Дюрера и Хольбейна, других замечательных мастеров. Почему же одновременно явилось на свет столько великих художников? Такие вопросы легче задавать, чем отвечать на них. Явление гения не поддается разумению, лучше было бы уразуметь то, что создано им. Поэтому никоим образом не претендуя на исчерпывающее объяснение великой эпохи, называемой Высоким Возрождением, попытаемся рассмотреть некоторые условия, подготовившие почву для бурного художественного расцвета.

Мы знаем, что такие предпосылки стали складываться еще во времена Джотто. Городская коммуна Флоренции, гордившаяся своим знаменитым соотечественником, поручила ему возвести колокольню кафедрального собора. Города соперничали между собой в привлечении талантливых мастеров, дабы обзавестись красивыми зданиями и немеркнущими художественными творениями, и это соперничество служило сильным дополнительным стимулом для художников, также втягивавшихся в соревнование друг с другом. В северных странах, где города еще пребывали в феодальной зависимости и не знали местного тщеславия, такие притязания были значительно слабее. В период великих открытий, познания законов перспективы и анатомии человеческого тела значительно расширился горизонт художника. Теперь он уже не был простым ремесленником, готовым выполнить любой заказ - будь то обувь, шкаф или картина. Он стал мастером, компетентным в своей области, где добиться признания можно было только путем исследования универсальных закономерностей природы. Вполне естественно, что ведущие художники, имевшие столь обширные притязания,



186

Карадоссо *Памятная медаль, выпущенная по случаю закладки собора Святого Петра, с изображением проекта Браманте*

1506

Бронза. Диаметр 5,6 см  
Лондон, Британский музей

Образованные зодчие мечтали об ордерных храмах и триумфальных арках, от них же требовались городские дворцы и церкви. Мы уже видели, как разрешил это противоречие Альберти, облачивший современное палаццо в одеяния античного ордера (стр. 250, илл. 163). Воображение итальянских архитекторов вдохновлялось самостоятельной, безотносительной к функции красотой - красотой пропорций, наружных объемов и внутренних пространств. Их влекло совершенство симметрии и формальной упорядоченности, недостижимое при исполнении практических требований. Но наступил поистине исторический момент, когда одному из них удалось найти могущественного заказчика, который согласился пожертвовать и традицией, и целесообразностью ради того, чтобы новое сооружение, затмив семь чудес света, прославило бы его имя в веках. Только так можно объяснить принятое в 1506 году папой Юлием II решение снести древнюю базилику Святого Петра и водрузить на этом месте - по преданию, месте погребения апостола - новое сооружение, ниспровергавшее вековые обычаи церковного строительства и богослужения. Осуществление этого плана было доверено Донато Браманте (1444 - 1514), страстному поборнику нового стиля. О том, насколько глубоко впитал Браманте дух античной архитектуры,



187

Донато Браманте *Темпьетто*  
*Церковь монастыря Сан Пьетро ин Монторио в Риме*

1502

не став однако ее рабским подражателем, можно судить по одной из немногих его построек, дошедших до нас в неприкосновенности (илл. 187). Браманте назвал эту капеллу *Темпьетто* (храмик) и предполагал оградить ее монастырскими стенами, выдержанными в том же классическом стиле. Капелла представляет собой круглый павильон (ротонду); она поднята на ступенчатый подиум, окружена колоннами дорического ордера и увенчана куполом. Балюстрада над карнизом придает сооружению

воздушную легкость, а сочетание внутреннего объема с украшающей колоннадой может сравниться по совершенной гармонии с лучшими образцами античной архитектуры.

Этому-то мастеру и поручил папа Юлий II возвести новый собор Святого Петра, которому надлежало стать чудом христианского мира. Браманте решительно отказался от тысячелетней западной традиции продольного в плане здания, в котором прихожане внимают мессе, совершаемой в восточной, алтарной части.

Он хотел увенчать священное место достойным его сооружением и задумал квадратную в плане постройку с четырьмя апсидами по сторонам. Над широко распахнутым пространством крестообразного интерьера предполагалось возвести огромный купол на колоссальных арках. Этот замысел известен нам по памятной медали, выпущенной по случаю закладки собора {илл. 186}. По свидетельствам современников, Браманте хотел совместить архитектурные формы Пантеона (стр. 120, илл. 75) с мощью Колизея (стр. 118, илл. 73), крупнейшего сооружения античности, поражавшего посетителей Рима своими полуразрушенными громадами. Близился день, когда преклонение перед художествами древности должно было одержать верх над предписаниями освященной временем собственной традиции. Однако планам Браманте не суждено было сбыться. Огромное сооружение поглотило столько средств, что попытки папы найти новые источники финансирования лишь ускорили наступление общественного кризиса, который привел к Реформации. Индульгенции, продававшиеся с целью обеспечить финансовые вложения в строительство собора, послужили поводом для первого гневного выступления Лютера в Германии. Внутри католической церкви также нарастало противодействие замыслам Браманте, так что с идеей крестовокупольного храма пришлось расстаться. В известном ныне соборе Святого Петра от первоначального плана остались разве что громадные размеры.

Дух смелого предпринимательства, проявившийся в планах строительства нового собора, - характерная особенность Высокого Возрождения, эпохи около 1500 года, породившей художников мирового значения. Для них словно не существовало преград, невозможное казалось возможным, и внешние обстоятельства помогали осуществлять неосуществимое. Флоренция вновь стала родиной величайших умов великой эпохи. Традиция, основанная Джотто, продолженная затем Мазаччо, была предметом особой гордости флорентийских художников, их превосходство было признано всеми, кто разбирался в искусстве. Почти все великие мастера были воспитаны в этой твердо укоренившейся традиции, и потому нельзя обойти вниманием тех художников меньшего масштаба, в чьих мастерских они обучались своему ремеслу.



188

Андреа Верроккьо

*Конная статуя кондотьера Бартоломео Коллеони.*

1479

Бронза. Высота (лошади и всадника) 395 см

Венеция, площадь Санти Джованни э Паоло

Леонардо да Винчи (1452 - 1519), старший из великих мастеров Возрождения, родился в тосканской деревне и обучался в мастерской видного флорентийского живописца и скульптора Андреа дель Верроккьо (1435 - 1488). Слава Верроккьо простиралась далеко за пределы Флоренции; венецианцы заказали ему памятник военачальнику Бартоломео Коллеони, которого они, правда, чтити больше за благотворительные деяния, чем за ратные подвиги. Конная статуя работы Верроккьо (*илл. 188-189*) показывает, что он был достойным продолжателем Донателло. Он в мельчайших подробностях изучил анатомию лошади, точно вылепил мягкие складки лица и шеи Коллеони. Но наиболее замечательна осанка всадника, повелевающего войсками с непреклонной решимостью. С тех пор восседающие верхом бронзовые императоры, короли, принцы и генералы разного калибра так плотно заселили наши города, что теперь уже не просто оценить по достоинству верроккиевский монумент. Литые формы облаченного в доспехи всадника и лошади наполнены сжатой энергией, а охватывающий их контур остается неизменно ясным с любой зрительской точки зрения.

В мастерской, производившей на свет такие шедевры, юный Леонардо мог многому научиться. Он мог ознакомиться с секретами литейного дела и чеканки по металлу, перенять метод работы над предварительными эскизами и студиями с обнаженной и задрапированной натуры. Он мог научиться рисовать растения и редких животных, получить основательные познания как в оптике перспективы, так и в искусстве приготовления красок. В результате такой подготовки любой не лишенный способностей подросток мог стать высокопрофессиональным художником; из престижной мастерской Верроккьо и в самом деле вышло немало отличных живописцев и скульпторов. Но Леонардо был не просто способным учеником, а человеком высшей одаренности, чья гениальность всегда будет предметом восхищения обычных смертных. Масштаб творческой продуктивности Леонардо

раскрывается в его набросках и записных книжках, бережно сохраненных учениками и поклонниками. Это тысячи страниц, плотно заполненных чертежами, рисунками, заметками, выписками из прочитанных книг, замыслами собственных сочинений. Чем больше знакомишься с этим наследием, тем больше поражаешься тому, как ум одного человека смог вместить



189

Андреа Верроккьо

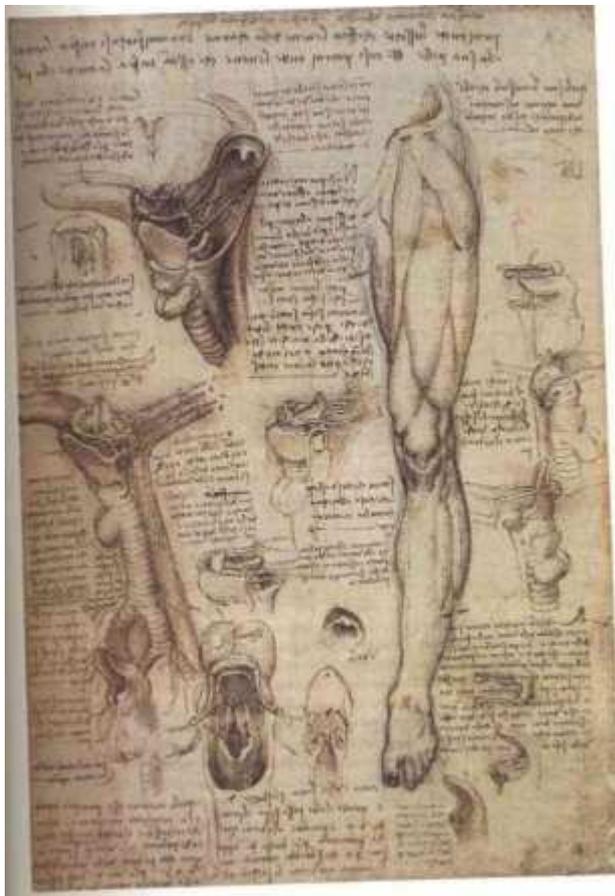
*Конная статуя кондотьера Бартоломео Коллеони*

Деталь

все эти разнообразные дисциплины и при этом внести ценный вклад в едва ли не каждую из них. Возможное объяснение этого феномена состоит в том, что Леонардо получил профессиональную подготовку не ученого, а художника, флорентийского художника. От своих предшественников он воспринял понимание художественной деятельности как деятельности исследовательской и считал своим долгом добиться еще большей точности и широты в познании видимого мира. Его не интересовало книжное схоластическое знание. По-видимому он, как и Шекспир, «знал латынь чуть-чуть, а греческий еще меньше». В то время как университетские мужи полагались на авторитет античных писателей, Леонардо-живописец не доверял прописным истинам, не убедившись в их достоверности собственными глазами. Столкнувшись с проблемой, он не искал готового ответа у признанных авторов, а старался разрешить ее опытным путем. Любое явление природы дразнило его любопытство, пробуждало исследовательскую страсть. Строение человеческого тела он изучал с помощью скальпеля, проанатомировав более тридцати трупов (илл. 190). Одним из первых он увлекся тайнами развития эмбриона в материнском чреве. Он изучал законы движения волн в водяных потоках. Он годами наблюдал полет насекомых и птиц и, анализируя его механику, пришел к идее летательного аппарата, в полной уверенности, что она непременно осуществится в будущем. Формы скал и облаков, влияние атмосферы на цвет отдаленных объектов, развитие растений и закономерности музыкальных созвучий - все волновало его ум, влекло к экспериментальному исследованию - основополагающему началу художественного творчества.

Современники считали Леонардо человеком странным, причастным к чародейству. Князя и военачальники хотели использовать его дар кудесника в военной инженерии, строительстве оборонительных укреплений, в изобретении оружейных машин. В периоды мира ему приходилось забавлять их механическими игрушками, хитроумными находками в оформлении представлений и карнавальнх шествий. Он был ценим и как большой художник, и как блестящий музыкант, но лишь очень немногие догадывались о силе его мышления и обширности познаний. Ведь Леонардо никогда не

обнародовал своих записок и мало кто знал об их существовании. Будучи левшой, он писал справа налево, и прочесть его заметки можно только в зеркальном отражении. Не исключено, что он хранил их в тайне из опасения быть обвиненным в ереси. Так, содержащимся в них утверждением «Солнце не движется» он предугадал открытие Коперника, которое доставило столько неприятностей Галилею. Но возможно и другое - Леонардо занимался экспериментальными исследованиями только ради удовлетворения своего ненасытного любопытства. Решив проблему для себя, он терял



190

Леонардо да Винчи

*Анатомические штудии (строение гортани, мускулатура и ноги)*

1510

Бумага, итальянский карандаш, перо,  
бистр 26 x 19,6 см  
Виндзор, Королевская библиотека

к ней интерес - ведь вокруг было столько заманчивых загадок, требующих его внимания. Похоже, что Леонардо вовсе не претендовал на звание ученого. Предаваясь естественнонаучным опытам, он лишь добывал необходимые художнику знания о видимом мире. В нем жила надежда, что, подведя научный фундамент под свое излюбленное искусство живописи, он поднимет его с уровня ремесла на уровень благородного и почтенного занятия. Ревнивая озабоченность социальным рангом художника сейчас воспринимается с трудом, но для того времени это был вопрос первостепенной важности. Вспомним *Сон в летнюю ночь* Шекспира. Ролевые характеристики таких персонажей, как Клин-плотник, Моток-ткач или Рыло-медник, дают представление об общественной атмосфере, в которой разыгрывалась эта борьба. [Аристотель](#) своей классификацией искусств узаконил проявившееся еще в его время высокомерное чистоплюйство: так называемые свободные искусства (сюда относились грамматика, логика, риторика, геометрия) он противопоставил «мануальным» и, стало быть, «низшим» видам деятельности, включавшим ручной труд и потому недостойным благородного человека. Леонардо хотел доказать, что живопись относится к «свободным художествам», что ручной труд в ней

играет не большую роль, чем работа пером в поэзии. Вероятно, эти воззрения повлияли на характер его взаимоотношений с патронами. По всей видимости, его не удовлетворяло положение мастерового, исполняющего заказ. Известно, что он часто забрасывал заказные работы, пренебрегая нетерпеливыми понуканиями клиентов. Он отстаивал свое право решать, закончена картина или нет, и не выпускал ее из рук до тех пор, пока она не приносила ему полного удовлетворения. Неудивительно, что лишь немногие работы были доведены им до конца. Современникам казалось, что этот выдающийся гений напрасно растрчивает свое время в беспокойных перемещениях: из Флоренции он отправлялся в Милан, затем в Рим, состоял на службе у известного авантюриста Цезаря Борджа, потом уехал во Францию, где работал при дворе короля Франциска I. Здесь он и скончался в 1519 году, всеми почитаемый, но мало кем понятый.

По воле слепого случая те редкие работы, которые в период творческой зрелости были доведены Леонардо до конца, дошли до нас в очень плохой сохранности. По остаткам полуразрушенной стенописи *Тайная вечеря* (илл. 191-192) можно лишь догадываться, какой она была в первоизданном состоянии. Композиция располагается на торцевой стене вытянутого зала, бывшей трапезной миланского монастыря Санта Мария делле Грацие. Надобно вообразить себе тот момент, когда роспись была открыта и монахи увидели Христа и апостолов, сидящих за столом, рядом с их собственными столами. Никогда прежде живопись



191

*Вид трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие  
с "Тайной вечерей» Леонардо да Винчи*

не порождала такого сильного эффекта присутствия, присутствия при священном событии, происходящем здесь и сейчас. Стена словно раздвинулась, и взорам людей предстали живые собеседники Христа на его последней трапезе. Как ощутимо падение светового потока, выявляющего пластику фигур! Первых зрителей, монахов монастыря, не могла не поразить и «портретная» подлинность всех деталей - посуды, скатерти, мягких драпировок. Тогда, как и сейчас, люди ценили жизнеподобие в искусстве. Но то была лишь первая реакция. Насытившись бесподобной иллюзией реальности, зритель переходил к следующей стадии - восприятию леонардовской трактовки евангельского сюжета. Она сильно отличалась от прежних. В традиционных версиях этого сюжета апостолы располагались в один ряд, Иуда - в некотором отдалении, а Христос, посвящающий учеников в таинство Евхаристии,

изображался в центре. Новосозданная картина далеко отстояла от этих образцов - драматическое возбуждение всколыхнуло старую схему. Как и Джотто задолго до него, Леонардо старался увидеть за строками Писания реальную картину - тот момент, когда Христос произнес: «Истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня». И «они весьма опечалились и начали говорить Ему, каждый из них: не я ли, Господи?» (Матф. 26: 21-22). И в Евангелии от Иоанна есть добавление: «Один же из учеников Его, которого любил Иисус, возлежал у груди Иисуса; ему Симон Петр сделал знак, чтобы спросил, кто это, о котором говорит» (Ио. 13: 23-24). Эти вопросительные восклицания, обмен знаками наполняют сцену движением. Трагические слова изречены Христом, и все присутствующие содрогнулись, услышав откровение. Одни хотят убедить в своей любви и преданности, другие обсуждают, кого имел в виду Господь, третьи молчаливо взирают на него в ожидании разъяснений. Петр обернулся в страстном порыве к Иоанну, сидящему по правую руку от Христа. Он что-то шепчет ему на ухо, непроизвольно отталкивая Иуду. Иуда не отделен от остальных апостолов, но тем очевиднее его нравственная изоляция. Он один не жестикулирует и ни о чем не спрашивает. Отшатнувшись, он смотрит куда-то вверх, то ли с подозрительностью, то ли с гневом, составляя драматический контраст позе Христа, пребывающего в тихой задумчивости в самом центре поднявшейся бури. Как скоро смогли первые зрители оценить высочайшее мастерство формы, удерживающей под контролем порывы волнения? Возбуждение, вызванное словами Христа, отнюдь не переходит в зрительный хаос. Двенадцать фигур непринужденно распадаются на четыре группы, в каждой по три персонажа, связанных более тесным общением. Разнообразие так упорядочено, а порядок так полнится разнообразием, что возникает неисчерпаемое богатство динамических соответствий, встречных и расходящихся движений. Дабы в полной мере оценить достижение Леонардо, вернемся к проблеме, обсуждавшейся нами в связи с *Мученичеством Святого Себастьяна* Поллайоло





192  
Леонардо да Винчи  
*Тайная вечеря*  
1495-1498

Темпера по штукатурке 460 x 880 см  
Милан, трапезная монастыря Санта Мария делле Грацие

(стр. 263, илл. 171). Художникам поколения Поллайоло непросто было совместить требования реализма с требованием зрительной организованности. Найденное им решение грешило натянутостью. Леонардо, бывший лишь немного моложе Поллайоло, разрешил задачу с видимой легкостью. Забыв на мгновение о тематическом содержании композиции, мы продолжаем наслаждаться ее формой, самостоятельной красотой очертаний. Живописные массы словно сами собой слагаются в гармоничные соответствия, то есть без специальных усилий восстанавливается то свойство готической живописи, которое, каждый на свой лад, стремились вернуть в искусство и Боттичелли, и Рогир ван дер Вейден. При этом Леонардо не нуждался в отступлениях от правильного рисунка и точного наблюдения. Стоит переключить внимание с композиционной слаженности на сюжет, как выплывает кусок живой реальности, переданный с той же достоверностью, что у Мазаччо или Донателло. Все эти достоинства открывают нам доступ к глубинам леонардовского произведения. Стройная композиция, объемный рисунок - материя, в которой воплотилось воображение художника, сила его внутреннего видения, высветившая содержание евангельского текста, характеры людей, их поведение и реакции. Современник, бывший свидетелем работы Леонардо над *Тайной вечерей*, рассказывает, как художник целыми днями простаивал на лесах со сложенными руками, придирчиво рассматривая уже написанные части, обдумывая следующий этап работы. *Тайная вечеря*, даже в ее нынешнем состоянии, была и остается одним из величайших чудес, принесенных в мир человеческим гением.

Другое творение Леонардо, едва ли не более знаменитое, - портрет флорентийской дамы по имени Лиза, *Мона Лиза* (илл. 193). Широчайшая популярность этой картины отчасти навредила ей. Лицо Моны Лизы настолько примелькалось на открытках, плакатах, репродукциях, что трудно разглядеть в нем реальную женщину из плоти и крови, запечатленную на холсте конкретным художником. Лучше забыть о подлинном или мнимом знакомстве с картиной и постараться взглянуть на нее глазами первого зрителя. Конечно, сразу поразит одушевленность портрета. Наш взгляд встречается с взглядом Моны Лизы, и по мере рассматривания картины выражение ее лица непрерывно меняется, как у живого человека. Даже в репродукции сохраняется это удивительное свойство, а воздействие луврского оригинала граничит с колдовскими чарами. Улыбка Моны Лизы кажется то насмешливой, то печальной. Все это похоже на мистику, но великое искусство и в самом деле нередко завораживает своей таинственностью. Тем не менее Леонардо стремился к этому эффекту сознательно и достиг его хорошо рассчитанными средствами. Великий естествоиспытатель далеко продвинулся в познании особенностей зрительного восприятия



193

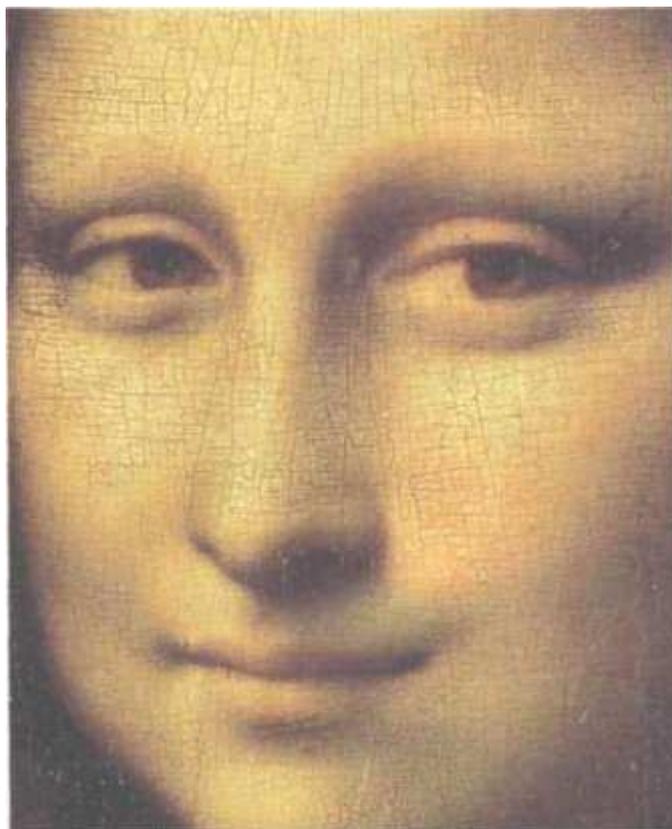
Леонардо да Винчи

*Мона Лиза*

Около 1502

Дерево, масло. 77 х 53 см

Париж, Лувр



194

Леонардо да Винчи

*Мона Лиза*

Деталь

Он хорошо осознал проблему, возникшую в ходе художественного освоения реальности, проблему не менее сложную, чем подчинение натурального образа дисциплине формы. В картинах великих кватрочентистов, последователей Мазаччо, сохранялось одно общее свойство: фигуры, очерченные жестким контуром, уподоблялись деревянным манекенам. И как ни странно, дело тут не в уровне мастерства и не в степени прилежания художника. Никто не мог сравниться с ван Эйком в скрупулезнейшей имитации натуры (*стр. 241, илл. 158*), никто не мог превзойти Мантенью в совершенстве перспективных построений, в точности рисунка (*стр. 258, илл. 169*). И все же ни мощь их таланта,

ни исключительная зоркость не могли предотвратить статичности фигур, их сходства с изваяниями. Объясняется это тем, что чем больше внимание художника сосредоточено на прорисовке формы, тем больше оно отвлекается от присущей живому существу изменчивости. Пристальный взгляд словно схватывает модель в свои оковы, повелевает ей замереть, как в сказке о Спящей красавице. Художники, осознавая эту трудность, пытались так или иначе преодолеть ее. Так, в картинах Боттичелли (*стр. 265, илл. 172*) взлетающие волны волос и легких тканей должны были рассеять впечатление застылости. Но только Леонардо удалось найти бесспорное решение проблемы. Он понял, что в живописи должна быть некая недосказанность, побуждающая зрителя строить догадки. Если в линиях нет твердой определенности, если форма словно прикрыта вуалью и местами растворяется в тени, исчезает впечатление ее искусственной неподвижности и высушенности. В этом и состоит суть леонардовского открытия, известного под названием «сфумато», - размытые, расплавленные контуры и сгущающиеся тени, в которых формы незаметно перетекают друг в друга, пробуждая в зрителе игру воображения.

Теперь нам станут понятнее причины таинственной изменчивости лица Моны Лизы (*илл. 194*). Сфумато - хорошо продуманный метод. Каждому, кто пытался нарисовать лицо, хотя бы схематично, должно быть известно, что физиономическое выражение зависит в первую очередь от уголков губ и

глаз. И именно их Леонардо прикрыл мягкими тенями. Поэтому настроение модели неуловимо, выражение ее смутной улыбки постоянно ускользает от нас. Но дело не только в завораживающей лицо туманности. Леонардо отважился на смелый прием, который мог позволить себе только художник его масштаба. При внимательном разглядывании картины мы замечаем расхождение между ее правой и левой частями. Оно наиболее очевидно в словно возникшем в сновидении пейзаже, простирающемся за спиной Моны Лизы. Горизонт его левой части значительно ниже, чем правой. Поэтому когда взгляд переходит влево, фигура словно вырастает, поднимается над пейзажем. С изменением направления взгляда меняется и лицо, в котором также нарушена симметрия. Не будь Леонардо великим художником, все эти ухищрения остались бы лишь ловким трюком. Однако он точно знал, где нужно остановиться, как сочетать дерзновенные отступления от природы с бережным вниманием к трепету живой плоти. Посмотрите, как моделированы руки, мелкие складки рукавов. В уверенности кисти, в пристальности взгляда Леонардо не уступал своим великим предшественникам. Но он уже не был преданным слугой природы. В далеком прошлом люди смотрели на портретные изображения с почтительным страхом, полагая, что художник заключил в подобие души живого человека. Пришло



195

Доменико Гирландайо  
*Рождение Марии*. 1491  
Фреска

Флоренция, церковь Санта Мария Новелла

время, когда эти затаенные опасения словно подтвердились. Ученый маг Леонардо вдохнул жизнь в покрытую красками поверхность.

Другой из великих флорентийцев, составивших славу итальянского чинквеченто, - Микеланджело Буонарроти (1475 - 1564). Микеланджело был на двадцать три года моложе Леонардо и пережил его на сорок пять лет. За время его долгой жизни - и при его активном содействии - полностью изменился социальный статус художника. В юности Микеланджело прошел обычную для того времени школу ремесла. В тринадцать лет он поступил учеником в активно работающую мастерскую Доменико Гирландайо (1449 - 1494), одного из ведущих мастеров позднего кватроченто. Здесь он пробыл три года. Гирландайо, хотя и не был гениален, живо отразил в своем творчестве колоритный быт тогдашней Флоренции. Эпизоды священной истории представляли под его кистью так, словно они разыгрывались в среде богачей из окружения Медичи, его патронов. Так, в сцену *Рождения Марии* (им. 195) он включил фигуры явившихся с поздравлениями родственников Святой Анны, матери Марии. Мы становимся свидетелями церемонного визита светских дам, вступающих в роскошные апартаменты конца XV века. Гирландайо умел хорошо группировать фигуры и знал, как угодить вкусам своих сограждан. Разделяя их пристрастие к античным сюжетам, он старательно выписал настенный рельеф с танцующими путти (младенцами).

В его мастерской Микеланджело, конечно, мог получить разнообразные профессиональные навыки - освоить технику фрески, основы изобразительной грамоты. Однако известно, что его не удовлетворяло пребывание на этой преуспевающей фабрике живописи. У него были иные представления об искусстве. Отказавшись от подражания незатейливой манере Гирландайо, молодой художник обратился к серьезному изучению творчества великих мастеров прошлого - Джотто, Мазаччо, Донателло, а также античной скульптуры, которую он мог видеть в коллекции Медичи. На античных образцах он постигал загадки движения, работу мускулов и сухожилий. Но как и Леонардо, он не довольствовался усвоением анатомии из вторых рук, а хотел вызнать тайны у самой природы - путем анатомирования трупов, многочисленных зарисовок живой натуры. И если для Леонардо строение человеческого тела было лишь одной из увлекательных загадок, Микеланджело целиком предался его доскональному изучению. Со своей целеустремленностью, со своей цепкой памятью, он быстро достиг желаемого, и любой поворот, любая позиция фигуры стали подвластны его карандашу. Его увлекали сложные задачи. Трудные ракурсы, пугавшие кватрочентистов, лишь разжигали его азарт, и вскоре пошла молва о молодом флорентийце, который не только сравнился с древними, но и превзошел их. Приближалось время, когда для овладения профессией художника требовались долгие годы обучения в специальных школах. Сейчас любой заурядный плакатист без труда нарисует фигуру в заданном ракурсе, и уже непросто понять восторженное преклонение современников перед мастерством Микеланджело. В тридцать лет он был признан гением, равновеликим Леонардо. Коммуна Флоренции поручила Микеланджело и Леонардо написать на стенах зала городского совета две фрески на темы отечественной истории. Наступил драматический момент: два гиганта вступили в соревнование за пальму первенства, и вся Флоренция с жадным интересом следила за их подготовительной работой. К сожалению, ни один из этих замыслов не был осуществлен. В 1506 году Леонардо вернулся в Милан, а Микеланджело получил еще более заманчивое предложение: папа Юлий II вызвал его в Рим для возведения гробницы, приличествующей сану католического первосвященника. Амбициозные проекты этого умного, но жестокого понтифика были у всех на слуху, и Микеланджело не могла не захватить перспектива работы для человека, распорядившегося огромными средствами и обладавшего волей к осуществлению крупных планов. С дозволения папы он немедленно отправился на знаменитый мраморный карьер Каррары, чтобы подобрать материал для гигантского надгробия. Вид мраморных глыб воспламенил воображение молодого художника, мечтавшего превратить



## Общий вид интерьера до расчистки фресок

их в статуи, каких еще не видывал мир. Он провел в карьерах более полугода, отбирая материал, делая закупки, и в голове его теснились образы, которые словно ожидали его резца, чтобы высвободиться из каменного плена, где они пребывали в забвении. Вернувшись в Рим и приступив к работе, он вскоре обнаружил, что энтузиазм папы заметно угас. Теперь мы знаем, что причиной тому было противоречие в строительных планах Юлия II: гробница предназначалась для старого собора Святого Петра, подлежащего сносу, а другого места для нее не было. Но Микеланджело, претерпев ужасное разочарование, заподозрил заговор. Ему казалось, что против него плетут интригу, что соперники, во главе с архитектором собора Браманте, вознамерились отравить его. Обуреваемый яростью и страхом, он покинул Рим и из Флоренции отправил Юлию II дерзкое послание, в котором заявил, что если папа нуждается в нем, то пусть самолично за ним приедет.

В этом инциденте примечательно то, что первосвященник не обрушил на скульптора свой гнев, а вступил в дипломатические переговоры с городским главой Флоренции. Он просил уговорить Микеланджело вернуться. Все заинтересованные стороны, похоже, были согласны в одном - место пребывания и творческие планы молодого художника являются тонким делом государственной важности. Граждане Флоренции всерьез опасались, что их ждет наказание за укрывательство Микеланджело. Между тем городской глава, продолжая убеждать скульптора прибыть в распоряжение папы, дал ему рекомендательное письмо, в котором заверял, что во всей Италии, а может быть, и в мире, не найдется ему равных и что при добром отношении он «способен создать вещи, которые удивят весь мир». На сей раз дипломатическая нота несла правду. Когда Микеланджело вернулся в Рим, Юлий II поручил ему другую работу. В Ватикане имелась капелла, выстроенная папой Сикстом IV и названная по его имени Сикстинской (илл. 196). Стены ее были расписаны знаменитыми художниками - Боттичелли, Гирландайо и другими, но потолок еще оставался пустым, и папа предложил Микеланджело расписать его. Однако Микеланджело, считавший себя скульптором, а не живописцем, хотел во что бы то ни стало отделаться от этого заказа. Ему казалось, что неблагодарная работа свалилась на него происками врагов. Лишь настойчивость папы вынудила его приступить к исполнению заказа. Он пригласил из Флоренции помощников, решив ограничиться скромным замыслом - написать фигуры двенадцати апостолов в нишах. Но вдруг, неожиданно для всех, он закрылся в капелле и в полном одиночестве стал работать над фресками, которым суждено было «удивлять весь мир», с момента их раскрытия и по сей день.

Как Микеланджело удалось совершить то, что он сделал за четыре года работы в папской капелле, с трудом поддается человеческому разумению (илл. 198). Его труд кажется невероятным даже с точки зрения физических усилий, необходимых для росписи такого масштаба, с предварительной работой над эскизами и картонами\*. Он писал, лежа на спине, и настолько свыкся с этим неудобным положением, что даже письма читал, запрокинув голову. Однако сила художественного мышления, представшая в этих фресках, заставляет забыть о вложенном в них титаническом труде. Внутренние озарения, воплощенные в безупречной, филигранно отточенной форме, стали откровением и для современников, и для последующих поколений, явив миру неведомую дотоле мощь человеческой гениальности.

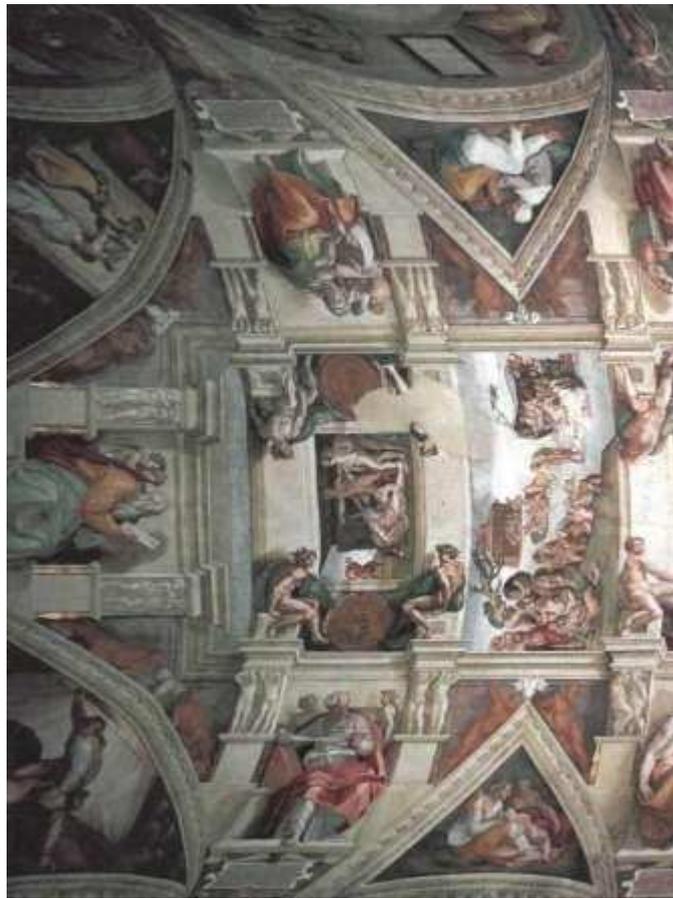
\* Композиции в размере росписи, которые затем переводились на потолок. - *Прим. перев.*

Репродукции деталей этого гигантского ансамбля вызывают ненасытное желание рассматривать их еще и еще. Однако при входе в капеллу на нас накатываются иные впечатления, смыывающие представления, полученные из фотографий. Весьма просторный и высокий зал перекрыт пологим сводом. Вдоль стен тянутся кватрочентистские фрески с эпизодами из жизни Моисея и Христа. Но едва подняв голову, мы словно попадаем в другой мир, мир сверхчеловеческих масштабов. По сторонам плафона, над окнами, ветхозаветные пророки, возвещавшие явление Мессии, чередуются с сивиллами, которые, согласно христианским представлениям, предсказывали пришествие Христа язычникам. Эти титанические фигуры представлены в состоянии духовной сосредоточенности - в момент чтения, рассуждения, записи мысли или глубокой поглощенности звучанием внутреннего голоса. В центральной части потолка,

между рядами этих крупных фигур, Микеланджело поместил картины Сотворения мира и истории Ноя. Словно уступая неукротимому напору воображения, выплескивающему все новые и новые образы, он заполнил и обрамления этих композиций. Юношеские фигуры то замирают, уподобляясь каменным статуям, то оживают в медлительных разворотах, демонстрируя щиты и медальоны, в которых также проступают изобразительные сюжеты. Но это лишь центральная часть ансамбля. В нижней части свода, в треугольниках распалубок и под ними располагается множество фигур в разнообразнейших позициях - предки Христа, как они перечислены в Библии.

Из репродукций может возникнуть впечатление перегруженности потолка обилием фигур. Однако при входе в капеллу поражает как раз соразмерность росписи архитектурному окружению, декоративная ясность ее членений. Когда в 1980 году фрески были очищены от слоев сажи и пыли, их краски предстали в той светоносной яркости, которая была необходима в условиях слабого освещения через узкие и немногочисленные окна. (Это обстоятельство редко учитывается сейчас, когда мы рассматриваем фрески при сильной электрической подсветке, направленной на потолок.)







197

Микеланджело

*Фрагмент росписи потолка Сикстинской капеллы*

На *илл. 197* представлена одна из ритмически повторяющихся секций росписи. На ней хорошо виден порядок расположения фигур вокруг композиций творения. Слева - пророк Даниил; он наклонился, чтобы сделать выписку из огромного тома, который помогает ему удержать на коленях маленький мальчик. Справа ему соответствует Кумская сивилла, не отрывающая взгляда от книги. На противоположной стороне Персидская сивилла, старуха в восточном костюме, - поднесла книгу к глазам, она также углубилась в изучение священного текста, а рядом с ней - ветхозаветный пророк Иезекииль; резко развернувшись, он словно призывает к невидимому слушателю. Пилястры, фланкирующие эти фигуры, украшены скульптурными изображениями играющих детей (путти), а прямо над ними расположились обнаженные юноши, привязывающие медальоны к выступам пилястр. В треугольных секциях представлены ветхозаветные предки Христа, а над обрамлениями этих композиций - обнаженные в скорчившихся позах. Обнаженные (иньюди) Сикстинской капеллы демонстрируют несравненное мастерство Микеланджело в изображении человеческих фигур под любым углом, в любых позах. Тела юных атлетов с их напряженной мускулатурой, свертывающиеся и раскручивающиеся во всех мыслимых направлениях, являют бесконечные воплощения человеческой красоты. В центральной части плафона таких фигур двадцать, одна великолепнее другой. Весьма вероятно, что мысленные образы, которым не суждено было воплотиться в мраморах Каррары, вновь нахлынули на Микеланджело, когда он работал в Сикстинской капелле. Можно понять, как мучителен был для него вынужденный отказ от работы в любимом материале и как замыслы, безвыходно кипевшие в нем, выплеснулись наконец, подстегиваемые мстительным честолюбием: коль враги, реальные или мнимые, вынудили его заняться живописью, так вот, пусть полюбуются, на что он способен!

Мы знаем, как тщательно и детально прорабатывал Микеланджело каждую фигуру в подготовительных рисунках. Здесь приводится лист из альбома эскизов с натурными штудиями к одной из сивилл (*илл.*

199). Со времен античности ни один художник не достигал такого совершенства в передаче мускульных усилий. Но как бы ни был ослепителен блеск виртуозности в знаменитых микеланджеловских «иньюди», он меркнет перед силой творческого духа, раскрывающейся в композициях на библейские темы. В центральной части потолка мы видим, как, подчиняясь повелительным жестам Всевышнего, возникают из небытия растения, небесные светила, животные, пробуждается к жизни человек. Не будет преувеличением сказать, что образ Бога-Отца сложился в сознании людей - и не только художников, но и тех, кто никогда не слышал имени Микеланджело, - под прямым или



199

Микеланджело

*Подготовительные рисунки к фигуре Ливийской сивиллы на потолке Сикстинской капеллы.*  
Около 1510

Бумага, сангина 28,9x21,4 см  
Нью-Йорк, Музей Метрополитен

косвенным воздействием сикстинских фресок. Самая известная и, пожалуй, самая впечатляющая из них - *Сотворение Адама* (илл. 200). Иконографический тип - Бог прикосновением руки вызывает к жизни лежащего Адама - существовал в изобразительном искусстве задолго до Микеланджело. Но под его кистью словно предстали воочию вдохновенные силы божественного созидания. Внимание целиком сосредоточено на двух фигурах: распростертый на земле Адам, наделенный первозданной красотой и силой, и летящий к нему Создатель. Пронзающий пустоту стремительный полет вздымает плащ, как парус на ветру. Повинуясь властному жесту господней руки, еще не коснувшейся пальцев Адама, первочеловек восстает от оков сна, устремив взор к отеческому лицу Творца. Микеланджело совершил чудо, явив идею творческого всемогущества в этом встречном движении двух рук - смысловом центре и композиционном фокусе фрески.

В 1512 году, едва завершив роспись потолка Сикстинской капеллы, Микеланджело вернулся к своим мраморам с намерением продолжить работу над гробницей Юлия П. Он хотел украсить ее по образцу

некоторых римских монументов статуями пленников, наделив их символическим смыслом. К этому замыслу относится *Умиравший раб* (илл. 201).

Тем, кто полагал, что изнурительная работа в капелле истощила творческие силы Микеланджело, вскоре пришлось убедиться в обратном. При соприкосновении с любимым материалом его воображение вспыхнуло с новой силой. В *Сотворении Адама* животворные силы поднимают спящего с земли, в *Умиравшем рабе* жизнь увядает, ее токи



200

Микеланджело *Сотворение Адама*

Деталь росписи потолка Сикстинской капеллы

снова уходят в землю. Есть невыразимая красота в этом мгновении последнего вздоха, освобождения от мирских борений, когда тело устало оседает, покоряясь земному тяготению. При рассматривании статуи в Лувре забываешь о холоде мрамора - волна живого движения пробегает по фигуре, не нарушая ее покоя. По-видимому, Микеланджело сознательно стремился к такой двойственности. Загадочное свойство его скульптур вызывало неизменное восхищение с момента их создания: с какой бы силой ни раскручивалась пружина вращательных движений, они непременно замыкаются в себе, схваченные крепким, устойчивым контуром. Эта особенность объясняется своеобразием творческого мышления Микеланджело: в мраморной глыбе он прозревал скрытую пластическую форму и свою задачу скульптора он видел в том, чтобы высвободить ее, убрав все лишнее. Поэтому форма первоначального блока незримо присутствует в статуе, словно сжимая ее со всех сторон и удерживая в своих пределах мощное движение фигуры. Произведения, созданные по заказам Юлия II, принесли Микеланджело славу, какой еще не знал ни один художник. Однако она стала для него чем-то вроде проклятия: он так и не смог осуществить мечту своей молодости - скульптурный ансамбль папской гробницы. После смерти Юлия II сменявшие друг друга папы с еще большим рвением добивались услуг великого художника; государи и первосвященники желали во что бы то ни стало связать свое имя с именем Микеланджело. Но по мере того как разрасталось число высокопоставленных искателей его таланта, стареющий мастер все больше удалялся от мира, подчиняя свою жизнь все более суровым требованиям. Написанные им в то время стихотворения пронизаны тревожным беспокойством о греховности собственного творчества, а письма свидетельствуют, что чем выше он поднимался в глазах сограждан, тем сильнее одолевали его горькие раздумья. Его неистовый темперамент вызывал не только восторженное поклонение, но и страх, он был способен и на высочайшие взлеты, и на глубокие падения. Конечно, он сознавал, что добился высокого положения, несравнимого с положением художника во времена его молодости. Уже будучи



201  
Микеланджело  
*Умиравший раб*  
Около 1513

Мрамор Высота 229 см  
Париж, Лувр



*Явление Девы Марии Святому Бернарду*  
Около 1490-1494

семидесятилетним стариком, он дал отповедь своему соотечественнику, адресовавшему письмо «скульптору Микеланджело»: «Скажи ему, - писал он, - чтобы он впредь не надписывал на своих посланиях "Микеланджело, скульптору", поскольку здесь меня знают только как Микеланджело Буонарроти... Я никогда не был ни живописцем, ни скульптором, как те, кто содержит для этого мастерскую... Хотя я и служил трем папам, это было вынужденно».

Глубоко убежденный в собственной независимости, ревностно оберегавший ее, Микеланджело отказался от вознаграждения за свою последнюю крупную работу - возведение купола собора Святого Петра. Завершив труд своего давнего соперника, Браманте, престарелый мастер считал, что его участие в строительстве главного храма христиан есть дань Богу и грязь мирской корысти не должна касаться святых деяний. Парящий над Римом купол, словно стремящийся оторваться от кольца сдвоенных колонн, стал памятником духовному величию этого необыкновенного художника, прозванного современниками «божественным».

В 1504 году, в разгар соревнования Микеланджело и Леонардо, во Флоренцию прибыл молодой художник, родом из городка Урбино, что в провинции Умбрия. Рафаэль Санти, известный теперь миру как просто Рафаэль (1483 - 1520), подавал большие надежды еще будучи учеником Перуджино (1446 - 1523), ведущей фигуры умбрийской школы. Перуджино принадлежал к тому же разряду успешно работающих мастеров, что и Гирландайо, Верроккьо - наставники великих флорентийцев. Чтобы справиться с наплывом заказов, он нуждался в большом количестве учеников. Его алтарные образы с их благочестивым достоинством и трогательной нежностью заслужили всеобщее признание. Проблемы, одолевавшие ранних кватрочентистов, к его времени во многом были разрешены. В лучших работах Перуджино глубинное пространство не нарушает композиционного равновесия, а воспринятое от Леонардо sfumato смягчает контуры фигур. Один из его алтарных образов посвящен Святому Бернарду (*илл. 202*). Оторвавшись от книги, Святой устремил взгляд на представшую перед ним Мадонну. В почти симметричном расположении фигур не ощущается нарочитости. Их движения спокойны и естественны, а группы легко слагаются в гармоничную композицию. Правда, Перуджино достиг этой слаженности за счет отказа от верности натуре, перед которой преклонялись мастера кватроченто. Нетрудно заметить, что лица двух ангелов одинаковы, будто списаны с одной модели. Художник выработал свой тип красоты, который кочует из одной его картины в другую в бесконечных вариациях. Когда смотришь подряд большое количество его работ, их однообразие кажется утомительным.

Но сам Перуджино никак не предполагал, что его алтарные образы будут выставляться в галереях в один ряд. Рассматриваемые по отдельности, они доставляют удовольствие как проблески иного мира, более чистого и гармоничного, чем наш.

Рафаэль, вдыхавший с юных лет атмосферу мастерской Перуджино, быстро освоил манеру учителя. Во Флоренции он окунулся в совсем иную художественную среду, ставшую серьезным испытанием для начинающего живописца. Леонардо и Микеланджело, один старше его на тридцать один год, другой - на восемь, внедрили в искусство новые критерии. Репутация этих гигантов могла бы подавить любого новичка, но не Рафаэля. Он твердо решил учиться у них. Не обладая ни огромными познаниями Леонардо, ни волей Микеланджело, он, конечно, понимал, что уступает им во многих отношениях. Но в то время, как эти исключительные индивидуальности были непредсказуемы в поступках и недоступны в своем мышлении обычным людям, кроткий характер Рафаэля сразу расположил к нему влиятельных патронов. Кроме того, он обладал огромной работоспособностью и решимостью непременно подняться на уровень старших мастеров.

Лучшие создания Рафаэля преисполнены артистической свободы, и трудно представить себе, что эта непринужденность была оплачена тяжелым, упорным трудом. Для многих людей Рафаэль остается мастером ясноликих Мадонн, известных настолько, что уже трудно оценивать их со стороны

художественных качеств. Ведь рафаэлевский образ Мадонны был также размножен бесчисленными подражателями, как и сотворенный Микеланджело образ Бога. Дешевые репродукции, развешанные повсюду, склоняют к сомнению в достоинствах столь общепонятного, слишком «бесспорного» искусства. На самом же деле кажущаяся простота Рафаэля - плод глубоких раздумий, точного расчета и мудрого самоконтроля ( *стр. 34-35, илл. 17-18*). Такая вещь, как *Мадонна дель Грандука*, - это подлинная классика, не напрасно принятая за образец, наряду с созданиями Фидия и Праксителя, многими поколениями художников. Она не нуждается в объяснениях и потому «бесспорна». Она превосходит все предшествующие интерпретации той же темы подлинностью простоты. Рафаэль унаследовал от Перуджино тип красоты, но как же далеки его наполненные жизнью образы от отвлеченных схем учителя! И мягкая моделировка лица с истаявающими в тенях контурами, и проступающие под складками плаща объемы, и положение рук, ласкающих и оберегающих Младенца, - здесь все закономерно, точно выстроено, и любое смещение грозит разрушить гармонию. При этом в картине нет никаких искусственных, принудительных приемов, словно она сложилась не по воле художника, а по повелению самой природы.



203

Рафаэль

*Мадонна дель Грандука.*

Около 1505

Дерево, масло. 84 x 35 см

Флоренция, палаццо Питти



204  
Рафаэль  
*Триумф Галатеи*  
Около 1511-1514

Фреска. 295 x 225 см  
Рим, вилла Фарнезина

Прожив несколько лет во Флоренции, Рафаэль отправился в Рим. Он прибыл туда, видимо, в 1508 году, когда Микеланджело только начал работать над фресками Сикстинской капеллы. Юлий II вскоре нашел применение его силам, поручив молодому художнику расписать стены нескольких залов в Ватикане, так называемых станц (комнат). Во фресках станц в полную силу раскрылось дарование Рафаэля - мастера рисунка и композиции. Только на месте можно оценить по достоинству эти подчиненные единому замыслу монументальные росписи, в которых формы перекликаются, а композиционные линии развиваются от одной фрески к другой. Нет смысла воспроизводить их. Фигуры, написанные Рафаэлем в натуральную величину и соотнесенные с архитектурным окружением, в мелких репродукциях утрачивают индивидуальную выразительность, поглощаются групповыми массами. В оторванных же от контекста «деталях» пропадает другое, не менее ценное качество - мелодичная непрерывность целого.

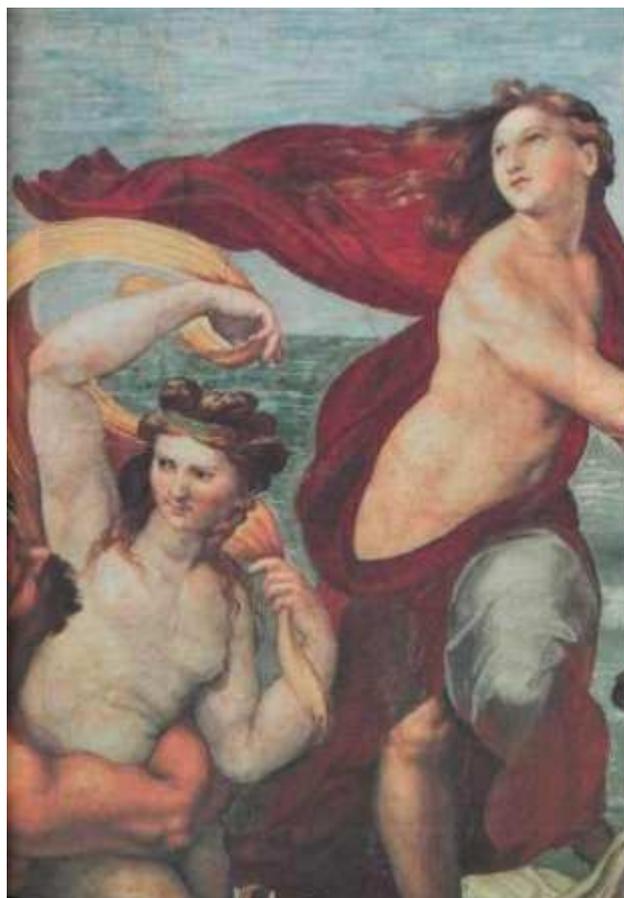
С большим доверием можно отнести к воспроизведению не столь масштабной росписи, которой Рафаэль украсил виллу богатого банкира Агостино Киджи (ныне вилла Фарнезина, *илл. 204*). Ее сюжет почерпнут из той же поэмы Анджелино Полициано, что ранее вдохновила Боттичелли на *Рождение Венеры*. В стансах Полициано говорится о неуклюжем гиганте Полифеме, который славит в любовной песне красоту морской нимфы Галатеи, а она, насмехаясь над нескладной песней своего поклонника, несетя по волнам в упряжке из двух дельфинов, окруженная веселой компанией морских божеств и нимф. Эту радостную картину представил в своей фреске Рафаэль, отведя под изображение Полифема другой простенок. Прослеживая взглядом сложные переплетения ликующей, бурлящей композиции, мы открываем в ней все новые красоты. Фигуры вторят друг другу, каждому движению соответствует

встречное контр-движение. Нам уже знаком этот прием по картине Поллайоло (*стр. 263, илл. 171*). Но каким вялым и навязчивым кажется поллайоловское решение в сравнении с непринужденной естественностью Рафаэля! Начнем с купидонов, нацеливших стрелы в сердце Галатеи. Не только левая и правая фигуры симметричны друг другу, но и изгиб тела плавающего внизу путти точно соответствует позе купидона, порхающего в центре наверху. То же самое можно сказать и о группе морских божеств, кружащихся в вихревом водовороте. Боковые фигуры трубящих в раковины обращены в противоположные стороны, в таком же соответствии находятся и две пары, слившиеся в любовных объятиях. Но самое поразительное, что все эти разнонаправленные движения словно подхватываются взмывающей вверх фигурой Галатеи. Ее повозка несетя слева направо, ветер относит покрывало в противоположную сторону; она повернула голову, прислушиваясь

к странным звукам любовной песни, и все композиционные линии картины устремляются к ее центру - лицу Галатеи. На него указывают и стрелы купидонов, и линии натянутых поводьев. Только высокий артистизм Рафаэля мог обуздать это клочкотание форм. Именно этим он заслужил восторженное преклонение многих художников. И если, по всеобщему признанию, Микеланджело достиг наивысших вершин в изображении человека, то в наследии Рафаэля ценилось прежде всего совершенство композиции - труднейшего искусства объединения свободно движущихся фигур.

Рафаэль вызывал неизменное восхищение и другим качеством - ясной красотой созданных им образов. Когда он закончил *Галатею*, один придворный спросил, как ему удалось найти такую прекрасную модель. Художник ответил, что он не копирует натуру, а следует «некой идее», сложившейся у него в голове. Рафаэль, как и его учитель Перуджино, действительно несколько отошел от «портретирования» натуры, нарушив тем самым заветы кватроченто. Он писал воображаемую красоту. Вернувшись к временам Праксителя (*стр. 102, илл. 62*), мы вспомним, что так называемая идеальная красота возникла в результате постепенного преобразования схематичной формы в форму натуроподобную. Теперь это отношение было перевернуто. Художники стали преобразовывать натуру в соответствии с тем идеалом, который они видели в античном искусстве, то есть «идеализировать» ее. На этом пути их подстерегали опасности - ведь художник, намеренно «исправляющий» природу, легко впадает в манерность и монотонность. Однако Рафаэль счастливо избежал этой опасности, его идеализированные образы сохраняют живую непосредственность. Галатея явилась не из отвлеченных схем, а из праздничного мира любви и красоты - так представляли себе классическую античность итальянские художники XVI века.

Эти достижения прославили Рафаэля в веках. Тех, кто связывает его имя только с прекрасными Мадоннами и образами античной



205  
Рафаэль  
*Триумф Галатеи*

Деталь



206

Рафаэль

*Портрет папы Льва X с кардиналами.*

1518

Дерево, масло 155,5 x 119 см

Флоренция, галерея Уффици

мифологии, возможно, удивит портрет папы Льва X - патрона художника из рода Медичи {илл. 206}. Рафаэль запечатлел его в компании двух кардиналов, в момент, когда он только что оторвался от книги (этот большой манускрипт напоминает по стилю *Псалтирь королевы Марии*, стр. 211, илл. 140). Отечное лицо пожилого близорукого человека передано без всякой идеализации. Пышные облачения из бархата и парчи придают портрету торжественность, но в лицах ощущается какая-то тревога. Это были и в самом деле беспокойные времена. Как раз в период создания портрета Лютер выступил против папы с обвинениями в расточительстве, в неумеренных тратах на строительство собора Святого Петра. Когда в 1514 году скончался Браманте, Лев X поручил Рафаэлю продолжить работу над этим грандиозным проектом. Овладев профессией архитектора, Рафаэль строил церкви, виллы и дворцы, изучал памятники Древнего Рима. В противоположность Микеланджело, он умел ладить с людьми, и его мастерская всегда была загружена работой. Будучи учтивым, светским человеком, он сблизился с учеными-гуманистами и вошел в круг папского двора. Уже ходили слухи, что он станет кардиналом, когда его жизнь внезапно оборвалась. Рафаэль прожил тридцать семь лет, чуть дольше Моцарта, и за этот скупой отмеренный судьбой срок успел сделать поразительно много, подняться к высшим творческим свершениям. Кардинал Бембо, один из известнейших ученых того времени, написал эпитафию для гробницы Рафаэля в римском Пантеоне:

*Здесь лежит Рафаэль, кем опасалась Природа Стать побежденной навек и умереть вместе с ним.*



*Ученики Рафаэля работают над декорированием Лоджий в Ватикане*  
Около 1518

Стукковый рельеф  
Ватикан, Лоджии

## Глава 16 СВЕТ И ЦВЕТ

### **Венеция и Северная Италия. Первая половина XVI века**

Теперь мы обратимся к другому художественному центру, второму по значению после Флоренции. Гордая Венеция, расцветшая благодаря морской торговле, была тесно связана со странами Востока, и потому Возрождение наступило здесь с некоторым опозданием. Ренессансный стиль пришел в венецианскую архитектуру праздничными, широко и приветливо распахнувшимися зданиями. Пышность венецианских построек заставляет вспомнить о богатых торговых городах эллинистического мира - Александрии и Антиохии. Характерный образчик венецианского Возрождения - библиотека Сан Марко (илл. 207). Создавший ее архитектор Якопо Сансовино (1486 - 1570), хотя и прибыл из Флоренции, сумел уловить «гений места», дух Венеции - ее озаренность ликующим светом, усиленным блеском лагун. Праздничность таких сооружений противится педантичному анализу, и все же стоит присмотреться к ним внимательнее, чтобы понять, как новый архитектурный образ складывался из старых форм. Нижний этаж с колоннадой дорического ордера выстроен по нормам классической архитектуры. Сансовино просто следовал здесь таким образцам, как Колизей (стр. 118, илл. 73). В той же традиции выдержан и верхний ярус здания, где ионические колонны поддерживают так называемый аттик, увенчанный балюстрадой со статуями. Однако утопленные вглубь арки опираются не на столбы, как в Колизее, а на ионические колонны меньших размеров. Таким образом ордерная структура становится двухслойной, переплетающиеся колоннады обогащают пластику здания. С другой стороны, гирлянды на аттике, сквозной рисунок балюстрады со скульптурой вызывают в памяти кружево венецианских готических фасадов (стр. 209, илл. 138).

Это здание - характерное выражение того духа, которым славно искусство венецианского чинквеченто. Пропитанная влагой лагун атмосфера, растворяющая контуры предметов, сплавляющая их в некое цветовое марево, воспитала глаз художников, наделила их особым, неизвестным в других местах Италии, колористическим даром. Видимо тому способствовали и устойчивые связи с Константинополем, с искусством греческих мозаичистов. Говорить о цвете в живописи очень трудно, и ни одна



207

Якопо Сансовино

*Библиотека Сан Марко в Венеции*

1536

репродукция не дает адекватного представления о шедеврах колорита. Можно с уверенностью утверждать, что в Средние века художники проявляли не больше интереса к «реальному» цвету объектов, чем к их реальной форме. В миниатюрах, эмалях, темперной живописи они отдавали предпочтение чистейшим, драгоценнейшим цветам. Излюбленное ими сочетание золота с синевой беспримесного ультрамарина давало полнозвучный красочный аккорд. Великих реформаторов Флоренции более увлекал рисунок, чем цвет. Разумеется, это не значит, что в их картинах нет цветовой тонкости - справедливо как раз обратное, -но мало кто из них догадывался, что цвет может стать объединяющим началом в картине, смыкающим все ее элементы в живописную целостность. Единства формы они искали в единых закономерностях перспективы и композиции, на которые полагались загодя, еще не успев обмакнуть кисть в краску. Венецианцы же не относились к цвету как к простому заполнению рисунка или украшению картины. Это хорошо понимаешь, когдаходишь в венецианскую церковь Сан Дзаккария, где находится алтарный образ (илл. 208) работы Джованни Беллини (1431? - 1516). Он относится к 1505 году, к позднему периоду в творчестве мастера. Нельзя сказать, что краски картины отличаются особой яркостью, но богатство цветовых переливов захватывает глаз еще до того, как начинаешь осознавать сюжет. Даже из репродукции можно получить представление о теплой, золотистой атмосфере, заполняющей нишу, в которой сидит Мадонна с младенцем Иисусом, посылающим свое благословение. Ангел, присевший у подножья трона, играет тихую мелодию на скрипке, а по сторонам почтительно склонили головы святые. Мы видим Святого Петра с ключом и книгой в руках, Святую Екатерину с символами мученичества - пальмовой ветвью и сломанным колесом, Святую Лючию и Святого Иеронима - он славен своим



208

Джованни Беллини

*Мадонна со святыми* 1505

Алтарный образ

Холст (перенесено с дерева), масло, 402 x 273 см

Венеция, церковь Сан Дзаккария



Холст, масло 82 X 73 см  
Венеция, галерея Академии

переводом Библии на латынь, поэтому Беллини представил его за чтением книги. Мадонна со святыми - типовой сюжет, многократно повторявшийся как в Италии, так и в других странах, но лишь немногие художники смогли достичь в его трактовке такого спокойного благородства. В византийской традиции существовал канон изображения Богоматери с рядами святых по сторонам (*стр. 140, илл. 89*). Беллини сумел претворить эту симметричную схему в жизнеподобный образ, не разрушив ее порядка. Сакральные фигуры у него обрели плоть и кровь, но сохранили величавость средневековых святых. При этом он не стал упрощать свою задачу отказом от индивидуальных особенностей, к чему склонялся Перуджино (*стр. 314, илл. 202*). В его картине и Екатерина с ее мечтательно блуждающей улыбкой, и ученый старец Иероним с головой ушедший в книгу, наделены земными чертами, но при этом озарены нездешним сиянием золотого света.

Джованни Беллини принадлежал к славному поколению Верроккьо, Гирландайо и Перуджино, выпестовавшему великих мастеров чинквеченто. Он также возглавлял активно работающую мастерскую, из которой вышли два величайших художника венецианского Возрождения - Джорджоне и Тициан. Если классики Центральной Италии достигли гармонии средствами рисунка и композиции, то вполне понятно, что воспитанники Беллини последовали за учителем, мастером цветосветовых гармоний. Настоящий прорыв в этой сфере совершил Джорджоне (1478? - 1510). Очень мало известно об этом художнике, лишь несколько картин можно с абсолютной уверенностью приписать его кисти, но они обеспечили ему то место в истории искусств, которое принадлежит величайшим первопроходцам. Не странно ли, что и эти картины содержат в себе какую-то загадку. Сюжет наиболее законченной из них, *Грозы (илл. 209)*, неясен. Возможно, он почерпнут из какого-то произведения античной или ренессансной литературы. Венецианские художники были весьма отзывчивы к пленительным образам греческой поэзии. Они любили изображать Венеру и нимф, пасторальные идиллии. Когда-нибудь литературный источник картины будет найден. Возможно, речь в нем идет о матери какого-то героя, изгнанной из города и нашедшей приют у молодого пастуха. Но независимо от литературного содержания, *Гроза* - подлинная жемчужина живописи. Даже из небольшой репродукции можно получить некоторое представление о ее выдающихся качествах, знаменующих новый скачок в развитии живописи. Хотя рисунку не хватает тщательности, а композиции - крепкой выстроенности, эти недостатки компенсируются всепроникающей световоздушной средой, сплавляющей воедино все элементы картины. Грозовое освещение заполняет пространство, и впервые пейзаж перестает быть задником для действующих лиц сцены и входит в картину на своих собственных



210

Тициан

*Мадонна со святыми и семейством Пезаро*  
1519-1526

Алтарный образ Холст, масло 478 x 266 см  
Венеция, церковь Санта Мария деи Фрари

правах, становится самостоятельной живописной темой. Когда наш взгляд скользит от фигур к пейзажу и обратно, открывается своеобразие творческого метода Джорджоне. Если его предшественники и современники размещали фигуры и объекты в предварительно расчерченной пространственной коробке, Джорджоне мыслил природу, человека и его создания в единстве, охватывал единым взором непрерывную целостность земли и ее растительного покрова, световоздушной среды, облаков, людей, мостов и городских построек. Такое восприятие было не менее важным завоеванием нового искусства, чем открытие перспективы. Отныне живопись перестала быть простой суммой рисунка и цвета. В ней обнаружили новые потенции и только ей присущие закономерности.

Джорджоне умер молодым, не успев вполне развернуть возможности собственных открытий. Эта миссия выпала на долю Тициана (ок. 1485? - 1576), величайшего художника Венеции. Тициан родился в Кадоре, в Южных Альпах, и, если верить тогдашней молве, дожил до девяноста девяти лет, когда его настигла эпидемия чумы. За свою долгую жизнь он завоевал славу, сравнимую разве что со славой Микеланджело. Его биографы с почтительным трепетом рассказывают о чести, оказанной Тициану великим Карлом V: когда художник уронил кисть, император поднял ее. Лишь на первый взгляд может показаться, что в этом случае нет ничего примечательного. В контексте строгих придворных церемониальных правил этот жест означал не что иное, как смиренное преклонение держателя светской власти перед гением художника. В последующие времена этот эпизод, выдуманный или действительно имевший место, не раз приводился как доказательство величия искусства. Доказательства тем более впечатляющего, что Тициан не обладал ни универсальными познаниями Леонардо, ни бурным темпераментом Микеланджело, ни разносторонностью и светским обаянием Рафаэля. Он был только

живописцем, но живописцем, достигшим в колорите тех же высот, что Микеланджело в рисунке. Благодаря этому высшему дару он смог отбросить общепринятые правила композиционных построений, препоручив организующую роль цвету. Достаточно взглянуть на *Мадонну Пезаро* (илл. 210), начатую через пятнадцать лет после беллиниевской *Мадонны со святыми*, чтобы понять, какое сильное впечатление должно было производить искусство Тициана на современников. Для них были неслыханной дерзостью перемещение фигуры Девы из центра вправо и отказ от симметричного расположения святых. Святой Франциск, узнаваемый по стигматам (ранам на ладонях), и Святой Петр, сложивший к подножию престола ключ, свою постоянную эмблему, уже не стоят по сторонам неподвижно, а делаются активными участниками сцены. В соответствии с давней традицией (стр. 216-217, илл. 143), в картину введены портреты донаторов.



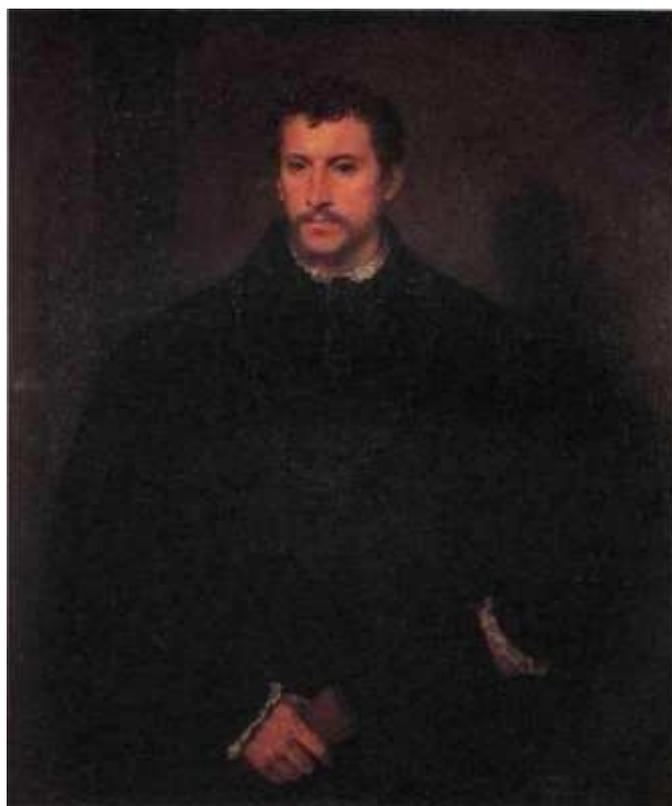
211

Тициан

*Мадонна со святыми и семейством Пезаро*

Деталь

Она была заказана венецианским патрицием, адмиралом Якопо Пезаро, в благодарение за одержанную им победу над турками. Тициан изобразил его в молитвенной позе перед тронем Марии, а рядом с ним, со знаменем в руках, - его покровителя Святого Иакова, влекущего за собой турецкого пленника. Святой Петр и Мария склоняют к донатору милостивые взоры, а Святой Франциск указывает младенцу Христу на других членов семейства Пезаро, стоящих на коленях в правом углу картины (илл. 211). Все это происходит в пространстве открытого двора, две огромные колонны возносятся за облака, где ангелы водружают крест. Смелые отступления от сложившегося типа алтарного образа не могли не поразить современников - ведь асимметричное расположение грозило расшатать композиционный баланс. На самом же деле впечатление было иным. Неожиданное построение привносит в сцену радостную воодушевленность, но гармония целого сохранена. Объединяющая сила цвета и световоздушной среды возместила ослабление структурных связей. Противопоставление воинского флага фигуре Мадонны могло бы показаться сомнительным новшеством, но живописное богатство этого пламенеющего горячими оттенками знамени одерживает победу над любыми сомнениями.



212 Тициан

*Мужской портрет (Молодой англичанин)*  
Около 1540-1545

Холст, масло. 111 х 93 см  
Флоренция, палаццо Питти



213

Тициан

*Мужской портрет (Молодой англичанин)*

## Деталь

Наибольшую известность среди современников принесли Тициану его портреты. Трудно определить словами, в чем состоит чарующая притягательность мужского портрета (*илл. 212*), прозванного *Молодым англичанином*. От более ранних произведений того же жанра он отличается простотой и необыкновенной легкостью исполнения. В лице нет тщательной моделировки *Моны Лизы*, но от него исходит такая же магия жизни. Мы всматриваемся в одухотворенное лицо молодого человека, встречаем взгляд его мечтательных глаз, и с трудом верится, что это волшебство сотворено умелым распределением красочных пигментов по грубой поверхности холста (*илл. 213*).

Неудивительно, что сильные мира сего соревновались за честь быть запечатленными кистью этого художника. Тициан не был склонен льстить им, но они верили, что его искусство их обессмертит. Так и случилось, в чем нетрудно убедиться перед портретом папы Павла III, хранящемся в неаполитанском музее (*илл. 214*). Престарелый понтифик обернулся к почтительно склонившемуся родственнику, Оттавио Фарнезе, брат которого, Алессандро Фарнезе, отстраненно смотрит на зрителя. Конечно, Тициан знал написанный за двадцать восемь лет до того рафаэлевский портрет Льва X с кардиналами (*стр. 322, илл. 206*) и стремился превзойти его в живости характеристик. Встреча трех персон в его портрете представлена с таким драматизмом, что трудно удержаться



214

Тициан

*Портрет папы Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе.*

1546

Холст, масло. 200 x 173 см  
Неаполь, Музей Каподимонте



215

Корреджо  
*Святая ночь*  
Около 1530

Дерево, масло 206 x 188 см  
Дрезден, Картинная галерея

от догадок об их отношениях и потаенных мыслях. Может быть, братья задумали интригу, а папа разгадал их козни? Эти вопросы могут показаться праздными, но они наверняка занимали и современников. Картина осталась незаконченной, так как Тициан был вызван в Германию для портретирования Карла V.

Поиски новых путей шли не только в крупных художественных центрах вроде Венеции. В Парме, маленьком городке Северной Италии, вел одинокое существование художник, который позднее был признан одним из самых «прогрессивных» и смелых ренессансных новаторов, - Антонио Аллегри, по прозвищу Корреджо (1489? - 1534). К тому времени, когда он создал свои самые значительные произведения, Леонардо и Рафаэль уже ушли из жизни, а Тициан находился в расцвете славы, но трудно сказать, насколько Корреджо был осведомлен о художественных процессах своего времени. При посещении соседних городов он мог ознакомиться с работами учеников Леонардо, воспринять их трактовку света и тени. Именно в этой сфере он сделал собственный значительный вклад, оказавший влияние на последующее развитие живописи.

На илл. 215 показана его известнейшая картина - *Святая ночь*. Небеса раскрылись, и пастуху предстало видение ангелов, поющих *Глорию*. Он только что вошел в полуразрушенный хлев и остановился, пораженный чудом: от новорожденного Младенца исходит яркое сияние, освещающее лицо счастливой матери. Пастух снимает шапку, собираясь поклониться Младенцу. Одна из служанок заслоняется от слепящего света, другая обратила радостное лицо к пастуху. В глубине, окруженный мраком, Святой Иосиф управляется с ослом.

Композиция могла бы показаться случайной и несбалансированной: ее левая часть перегружена, а справа - обширная зона пустоты. Однако яркое свечение, выделяющее Марию с Младенцем, восстанавливает равновесие. В живописи Корреджо, едва ли не в большей мере, чем у Тициана, свет

обретает значение композиционного фактора: он уравнивает живописные массы, направляет наше внимание по определенным линиям.



216

Корреджо *Вознесение Марии*, Около 1516  
Подготовительный рисунок росписи купола собора в Парме  
Бумага, сангина, 27,6 x 23,8 см  
Лондон, Британский музей



217

Корреджо *Вознесение Марии*  
Фреска купола собора в Парме

И мы вместе с пастухом созерцаем чудо света - евангельского света, сияющего в темноте.

Одна из особенностей монументальной живописи Корреджо вызвала в дальнейшем множество подражаний: в росписях церковных куполов и потолков он стремился создать иллюзию прорыва в небесное пространство. Мастер световых эффектов, Корреджо заполнял своды клубящимися облаками и витающими в них ангелами. Их свешивающиеся вниз болтающиеся ноги, едва ли уместные в церковной живописи, вызывали немало нареканий. Но тем не менее фрески купола средневекового собора в Парме, мерцающие в мрачном интерьере, производят сильное впечатление (илл. 217). Эффект их светоносности пропадает в репродукциях. К счастью, сохранились рисунки к этой росписи, в том числе набросок фигуры Марии (илл. 216), которая возносится на облаке, обратив лицо к благим лучам небесного света. Во фреске эта фигура изображена в еще более сильном ракурсе, и исполнить ее было труднее. Зато здесь мы можем полюбоваться, как художнику удалось передать световой поток скупыми средствами штрихового рисунка.



*Квартет венецианских живописцев 1562-1563*

Фрагмент картины Паоло Веронезе

*Брак в Кане Галилейской*

Холст, масло

Париж, Лувр

Слева направо: Паоло Веронезе (с альтом),  
Якопо Бассано (с корнетом),  
Тинторетто (с лирой да браччо или скрипкой) и  
Тициан (с виолой да гамба)

# Глава 17 РАСПРОСТРАНЕНИЕ НОВОГО СТИЛЯ

## Германия и Нидерланды. Первая четверть XVI века

Внушительные достижения итальянского Ренессанса произвели глубокое впечатление в заальпийских странах. Взгляды просвещенных людей, мечтавших о культурном возрождении, были устремлены к Италии, заново открывшей сокровища античной мудрости и искусства. Хорошо известно, что в искусстве нет прогресса, аналогичного тому, что происходит в науке. Творения готики могут не уступать по художественному уровню созданиям Ренессанса. И все же вполне понятно, что, побывав в Италии, люди обнаруживали отсталость искусства у себя на родине. В трех отношениях превосходство итальянцев не вызывало сомнений: научно обоснованная перспектива, знание анатомии (и как следствие - совершенная передача человеческого тела) и, наконец, - освоение архитектурных форм античности, которые в глазах людей того времени были воплощением достоинства и красоты.

Увлекательнейшее занятие - наблюдать ответную реакцию на этот импульс разных художественных школ и индивидуальностей, следить за тем, как по-разному вступали художники в новую для них сферу. В наиболее сложном положении оказались архитекторы. Ведь привычный им готический стиль и стиль Ренессанса - это, по крайней мере в теории, две обладающие своей внутренней логикой системы, едва ли не противоположные по своим целям и духу. Прошло немало времени, прежде чем укоренилась новая система. Определенную роль в этом процессе сыграла аристократия, посещавшая Италию и не желавшая отставать от времени. Однако отвечая на ее запросы, архитекторы зачастую ограничивались внешними признаками нового стиля. Добавив где-нибудь к фасаду колонны или фриз, они считали, что отдали достаточную дань новым веяниям; то есть классические формы были для них лишь дополнением к привычному декору, в то время как корпус здания не подвергался изменениям. В церковных постройках Англии, Франции, Германии можно увидеть поддерживающие столбы, маскирующиеся под колонны путем добавления к ним капителей, а в окнах, по-прежнему покрытых каменным кружевом, стрельчатые очертания заменялись полуциркульными (*илл. 218*). В аркадах клуатров, выстроенных по старинному плану,



Пьер Соје  
*Хор церкви Сен-Пьер в Кане*  
 1518-1545

вдруг встречаются причудливые бутылкообразные колонны; замки, ошетилившиеся башенками и аркбутанами, украшаются рельефами классического стиля; на городских зданиях с остроконечными кровлями появляются ренессансного типа фризы и бюсты (илл. 219). Итальянский художник, убежденный в превосходстве классических правил, в ужасе отшатнулся бы от таких сооружений. Но мы, умерив педантизм в применении академических критериев, можем оценить остроумные находки, изобретательность архитекторов в решении непростой задачи совмещения разных стилей. В живописи и скульптуре сложилась иная ситуация - здесь нельзя ограничиться заимствованиями отдельных форм. Только второразрядные мастера могли воспользоваться какой-нибудь фигурой из попавшейся на глаза итальянской гравюры. Подлинный художник ощущал настоятельную потребность изучить новую систему и самостоятельно решить вопрос о ее применимости. Этот процесс во всем своем драматизме предстает в творчестве величайшего немецкого художника Альбрехта Дюрера (1471 - 1528), глубоко осознавшего, что будущее принадлежит новым изобразительным принципам.

Альбрехт Дюрер родился в семье золотых дел мастера - превосходного ремесленника, прибывшего в Германию из Венгрии и поселившегося в процветающем городе Нюрнберге. Сохранились некоторые детские рисунки Дюрера, которые свидетельствуют о рано проявившейся исключительной одаренности будущего художника. Годы ученичества он провел в крупной нюрнбергской мастерской Михаэля Вольгемута, занимавшейся изготовлением алтарей и гравюр. Получив профессиональную подготовку, молодой художник отправился в традиционное странствование подмастерья с целью расширить свой кругозор



219  
 Ян Валлот и Христиан Сиксденирс  
*Городская канцелярия*  
*(Ауде Гриффи) в Брюгге*

1535-1537

и подыскать себе место для постоянной работы. Ему непременно хотелось посетить крупнейшего гравера Мартина Шонгауэра, однако, прибыв в Кольмар, он уже не застал мастера в живых. Пробыв некоторое время у братьев Шонгауэра, взявших на себя руководство мастерской, он перебрался в швейцарский город Базель, один из центров учености и книгопечатания. Здесь Дюрер занимался книжной гравюрой, а затем отправился дальше, за Альпы, исполнив по пути несколько великолепных акварелей с видами альпийских долин. В Северной Италии он делал зарисовки с произведений Мантеньи. По возвращении в Нюрнберг Дюрер женился и открыл собственную мастерскую. Теперь он владел инструментарием северного и итальянского искусства. Но помимо обретенных технических навыков, Дюрер обладал и тем, чего нельзя обрести никаким опытом - творческим воображением великого художника. Вскоре он доказал это. Уже одна из первых масштабных работ, серия ксилографий на темы Апокалипсиса, принесла ему огромный успех. Страшные видения конца света, его мрачные предвестники представлены Дюрером с небывалой дотоле силой. Нет сомнения,



220

*Альбрехт Дюрер*

*Битва архангела Михаила с дьяволом*

1498

*Из серии Апокалипсис*

*Гравюра на дереве 39,2 x 28,3 см*

что и дюреровские образы, и страстный интерес к ним публики проистекали из единого источника общественных умонастроений - всеобщего недовольства церковными институтами, проявившегося в Германии к концу Средневековья и прорвавшегося затем в лютеровской Реформации. Для Дюрера и его зрителей апокалиптические пророчества обрели характер злободневности - ведь многие верили тогда, что светопреставление свершится еще при их жизни. Приведенная здесь гравюра соответствует следующим строкам Откровения Святого Иоанна Богослова (12: 7-8):  
*«И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось для них места на небе».*

В изображении этого великого мгновения Дюрер не мог воспользоваться готовым набором красивых поз, накопленных традицией в сюжетах борьбы героя с врагом. Серьезность, окончательность этой схватки исключает какое бы то ни было позирование. Дюреровский Святой Михаил, ухватив копьё двумя руками, со всей силой всаживает его в горло дракона, и этот мощный удар рассекает композицию. Вокруг Михаила кипит сражение ангельского воинства меченосцев и лучников с фантастическими, неопикуемыми чудовищами. А под небесной батальей простирается безмятежный пейзаж с впечатанной в него знаменитой дюреровской монограммой. Визионерские фантазии, в которых Дюрер проявил себя как полноправный наследник готических мастеров, создателей соборной пластики, не исчерпали его творческого потенциала. Натурные студии художника показывают, что в круг его интересов входило и пристальное наблюдение природы. В тщательности имитации ему не было равных со времен ван Эйка, впервые поставившего задачу зеркального отражения. Некоторые из акварельных этюдов Дюрера приобрели особую известность, например, изображение зайца (*стр. 24, илл. 9*) или куска дерна (*илл. 221*). Похоже, что Дюрер стремился к точности не ради нее самой. В таких этюдах он искал подхода к убедительной передаче священных



221

Альбрехт Дюрер  
*Кусок дерна. 1503*

Бумага, карандаш, акварель, тушь 40,3x31,1 см  
Вена, Альбертина

преданий в живописи и печатной графике. Ведь тщательность - свойство прирожденного гравера. Резец Дюрера неустанно изыскивает детали, накапливает их одну за другой, так что на поверхности гравировальной доски выстраивается целый мир. Обратимся к его *Рождеству* (*илл. 222*) -гравюре на металле, созданной в 1504 году. (Примерно в это время Микеланджело поразил флорентийцев своим мастерством в изображении человеческих фигур.) В известной нам гравюре Шонгауэра (*стр. 284, илл. 185*) мастер уделил особое внимание выщербленным стенам полуразвалившегося строения. На первый взгляд может показаться, что и для Дюрера это едва ли не главная задача. Все характерные приметы старого крестьянского двора с его облупившейся штукатуркой и падающей облицовкой, с разломами стен и прорастающими в них деревьями, с провалившейся кровлей, где приютились птичьи гнезда, описаны с такой неспешной обстоятельностью, словно художник зачарован зрелищем этого обветшания. Мелкие человеческие фигурки почти затерялись в живописном антураже: под навесом нашла себе приют Мария, склонившаяся над Младенцем, а у колодца Иосиф осторожно переливает воду в узкогорлый кувшин. Пришедшие поклониться пастухи заблудились где-то в глубине, а чтобы

отыскать предусмотренного традицией ангела, несущего весть о радостном событии, понадобится лупа. И все же никто не решится утверждать всерьез, что Дюрер использовал евангельский сюжет для демонстрации своего умения рисовать развалины. Убогие постройки, приютившие смиренных скитальцев, овеяны атмосферой тихого благочестия, а замедленный медитативный ритм дюреровских штрихов побуждает к длительному созерцанию, к размышлениям о таинствах Святой ночи. В таких вещах Дюрер словно подводит итог позднеготическому искусству, доведя до высшей точки нараставшие в нем натуралистические тенденции. Однако в то же время его манили и те сферы, которые были лишь недавно открыты итальянскими художниками. Готическое искусство едва замечало красоту нагого тела, но с возвращением к идеалам античной классики эта тема стала одной из главных.

Дюреру скоро открылось, что живая человеческая красота, подвластная итальянскому искусству, ускользает от метода подробной имитации, даже если художник следует ему с неукоснительностью ван Эйка в его *Адаме и Еве* (стр. 237, илл. 156). Рафаэль, как мы помним, отвечая на прямой вопрос, ссылаясь на «некую идею» красоты, вынесенную из многолетних наблюдений античной скульптуры и живых моделей. Для Дюрера все было куда сложнее. Дело не только в том, что он не имел физической возможности для приобретения рафаэлевского опыта, но и в том, что ни в местной традиции, ни интуитивным путем он не мог найти опорной точки для его получения. Поэтому-то он возлагал



222

Альбрехт Дюрер  
*Рождество*. 1504

Гравюра резцом 18,5x12 см

надежды на рецепты, хотел найти нечто вроде учебного пособия, объясняющего, в чем состоит красота человеческих форм. Вначале ему казалось, что такое руководство содержится в учении античных авторов о пропорциях. Оно излагалось довольно туманно, но Дюрер был не из тех, кто отступает перед трудностями. По его собственному признанию, он вознамерился подвести твердые теоретические

основания под неуловимую практику своих далеких предшественников (античные мастера создавали прекрасные произведения, не имея ясно сформулированных правил). Дюреровские эксперименты с пропорциями захватывают дух: он то сильно растягивает, то сжимает по вертикали человеческую фигуру, пытаясь найти единственно верное соотношение. Гравюра на металле *Адам и Ева* (илл. 223) - один из первых результатов этих



223

Альбрехт Дюрер  
*Адам и Ева*. 1504

Гравюра резцом 24,8 X 19,2 см

исследований, занимавших художника до конца жизни. Здесь он представил свой новообретенный идеал красоты и гармонии, сопроводив его горделивой подписью на латыни: ALBERTUS DURER NORICUS FACIEBAT 1504 (Альбрехт Дюрер из Нюрнберга сделал [эту гравюру] в 1504). Наш глаз не сразу оценит достижение Дюрера - ведь здесь художник изъяснялся на непривычном ему языке. Идеальные соотношения, найденные с помощью циркуля и линейки, не обладают непреложностью классических образцов. Искусственность проступает и в формах, и в позах, и в симметричном расположении фигур. Однако напряженность эта объясняется именно силой художественной индивидуальности, которая остается верной себе и в служении новым богам. Доверившись ее руководству, мы вступаем в сад Эдема, - в тот блаженный мир, гдемышь уютно примостилась рядом с кошкой, где ни лось, ни попугай, ни корова, ни кролик не пугаются звука человеческих шагов и где, заглянув в густые заросли, мы увидим, как у дерева познания змей вручает Еве роковой плод, к которому уже тянется рука Адама. Светлые, проясненные тонкой моделировкой тела прародителей выдвигаются к нам, оставляя позади мрак лесных дебрей. Невозможно не восхищаться этой гравюрой, в которой воочию предстали многотрудные усилия по пересадке ростков южных идеалов на северную почву.

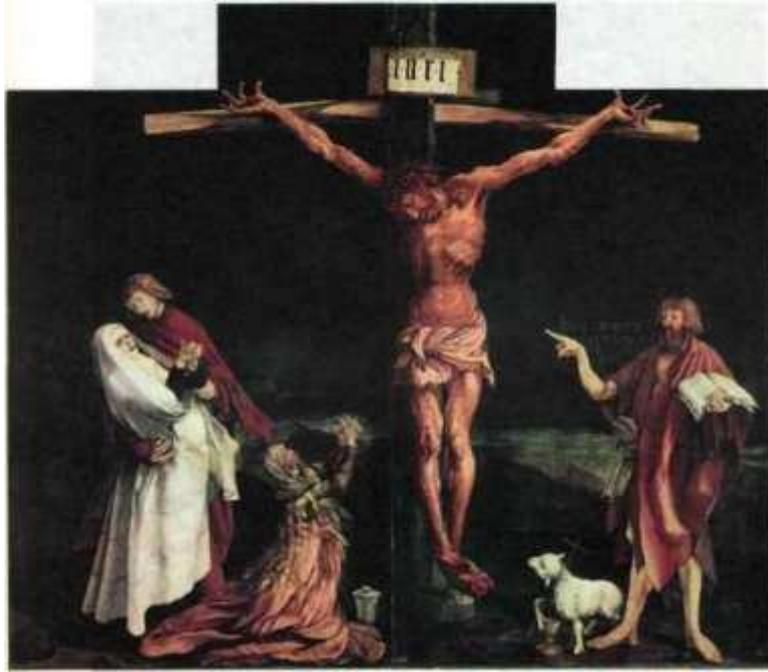
Сам Дюрер однако был далек от довольства собой. Год спустя после выхода гравюры он отправился в Венецию, дабы расширить свои познания и глубже вникнуть в скрытые закономерности итальянского искусства. Второсортные итальянские художники отнесли к нему как к нежеланному сопернику, в письме другу Дюрер рассказывал:

*«У меня много добрых друзей среди итальянцев, которые предостерегают меня, чтобы я не ел и не пил с их живописцами. Многие из них мои враги; они копируют мои работы в церквах и везде, где только могут их найти, а потом ругают их и говорят, что они не в античном вкусе и поэтому плохи. Но Джованни Беллини очень хвалил меня в присутствии многих господ. Ему хотелось иметь что-нибудь из моих работ, и он сам приходил ко мне и просил меня, чтобы я ему что-нибудь сделал, он же хорошо мне заплатит. Все говорят мне, какой это достойный человек, и я тоже к нему расположен. Он очень стар, но все еще лучший в живописи».*

В другом письме из Венеции Дюрер, сравнивая положение немецкого художника, скованного цеховыми правилами, со свободой итальянских коллег, обронил горькое признание: «Как я воспрянул под солнцем! Здесь я господин, дома - насекомое». Такое положение дел отошло в прошлое уже на протяжении жизни Дюрера. Вначале ему действительно

приходилось, как заурядному ремесленнику, торговаться с богачами Нюрнберга и Франкфурта, подчиняться их указаниям относительно качества красок и количества красочных слоев. Но его известность росла, и император Максимилиан, уверовавший в силу искусства как инструмента прославления власти, заручился участием Дюрера в осуществлении ряда масштабных проектов. Когда пятидесятилетний уже художник посетил Нидерланды, его встречали как крупного сановника. Сам он, глубоко тронутый, рассказывал, как живописцы Антверпена устроили в его честь торжественный прием: «И когда меня вели к столу, то весь народ стоял по обеим сторонам, словно вели большого господина. Были среди них также весьма примечательные люди с именем, которые все с глубокими поклонами скромнейшим образом выражали мне свое уважение». Так что и в северных странах крупные художники одержали победу - с высокомерным пренебрежением к их «ручному» труду было покончено.

По неведомым нам обстоятельствам другой великий художник Германии - единственный, сравнимый по силе дарования с Дюрером, - был забыт настолько, что нет полной уверенности даже в его имени. В одном из сочинений XVII века смутно упоминается некий Маттиас Грюневальд из Ашаффенбурга. Автор дает восторженное описание некоторых картин этого, по его определению, «немецкого Корреджо». Названные им произведения и некоторые другие, кисти того же мастера, с тех пор приписываются Грюневальду. Однако ни в одном документе, ни в одном свидетельстве нет упоминаний этого имени, что наводит на сомнения в достоверности утверждений означенного автора. Некоторые картины подписаны инициалами M.G.N., и поскольку существовал живописец Матис Годхардт Нитхардт, живший во времена Дюрера и работавший близ Ашаффенбурга, многие искусствоведы склоняются к мысли, что именно его кисти принадлежат шедевры. Но и это предположение не слишком продвигает нас вперед, так как о мастере Матисе известно совсем немного. Короче, если личность Дюрера раскрывается перед нами в своей полноте - мы знаем о его образе жизни, склонностях, духовных запросах, вкусах, - Грюневальд остается такой же загадкой, как и Шекспир. Вряд ли это простая случайность. Дюрер известен нам так хорошо потому, что он осознавал свое призвание новатора, видел свою миссию в реформировании отечественного искусства. Он размышлял над своим творчеством, стремился обосновать его, вел дневники, проводил исследования и писал теоретические трактаты, чтобы наставить на верный путь других художников. Нет никаких признаков, что мастер, именуемый ныне Грюневальдом, рассматривал себя в том же ключе. Можно даже быть уверенным в обратном: немногие известные нам его творения - это традиционные алтарные образы, выполненные для маленьких, затерявшихся в провинции церквей. К ним относится



224

Грюневальд *Распятие*. 1515

Центральная часть Изенхеймского алтаря Дерево, масло 269 X 307 см Кольмар, музей Унтерлинден

и знаменитый многостворчатый алтарь, происходящий из эльзасской деревни Изенхейм - так называемый Изенхеймский алтарь. Здесь ничто не наталкивает на предположение, что художника стесняли традиционные рамки религиозного искусства, что он, как Дюрер, мог восставать против статуса ремесленника. Идущие из Италии веяния коснулись и его творчества, но он твердо подчинил их целям и устоям средневековой традиции. В этом отношении он словно не знал сомнений, полагая, что задача искусства - не постигать законы красоты, а, как и во времена предков, нести людям истины вероисповедания, служить наглядным пособием к церковному учению. Центральная часть Изенхеймского алтаря показывает, с какой неуклонностью шел художник к этой цели (*илл. 224*). В жестокости зрелища распятого Спасителя нет места красоте, по крайней мере в итальянском понимании. Грюневальд, словно проповедник, взывающий к чувствам паствы в Страстную неделю, излагает все ужасающие подробности крестных страданий: тело Христа корчится в предсмертных судорогах, в гноящиеся раны вонзаются шипы тернового



225

Грюневальд  
*Воскресение. 1515*

Боковая створка Изенгеймского алтаря  
Дерево, масло 269 x 143 см  
Кольмар, Музей Унтерлинден

венца, кровавые пятна кричат с позеленевшей плоти. Грюневальдовский Страстотерпец, с его распростертыми руками и приоткрытыми устами, взывает к пониманию смысла великой жертвы, принесенной на Голгофе. Слева, в соответствии с традицией, - группа сострадающих. Богородица во вдовьих облачениях падает, теряя сознание, на руки Иоанна Евангелиста, которому Господь поручил попечительство о ней; Мария Магдалина, опустившись на колени у сосуда с миром, горестно заламывает руки. По другую сторону Иоанн Креститель красноречивым жестом указывает на Распятого, у его ног - символический агнец с крестом, кровь, изливающаяся из его горла, наполняет чашу Причастия. У лица Иоанна начертаны слова его предсказания: «Ему надлежит расти, а мне умяться» (Ио. 3: 30).

Нет сомнения, что художник хотел побудить прихожан к раздумьям над этим текстом, энергично выделенным указующим перстом Крестителя. Можно предположить и большее: в его намерения входило наглядно представить возрастание Христа и умаление смертных. В этой картине, где реальность ужаса захлестывает рассудочное начало, есть одна особенность, уводящая в сферу ирреального: все фигуры даны в разных масштабах. Достаточно сравнить руки Марии Магдалины с руками Христа, чтобы увидеть это нарушение единой шкалы. Совершенно очевидно, что Грюневальд здесь отвергает ренессансные нормы, возвращаясь к средневековому принципу зависимости величины фигур от их смысловой значимости. И как под напором спиритуалистического содержания искажаются очертания фигур, утрачивается их красота, так в нарушенных масштабных соотношениях зримо предстает мистический смысл слов Иоанна Крестителя.

Живопись Грюневальда еще раз доказывает, что великий художник вовсе не обязан шагать во главе «прогресса» - ведь величие искусства никак не сводится к новаторским изобретениям. Грюневальд был знаком с новейшими открытиями и умело использовал их в той мере, в какой они были ему необходимы. Его кисть, подробно описавшая смертные муки Христа, показала и ликующий момент его воскресения - на боковой створке алтаря мы видим Христа, возносящегося к небесам (илл. 225). Трудно описать эту композицию, вся сила которой в цвете. Христос воспаряет над гробом, и за ним, как световой след, тянется саван в радужных отблесках ореола. Его стремительный взлет контрастирует с падением стражей, ослепленных и поверженных внезапным сиянием. Сила поразившего их светового удара ощущается в том, как они беспомощно барахтаются под тяжестью кольчуг. Два солдата за гробом из-за неопределенности пространственного интервала уподобляются механическим куклам-кувыркалкам. И над суетой этих гротескных уродцев парит Христос, преображенный немеркнущим светом.



226

Лукас Кранах

*Отдых на пути в Египет.* 1504

Дерево, масло

70,7 x 53 см

Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея

Еще один выдающийся немецкий художник дюреровского поколения, Лукас Кранах (1472 - 1553), ярко начинал свою карьеру. В молодости он провел несколько лет на юге Германии и в Австрии. Примерно в одно время с Джорджоне, запечатлевшим родной ему южноальпийский пейзаж (стр. 328, илл. 209), молодой художник пленился видами северных альпийских предгорий, поросших вековыми лесами. Его *Отдых на пути в Египет* (илл. 226) датируется 1504 годом, годом издания дюреровских гравюр (илл. 222, 223). Святое Семейство расположилось у лесного источника, под сенью старых деревьев, за которыми открывается манящая перспектива горных долин. Вокруг Марии суетятся ангелочки: один подносит Младенцу ягоды, другой наполняет раковину водой, остальные готовятся усладить слух утомленных путников игрой



227

Альбрехт Альтдорфер

*Пейзаж*

Около 1526-1528

Пергамент на дереве,

масло. 30 X 22 см

Мюнхен, Старая пинакотека

на флейтах и свирелях. В этом поэтическом мотиве угадываются отголоски лирики Лохнера (*стр.* 272, *илл.* 176).

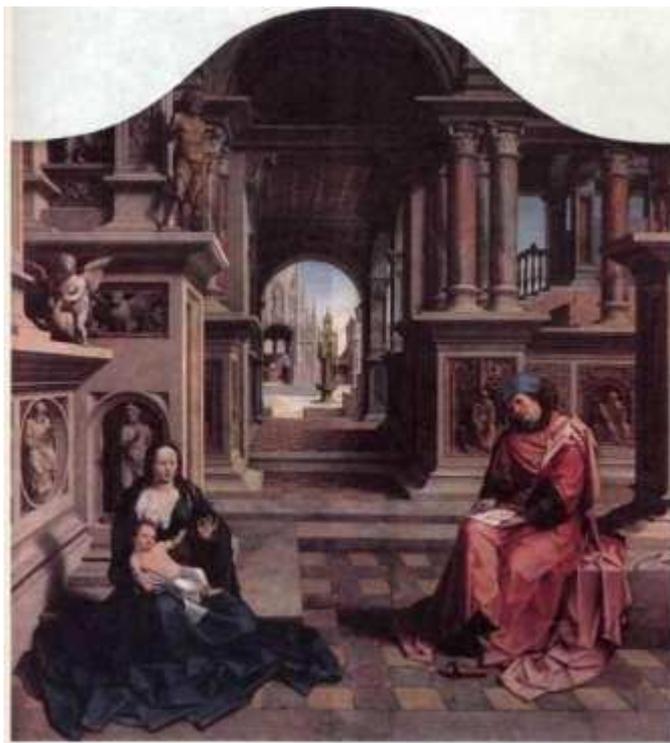
Позднее, когда Кранах стал модным придворным художником в Саксонии, в его живописи появилась манерная гладкость, и дальнейшим распространением своей славы он обязан главным образом дружбе с Мартином Лютером. Но краткое пребывание Кранаха в придунайских землях словно открыло глаза обитателям альпийских регионов на красоту окружающего их ландшафта. Живописец Альбрехт Альтдорфер из Регенсбурга (1480? - 1538) специально посещал лесные и горные местности, чтобы делать этюды с изъеденных непогодой сосен и скал. В его акварелях и гравюрах нет сюжетов с человеческими фигурами. Только природа представлена и в приведенной здесь картине (*илл.* 227),

знаменующей важный момент в истории искусства. Даже греки, при всей их преданности натуре, изображали пейзаж только в качестве фона к пасторальной сцене (*стр.* 114, *илл.* 72). В Средние века нетематическая живопись, религиозная или светская, была вообще немыслима. И только когда в искусстве стали ценить мастерство как таковое, для художника открылась возможность писать картины, все содержание которых сводилось к любованию природным мотивом.

В эту славную пору первых десятилетий XVI века Нидерланды не были богаты мастерами, сопоставимыми по своему значению с великими художниками предшествующего столетия, признанными во всей Европе Яном ван Эйком, Рогиром ван дер Вейденом, Хуго ван дер Гусом. Художников, причастившихся к новому знанию, как Дюрер в Германии, чаще всего одолевали противоречия между старым и новым. Характерный пример тому дает картина (*илл.* 228) Яна Госсарта,

по прозвищу Мабюзе (1478 - 1532). По преданию, евангелист Лука был живописцем, и Госсарт представил его за портретированием Марии с Младенцем. Фигуры изображены в полном соответствии с традицией, восходящей к ван Эйку, но интерьер написан совершенно иначе. Художник словно хотел показать, что знаком с достижениями итальянского искусства - с законами перспективы, светотени, а также с классической архитектурой. В результате картина, несомненно обладающая своей прелестью, распадается на две стилевые манеры - северную и итальянскую. И тогда у зрителя закрадывается сомнение: неужели Святой Лука не мог найти лучшего места для портретирования Мадонны, чем этот помпезный чертог, к тому же продуваемый сквозняками?

Поэтому не стоит удивляться тому, что наивысшие достижения нидерландского искусства этого времени связаны с художником, который вовсе не принадлежал к поборникам нового стиля и, как Грюневальд в Германии, едва соприкоснулся с веяниями, исходящими с юга. Иероним Босх проживал в голландском городе Гертогенбосе. Сведений о нем сохранилось немного. Нам неизвестно, в каком возрасте настигла его в 1516 году смерть, но его карьера началась, конечно, раньше 1488 года, когда он уже стал самостоятельным мастером. Творчество Босха, как и Грюневальда, свидетельствует, что весь аппарат новой живописи, сформировавшийся в ходе поисков убедительного представления реальности, может быть обращен на прямо противоположные цели - правдоподобного изображения того, чего никогда не видел человеческий глаз. Босх известен страшными фантазмагориями воплотившегося зла. Не случайно столетие спустя мрачный властитель Испании Филипп II испытывал особое пристрастие к этому художнику с его олицетворениями темных сил и пороков. На *илл. 229* и *230* показаны боковые части триптиха, приобретенного Филиппом II и поныне находящегося



228

Ян Госсарт

*Евангелист Лука, пишущий Деву Марию., 1515*

Дерево, масло 230 x 205

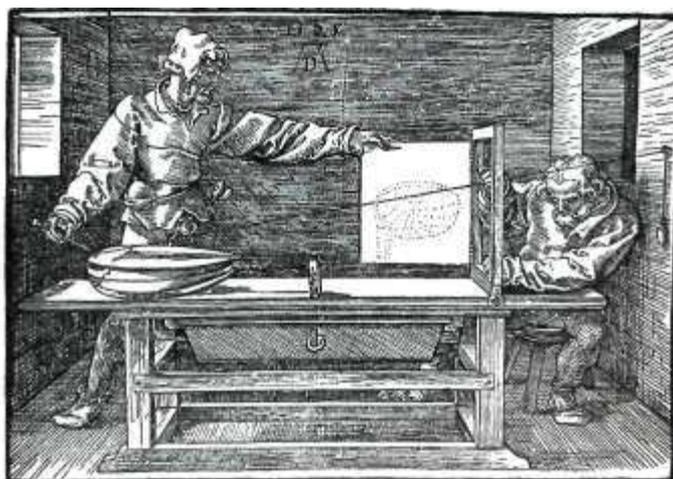
Прага, Национальная галерея



229, 230  
Иероним Босх  
*Рай и Ад.*, Около 1510

Боковые части триптиха  
*Сады земных наслаждений*  
Дерево, масло 135 x 45 см (каждая створка)  
Мадрид, Прадо

в Испании. Левая часть посвящена пришествию зла на землю. За историей сотворения Адама и Евы следуют сцены грехопадения и изгнания из Рая; восставшие ангелы низвергаются с неба подобно рою отвратительных насекомых. На другой створке представлены видения ада. Вспышки пожаров и сцены мучений, одна ужаснее другой, заполняют все пространство снизу доверху; страшные демоны - чудовищные сращения человеческих тел с телами бестий и механизмами - подвергают пыткам несчастных грешников, осужденных на вечные муки. В первый, а может быть, и в последний раз в европейской истории художнику удалось передать кошмары, осаждающие сознание человека Средневековья. Пожалуй, только в такой момент это и было возможно: старые представления еще прочно держались, а новая художественная система предоставила средства для зримого воплощения призрачных видений. Свои картины адских шабашей Иероним Босх мог бы подписать теми же словами, которыми Ян ван Эйк засвидетельствовал свое присутствие при тихой сцене бракосочетания Арнольфини: «Я был здесь».



*Художник, изучающий законы перспективы 1525*

Гравюра на дереве работы

Альбрехта Дюрера

13,6X18,2 см

Из трактата Дюрера о перспективе и пропорциях  
*Руководство к измерению циркулем и линейкой*

## Глава 18 КРИЗИС ИСКУССТВА

**Европа. XVI век**

Около 1520 года знатоки искусства в Италии дружно признавали, что живопись достигла предела совершенства. В творчестве Микеланджело и Рафаэля, Тициана и Леонардо осуществились все устремления предшествующих поколений. Все проблемы, связанные с рисунком, с труднопередаваемыми ракурсами, были преодолены. Великие мастера привели к гармоничному согласию изобразительную точность и формальную целостность, затмив даже, по мнению современников, лучших мастеров античности. Такое мнение, однако, могло скорее обескуражить, чем воодушевить начинающего художника. Как бы он ни преклонялся перед творениями великих, его не могла не смущать мысль, что все существенное в искусстве уже сделано и на его долю ничего не осталось. Некоторые покорились этому как неотвратимой данности и приступили к усердной учебе в школе Микеланджело, стараясь как можно точнее повторить его манеру. Если микеланджеловские обнаженные в сложных позах признаны верхом совершенства, то не остается ничего другого, как просто скопировать их и, не задумываясь, перенести в собственную картину. Результат получался забавным - библейские сцены все больше походили на тренировки атлетических команд. Позднее критики, осудившие это подражательство манере Микеланджело как бесплодное, обозначили весь период словом «маньеризм». Но были художники, которые не поддались безрассудному поветрию, понимая, что искусство не может сводиться к коллекционированию обнаженных в сложных ракурсах. Многие сомневались и в том, что искусство отныне обречено на застой, что нет земель, не вспаханных великими предшественниками. Была надежда, например, превзойти их в инвенциях, то есть

изобретательности. Претендуя на высший смысл и знание, художники впадали в такую мудреную заумь, что их аллегорий не мог понять никто, кроме особых эрудитов. Такие картины напоминают головоломки, расшифровать их можно только при условии знакомства с учеными трактатами того времени, в которых речь идет о египетских иероглифах, полузабытых античных сочинениях и тому подобных вещах. Другие художники старались привлечь к себе внимание изощренностью формы, уходя

от естественной простоты и гармонии великих мастеров. Возможно, они и достигали желанного совершенства, но безупречность не вызывает устойчивого интереса. Она быстро приедается, а пресыщенность вновь порождает жажду чего-то неожиданного, поразительного, неслыханного. В этой одержимости нового поколения соперничеством с классиками есть нечто болезненное, даже лучшие его представители не избежали причудливой экстравагантности. Но в определенном смысле лихорадочная жажда превосходства была наилучшей данью признания старшим мастерам. Разве не говорил Леонардо: «Плох тот ученик, который не превзошел своего учителя»? Ведь сами «классики» инициировали и поощряли новаторские эксперименты, и даже в зрелые годы, добившись славы и устойчивого положения, они использовали свой авторитет для внедрения очередных новшеств, расширяющих возможности искусства. Микеланджело, в частности, не раз выказывал презрение к условностям, не отрешился он от дерзости и в старческие годы, когда, занявшись архитектурой, стал попираť сакраментальные классические нормы в угоду своей прихоти. Именно он приучил публику почитать «капризы» и «инвенции» художника, именно он дал первый пример гения, пребывающего в постоянной неудовлетворенности собой, в неумном поиске новых изобразительных и экспрессивных средств. Поэтому вполне естественно, что художники нового поколения считали себя обладателями патента на «оригинальность» и стремились поразить публику собственными инвенциями. В результате появилось немало забавных затей. Хороший пример «каприза» такого рода дает рельеф наличника в форме человеческой головы (илл. 231), выполненный по рисунку архитектора и живописца Федерико Цуккаро (1543? - 1609).

Другие архитекторы продолжали следовать указаниям античных авторов, в знании которых они несомненно превосходили поколение Браманте. Самым талантливым и образованным среди них был Андреа Палладио (1508 - 1580). На илл. 232 показана его знаменитая ви́лла *Ротонда* (круглая ви́лла), близ Виченцы. В каком-то смысле ее тоже можно назвать «капризом»: все четыре ее фасада, украшенные классическими портиками, совершенно одинаковы; эти объемы группируются вокруг



231

Федерико Цуккаро *Окно палаццо Цуккаро в Риме. 1592*

центральной цилиндрической части, напоминающей римский Пантеон (стр. 120, илл. 75). Как бы ни была красива такая композиция, здание мало пригодно для обитания. Погоня за необычными эффектами вступила в противоречие с утилитарным назначением архитектуры.

Типичный представитель маньеристической эпохи - флорентийский скульптор и ювелир Бенvenuto Челлини (1500 - 1571). В написанной им автобиографической книге встают колоритные картины жизни того времени. Челлини был хвастлив, жесток и тщеславен, но [история](#) его приключений написана так увлекательно, что ее читаешь, как роман Дюма, и прощаешь автору его пороки. Сама эпоха запечатлелась в личности Челлини - человека суетного и самовлюбленного, неугомонного в своих метаниях по городам и весям, монаршим резиденциям, где ему доставались и величальные лавры, и бранные поношения. Он уже не мог быть оседлым уважаемым владельцем мастерской; художник в его понимании - это блистательный «виртуоз», обольщающий своим искусством светских и церковных владык. Немногие его работы дошли до нас, и самая известная среди них - золотая солонка, выполненная в 1543 году для французского короля (*илл. 233*). Челлини подробно рассказал [историю](#) ее создания. Из его книги мы узнаем, как он отчитал двух



233

Бенvenuto Челлини

Солонка. 1543

Золото, эмаль, черное дерево

Длина 33,5 см

Вена, Музей [истории](#) искусства

почтенных ученых мужей, дерзнувших предложить ему замысел сюжета, и сделал восковую модель по собственной инвенции. Он представил аллегорические фигуры Земли и Моря с переплетающимися ногами, что должно было обозначить взаимопроникновение суши и воды. «И в руку мужчине-моря я дал корабль, богатейшей работы; и в этом корабле удобно и хорошо умещалось много соли; под ним я приспособил этих четырех морских коней; в правой руке сказанного моря я поместил ему трезубец. Землю я сделал женщиной, настолько прекрасного вида, насколько я мог и умел, красивой и изящной; под руку ей я поместил храм, богатый и разукрашенный... Я его сделал, чтобы держать перец». Читать описание этой хитроумной затеи гораздо скучнее, чем рассказ о том, как Челлини нес золото из королевской сокровищницы, и как на него напали четыре бандита, и как он один обратил их в бегство. Элегантные фигуры Челлини могут вызвать разочарование излишней гладкостью, но можно найти утешение в том, что переизбыток здоровой энергии, бурлившей в личности мастера, с лихвой возмещает некоторую анемичность его творений.

Жизнь и творчество Челлини - характерное проявление эпохи, охваченной лихорадочной гонкой за экстраординарным с ревнивой оглядкой на славу предшественников. Эти умонастроения сказались и в творчестве Пармиджанино (1503 - 1540), последователя Корреджо. Можно вполне понять тех зрителей, которых возмущает в его Мадонне (*илл. 234*) неуместная в религиозной живописи аффектация.

Художник далеко отошел от естественной простоты рафаэлевских Мадонн. В стремлении к изяществу он сильно вытянул пропорции фигуры, придав ей капризный



234

Пармиджанино

*Мадонна с длинной шеей.* 1534-1540

Оставлена художником незаконченной , Дерево, масло 216 x 132 см  
Флоренция, Галерея Уффици



235

Джованни да Болонья  
*Меркурий*. 1580

Бронза. Высота 187 см Флоренция, Национальный музей Барджелло

излом. И лебединая шея Марии (картина так и называется - *Мадонна с длинной шеей*), и ее рука с тонкими гибкими пальцами, и длинноногий ангел слева, и истощенный пророк со свитком - все словно увидено сквозь волнистое стекло. Нет сомнения в намеренности этих искажений. Чтобы подчеркнуть свою склонность к растянутым формам, художник поместил в глубине высокую колонну столь же причудливых пропорций. В композиции он демонстративно отказался от гармонично сбалансированных соотношений: ангелы теснятся в левом углу, а в пустующем пространстве правой части одиноко маячит пророк, произвольно сокращенный в размерах настолько, что его голова едва достигнет колена Мадонны. Стало быть, если это помешательство, в нем есть своя система. Художнику претила ортодоксальность. Он хотел доказать, что классическая гармония - не единственно мыслимое решение, что простотой и естественностью не исчерпываются все проявления красоты, что можно пойти и окольным путем ради того, чтобы возбудить интерес пресыщенных знатоков. Как бы мы ни относились к такому ходу мышления, нельзя не признать его последовательности. В самом деле, Пармиджанино и близкие ему художники, превыше всего ценившие новизну и необычность в ущерб «естественности», по существу были первыми «модернистами». В дальнейшем мы увидим, что современные направления в искусстве опираются на те же посылки в своем протесте против очевидности, в намерении создать формы, отличные от форм природы. В этом направлении, расцветшем в тени гигантов Возрождения, случались и мастера, полагавшие не столь безнадежным делом играть по ранее установленным правилам. И здесь, вне зависимости от нашей оценки таких позиций, придется признать успешность некоторых основанных на них опытов. Характерный пример - статуя Меркурия, посланца богов (*илл. 235*), работы фламандского скульптора Жана де Булоня (1529 - 1608), которого итальянцы называли Джованни да Болонья, или Джамболонья. Художнику удалось решить труднейшую задачу - создать впечатление, что бронзовая фигура, преодолевая тяжесть материи, взмывает вверх. Его Меркурий лишь кончиком стопы касается земли,

точнее - даже не земли, а воздушной струи, выдуваемой маской Южного ветра. Статуя так умело сбалансирована, что кажется то ли зависающей в пространстве, то ли рассекающей воздух в стремительном полете. Для Микеланджело такой подход был бы неприемлем - ведь, согласно классическим нормам, в статуе должен ощущаться материал, из которого она выполнена, но Джамболонья, как и Пармиджанино, предпочитал сильные эффекты хорошо проверенным нормам.

Самый крупный мастер второй половины XVI века - Якопо Робусти, по прозвищу Тинторетто (1518 - 1594). Воспитанник венецианской школы, он также охладил к преподнесенным ему урокам классической

гармонии, но за его неудовлетворенностью скрывалось нечто большее, чем желание удивлять. Он словно ощущал, что несравненная манера Тициана, пленявшая глаз красотой, была бессильна передать волнующий драматизм библейских историй и жизнеописаний святых. Во всяком случае, в своей живописи на религиозные темы Тинторетто выработал собственную систему приемов, вовлекающих зрителя в ход событий, пробуждающих в нем сильный эмоциональный отклик. В этом нетрудно убедиться, обратившись к *илл. 23б*. Нас сразу поразит царящее в картине смятение. В отличие от рафаэлевских композиций с их мерным чередованием планов и фигур здесь пространство разворачивается в глубину стремительными сокращениями сводов. Слева - фигура высокого человека в мерцающем ореоле, он поднял руку, словно намереваясь остановить то, что происходит по другую сторону зала. Переведя взгляд в указанном им направлении, мы замечаем группу людей: двое мужчин спускают труп из вскрытой гробницы, третий, в тюрбане, принимает его. В некотором отдалении человек в костюме дворянина, подняв свечу, читает надпись на другой гробнице. Похоже, что идет разграбление катакомб. Один мертвец лежит на ковре, пятками к зрителю, рядом стоит на коленях благородного вида старик в богатой мантии. На переднем плане справа - еще одна группа людей, очевидно потрясенных какой-то неожиданностью; все они в сильном волнении смотрят на стоящего напротив человека. По нимбу и книге под рукой мы догадываемся, что это - евангелист Марк, покровитель Венеции. Какие же события отражены в картине? Когда-то останки евангелиста Марка были перевезены из Александрии, города «неверных» мусульман, в Венецию, где их поместили в соборе Святого Марка, в специально изготовленной и ныне знаменитой раке. Тело Марка, епископа Александрии, прежде было захоронено в александрийских катакомбах. Когда венецианцы в благочестивом рвении проникли в них, они не знали, в которой из гробниц находятся святые мощи. Но как только они вскрыли ее, явился сам Святой Марк, указав на свои останки. Этот момент и представил Тинторетто. Святой повелевает прекратить поиски. Найденное тело лежит у его ног и, озаренное светом, уже творит чудеса: из бесноватого со стружкой выдыхаемого воздуха выходит злой дух. Коленопреклоненный старик - донатор, член религиозного братства, заказавшего картину. Современников такое полотно не могло не поразить своей эксцентричностью. Резкие контрасты света и тени, стремительное схождение перспективных линий, возбужденная жестикация персонажей - все это на первых порах вызывало шок. Однако со временем пришло понимание, что привычными средствами Тинторетто не смог бы создать впечатление мистического чуда, раскрывающегося перед нашими глазами. Во имя этого он отказался даже от величайшего богатства



236  
Тинторетто

*Обретение тела Святого Марка* Около 1562

Холст, масло 405 X 405 см  
Милан, Пинакотека Брера



237  
Тинторетто

*Битва Святого Георгия с драконом*  
Около 1555-1558

Холст, масло 157,5 X 100,3 см  
Лондон, Национальная галерея

венцианской школы - теплого колорита, насыщенного цветами плодоносящей природы. Блеклое освещение и резкие перепады цветовой гаммы усиливают драматическую напряженность в его картине *Борьба Святого Георгия с драконом* (илл. 237). Ощущение кульминации события достигается особым построением: вопреки всем правилам схватка рыцаря с чудовищем происходит вдаль, а принцесса бежит нам навстречу, устремляясь за пределы картины.

Флорентийский знаток искусства Джорджо Вазари (1511 - 1574), автор знаменитых жизнеописаний художников, писал, что «если бы Тинторетто шел проторенным путем, следуя прекрасному стилю своих предшественников, он стал бы одним из величайших живописцев Венеции». То есть Вазари полагал, что склонность к эксцентрике и небрежность исполнения портят живопись Тинторетто. Критика озадачивала «незаконченность»: «Его эскизы так небрежны, а в штрихах карандаша высказывается больше силы, чем рассудительности, словно они набросаны как попало». В дальнейшем упреки такого рода станут общим местом художественной критики. Этому не стоит удивляться, ибо великие новаторы в искусстве сосредоточивались на сути содержания, пренебрегая гладкостью исполнения. Во времена Тинторетто исполнительская техника достигла высокого уровня, ее хитростями владел любой средний художник. Крупные же мастера масштаба Тинторетто были заняты поисками новых путей, нового освещения старых тем. Для такого мастера законченность, совершенство картины заключалось в совершенной передаче его внутреннего видения предложенного сюжета. Гладкое письмо противоречило его намерениям, поскольку избыточные детали лишь отвлекли бы внимание от драматизма сцены. Поэтому он оставлял их воображению зрителя, вольного догадываться или недоумевать.

Среди художников XVI века дальше всех пошел в этом направлении Доменико Теотокопули (1541?-1614), получивший известность под коротким прозвищем Эль Греко (грек). Он прибыл в Венецию с греческого острова Крит, из той отдаленной части Европы, где искусство еще не рассталось со средневековой традицией. На родине его окружали византийские иконы и настенные росписи, торжественно-застылые и далекие от сходства с натурой. Он не прошел итальянской школы рисунка и потому не усмотрел в живописи Тинторетто никаких изъянов, напротив - она восхитила его. Судя по всему, он отличался страстной набожностью и испытывал настоятельную потребность передать ее в волнующей форме. После недолгого пребывания в Венеции он перебрался в испанский город Толедо. В Испании, окраине европейского мира, также были еще живы средневековые традиции, и это обстоятельство уберегло его от критических нападков с требованиями неукоснительного соблюдения натуроподобной формы. В отсутствие



238

Эль Греко

*Снятие пятой печати.*

Около 1608-1614

Холст, масло, 224,5 X 192,8 см

Нью-Йорк, Музей Метрополитен

Художник обратился к тому месту в тексте Апокалипсиса, где Агнец призывает Иоанна «прийти и увидеть» снятие семи печатей. «И когда Он снял пятую печать, я увидел под жертвенником души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели. И возопили они громким голосом, говоря: доколе, Владыка святой и истинный, не судишь и не мстишь живущим на земле за кровь нашу? И даны были каждому из них одежды белые» (Откр. 6: 9-11). Обнаженные фигуры в конвульсивных изломах -это мученики, восставшие из земли за небесным даром белых одежд. Конечно, средствами правильного рисунка и аккуратной живописи нельзя было создать такую потрясающую картину начала светопреставления, когда сами праведники взывают к уничтожению мира. Нетрудно разглядеть здесь итальянские влияния: накренившаяся, словно раскачивающаяся композиция воспринята художником от Тинторетто, а вытянутые извивающиеся фигуры -от маньеристов (нечто подобное мы видели у Пармиджанино, *илл. 234*). Однако не менее очевидно и то, что Эль Греко подчинил эту стилистику иным целям. Он жил в Испании, где религиозная мистика изливалась с особым пылом. В такой духовной атмосфере маньеризм уже не мог быть достоянием изощренных знатоков. Хотя стиль Эль Греко поражает нас своим «модернизмом», в тогдашней Испании никто не предъявлял художнику таких упреков, какие обрушил на Тинторетто Вазари. Лучшие портреты его кисти (*илл. 239*) можно поставить в один ряд с тициановскими (*стр. 333, илл. 212*). В мастерскую Эль Греко стекалось много заказов. Чтобы справиться с ними, он нанимал помощников, чем объясняется неравноценность подписанных его именем работ. Лишь в следующем поколении живопись Эль Греко стали осуждать за «неестественность», а позднее выработалось отношение к ней как к дурной шутке. И только после Первой мировой войны, когда новые направления отучили публику прилагать одни и те же критерии ко всем художественным явлениям, искусство этого мастера было открыто заново и оценено по достоинству.

Между тем в Германии, Голландии и Англии художники столкнулись с кризисом более жестоким, чем их коллеги в Италии и Испании.



239

Эль Греко

*Портрет Ортенцио Феликса Парависино*, 1609

Холст, масло, 113 x 86 см

Бостон, Музей изящных искусств

Тогда как южане были заняты разрешением внутренних проблем живописи, поиском новых художественных форм, на севере само существование изобразительного искусства оказалось под угрозой. Этот кризис нахлынул с движением Реформации. Протестанты вознамерились изгнать живопись и скульптуру из церквей, усматривая в религиозном искусстве проявление папского идолопоклонства. В результате в странах победившего протестантизма художники лишились заказов на алтарную живопись, а вместе с ними - и главного источника доходов. Самые рьяные из кальвинистов были нетерпимы и к богатому убранству частных домов. Но даже там, где светская роскошь теоретически допускалась, ни северный климат, ни общепринятый тип строений не располагали к фресковым росписям по типу итальянских. Художники практически могли приложить свои силы только в двух сферах - книжной иллюстрации и портретной живописи, да и то с неясной перспективой самообеспечения.

Воздействие этой кризисной ситуации отложилось в творческой биографии крупнейшего немецкого мастера той поры - Ханса Хольбейна Младшего (1497 - 1543). Он был моложе Дюрера на двадцать шесть лет и всего тремя годами старше Челлини. Хольбейн родился в богатом городе Аугсбурге, имевшем тесные торговые контакты с Италией; затем, в молодые годы, жил в Базеле, видном центре гуманистической образованности.

Новое знание, за которое так страстно боролся Дюрер в течение всей своей жизни, досталось Хольбейну без особых усилий. Будучи сыном весьма почитаемого живописца и обладая пытливым умом, он легко впитал в себя достижения и северных, и итальянских школ. Великолепный алтарный образ - Мадонна с семьей базельского бургомистра - был создан им в тридцатилетнем возрасте ( илл. 240). Этот иконографический тип, известный нам и по *Уилтонскому диптиху* (стр. 216-217, илл. 143), и по *Мадонне Пезаро* Тициана (стр. 330, илл. 210), был распространен во всех странах. Картина Хольбейна - одно из совершеннейших его воплощений. Величавый покой фигуры Марии, охватывающее ее полукружие ниши классических очертаний, непринужденность, с которой художник располагает по сторонам две группы донаторов, - все это приводит на память наиболее гармоничные создания итальянского Ренессанса - Джованни Беллини, например (стр. 327, илл. 208), или Рафаэля (стр. 317, илл. 203). С другой стороны, тщательная проработка деталей и некоторое безразличие к канонам

красоты выдают принадлежность Хольбейна к северной школе. Он уверенно завоевывал все более высокие позиции, обещая стать ведущей фигурой в живописи германоязычных стран, когда разразившаяся Реформация переломила его карьеру. В 1526 году он покинул



240

Ханс Хольбейн Младший  
*Мадонна бургомистра Мейера.* , 1528

Алтарный образ Дерево, масло 146,5 x 102 см  
Дармштадт, Музей замка



241

Ханс Хольбейн Младший  
*Портрет Анны Кресакр, невестки Томаса Мора.* , 1528

Бумага, уголь, цветной мел 37,9 x 26,9 см  
Виндзор, Королевская библиотека

Швейцарию и отправился в Англию, имея на руках рекомендательное письмо от выдающегося гуманиста Эразма Роттердамского. Представляя художника своим друзьям, в том числе и Томасу Мору, Эразм сообщал: «Искусства здесь замирают». Хольбейн начал работать над большим портретом семьи Томаса Мора, этюды к которому ныне хранятся в Виндзорском замке (*илл. 241*). Его надежды укрыться от потрясений Реформации были развеяны последующими событиями, но все же он смог обосноваться в Англии. Вместе с титулом придворного художника короля Генриха VIII он получил гарантию применения своих творческих сил и надежное материальное обеспечение. Мадонн он писать уже не мог, но круг предписанной ему деятельности был достаточно широк. В качестве придворного художника Хольбейн занимался оформлением дворцовых залов, делал эскизы маскарадных костюмов, мебели и ювелирных украшений, оружия и кубков. Главной его обязанностью было писать портреты членов королевской семьи и царедворцев. Безошибочному глазу Хольбейна мы обязаны ныне тем, что имеем такое живое представление о людях времен Генриха VIII. На *илл. 242* представлен портрет сэра Ричарда Саутвелла, придворного и сановника, принимавшего участие в закрытии монастырей. В портретах Хольбейна нет внешнего драматизма или возбуждающих любопытство искусственных приманок, однако чем дольше мы смотрим на них, тем больше раскрывается личность позирующего. Не возникает ни малейшего сомнения в том, что художник без гнева и пристрастия зафиксировал



242

Ханс Хольбейн Младший  
*Портрет Ричарда Саутвелла.* , 1536

Дерево, масло 47,5 x 38 см  
Флоренция, Галерея Уффици



243

Ханс Хольбейн Младший  
*Портрет Георга Гисце.*, 1532  
Дерево, масло, 96,3 X 85,7 см

Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея

все, что видел его глаз. В том, как крепко построена полуфигура в формат картины, сказывается рука большого мастера. Здесь ничто не отдано на волю случая, композиция так тверда и устойчива, словно и не могла быть никакой иной. На самом же деле перед нами результат авторской воли. В более ранних портретах Хольбейн увлекался подробностями, стараясь охарактеризовать портретируемого через его вещественное окружение (*илл. 243*). Однако с годами, по мере наступления творческой зрелости, художник стал избавляться от внешних приемов. Он не хотел навязывать себя или рассеивать внимание зрителя, но именно этот узконаправленный луч зрения придает особую силу портретам Хольбейна. Когда Хольбейн покинул германоязычные страны, искусство живописи в них покатило к упадку с пугающей быстротой, а после его смерти то же бедствие постигло и Англию. Устоять под натиском Реформации смог только портретный жанр, прочные традиции которого были заложены Хольбейном. Но и в этой области лаконичный стиль немецкого мастера был вытеснен маньеризмом, более отвечавшим идеалам куртуазной эlegantности. Портрет молодого дворянина елизаветинской эпохи (*илл. 244*) является отличным примером новой моды, воцарившейся в портретном искусстве. Миниатюра выполнена знаменитым английским мастером Николасом Хильярдом (1547 - 1619), современником Филипа Сидни и Уильяма Шекспира. При взгляде на этого изящного юношу с прижатой к сердцу рукой, томно припавшего к дереву среди зарослей роз, действительно воскресают в памяти герои шекспировских комедий и сидниевских пасторалей. По-видимому, миниатюра предназначалась в дар обожаемой даме, на что указывает начертанный на ней девиз: «*Dat poenas laudata fides*», означающий в данном контексте примерно следующее: «Восхваляемая верность - источник моих страданий». Вопрос о реальности страданий здесь неуместен, скорее всего они были не реальнее шипов роз на миниатюре. Считалось, что галантного кавалера красят меланхолия и боль неразделенной любви. Все эти вздохи и сонеты входили в правила игры, которой никто не принимал всерьез, но каждый хотел блеснуть в ней собственными вариациями и импровизациями. Если рассматривать хильярдовскую миниатюру как игровой объект, она не покажется такой уж манерной. Надо думать, «восхваляемая верность» была по достоинству вознаграждена, когда девица открыла



244

Николас Хильярд

*Юноша среди розовых кустов.* , Около 1587

Пергамент, акварель, гуашь. 13,6 x 7,3 см  
Лондон, Музей Виктории и Альберта



245

Питер Брейгель Старший

*Художник и знаток* , Около 1565

Бумага, рисунок пером 25 x 21,6 см  
Вена, Альбертина

драгоценный футляр с этим любовным признанием и сжалась над несчастным видом своего элегантного поклонника.

Только в одной протестантской стране искусство благополучно пережило кризис, принесенный Реформацией. В Нидерландах, стране с давними и богатыми живописными традициями, художники нашли выход из предъявленных им жестких ограничений: помимо портрета, они стали разрабатывать и другие жанры, не подпадавшие под запрет протестантской церкви. Со времен ван Эйка мастерство нидерландских художников в имитации природы повсюду считалось недосыгаемым. Даже гордые итальянцы, не знавшие себе равных в изображении прекрасного человеческого тела и фигур в движении, готовы были

признать превосходство «фламандцев» в тщательной прорисовке формы цветка, дерева, в передаче вида амбара или овечьего стада. Поэтому нет ничего удивительного в том, что, лишившись церковных заказов, нидерландские художники стали искать другое применение своим уникальным способностям и быстро нашли соответствующие сюжеты. Специализация была здесь не в новинку. Вспомним Иеронима Босха, который еще до Реформации сделал своей специальностью темы ада и адских отродий (*стр. 258, илл. 229-230*). Когда же круг религиозной живописи сжался до точки, продвижение в этом направлении ускорилось. Художники стали развивать традицию, основы которой были заложены в юмористическом искусстве «дролери», расцветавшем на полях средневековых рукописей (*стр. 211, илл. 140*) и в сценках реальной жизни, появившихся в XV веке (*стр. 274, илл. 177*). В результате такой специализации по темам стали складываться жанры живописи, а сценки из повседневной жизни позднее стали называть бытовым жанром, или просто - жанром (французское слово *genre* означает «вид», «род»).

Величайшим мастером раннего фламандского жанра был Питер Брейгель Старший (1525? - 1569). Немногие сохранившиеся о нем биографические сведения сообщают, что он, как и многие другие северные художники, посетил Италию, затем работал в Антверпене и Брюсселе, где в 1560-х годах создал свои лучшие картины. Это было десятилетие, когда в Нидерландах началось жестокое правление герцога Альбы. Проблема достоинства художника, так по-разному занимавшая Дюрера и Челлини, была актуальна и для Брейгеля, что видно из его замечательного рисунка: за спиной гордого своим ремеслом живописца стоит подслеповатый обыватель и, ухватившись за кошелек, с глуповатой ухмылкой подглядывает за работой мастера.

Брейгель писал сцены крестьянской жизни - деревенские пирушки, веселые празднества, сельские работы, и в конце концов его самого стали относить к «мужицкому» сословию. Здесь сказалось довольно распространенное заблуждение. Люди склонны путать личность художника и его творчество. Так, Диккенс некоторые представляют себе веселым членом пиквикского клуба, а Жюль Верн - отважным путешественником и изобретателем. Если бы Брейгель принадлежал к крестьянам, он не смог бы писать их так, как писал. Он смотрел на грубую деревенскую жизнь с позиции горожанина, причем весьма сходной с той, с которой Шекспир изображал своих Рыло-медника и Заморыша-портного. Это своего рода шуты. В обычае того времени было насмехаться над неотесанностью деревенских увальней. В причастность Шекспира и Брейгеля снобизму верится с трудом, и дело здесь в другом: в «бескультурие» низших сословий яснее проступает человеческое естество - ведь здесь оно не вуалируется светскими манерами, как в портретах Хильярда. Поэтому



246

Питер Брейгель Старший  
*Крестьянская свадьба*, Около 1568  
Дерево, масло, 114 x 164 см  
Вена, Музей истории искусства

лучшую натуру для показа человеческого безрассудства предоставляли художникам и драматургам низшие, «невоспитанные» слои населения.

В состав «человеческой комедии» Брейгеля входит и знаменитая *Крестьянская свадьба* (илл. 246). Картина сильно теряет в репродукции - приходится тратить немалые усилия на рассматривание многократно уменьшенных деталей. Пиршество происходит в амбаре, в глубине дверного проема виден стог соломы. Перед синей занавеской сидит невеста, над ее головой висит что-то вроде короны. Она важно восседает, облокотившись о стол сложенными руками, и на ее плоском лице блуждает ухмылка высшего презрения (илл. 247). Старик на стуле с высокой спинкой и женщина рядом с ним - видимо, родители новобрачной, а чуть дальше - жених, самозабвенно работающий ложкой. Все целиком предались еде и питью, но по всему видно, что до разгара застолья еще далеко. В левом углу человек разливает пиво, и корзина пока полна пустых кувшинов. Два разносчика в белых фартуках тащат тарелки с запеканкой на наспех сколоченном подносе, а один из гостей переправляет угощение на стол. Вокруг центрального события происходит множество других, более мелких. Кучка людей пытается протиснуться в амбар. Музыкант,

забыв о своей волынке, следит за проплывающей мимо пищей жадным взглядом изголодавшегося пса. Позади стола примостились, погружившись в беседу, двое посторонних - монах и мировой судья. На переднем плане ребенок в нахлобученной на лицо шляпе с пером, вцепившись в тарелку, лижет лакомство - само олицетворение невинного детского чревоугодия. Просто удивительно, как Брейгелю удалось подчинить своей воле все это обилие мелких происшествий, анекдотических подробностей и частных наблюдений, миновав опасность зрительного хаоса. Сам Тинторетто не смог бы с такой четкой последовательностью выстроить многофигурную сцену: убегающие вглубь диагонали стола и скамеек упираются в толпу, застрявшую в дверях; ее встречный напор возвращает наш взгляд назад, к фигурам разносчиков, и здесь широко раскинутые руки человека, передающего тарелки, снова увлекают глаз в глубину, на сей раз - прямо к главной фигуре хмыкающей невесты.

Своими преисполненными юмора, но отнюдь не простыми картинами Брейгель открыл для искусства новые территории, на которые устремились его собратья по кисти и долго еще осваивали их, пока не исчерпали возможности жанровой живописи до конца.

Во Франции кризис искусства принял иной оборот. В силу географического положения этой страны в ней скрещивались итальянские и северные влияния. Вначале вторжение итальянской системы грозило



247

Питер Брейгель Старший  
*Крестьянская свадьба*

Деталь



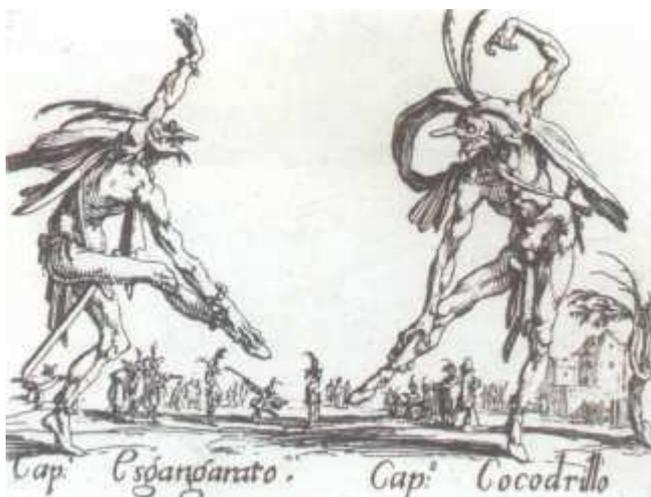
248

Жан Гужон  
*Нимфы «Фонтана невинных»*, 1547-1549  
Мрамор, 240 x 63 см (каждая)

Париж, Лувр

разрушить национальную средневековую традицию, и французским художникам, как и их коллегам в Нидерландах, понадобились немалые старания, чтобы примирить оба начала (*стр. 357, илл. 228*). Ренессансные нововведения были приняты высшими слоями общества в обличье маньеристической изысканности челлиниевского типа. Влияние маньеризма проступает в рельефах *Фонтана невинных* работы французского скульптора Жана Гужона (? - 1566?). В этих фигурах, грациозно разворачивающихся в отведенных им тесных пространствах, есть нечто от прихотливой элегантности Пармиджанино и виртуозности Джамболоньи.

Позднее во Франции появился художник-гравер, наполнивший маньеристическую оболочку содержимым брейгелевского искусства, - лотарингец Жак Калло (1592 - 1635). В его офортах неожиданные комбинации гротескно вытянутых, ломких фигур со стелющимися



249

Жак Калло

*Итальянские актеры* Около 1622

Офорт из серии *Балли ди Сфессания*

горизонталями далее напоминают манеру Тинторетто, отчасти даже Эль Греко. Но в этих формах он развивал брейгелевскую тематику человеческого безумства, гуляющего по его сценкам из жизни изгоев, солдат, калек, нищих, странствующих актеров (*илл. 249*). Между тем как эксцентрика тиражных гравюр Калло набирала популярность, вниманием большинства художников завладели новые проблемы; разговорами о них наполнились мастерские и Рима, и Антверпена, и Мадрида.



*Таддео Цуккарро на строительных лесах занимается декорированием палаццо.  
За ним с восхищением наблюдает престарелый Микеланджело, а богиня Славы трубит о его успехах  
на весь мир. 1590*

Рисунок пером Федерико Цуккарро 26,2 X 41 см  
Вена, Альбертина

## Глава 19 ВИДЕНИЕ И ВИДЕНИЯ

### Католическая Европа. Первая половина XVII века

Историю искусства иногда рассматривают как историю сменяющихся друг друга стилей. Мы уже видели, как на смену полуциркульным аркам романского стиля пришли готические стрельчатые арки, как зародившийся в Италии Ренессанс распространился по Европе, одержав победу над готикой. На исходе Возрождения возник стиль, получивший название «барокко». Однако если предыдущие стили имеют легко различимые признаки, определить особенности барокко не так просто. Дело в том, что на протяжении исторического периода от Ренессанса до XX века архитекторы оперировали одними и теми же формами, почерпнутыми из арсенала античного зодчества, - колоннами, пилястрами, карнизами, антаблементами, рельефным декором и прочим. В определенном смысле было бы справедливым утверждение, что ренессансный стиль господствовал от начала деятельности Брунеллески вплоть до нашего времени, и во многих работах по архитектуре весь этот период обозначается понятием «Ренессанс». Но разумеется, на протяжении столь долгого времени вкусы, а с ними и архитектурные формы, претерпели значительные изменения, и чтобы отразить эти перемены, возникла потребность в более мелких стилевых категориях. Любопытно, что многие понятия, обозначающие стили, вначале были всего лишь бранными, презрительными кличками. Так, итальянцы эпохи Возрождения обзвали «готикой» стиль, который они считали варварским, принесенным племенами готов - разрушителей Римской империи. В слове «маньеризм» еще различим первоначальный смысл манерности, поверхностной подражательности, в чем обвиняли критики XVII века художников предшествующей поры. Слово «барокко», означающее «причудливый», «нелепый», «странный», также возникло позднее как язвительная насмешка, как жупел в борьбе со стилем XVII века. Этот ярлык пустили в ход те, кто считал недопустимыми произвольные комбинации классических форм в архитектуре. Словом «барокко» они клеймили своевольные отступления от строгих норм классики, что для них было равнозначно безвкусице. Сейчас уже не так просто увидеть различия между этими направлениями в архитектуре. Мы привыкли к сооружениям, в которых есть и дерзкий вызов

классическим правилам, и их полное непонимание. По этой причине притупилась наша восприимчивость к более тонким различиям, и старые споры кажутся нам очень далекими от современных архитектурных проблем. Фасад вроде того, что представлен на *илл. 250*, вряд ли возбудит

наши страсти - ведь нам уже встречалось множество и хороших, и дурных подражаний этому стилю, которые мы едва достаивали беглого взгляда. Но когда в 1575 году эта церковь появилась в Риме, она была воспринята как переворот в архитектурном мышлении. Она была не просто еще одной церковью в городе, усеянном церквями, а принадлежала недавно основанному Ордену иезуитов, на который возлагались большие надежды в борьбе с реформационным движением в Европе. Необычен был уже ее план. Ренессансный принцип центрической компоновки объемов был отвергнут, как не отвечающий потребностям церковной службы. Взамен был предложен простой и весьма остроумный план, вскоре завоевавший Европу. Внутреннее пространство, образующее в плане крест, завершалось высоким куполом. В единственном продольном нефе могли свободно разместиться члены конгрегации. Алтарная часть замыкалась апсидой, по типу ранних базилик. Для потребностей частного благочестия, для отправления культа отдельных святых предназначались маленькие капеллы, расположенные по обеим сторонам нефа, каждая со своим алтарем. Еще две более крупные капеллы находились в концах поперечного нефа (трансепта). Этот простой и удобный план получил широкое распространение. В нем удачно сочетался принцип средневекового церковного строительства - продольный неф, устремленный к алтарю, - с достижениями ренессансных архитекторов, расширивших внутреннее пространство и заполнивших его потоками льющегося через купол света.

Фасад церкви Иль Джезу, выстроенный по проекту Джакомо делла Порта, поразил современников той же смелостью необычных решений, что и ее интерьер. Он скомпонован из набора элементов классической архитектуры: колонны (точнее - полуколонны и пилястры) упираются в увенчанный аттиком архитрав, над ним поднимается верхний ярус здания. В членениях фасада также легко угадываются античные прототипы: центральная часть нижнего яруса с ее главным порталом в обрамлении колонн и фланкирующими его меньшими проемами повторяет структуру триумфальной арки (*стр. 119, илл. 74*). Эта схема так прочно вошла в сознание архитекторов, что стала чем-то вроде мажорного трезвучия в музыке. Как будто ничто в этом фасаде не свидетельствует о намеренном небрежении правилами в угоду капризной прихоти, тем не менее отношения между элементами противоречат не только античной, но и ренессансной традиции. Сдвоенные колонны и пилястры придают зданию особую пластическую насыщенность, торжественную парадность.



250

Джакомо делла Порта  
*Фасад церкви Иль Джезу в Риме*

Около 1575-1577

Другая особенность - стремление избежать монотонных повторов, создать ощущение, что архитектурные формы нарастают к центру, достигая кульминации в двойном обрамлении главного входа. Нагляднее всего эта особенность проступает в сравнении с более ранними сооружениями, скомпонованными из тех же элементов. Капелла Пацци Брунеллески (*стр. 226, илл. 147*) легка и грациозна, композиция Темпьетто Браманте (*стр. 290, илл. 187*) строга и компактна. И даже библиотека Сансовино (*стр. 326, илл. 207*), при всей ее богатой живописности, сравнительно проста по своей структуре, поскольку складывается из нанизанных друг на друга однотипных единиц; один такой композиционный модуль дает представление о целом. В фасаде первой церкви иезуитов, напротив, все определяется целостным впечатлением, все сплавлено в единую, сложно развивающуюся форму. Весьма характерен в этом отношении плавный переход верхнего яруса в нижний. Джакомо делла Порта применил здесь форму волюты, неизвестную в античности. Невозможно представить себе, чтобы волюта с таким изгибом украшала греческий храм или римский театр - там она была бы совершенно неуместна. Эти типичные для барокко завитки, криволинейные очертания вызвали особое раздражение ревнителей чистоты классической традиции. Но попробуйте мысленно убрать или прикрыть клочком бумаги эти завитушки. Без них формы «развалятся», исчезнет та связность, к которой стремился архитектор. Позднее архитекторы барокко стали прибегать к еще более дерзким, эффектным приемам, чтобы добиться зрительной слитности, охватить все элементы общей конфигурацией. Если рассматривать их по отдельности, они действительно

выглядят причудливыми, но в лучших сооружениях барокко эти формы неотъемлемы от общего замысла.

Живопись тем временем, преодолев мертвую точку маньеризма, вступала в новое, богатое творческими возможностями пространство. В этом процессе было немало общего с развитием барочной архитектуры. Уже в творчестве Тинторетто и Эль Греко проявились те начала, которые станут определяющими в искусстве XVII века: особая роль света и цвета, сложная, динамичная композиция. Но искусство XVII века не было простым продолжением маньеризма. По крайней мере, сами современники считали, что необходимо свернуть с заезженной и пагубной маньеристической колеи. Об искусстве в то время говорили много, особенно в Риме, где образованные люди любили предаваться рассуждениям о различных «направлениях» сравнивать современных художников с прежними, включаться в их профессиональные споры, поддерживая ту или другую сторону. Воцарившаяся в художественном мире дискуссионная атмосфера была чем-то новым. Начало этому явлению было положено в XVI веке, когда обсуждались вопросы о сравнительных преимуществах живописи и скульптуры, рисунка и цвета (флорентийцы отдавали предпочтение рисунку, венецианцы - цвету). Теперь дискуссии приняли иное направление: спорили о двух художниках, прибывших в Рим из северной Италии и отстаивавших прямо противоположные позиции. Один из них - болонец Аннибале Карраччи (1560 - 1609), другой - уроженец миланской окрестности Микеланджело да Караваджо (1573 - 1610). Оба стремились преодолеть маньеризм, но видели разные выходы. Аннибале Карраччи, принадлежавший к семье живописцев, в молодости испытал влияние венецианцев и Корреджо. По прибытии в Рим он был очарован Рафаэлем, стал его преданным почитателем. Карраччи полагал, что необходимо вернуть в живопись спокойную красоту рафаэлевских образов, а не противостоять им, как делали маньеристы. Позднее критики приписали ему намерение взять все лучшее у великих мастеров прошлого, но маловероятно, чтобы он сам выдвинул такую эклектичную программу. Она сложилась позднее, в художественных академиях и школах, принявших творчество Карраччи за образец. Сам он, будучи настоящим художником, не мог выступать с подобными нелепыми притязаниями. Однако требование возврата к классике стало боевым кличем поддерживавшей его партии. В алтарной картине на тему плача Марии над телом Христа (*илл. 251*) ясно видны эти программные намерения. Воскресив в памяти агонию грюневальдовского Христа (*стр. 351, илл. 224*), мы поймем, что Карраччи сознательно избегал всякого надрыва в изображении смерти и боли. Своим гармоничным строем его картина близка произведениям итальянского Возрождения, Однако не менее очевидны и отличия от ренессансного стиля. Контрастная светотень, волной пробегающая



251  
Аннибале Карраччи  
*Пьета.* , 1599-1600

Алтарная картина Холст, масло 156 x 149 см  
Неаполь, Музей Каподимонте



252  
Караваджо  
*Неверие Фомы* , Около 1602-1603

Холст, масло 107 x 146 см  
Потсдам, Дворец Сансуси

по телу Христа, высокий эмоциональный накал - характерные особенности барокко. Легко упрекнуть такую картину в сентиментальности, но следует помнить, что это - алтарный образ; перед ним горели свечи, к нему обращали свои молитвы верующие.

Как бы мы ни относились к Карраччи, можно быть уверенным, что Караваджо и караваджисты ценили его невысоко. Правда, сами два живописца были в наилучших отношениях, при том, что поладить с Караваджо было не так-то просто: он обладал вспыльчивым, буйным темпераментом, в спорах легко раздражался, переходил к оскорблениям, а то и пускал в ход кинжал. В своем творчестве он шел путем, противоположным Карраччи. Караваджо не боялся безобразного (для него это было бы лишь презренной слабостью) и хотел только одного - правды в искусстве. Правды такой, как он ее видел. Ни классические образцы, ни «идеалы прекрасного» не вызывали у него почтения. Он хотел покончить со всеми условностями, творить заново, с чистого листа (*стр. 30-31, илл. 15, 16*). В его неуважении к традиции иные усматривали лишь намерение шокировать публику. Караваджо был одним из первых в истории художников,

навлечших на себя такие обвинения, и первым, удостоившимся критического ярлыка - презрительной клички «натуралист». Но он был слишком серьезным художником, чтобы работать на сенсацию, поднимать искусственную шумиху вокруг своего имени. Пока критики спорили, он упорно работал. Смелость его искусства поражает и сейчас, почти четыре столетия спустя. Обратимся к его картине *Неверие Фомы* (*илл. 252*), где трое апостолов пристально разглядывают рану Христа, а один из них к тому же ковыряется в ней пальцем. Неудивительно, что современникам такая прямота в подходе к евангельскому сюжету казалась возмутительным оскорблением чувств верующих. Вместо привычных величавых старцев, задрапированных в тоги, перед набожным людом предстали какие-то работяги с обветренными лицами и морщинистыми лбами. Но Караваджо мог бы ответить на это, что апостолы и были пожилыми тружениками, а о скандальном жесте Фомы недвусмысленно сообщается в Евангелии: «Поддай руку твою и вложи в ребра Мои; и не будь неверующим, но верующим» (Ио. 20: 27). Можно оценивать образы Караваджо как прекрасные или безобразные, но в его «натурализме», то есть преданности природе, было не больше нечестивости, чем в «академизме» Карраччи. Напротив, все говорит о том, что Караваджо неоднократно перечитывал библейский текст, вдумывался в него. Он принадлежал к ряду художников, наделенных силой внутреннего зрения, как Джотто или Дюрер, и стремился представить евангельское событие с такой отчетливостью, как если бы оно происходило где-то рядом, в соседнем доме, а его героев показать как реальных людей, стоящих прямо перед зрителем. Этому впечатлению способствует светотень. Световой поток у Караваджо не растушевывает формы, а, напротив, вычерчивает объемы с грубоватой резкостью, прощупывает фактуры, ложится на поверхности ослепительным сиянием. И в этой неуклонности светового луча проступает бескомпромиссное упорство зрения, высвечивающего странную сцену. Лишь немногие современники смогли оценить неуступчивую честность Караваджо, но она оказала решающее воздействие на дальнейшее развитие искусства.

В XIX веке и Караваджо, и Аннибале Карраччи были на время забыты. Но трудно переоценить ту роль, которую они сыграли в искусстве рубежа XVI и XVII веков. Оба работали в Риме, тогдашнем центре цивилизованного мира. Съезжавшие сюда со всей Европы художники включались в дискуссии о живописи, принимая ту или другую сторону, изучали старых мастеров, а затем, вернувшись на родину, разносили вести о новейших «направлениях» в искусстве. То есть в то время Рим был такой же столицей художественного мира, какою позднее стал Париж. Иностранцы делали свой выбор между двумя соперничавшими школами в зависимости от национальных традиций, от личных

пристрастий и на этой основе вырабатывали собственную живописную манеру. Рим предоставляет наилучшую точку для панорамного обзора живописи в католических странах. Среди воспитанных им мастеров едва ли не наибольшей известностью пользовался Гвидо Рени (1575 - 1642). Он прибыл из Болоньи и после недолгих колебаний примкнул к направлению Карраччи. В прошлом его престиж, как и престиж учителя, был значительно выше, чем сейчас (*стр. 22, илл. 7*). Его ставили в один ряд с Рафаэлем, и, взглянув на *илл. 253*, можно понять, почему. Рени написал эту фреску в 1614 году на потолке римского палаццо. В ней изображена Аврора, богиня зари, и бог солнца Аполлон; повозку

Аполлона сопровождает хоровод ор, богинь времени, а впереди них летит младенец с факелом - олицетворение Утренней звезды. Эта аллегория занимающегося дня действительно напоминает фрески Рафаэля на вилле Фарнезина (*стр. 318, илл. 204*), ведь Рени сознательно подражал великому художнику. Если современные искусствоведы невысоко оценивают его творчество, тому есть свои основания. В намерении повторить другого художника чувствуется нечто показное, какая-то нарочитая демонстративность. Сейчас уже не стоит горячиться по поводу справедливости тех или иных оценок. Несомненно, подход Рени к живописи был другим, чем у Рафаэля. Рафаэлевская ясная красота непосредственно проистекала из самого естества художника. Для Рени выбор определенной манеры был делом принципа, но, пожалуй, и случая: если бы сторонникам Караваджо удалось переманить его на свою сторону, он стал бы «натуралистом». Но не вина Рени, что рассудочные принципы вторглись в художественный мир, овладев сознанием его участников. Искусство в своем развитии вышло на тот уровень, который требовал от художников сознательного выбора. Приняв это как данность, мы также сможем свободно выбрать свою позицию по отношению к Рени, но при этом нужно непременно



253

Гвидо Рени.

*Аврора*. 1614

Фреска, Около 281 X 700 см

Рим, палаццо Паллавичини-Роспильози



254

Никола Пуссен

*Аркадские пастухи*, 1638-1639

Холст, масло 85 X 121 см  
Париж, Лувр

учитывать программный характер его идеалов, в соответствии с которыми он вычеркивал из природы все, что считал низменным или уродливым, а также тот факт, что его стремление возвыситься над реальностью имело огромный успех. Аннибале Карраччи, Рени и их последователи выдвинули принципы идеализации природы, ее «облагораживания» по классическим образцам. Мы называем такую программу академической или классицистической, в отличие от собственно классического искусства, не связанного никакими преднамеренными установками. Еще не скоро утихнут споры по поводу этой программы, но никто не станет отрицать, что среди ее приверженцев были великие мастера, которые обогатили наше сознание видениями идеального мира «чистой», незамутненной красоты.

Величайшим классицистом был французский художник Никола Пуссен (1594 - 1665). Поселившись в Риме, который стал для него второй родиной, Пуссен погрузился в штудирование античной скульптуры со страстью археолога-мечтателя, надеявшегося уловить в ней отблески давно ушедших времен изначальной невинности и первозданного благородства. На *илл. 254* приводится одно из лучших созданий Пуссена, своего рода заключение этих неустанных поисков. Перед нами умиротворенный омытый солнцем ландшафт. У каменного надгробия остановились трое молодых людей - судя по венкам и посохам, это пастухи -и юная женщина с благородной осанкой. Один, припав на колени,



255

Клод Лоррен.

*Пейзаж со сценой жертвоприношения Аполлону.* 1662-1663

Холст, масло, 174 x 220 см

Кембриджшир, Энглси Эбби

разбирает надпись, другой указывает на нее, оглянувшись на прекрасную пастушку. Женщина и юноша слева замерли, погружившись в задумчивость. Латинская надпись ET IN ARCADIA EGO (И я был в Аркадии) сообщает о неумолимой власти смерти, царящей и в этой идиллической стране - Аркадии. В свете этой краткой эпитафии проясняется и созерцательное раздумье крайних фигур, и взволнованность читающих, а их красота наделяется особым смыслом. Композиция кажется очень простой, но эта простота - достижение высшего артистизма. Только в сознании высокоумудренного художника могло возникнуть это ностальгическое видение покоя, поглотившего ужас смерти.

Тем же ностальгическим настроением проникнуто и творчество другого французского мастера, также обосновавшегося в Италии. Клод Лоррен (1600 - 1682), современник Пуссена, был зачарован ландшафтом римской Кампании - ее долинами и холмами, простирающимися под южным солнцем, ее руинами, хранящими память о великом прошлом. В этюдах с натуры он, как и Пуссен, проявил себя великолепным мастером

реалистического пейзажа, его наброски деревьев завораживают глаз. Но в законченных картинах и гравюрах Лоррена натурные мотивы тщательно отобраны, преобразены в пейзажи, прекрасные, как в сновидении, - то купающиеся в золотом солнце, то брезжущие в серебристой дымке ( илл. 255). Клод Лоррен создал возвышенный образ природы, и спустя столетие путешественники рассматривали реальный ландшафт его глазами. Если вид напоминал им картину Клода Лоррена, они называли его прелестным и устраивали пикник. Богатые англичане пошли еще дальше и решили перекроить по образцу его мечтательных видений куски захваченной в собственность природы - парки в своих поместьях. По правде говоря, многие очаровательные виды Англии следовало бы снабдить табличкой с именем французского художника, работавшего в Италии по программе Карраччи.

Воздействие римской атмосферы времен Карраччи и Караваджо испытал и величайший фламандский художник Петер Пауль Рубенс (1577 - 1640). Он был ровесником Гвидо Рени, то есть принадлежал к поколению, предшествующему Пуссену и Лоррену. Рубенс прибыл в Рим в 1600 году, в двадцатитрехлетнем возрасте - самом восприимчивом к новым впечатлениям. Здесь он стал свидетелем горячих споров, широко ознакомился с новейшим итальянским искусством и его классикой, побывав также в Генуе и Мантуе. Все, что он видел и слышал, вызывало в нем живой интерес, но не склонило в пользу той или иной группировки. В душе он оставался фламандским живописцем, уроженцем страны ван Эйка, Рогир ван дер Вейдена и Брейгеля. Нидерландские живописцы, как мы помним, уделяли особое внимание передаче вещественности, будь то фактура тканей или кожный покров живой плоти - все свое мастерство они направляли на передачу бесконечного разнообразия материального мира. Ценнейшая для итальянцев категория прекрасного, равно как и возвышенные темы, не слишком волновали фламандцев. Рубенс возрос в этой традиции, и при всем его восхищении итальянским искусством, оно не могло поколебать его уверенности в том, что дело художника - писать окружающий мир, погружаться в неисчерпаемое богатство его проявлений, передавать зрителю свое упоение живой, невыдуманной красотой вещей. При таком подходе противоречие между позициями Караваджо и Карраччи устранялось само собой. Рубенса одинаково восхищали достижения школы Карраччи в мифологической и исторической живописи, в алтарных картинах и бескомпромиссное правдолюбие Караваджо, его преданность натуре.

В 1608 году, уже тридцатилетним, Рубенс вернулся в Антверпен. Он взял из Италии все, что только мог взять художник; он приобрел такую легкость кисти в изображении живого тела и драпировок, блеска оружия и драгоценностей, растительного покрова земли и его обитателей,

что на севере ему не было равных. Его фламандские предшественники писали небольшие картины - Рубенс перенял масштабность итальянцев, создававших монументальные полотна для декорирования церквей и дворцов, а как раз этого требовала теперь фламандская знать. Он уверенно покрывал обширные плоскости фигурами, усиливая эффектность композиции игрой света и цвета. Эскиз к картине для алтаря антверпенской церкви ( илл. 256) - убедительное свидетельство как полноты освоения итальянского опыта, так и самостоятельности его претворения. Иконографический тип Мадонны в окружении святых хорошо нам известен по *Уилтонскому диптиху* (стр. 216-217, илл. 143), беллиниевской *Мадонне* (стр. 327, илл. 208), тициановской *Мадонне Пезаро* (стр. 330, илл. 210). Стоит вернуться к ним, дабы оценить ту вольную непринужденность, с которой Рубенс трактует канонический сюжет. Сразу бросается в глаза, что в его композиции больше движения, больше света, больше простора и гораздо больше фигур, чем в любой из предшествующих картин. Вокруг высоко стоящего трона Мадонны развернулась целая процессия святых. На переднем плане Святой Августин в епископском облачении, великомученик Лаврентий с решеткой и монах Святой Николай Толентинский поклоняются Деве Марии, призывая к тому же и зрителя. Святой Георгий, попирающий дракона, и Святой Себастьян с колчаном и стрелами обмениваются взволнованными взглядами, а перед постаментом склонился воин, протягивая пальмовую ветвь, символ мученичества. Три женщины (одна

из них монахиня) восхищенно созерцают происходящее наверху: сопровождаемая ангелом молодая девушка, упав на колени, принимает кольцо из рук младенца Христа, который тянется к ней, вырываясь из материнских объятий. Рубенс показал здесь обручение Святой Екатерины; это видение явилось ей в мистическом экстазе, и с тех пор она считала себя Христовой невестой. Святой Иосиф наблюдает за этой сценой с благожелательным вниманием, а Святые Петр и Павел (опознаваемые по ключу и мечу) стоят в стороне в глубокой задумчивости. Им противопоставлена ярко освещенная фигура Иоанна Крестителя: вскочив на ступени, он изливает свой экстаз в бурной жестикуляции, а тем временем два очаровательных ангелочка втаскивают по лестнице его упирающегося агнца. Сверху слетают еще два ангела, изготовившиеся увенчать Мадонну лавровым венком.

В этой многосоставной, насыщенной подробностями композиции Рубенс достиг замечательной слитности, расположив фигуры по широко изгибающейся кривой и объединив их атмосферой праздничной торжественности. Немудрено, что на художника с такой уверенной рукой и точным глазом обрушилась лавина заказов. Он не мог справиться с ней в одиночку, но это и не беспокоило его. Рубенс обладал организаторскими способностями и огромным личным обаянием; многие одаренные



256

Петер Пауль

Рубенс *Мадонна на троне со святыми.*, 1627-1628

Эскиз для алтарной композиции, Дерево, масло, 80,2 x 55,5 см

Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея

живописцы Фландрии почитали за честь работать под его началом, пользуясь возможностью перенимать его мастерство. При выполнении заказа, поступившего от церкви, от очередного короля или князя, Рубенс чаще всего ограничивался подготовкой небольшого эскиза в красках (на *илл. 256* и представлен такой эскиз к большой композиции). Его ученики и помощники переводили этот подготовительный эскиз на большое полотно, и только по завершении их работы мастер снова брался за кисть, чтобы кое-что подправить - смягчить резкие контрасты, оживить лицо, придать блеск шелковой ткани. Он не сомневался в своей способности одушевить картину несколькими прикосновениями кисти

и был прав в этом. Величайшая загадка Рубенса - его умение наполнять жизнью все, что он писал, - интенсивной, бьющей через край жизнью. Это волшебное мастерство с особой силой проступает в его рисунках (*стр. 16, илл. 1*) и картинах, выполненных для себя. Взгляните на головку девочки, вероятно, его дочери (*илл. 257*). Здесь нет ни сложной композиции, ни эффектного освещения, ни роскошных тканей - только детское лицо, глядящее прямо на нас. Но оно дышит, трепещет живыми токами. В сравнении с такой вещью все прежние портреты кажутся отвлеченными, как бы ни было высоко их художественное качество. Тщетный труд - анализировать, как Рубенсу удалось достичь этого ощущения избытка жизни, но можно указать на такие особенности, как световые блики, скользящие по влажным губам, тончайшая тональная проработка кожи и волос. Энергия его живописи проистекает из движения кисти, и в этом он превосходит даже Тициана. Картины Рубенса - не рисунок, промоделированный цветом, они создавались чисто живописными средствами - живо-писанием природы. Несравненный дар повелевать внушительными красочными массами, наполняя их животворными импульсами, обеспечил Рубенсу славу, какой до него не знал ни один художник. Его полотна великолепно вписывались в пышное убранство дворцов: его многофигурные аллегории отвечали тщеславным притязаниям монархов, так что вскоре он стал монополистом в этой области. Как раз в это время нараставшие



257

Петер Пауль Рубенс

*Портрет девочки, , предположительно дочери художника Клары Серены , Около 1616*

*Холст на дереве, масло, 33 x 26,3 см*

*Вадуц, собрание князя Лихтенштейна*



258

Петер Пауль Рубенс

*Автопортрет*, Около 1639

Холст, масло, 109,5 x 85 см

Вена, Музей истории искусства

религиозные и социальные противоречия прорвались в страшных событиях Тридцатилетней войны на континенте и гражданской войны на Британских островах. В столкновение пришли две силы - с одной стороны, абсолютные монархии, опиравшиеся на поддержку католической церкви, а с другой - набравшая силу городская буржуазия, в основном исповедовавшая протестантство. Нидерланды разделились на протестантскую Голландию, боровшуюся с «католическим» владычеством Испании, и католическую Фландрию, со своим центром управления в Антверпене, но под протекторатом Испании. Своего особого положения Рубенс достиг в странах католического ареала. Он работал по заказам антверпенских иезуитов, правителей Фландрии, французского короля Людовика XIII и его могущественной матери Марии Медичи, испанского



259

Петер Пауль Рубенс

*Аллегория мирного благоденствия* 1629-1630

Холст, масло 203,5 X 298 см

Лондон, Национальная галерея

короля Филиппа III, а также английского короля Карла I, удостоившего художника рыцарского звания. При всех дворах его принимали с почетом и нередко обязывали деликатными политическими и дипломатическими поручениями. Так, на Рубенса была возложена миссия способствовать примирению Англии и Испании в целях сколачивания, выражаясь нынешним языком, «реакционного блока». В то же время он поддерживал контакты с эрудитами: вел ученую переписку на латыни по вопросам археологии и искусства. Автопортрет со шпагой дворянина (*илл. 258*) свидетельствует, что близость к высшим слоям не была безразлична Рубенсу. И все же в пронизательном взгляде его умных глаз нет ни тщеславия, ни завороченности своим общественным положением. Он был и оставался художником. Великолепная живопись изливалась широким потоком из его антверпенской мастерской. И древнему мифу, и затейливой аллегории он умел придать непосредственную убедительность реального события.

Аллегорические картины кажутся нам скучными абстракциями, но во времена Рубенса это был общепринятый способ выражения идей в живописи. Представленную здесь аллегорию (*илл. 259*) Рубенс преподнес в дар Карлу I, чтобы побудить его к заключению мира с Испанией.

В картине мирное благоденствие противопоставляется ужасам войны. Минерва, богиня мудрости, и благородные искусства обращают в бегство Марса и фурию войны. Под покровительством Минервы расцветает мирная жизнь, представленная Рубенсом в символах плодородия и богатства: женщина, олицетворяющая Мир, кормит грудью младенца, фавн жадно тянется к гроздьям аппетитных фруктов (*илл. 260*), спутницы Бахуса менады танцуют с чашами драгоценностей, а пантера нежится и резвится, как безобидная большая кошка. Напротив них - другая группа: юный гений с факелом возлагает венки на головы испуганных детей, прибывших в мирный рай из военного ада. Погружаясь в эту композицию, любясь ее пышным цветением, напоенным сочными, солнечными тонами, мы понимаем, что аллегория для Рубенса - не тусклая абстракция, а мощь самой реальности. Чтобы понять и полюбить Рубенса, нужно лишь свыкнуться с некоторыми условностями. Классическая «идеализированная» красота была чужда ему своей отвлеченностью. Аллегорические фигуры в его картинах - земные создания, какими он их знал и видел. Некоторым не нравятся его «толстухи», но во Фландрии XVII века не было моды на стройность. Такая критика не имеет отношения к искусству, и не стоит принимать ее всерьез. Но коль она встречается довольно часто, необходимо еще раз подчеркнуть, что Рубенс был не банальным виртуозом, а певцом неистощимой жизненной силы во



260  
Петер Пауль Рубенс  
*Аллегория мирного благоденствия*

Деталь



261  
Антонис ван Дейк  
*Портрет английского короля Карла I Около 1635*

Холст, масло 266 х 207 см  
Париж, Лувр

всех ее проявлениях. Именно благодаря этому качеству его полотна далеко превосходят уровень обычных барочных декораций, и сейчас, перенесенные из парадных залов в музеи, они сохраняют свою витальную силу.

Среди многочисленных учеников и помощников Рубенса самым талантливым и самостоятельным был Антонис ван Дейк (1599 - 1641). Будучи на двадцать четыре года моложе своего учителя, он принадлежал к поколению Пуссена и Клода Лоррена. Ван Дейк перенял от Рубенса его манеру трактовки поверхностей, но сильно отличался от него по темпераменту. Видимо, слабое здоровье наложило печать на его живопись, в которой превалируют меланхолия и какая-то отстраненная апатия. Но как раз это качество пришлось по душе гемуэзскому дворянству и кавалерам из окружения Карла I. В 1632 году он стал придворным художником английского короля, и его имя переименовали на английский манер - сэр Энтони Вендайк. На своих полотнах он запечатлел людей этого сообщества с их подчеркнута аристократическими манерами и культом утонченной куртуазности. В портрете Карла I в охотничьем костюме (илл. 261) английский монарх представлен таким, каким он сам бы хотел войти в историю: человеком бесподобной элегантности, неоспоримого авторитета и высокой культуры, покровителем искусств, держателем богоданной королевской власти, не нуждающимся в доказательствах своего прирожденного превосходства. Понятно, что художник, отлично умевший передать такие качества в портрете, был моден в высших кругах. Не в силах в одиночку справиться с потоком заказов, ван Дейк по примеру своего учителя нанимал помощников, которые писали костюмы, надетые на манекены, а он - только лица, да и то не всегда целиком. Некоторые его работы смущают своим сходством с более поздними парадными портретами, где люди кажутся разряженными куклами. Ван Дейк создал опасный прецедент, в дальнейшем много навредивший портретной живописи. Но лучшие его портреты все-таки великолепны. Под его кистью выкристаллизовался идеал джентльмена, персоны голубой крови (илл. 262), который так же обогащает наше знание о человеке, как брызжущие жизнью пышнотелые красавицы Рубенса.

Когда Рубенс был в Испании, он познакомился с молодым живописцем, ровесником его ученика ван Дейка. Диего Веласкес (1599 - 1660) был придворным художником короля Филиппа IV. К тому времени он еще не успел побывать



262

Антонис ван Дейк

*Портрет лордов Джона и Бернарда Стюартов*, Около 1638

Холст, масло 237,5 X 146,1 см

Лондон, Национальная галерея



263

Диего Веласкес

*Продавец воды в Севилье*, Около 1619-1620

Холст, масло 106,7x81 см

Лондон, собрание герцога Веллингтона

в Италии, однако видел картины последователей Караваджо, и они произвели на него сильное впечатление. Под их воздействием Веласкес примкнул к «натуралистическому» течению, предавшись пытливному и беспристрастному наблюдению природы. В одной из его ранних работ изображен севильский продавец воды (*илл. 263*). Картина относится к бытовому жанру, основанному нидерландцами, но по характеру исполнения она гораздо ближе *Неверию Фомы* Караваджо (*илл. 252*). Морщинистое, загоревшее на солнце лицо старика, его рваный плащ, крутобокий глиняный кувшин, бокал с прозрачной водой переданы с такой убедительностью, что зрительные ощущения переходят в осязательные. Перед такой картиной не задаешься вопросом о красоте изображенных объектов, забываешь о «высоком» и «низком». Колористическая гамма, в которой доминируют неброские коричневые, серые, зеленоватые тона,



264

Диего Веласкес

*Портрет папы Иннокентия X*, 1649-1650

Холст, масло, 140 x 120 см

Рим, Галерея Дориа-Памфили

весьма скупа. И все же полотно Веласкеса оставляет неизгладимое впечатление своей крепкой слаженностью, полновзвучной гармонией целого.

По совету Рубенса Веласкес отправился в Рим, чтобы ознакомиться с искусством великих мастеров. Он прибыл туда в 1630 году, но вскоре вернулся в Мадрид к королевскому двору, где, окруженный почетом и признанием, пребывал до конца жизни, если не считать второй недолгой отлучки в Италию. Его главной обязанностью было писать портреты короля и членов королевской фамилии. Лица этих людей были заурядны и некрасивы, но они желали видеть себя величественными и обряжались для позирования в жесткие раздутые костюмы. Трудно сыскать более неблагодарный для художника материал. Но в портретах Веласкеса, как в магическом кристалле, неказистая натура претворяется в драгоценные сгустки великолепной живописи. Увлечение манерой Караваджо отошло

в прошлое, когда Веласкес познакомился с искусством Рубенса и Тициана, но при этом он выработал собственную живописную систему, в которой не было и следа вторичности. Портрет папы Иннокентия X был написан им при втором посещении Рима в 1649-1656 годах (*илл. 264*). Более чем сто лет его отделяют от тициановского портрета Павла III (*стр. 335, илл. 214*), и при сопоставлении этих вещей выявляется торжествующая над временем преэминентность в искусстве. Своим портретом Веласкес отозвался на тициановский шедевр, как ранее Тициан откликнулся на групповой портрет работы Рафаэля (*стр. 322, илл. 206*). В точной лепке лица Иннокентия X, в блеске шелковой накидки угадывается влияние Тициана, но перед нами живой человек, а не затверженная формула. Подлинное представление об этом шедевре можно получить только в Риме, в палаццо Дориа-Памфили. Никакая репродукция не способна передать энергию мазка в живописи зрелого Веласкеса, тонкость цветовых модуляций. Живописное начало царит и в его огромном (более трех метров высотой) полотне, получившем название *Менины* (фрейлины; *илл. 266*). Мы видим самого Веласкеса за работой над большим холстом и, приглядевшись внимательнее, обнаруживаем, что именно он пишет. В зеркале на

задней стене отражаются лица королевской четы, позирующей для портрета. Всю сцену мы воспринимаем с их позиции. В мастерскую вошла их маленькая дочь, инфанта Маргарита, в сопровождении двух фрейлин; одна из них подносит Маргарите бокал с водой, другая присела в реверансе перед монаршей четой. Это реальные люди, нам известны их имена, мы знаем и о карликах, которых держали при дворе для забавы

(уродливая женщина и мальчик, дразнящий собаку).

В чем же смысл картины? Наверное, мы никогда не узнаем замысла Веласкеса, но осмелюсь предположить, что художник хотел остановить мгновение жизни - задолго до изобретения фотографии. Возможно, принцессу призвали, чтобы развлечь позирующих монархов, а затем кто-то из них заметил Веласкесу - вот, мол, сюжет, достойный его кисти. Слово, оброненное сувереном, было равнозначно приказу, но на сей раз прихоть надлежало исполнить великому художнику, и так по воле случая родился шедевр.



265

Диего Веласкес *Менины*

Деталь



266  
Диего Веласкес  
*Менины*. 1656

Холст, масло 318 x276 см  
Мадрид, Прадо



Диего Веласкес

*Портрет принца Филиппа Проспера Испанского.* , 1659

Холст, масло, 128,5x99,5 см

Вена, Музей истории искусства

Конечно, в процессе портретирования неожиданные инциденты были исключены. Нет места спонтанным проявлениям даже в портрете двухлетнего малыша, принца Филиппа Проспера Испанского (илл. 267). Оригинал поражает исключительной красотой комбинации холодных серебристых тонов (серого и белого) с красными, полыхающими в занавесе и платье ребенка, глухо тлеющими в персидском ковре и бархатной обивке кресла. И даже такая частность, как собачонка в кресле, написана чудодейственной кистью. Вернувшись к портрету четы Арнольфини ван Эйка (стр. 243, илл. 160), мы увидим, как по-разному два великих

художника передают один и тот же мотив. Ван Эйк выписывал каждый волосок собачьей шерсти, Веласкес, два столетия спустя, добивался только общего впечатления. Фактически он шел по пути Леонардо, но гораздо дальше продвинулся в доверии нашему воображению, восполняющему все умолчания художника. Хотя в веласкесовской собачонке отдельные волоски неразличимы, она выглядит и более мохнатой, и более живой, чем у ван Эйка. Именно за эти качества французские импрессионисты ценили Веласкеса выше всех художников. Постоянно обновлять восприятие природы, отыскивать в ней тончайшие нюансы света и цвета - эта сфера все больше притягивает к себе внимание живописцев. И в этих устремлениях великие мастера католической Европы были едины с художниками, обитавшими по другую сторону религиозных и политических барьеров - с художниками протестантских Нидерландов.



*Кабачок художников в Риме XVII века с карикатурами на стене*  
Около 1625-1639

Рисунок Питера ван Лара Бумага, бистр, перо 20,3 X 25,8 см  
Берлин, Государственные музеи, Кабинет гравюр

## Глава 20 ЗЕРКАЛО ПРИРОДЫ

### Голландия. XVII век

Разделение Европы на католический и протестантский регионы сказалось и в искусстве такой маленькой страны, как Нидерланды. Южные Нидерланды (нынешняя Бельгия) сохранили верность католицизму; как мы видели, в антверпенскую мастерскую Рубенса стекалось множество заказов на большие полотна от церковных и светских властителей. Северные же провинции Нидерландов восстали против господства католической Испании, и большинство обитателей их богатых торговых центров приняли протестантство. Их вкусы сильно отличались от тех, что царили по другую сторону новоустановленной границы. Голландским бюргерам с их набожностью, моралью трудолюбия и бережливости претила показная роскошь. Со временем, по мере укрепления положения страны и роста благосостояния, строгие нравы смягчались, но в XVII веке голландцы не могли принять стиль барокко, восторжествовавший в католической Европе. Даже в архитектуре они предпочитали сдержанную трезвость. Когда в середине XVII века, в период наивысшего подъема Голландии, граждане Амстердама решили воздвигнуть новую ратушу во славу новорожденной нации, они выбрали проект с очень простыми формами и скупым декором (илл. 268).

Судьбы живописи в еще большей мере зависели от протестантских воззрений. Первоначальный удар, нанесенный изобразительным искусствам, был так силен, что в Германии и Англии, где, как и повсюду, в Средние века искусства процветали, ремесло художника перестало привлекать талантливых людей. Но в Нидерландах с их крепкими живописными традициями художники направили свою творческую энергию в свободные от религиозных запретов сферы.

Наиболее благополучно прижилась в протестантском обществе портретная живопись, приветившая в свое время Хольбейна и в дальнейшем не знавшая препятствий для развития. Многие преуспевающие дельцы хотели оставить о себе память потомкам, другие именитые бюргеры, избранные бургомистрами или членами городской управы, желали быть запечатленными в должности. Кроме того, местные комитеты



*Королевский дворец (бывшая ратуша) в Амстердаме.*  
1648

и административные учреждения, игравшие большую роль в жизни голландского города, имели похвальный обычай заказывать групповые портреты для украшения контор и залов заседаний своих почтенных компаний. Художник, работавший на этот круг заказчиков, мог рассчитывать на стабильный доход. Но если спрос на его манеру падал, ему грозило разорение.

Превратности такого существования испытал на себе и Франс Халс (1581/1585 - 1666) - первый выдающийся художник, подаренный миру независимой Голландией. Халс принадлежал к поколению Рубенса. Его родители, будучи протестантами, покинули Южные Нидерланды и поселились в процветающем голландском городе Харлеме. В старости

Халс (он умер, когда ему было за восемьдесят) жил на жалкое пособие, выделенное регентами одной богадельни в благодарность за написанный им групповой портрет. С каким блеском и оригинальностью он работал в этом жанре, можно судить по портрету, относящемуся к раннему периоду его творчества (*илл. 269*). Граждане Нидерландов, гордившиеся завоеванной независимостью, поочередно служили в народном ополчении (милиции) под командованием наиболее влиятельных людей города. В Харлеме существовал обычай устраивать по окончании службы торжественные банкеты в честь офицеров таких подразделений, и нередко это радостное событие запечатлевалось на большом полотне. Перед художником вставала труднейшая задача - объединить в одной раме множество портретов, сохранив непринужденность поз и композиционную свободу, - что явно не удавалось в самых ранних опытах этого жанра.

Халс нашел верный подход к решению этой противоречивой задачи. В церемониальном по существу портрете ему удалось передать веселую атмосферу праздничного застолья и представить всех двенадцать участников, одного за другим, как своих давних знакомых - от дородного командира роты, восседающего на почетном месте с бокалом в руке,



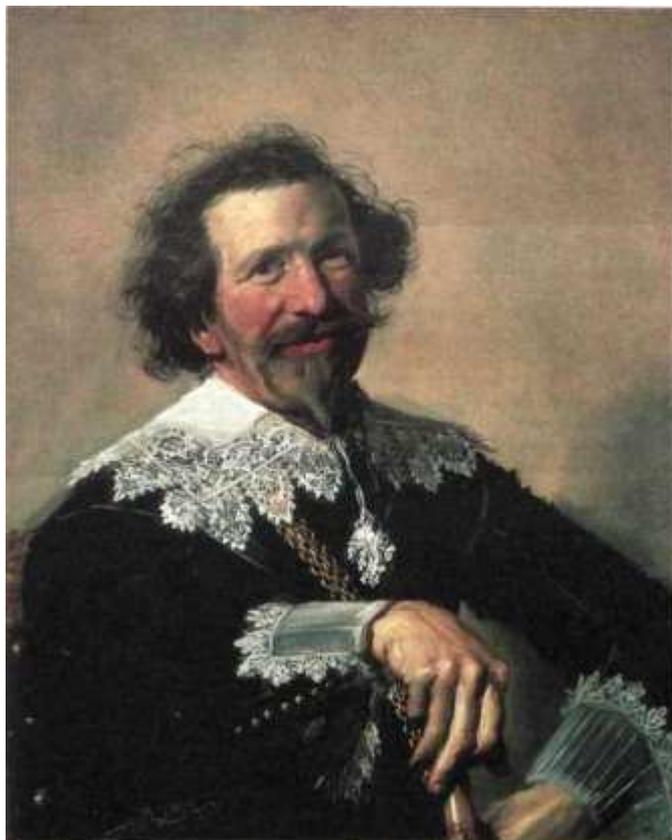
269  
Франс Халс  
*Групповой портрет офицеров стрелковой роты Святого Георгия*, 1616  
Холст, масло, 175 х324 см  
Харлем, Музей Франса Халса

до маленького прапорщика на противоположной стороне - ему не хватило места за столом, но он стоит, гордо подбоченившись, и смотрит прямо на нас, словно приглашая полюбоваться его великолепным

обмундированием.

Блистательное мастерство Халса с наибольшей силой раскрылось в индивидуальных портретах, которые он выполнял за весьма скудное вознаграждение. Лицо Питера ван ден Бруке словно выхвачено моментальным снимком во время оживленной беседы (*илл. 270*). Этот купец-авантюрист XVII века обращается к нам с какой-то приятельской фамильярностью. Вспомним уже встречавшиеся нам портреты - Ричарда Саутвелла работы Хольбейна (*стр. 377, илл. 242*) или совсем близкие по времени, но возникшие в католической культуре портреты Рубенса, ван Дейка, Веласкеса. Сколь бы ни были они правдивы, модель в них неизменно позирует, подчеркивая осанкой, взглядом, жестом принадлежность к высшим кругам. Портреты Халса иные - художник словно следит за своей моделью в действии, в потоке жизни и, уловив характерный момент, переносит его на холст. Сейчас можно лишь догадываться, какое впечатление производили на современников лишенные привычных условностей портреты Халса. Стремительные мазки его кисти словно спешат за ускользящим мгновением, торопясь зафиксировать его на полотне. До него портреты писались неторопливо и старательно, в них чувствуется, что многократные сеансы позирования длились подолгу, и художник располагал временем для проработки деталей. Халс не утомлял свою модель, не доводил ее до отупения. Рассматривая его портрет, мы словно присутствуем при его создании, следим за быстрым бегом кисти, творящей на наших глазах формы смятого рукава и взлохмаченной шевелюры. Конечно, за этим впечатлением внезапного взгляда, захватывающего портретируемого врасплох, скрывается тактический расчет. Счастливый случай на самом деле тщательно планируется и контролируется художником. При всей асимметрии портрета, фигура крепко встроена в его рамки. Халс, художник периода барокко, умел, нарушая все правила, не разрушать композиционный баланс.

В протестантской Голландии художники, не имевшие склонности к портретной живописи, не могли рассчитывать и на устойчивое поступление заказов. Им нужно было вначале написать картину, а затем найти для нее покупателя. Такое положение дел сложилось впервые. Сейчас оно привычно настолько, что трудно представить себе жизнь профессионального художника иначе: он пишет картины, заполняет ими мастерскую, а затем предпринимает отчаянные попытки их продать. В Голландии XVII века художники в некоторой мере испытали облегчение, освободившись от заказчиков, которые вешивались



270

Франс Халс

*Портрет Питера ван ден Бруке*, Около 1633

Холст, масло, 77,2 x 61 см

Лондон, Кенвуд, фонд Айвиг



271

Симон де Влигер

*Голландский военный корабль и другие суда при брize*

Около 1640-1645

Дерево, масло 41,2x54,8 см

Лондон, Национальная галерея

в их работу, навязывали свою волю. Но эта свобода была куплена дорогой ценой. Теперь художник оказывался зависимым от едва ли не большей тирании анонимного покупателя. У него было на выбор два выхода: или самому отправиться на рыночную площадь, на ярмарку, чтобы продать свой товар в розницу, или сбывать его посредникам, торговцам картинами, а они, хотя и избавляли его от хлопот по продаже, назначали самые низкие цены, чтобы самим получить доход. Кроме того, конкуренция была очень высокой, лавки голландских городов были переполнены картинами, и художник средней руки мог обеспечить себе прочную репутацию только путем специализации в том или ином жанре. Как сейчас, так и тогда покупатель хотел быть заранее уверенным в качестве приобретаемого товара. Если художник создал себе имя на батальной живописи, наибольший спрос будет на его батальные сцены. Если имели успех его лунные пейзажи, значит ему и впредь придется их писать. Таким образом, начавшаяся еще в предыдущем столетии специализация по жанрам теперь стала еще более четкой и дробной. Не столь одаренных художников это вполне устраивало. Им нравилось писать по отработанной схеме, и нужно признать, они совершенствовались в своем ремесле, доводя его до очень высокого уровня. Эти узкие специалисты были специалистами в подлинном и лучшем смысле слова. Если уж они писали рыбу, то в передаче влажного блеска чешуи могли посрамить любого мастера широкого профиля. Маринисты (специалисты по морскому пейзажу) были не только экспертами по волнам и облакам, но и корабли с их оснасткой выписывали с такой точностью, что сегодня их картины являются ценным историческим источником по периоду голландской и английской морской экспансии. На *илл. 271* приведена картина одного из старейших маринистов, Симона де Влигера (1601 - 1653). Голландцы великолепно передавали насыщенную влагой атмосферу моря и побережья, впервые открыли красоту облачного неба. В их пейзажах нет претенциозных



272

Ян ван Гойен

*Мельница у реки.* 1642

Дерева, масло 25,2 x 34 см

Лондон, Национальная галерея

эффектов, искусственного нагнетания драматизма. Они были убеждены, что природа, как она есть, - не менее интересный для живописи сюжет, чем героическая или комическая история.

К числу таких первооткрывателей принадлежал Ян ван Гойен (1596 - 1656) - художник, работавший в Гааге, современник другого пейзажиста, Клода Лоррена. Интересно сравнить ностальгический, сочиненный пейзаж Лоррена (*стр. 396, илл. 255*) с пейзажем ван Гойена (*илл. 272*), непосредственно передающим реальный мотив. Различие очевидно. Голландец пишет привычную ему мельницу, а не античный храм, не заманчивое мерцание стоячих вод, а равнинный ландшафт родного приморья. Однако ван Гойен преобразил реальный мотив в картину распростершейся в покое природы. Мы созерцаем пейзаж глазами художника, и наш взгляд тянется к туманным далям, меркнувшим в вечернем освещении. Видения Лоррена настолько пленили его английских почитателей, что они принялись подгонять под них реальную природу, а естественный или парковый ландшафт, напоминающий полотна французского мастера, стали называть «живописным». Теперь мы считаем «живописными» не только руины и закаты,

но и скромные виды с мельницами и парусниками вдали. Они напоминают нам картины Влигера, ван Гойена и других голландцев. Именно они открыли людям глаза на живописность скромной природы. Отправляясь на загородную прогулку, любясь окрестностями, мы чаще всего и не догадываемся, что эти наслаждения подарили нам скромные художники, именуемые «малыми голландцами».

Голландия дала миру одного из величайших гениев, Рембрандта ван Рейна (1606 - 1669). Будучи на семь лет моложе ван Дейка и Веласкеса, он принадлежал к следующему после Халса и Рубенса поколению. Рембрандт не делал записей, как Леонардо и Дюрер; его суждения не передавались из уст в уста, как высказывания всеми почитаемого Микеланджело; он не оставил ученой переписки, как Рубенс. И все же его личность раскрывается перед нами с исключительной глубиной, не доступной никакому словесному выражению. Речь идет об автопортретах Рембрандта. Он писал их на протяжении всей жизни, начиная с молодых лет, когда был преуспевающим и даже модным живописцем, вплоть до глубокой старости, когда на его лице отпечатались и горечь одиночества, и трагедия банкротства, и

несломленная воля великого человека. Череда этих портретов-откровений складывается в уникальную автобиографию художника.

Рембрандт родился в университетском городе Лейдене, в семье мельника. Некоторое время он обучался в университете, но скоро покинул его, решив стать художником. Его первые опыты заслужили похвалу ученых знатоков, и в двадцать пять лет он перебрался из Лейдена в многолюдный, кипящий торговой деятельностью Амстердам. Здесь Рембрандт сделал быструю карьеру портретиста, женился на девушке из богатой семьи, купил дом, занялся коллекционированием произведений искусства и редкостей, продолжая неустанно работать. Когда в 1642 году умерла его жена, он стал наследником значительного состояния, но интерес публики к его искусству начал падать, он все больше запутывался в долгах, и спустя четырнадцать лет кредиторы продали его дом, а коллекцию выставили на аукцион. Только поддержка второй жены и сына спасла его от полного разорения. Они зачислили его служащим своей фирмы по торговле художественными произведениями, что дало ему возможность создать последние шедевры. Но верные компаньоны ушли из жизни раньше него, и перед смертью у него уже не оставалось ничего, кроме изношенных одежд да принадлежностей живописца. Автопортрет (илл. 273) запечатлел лицо Рембрандта в последние годы его жизни. Он не был красив и никогда не скрывал своей незавидной внешности. Он изучал ее в зеркале бесстрашно и беспристрастно, и перед этой неуклончивостью отступают как неуместные вопросы о красоте. В этом лице нет ни позерства, ни тщеславия - только



273

Рембрандт

*Автопортрет*, Около 1655-1658

Дерево, масло, 49,2x41 см

Вена, Музей истории искусства



274  
Рембрандт  
*Портрет Яна Сикса* , Около 1654

Холст, масло 112x102 см  
Амстердам, собрание Сикса



275  
Рембрандт  
*Притча о Немилосердном должнике*, Около 1655

Бумага, бистр, тростниковое перо 17,3 x21,8 см  
Париж, Лувр

требовательный, испытующий взгляд художника, движимого ненасытным желанием вывести в собственном облике все тайны человеческого обличья. Из углубленного внимания к человеку возникли лучшие портреты Рембрандта, среди них - портрет его друга и покровителя Яна Сикса, впоследствии ставшего бургомистром Амстердама (илл. 274). Живые, динамичные портреты Халса не выдерживают

сравнения с портретами Рембрандта: там - мгновенный снимок, здесь - полнота личности. При этом Рембрандт не уступал харлемскому мастеру в виртуозности кисти, в умении передать открытыми мазками и блеск золотых галунов, и игру света в рюшах. Он настаивал на праве художника самому решать, когда считать картину законченной (по его словам - «когда художник достиг своей цели»), и левая рука Яна Сикса осталась в эскизном наброске. Вибрация свободных мазков усиливает ощущение внутренней жизни, исходящее от лица и фигуры. Глядя на картину, мы познаем человека. В портретах до Рембрандта давался выразительный суммарный образ характера и общественного положения модели. Но и лучшие из них ближе к литературным и театральным типам, чем к живым людям. Они производят сильное впечатление, но как раз потому, что многогранная человеческая личность повернута к нам одной гранью. Улыбка Моны Лизы может быть вечной только на картине. Не таковы люди в портретах Рембрандта. Мы встречаемся с ними лицом к лицу, нам передается их тепло, их потребность в сочувствии, их одиночество, их горести. Пристальный, изучающий взгляд Рембрандта, так хорошо известный по его автопортретам, проникал до самого дна человеческой души.

Вполне отдаю себе отчет в сентиментальности подобных выражений, признаю бессилие слов перед этой непостижимой способностью

Рембрандта постигать то, что греки называли «душевными усилиями». Он обладал шекспировским даром мысленного перевоплощения, умел предугадывать поведение человека в любой ситуации. Этот уникальный дар проявился в его композициях на библейские темы. Будучи верующим протестантом, Рембрандт, конечно, постоянно перечитывал Библию. Он проникался духом библейских эпизодов и силой внутреннего зрения доводил их образы до предельной ясности. На *илл. 275* показан рисунок Рембрандта к притче о Немилосердном должнике (Матф. 18: 21-35). Вряд ли нуждается в подобном объяснении рисунок, сам себя разъясняющий. Господин принимает работников в день расчета, его управляющий подсчитывает долги по большому гроссбуху. Должник, понутив голову, обреченно шарит в пустом кармане. Беглые короткие штрихи с предельной ясностью обрисовывают отношения между тремя персонажами - требовательного хозяина, виноватого слуги и зарывшегося в бумагах управляющего.

Рембрандт умел раскрыть внутреннее содержание сцены скупыми средствами, сильные эмоции у него не расплескиваются в бурных внешних проявлениях. Примирение царя Давида с его грешным сыном Авессаломом (*илл. 276\**) - тема, ранее не встречавшаяся в изобразительном искусстве. Ветхозаветные цари и патриархи Святой земли ассоциировались в сознании Рембрандта с восточными купцами, которых он видел в амстердамском порту. Его Давид облачен то ли в индийский, то ли в турецкий костюм, на голове его тюрбан, а с плеча Авессалома свешивается восточная кривая сабля. Художника влекли восточные одежды блеском золотой парчи, шелка, драгоценностей - в них дрожал и переливался свет. Блестящие фактуры великолепно писали Рубенс и Веласкес, но в живописи Рембрандта почти нет ярких цветов. Его библейские композиции погружены в сумеречную атмосферу коричневатых тонов. Но с тем большей силой мерцает в них светоносная материя. Завораживающие колыхания света и тени в живописи Рембрандта не самоценны, они усиливают драматическое напряжение. Какой сгусток эмоций сосредоточен в этом объятии двух людей - Авессалома, припавшего к груди отца в своем пышном воинском снаряжении, и Давида, с печалью и нежностью принимающего раскаяние сына! И хотя лицо Авессалома скрыто от нас, мы сопереживаем ему, проникаемся его чувствами.

Рембрандт был не только живописцем, но и выдающимся графикам, как Дюрер в свое время. Он работал в технике офорта, более свободной и легкой для исполнения, чем ксилография и резцовая гравюра. Способ изготовления офорта менее трудоемок, чем вырезание рисунка штихелем. Металлическая доска покрывается слоем лака, и художник рисует по нему тонкой иглой. После этого пластина погружается в кислоту,



276  
Рембрандт  
*Давид и Ионафан*, 1642

Дерево, масло 73x61,5 см  
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



277  
Рембрандт  
*Проповедь Христа*, Около 1652

Офорт 15,5x20,7 см

которая протравливает металл в процарапанных местах, оставляя в нем углубленные линии. Оттиск с готовой формы получается тем же способом, что и в резцовой гравюре. Однако характер линий иной. Нетрудно отличить легкую игру офортной иглы от медлительных, тяжелых штрихов резцовой гравюры. На *илл. 277* показан один из офортов Рембрандта на евангельскую тему. Нищие и убогие собрались вокруг Христа, чтобы послушать его проповедь. Художник почерпнул типажи в окружавшей его бедняцкой среде. Он долгое время проживал в еврейском квартале Амстердама и использовал в своих библейских композициях зарисовки, сделанные с натуры. Столпившийся люд реагирует на слова Христа по-разному: одни слушают, затаив дыхание, другие размышляют, а толстяк позади Иисуса, похоже, возмущен его нападками на фарисеев. Совсем не благостный вид этих отверженных может отпугнуть людей, оценивающих искусство по привлекательности сюжета. Но Рембрандт не отворачивался от безобразного, поскольку и в нем - частица правды. Идеалы Караваджо были восприняты им, как и многими его современниками, через голландских караваджистов, и, вслед за инициатором «натурализма», он отдавал предпочтение правде перед красотой. Христос зывал к отверженным и обездоленным, а в нищете, слезах и горести трудно усмотреть красоту. Хотя и здесь многое зависит от наших представлений о прекрасном. Кто усомнится в правоте ребенка, считающего свою морщинистую бабушку прекраснее всех кинозвезд? И точно так же не будет ошибочным утверждение, что один из прекраснейших образов мирового искусства - старый оборванец, примостившийся в правом углу рембрандтовского офорта, с его зависшей у лица рукой и взглядом, устремленным вверх в состоянии полного самозабвения.

Непосредственная убедительность офортов Рембрандта такова, что возникает соблазн видеть в них что-то вроде случайных натуральных зарисовок. Однако это ложное впечатление. Композиция тщательно сбалансирована - толпа, стоящая на почтительном расстоянии от Христа, располагается по правильному полукругу. В искусстве распределения масс, лишь по видимости случайных, а на самом деле тонко соотнесенных между собой, Рембрандт многим обязан итальянской традиции, которую он никак не мог презирать. Нет ничего более ошибочного, чем представлять его одиноким бунтарем, не понятым современниками. Действительно, по мере того как его творчество становилось все более глубоким и самобытным, заказов на портреты поступало все меньше и меньше. Но каковы бы ни были причины его личной трагедии, финансового разорения, как художника его ценили очень высоко. Трагично то, что на одной славе не проживешь - что прежде, что теперь.



278  
Ян Стен  
*Крестины.* , 1664

Холст, масло 88,9 x 108,6 см  
Лондон, коллекция Уоллес

Рембрандт был так велик, что ни один из голландских мастеров не может сравниться с ним. Однако эта протестантская страна была богата достойными внимания талантами. Многие из них работали в области окрашенного юмором бытового жанра, зародившегося, как мы помним, в средневековой миниатюре (*стр. 211, илл. 140 и стр. 274, илл. 177*) и развитого затем Брейгелем, в чьих сценках из крестьянской жизни предстали свойства самой человеческой природы (*стр. 382, илл. 246*). В XVII веке, когда эта линия оформилась в самостоятельный жанр, его блестящим представителем стал Ян Стен (1626 - 1679), зять Яна ван Гойена. Поскольку ремесло живописца было малоодоходным, Ян Стен содержал постоянный двор. Надо думать, ему доставляло удовольствие это побочное занятие, в котором он становился свидетелем множества комических сцен и различных проявлений человеческих характеров. В одной из своих картин он показал веселое застолье по поводу крещения новорожденного младенца (*илл. 278*). В центре внимания собравшихся друзей и родственников - отец с ребенком на руках, а в глубине уютной комнаты, в алькове видна

его разрешившаяся от бремени жена. Разглядывать эти людские типы в их веселом разгулье очень интересно, но перед нами не мешанина из анекдотических происшествий, а картина. Фигура показанной со спины девушки на переднем плане - великолепный кусок живописи; у каждого, кто видел оригинал, останется в памяти этот звучный и мягкий цветовой аккорд.

Картины таких художников, как Ян Стен, нередко определяют наше представление о голландской живописи как жизнелюбивом и радостном искусстве. Но в ней звучали и совсем иные тональности, близкие рембрандтовской сумрачности. Таким настроением проникнуты пейзажи выдающегося мастера этого жанра Якоба ван Рейсдала (1628/1629 - 1682). Рейсдал, как и Ян Стен, принадлежал ко второму поколению голландских живописцев. В период созревания его таланта и Ян ван Гойен, и Рембрандт были уже знаменитыми мастерами, под влиянием которых сформировался его вкус и определилась тематика. Первую половину жизни он провел в красивом городе Харлеме, отделенном от моря грядой лесистых дюн. Он любил зарисовывать эти виды с их чередованиями света и тени и с годами стал специалистом по лесному пейзажу (*илл. 279*). Рейсдал писал небо, мрачающее в густых облаках, тени, нарастающие при вечернем освещении, полуразрушенные замки, быстрые ручьи, - одним словом, он погрузился в поэзию северной



Холст, масло 107,5 x 143 см

Лондон, Национальная галерея

природы, примерно в то же время, когда Клод Лоррен поэтизировал итальянский ландшафт. Пейзажный мотив у Рейсдала наполняется личным чувством художника, становится носителем человеческих настроений.

Название этой главы, *Зеркало природы*, не следует понимать буквально - в том смысле, что голландское искусство будто бы давало зеркальное отражение природы. Холодный блеск зеркала чужд и искусству, и природе. Отражая природу, искусство неизбежно отражает и сознание художника - его взгляд на вещи, его склонности, его настроения. Этим свойством объясняется особое обаяние самой узко специализированной отрасли голландской живописи - натюрморта. В голландских натюрмортах мы чаще всего видим бокалы с вином, фрукты и изысканные яства, разложенные на фарфоровой посуде. Такие картины, предназначенные для украшения столовых, охотно раскупались. Но это не просто напоминания о гастрономических радостях и прелестях сервировки. В натюрмортах художник мог свободно выбирать и компоновать предметы, давая волю своей фантазии. Поэтому натюрморт стал своего рода экспериментальным полем для решения чисто живописных проблем. Так, Виллема Калфа (1619 - 1693) особенно интересовал свет, его отражения и преломления в стеклянных сосудах. В натюрморте Калфа материальные качества вещей - персидского ковра, ярких плодов, тускло мерцающего фарфора и полированного металла - полнятся игрой контрастов и тончайших цветофактурных переливов (*илл. 280*). Специалисты этого жанра, не ведая о том, преподнесли существенный урок: сюжет в живописи не столь важен, как кажется на первый взгляд. Подобно тому, как затертые слова обретают иное звучание в красивой мелодии, банальные вещи могут быть преобразены силой самой живописи.

Подобное утверждение может показаться странным, ведь перед этим мы особо останавливались на тематическом содержании в живописи Рембрандта. На самом деле здесь нет противоречия. Композитор, перекладывающий на музыку сочинение великого поэта, стремится донести до нас его содержание, а мы оцениваем предложенную интерпретацию. Точно так же в картине на библейский сюжет художник предлагает свое видение великого текста, и нам надлежит оценить его концепцию. Но как великая музыка может обойтись и без текста, так возможна и великая бессюжетная живопись. Художники XVII века продвигались к такому пониманию живописи, когда шаг за шагом открывали самостоятельную красоту зримого мира, в самых разных его проявлениях (*стр. 19, илл. 4*). И «малые голландцы», всю жизнь варьировавшие один и тот же изобразительный сюжет, прояснили ту истину, что сюжет в живописи не имеет первостепенного значения.



280

Биллем Калф

*Натюрморт с праздничным кубком гильдии стрелков Святого Себастьяна в виде рога, с омаром и бокалами , Около 1653*

Холст, масло 86,4 x 102,2 см  
Лондон, Национальная галерея



281

Ян Вермер

*Служанка с кувшином молока, Около 1660*

Холст, масло 45,5x41 см  
Амстердам, Стеделийк Музеум

С наибольшей убедительностью об этом свидетельствует творчество великого Яна Вермера Делфтского (1632 - 1675), художника следующего за Рембрандтом поколения. Вермер, работавший с медлительной тщательностью, оставил после себя совсем немного картин. Еще меньше среди них тех, что претендуют на значительность темы. Чаще всего он писал одну-две фигуры в типично голландских интерьерах. Картина с изображением женщины, наливающей молоко (*илл. 281*), весьма типична для его стиля. Из жанров Вермера ушло анекдотическое содержание, и они стали чем-то вроде натюрмортов с человеческими фигурами. Не просто растолковать, почему такое непритязательное полотно относится искусствоведами к величайшим шедеврам мирового искусства, но тот, кому посчастливилось видеть оригинал, согласится со мной: это - чудо. Попытки объяснить свойства чудесного происхождения заведомо обречены на провал, поэтому отметим лишь одно из них: при исключительной оптической точности в передаче всех форм, фактур и цветов в картине нет мелочной, старательной детализации. Подобно тому, как в фотографии можно уменьшить контрастность снимка, не снижая его четкости, в живописи Вермера истончающиеся контуры не ослабляют плотной материальности объемов. Это уникальное сочетание точности и размытости производит сильнейшее впечатление. Простая сцена преобразуется видением художника, и мы воспринимаем его глазами и тишину комнаты, и льющийся через окно свет, и загорающиеся в нем поверхности предметов.



*Бедный художник, дрожащий от холода у себя на чердаке*

**Около 1640**

Рисунок Питера Блота

Пергамент, итальянский карандаш, 17,7 x 15,5 см

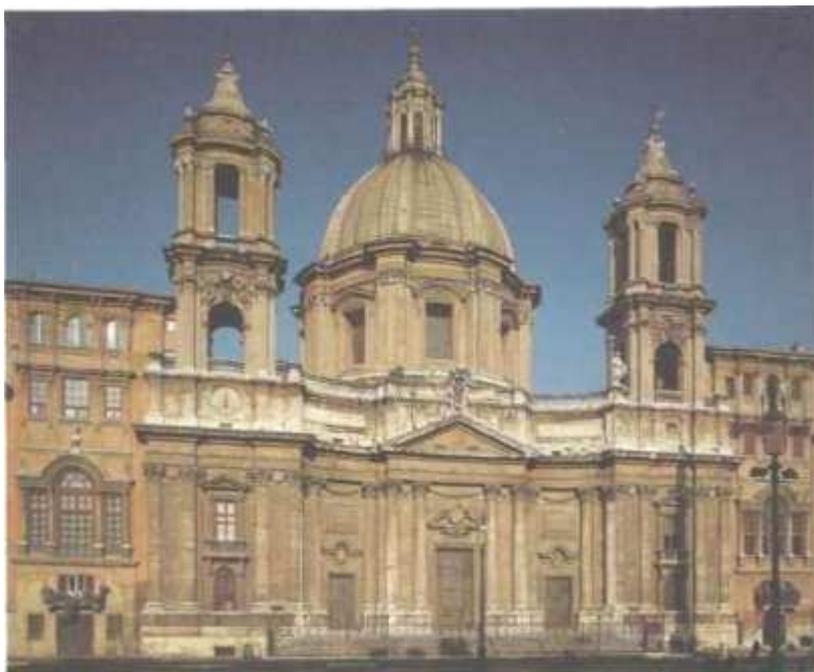
Лондон, Британский музей

## Глава 21 ВЛАСТЬ И СЛАВА: I

### Италия. XVII-XVIII века

Первые явления барокко возникли, как мы помним, еще в XVI веке, в таких постройках, как церковь Иль Джезу (*стр. 389, илл. 250*), где Джакомо делла Порта явил динамичные, волнующиеся архитектурные массы. Искусство - в силу самой природы вещей, - раз вступив на определенный путь, уже не сворачивает с него. Коль проявилась тяга к изменчивым формам и зрелищным эффектам, каждый архитектор будет усложнять композицию, наращивать пышность декора, предлагая свои ходы в игре. В течение первой половины XVII века шел процесс накопления новых приемов, и к середине столетия стиль барокко в Италии предстает вполне сложившимся.

На *илл. 282* дан фасад типично барочной церкви, выстроенной знаменитым архитектором Франческо Борромини (1599 - 1667) в сотрудничестве с другими зодчими. Нетрудно заметить, что Борромини оперирует ренессансными формами. По примеру Джакомо делла Порта он обрамляет центральный вход фронтоном и колоннами, обогащает пластику стены сдвоенными пилястрами. В сравнении с этим фасадом церковь Иль Джезу кажется сдержанной и строгой. Борромини уже не ограничивается элементами классического ордера. Его постройка складывается из трех разнотипных частей: величественного купола, фланкирующих его башен и фасада - плавно и широко изгибающегося, словно он вылеплен из глины. В других частях здания открываются еще более неожиданные решения. Так, первый этаж башен имеет квадратный план, элементы второго располагаются по окружности, а связь между двумя ярусами обеспечивается причудливо изломанным, разорванным антаблементом. Такое решение могло бы привести в ужас ортодоксального учителя архитектуры, но здесь оно вполне органично. Не менее поразительно обрамление боковых порталов. Фронтон, изгибающийся по форме овального окна, не имеет прецедентов в истории. Колышущиеся, извивающиеся, закручивающиеся формы доминируют и в объемах барочного здания, и в его декоре. Поэтому постройки стиля барокко часто упрекали в орнаментальной перегруженности и театральности. Борромини едва ли воспринял бы это как укор. Он сознательно стремился к парадности



Франческо Борромини, Карло Райнальди  
*Церковь Сант Анъезе ин Агоне на площади Навона в Риме.*  
1653

и бравурной динамике. Если театр одаривает нас волшебными зрелищами световых эффектов и превращений, то почему же архитектор, славящий в церковном здании мир небесный, не может воздействовать на воображение человека такими же, а то и более сильными, средствами?

Войдя в барочную церковь и оказавшись в пышном окружении драгоценных камней, золота и лепнины, мы поймем, что здесь видения небесной славы воплощались с такой чувственной конкретностью, о какой не помышляли создатели средневековых соборов. На *илл. 283* показан интерьер борроминиевской церкви. Нам, обитателям Северной Европы, привыкшим к скромным церковным залам, эта бьющая в глаза роскошь покажется недопустимо светской. Но католические церковники XVII века думали иначе. Выпады протестантов против помпезного храмового убранства лишь укрепляли их уверенность в том, что необходимо привлечь на свою сторону художников. Так что Реформация,



283

Франческо Борромини, Карло Райнальди

*Интерьер церкви Сант Анъезе ин Агоне на площади Навона в Риме.*  
Около 1653

ополчившаяся против церковных образов, косвенно способствовала расцвету барокко в католическом мире. Здесь скоро поняли, что искусство способно обслуживать задачи несравненно более сложные, чем те, что возлагались на него в Средние века. Если тогда ему надлежало доносить вероучение до людей, не умеющих читать, то теперь оно было призвано к миссии увещевания, обращения к вере тех, кто читал слишком много. И тогда привлеченные к делу архитекторы, скульпторы и живописцы превратили культовый интерьер в головокружительный спектакль. Здесь не так важны детали, как впечатление целого. Барочные интерьеры можно по достоинству оценить только в единстве с католическим ритуалом, которому они служили великолепным обрамлением. Присутствуя в них при большой мессе, когда у алтаря зажигаются свечи, пространство заполняется запахом ладана, раздаются звуки органа и хора, мы словно переносимся в иной мир.

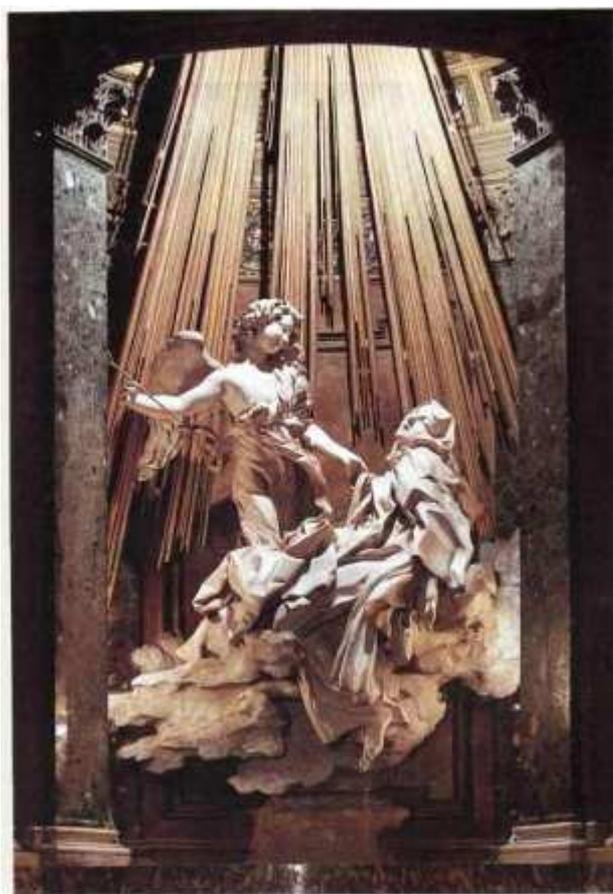
Заслуга разработки этого театрального по сути искусства принадлежит в первую очередь Джан Лоренцо Бернини (1598 - 1680), современнику Борромини. Почти ровесник ван Дейка и Веласкеса, он также был увлечен искусством портрета. Бюст молодой женщины (*илл. 284*) отличается живой непосредственностью, присущей лучшим работам Бернини. Когда в последний раз мне довелось видеть этот портрет во Флоренции, по мраморному лицу скользнул солнечный луч, и оно словно ожило, пришло в движение. Скульптору удалось уловить и изменчивость мимики, и наиболее характерное выражение модели. В этой способности передавать физиономическое выражение Бернини не было равных. Благодаря ей он смог представить в зримой форме религиозные переживания - подобно тому, как Рембрандт применил свой дар проникновения в человеческую душу в библейских композициях. На *илл. 285* представлен скульптурный алтарь работы Бернини, находящийся в капелле небольшой римской церкви. Он посвящен Святой Терезе, испанской монахини XVI века, описавшей свои мистические видения. Тереза рассказывает об охватившем ее неземном экстазе, когда золотая пылающая стрела ангела Господня пронзила ее сердце, вызвав и боль, и безмерное наслаждение. Нужна была немалая смелость, чтобы представить видение в скульптурной группе. Облако возносит святую навстречу падающим с неба золотым лучам. Нежно-улыбчивый ангел приближается к Терезе, и при виде его она бессильно падает, погружаясь в экстаз. Скульптурная группа, не имеющая видимой опоры, кажется выплывающей из-за колонн; свет падает из скрытого за обрамлением ниши окна. Нас могут смутить театральные эффекты и форсированная эмоциональность этой композиции, но это вопрос нашего вкуса и нашего воспитания. Культовое искусство барокко было призвано довести религиозные чувства до исступления, приобщить зрителя к мистическим озарениям, и нельзя не признать, что в рамках этой католической программы Бернини справился со своей задачей блестяще. Он нагнетает



284

Джан Лоренцо Бернини  
*Портрет Костанцы  
Буонарелли*  
Около 1653

Мрамор. Высота 72 см  
Флоренция, Национальный музей Барджелло



**285**

Джан Лоренцо Бернини  
*Экстаз Святой Терезы* 1645-1652

Мрамор. Высота 350 см  
Рим, церковь Санта Мария делла Виктория, капелла Корнаро



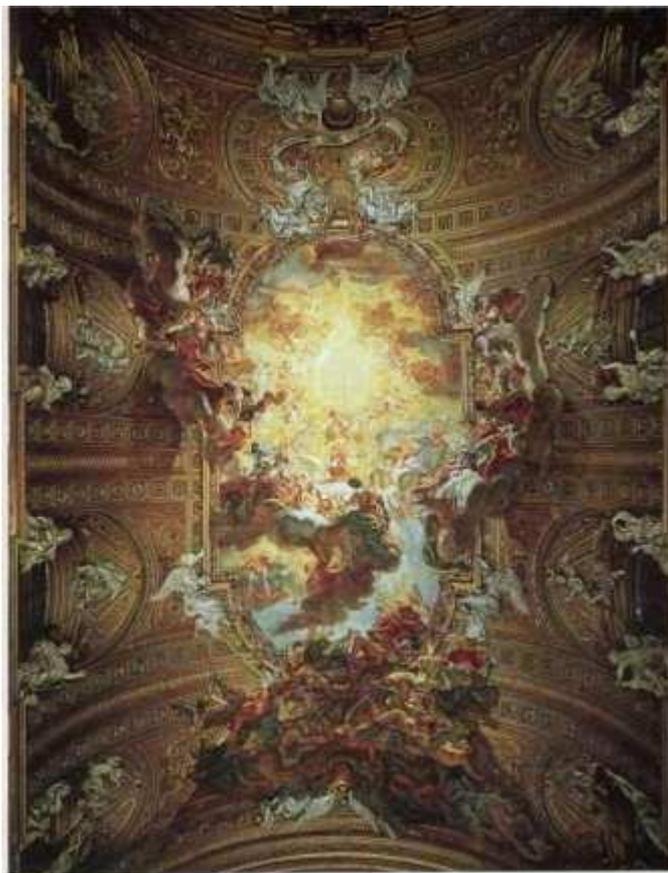
**286**

Джан Лоренцо Бернини  
*Экстаз Святой Терезы*

Деталь

эмоции, доводит их до предельного накала, не опасаясь преступить грань допустимого. В лице Терезы, теряющей сознание от переизбытка чувств,, достигнут такой пик эмоционального возбуждения, какого еще не было в истории искусств. Чтобы убедиться в этом, достаточно провести сравнение с головой Лаокоона (стр. ПО, илл. 69) или с *Умирающим рабом* Микеланджело (стр. 313, илл. 201). Даже трактовка драпировок подчинена новой задаче. Здесь уже не мерный поток ниспадающих тканей, как в классическом искусстве, а бурное колдовращение, сложно поднятое вихрем чувств. Эти приемы Бернини вскоре распространились по всей Европе.

Образный смысл берниниевской *Святой Терезы* вполне раскрывается лишь в контексте определенной среды, для которой она предназначена. Едва ли не в большей мере это относится к живописным декорациям барочных церквей. На илл. 287 представлена роспись потолка церкви Иль Дезу, выполненная Джованни Баттистой Гаулли (1639-1709). Потолок словно разверзается, являя зрелище небесного апофеоза. Раньше такой прием применял Корреджо (стр. 338, илл. 217), но Гаулли прибегает к более сильным театральным эффектам. Тема - поклонение Святому Имени Иисуса, оно написано сияющими буквами в центре плафона. К светоносному слову устремляются восторженные сонмы херувимов, ангелов и святых, а злые духи ниспадают клубящимися массами, убегая в отчаянии от небесного света. Обрамление плафона словно разрывается под напором множества фигур, и через образовавшийся проем с облаков сыплются прямо в церковный неф праведники и грешники. Художник



287

Джованни Баттиста Гаулли  
*Поклонение Имени Иисуса*  
1670-1683

Фреска плафона церкви Иль Дезу в Риме



288

Джованни Батиста Тьеполо  
*Пир Клеопатры*, Около 1750  
Фреска

Венеция, палаццо Лабия

стремился создать впечатление, что грань между реальным и иллюзорным пространством исчезла, и тем самым вызвать эмоциональное потрясение зрителя. Воздействие такой живописи определяется ее местом в интерьере. Стиль барокко объединяет в общий комплекс архитектуру, скульптуру и живопись, поэтому неудивительно, что по мере его становления самостоятельные (станковые) формы изобразительных искусств приходят в упадок - как в Италии, так и в других католических странах. В XVII веке по всей Европе славилось искусство итальянских мастеров фрески и лепнины, их умение преобразить любой интерьер в подобие сценической панорамы. Самым видным среди мастеров монументальной живописи был венецианец Джованни Баттиста Тьеполо (1696-1770). Он работал не только в Италии, но и в Германии, и в Испании. Здесь показан фрагмент росписи венецианского палаццо, выполненной Тьеполо в 1750 году (илл. 288). *Пир Клеопатры* художник изобразил в поистине пиршественном великолепии костюмов и красок. Античные историки рассказывают, как Марк Антоний устроил празднество в честь египетской царицы, любившей роскошь. Изысканные блюда, бесконечной чередой следовавшие друг за другом, оставили Клеопатру равнодушной. Она пообещала тщеславному хозяину представить самое дорогое угощение и, сняв жемчужину с серьги, растворила ее в уксусе, а затем осушила кубок с драгоценным напитком. Во фреске Тьеполо Клеопатра показывает Марку Антонию жемчужину, а черный слуга подносит ей бокал.

Тьеполо безусловно писал свои фрески с удовольствием, которое передается и зрителю. Но этой искрящейся, жизнерадостной живописи



289  
Джованни Батиста Тьеполо  
*Пир Клеопатры*

Деталь



290  
Франческо Гварди  
*Вид на церковь Сан Джордже Маджоре в Венеции*  
Около 1775-1780

Холст, масло 70,5 X 93,5 см  
Лондон, коллекция Уоллес

уже недостает той значительности и несомненности, которыми отмечены более ранние, пусть и более скромные, художественные творения. Великая эпоха итальянского искусства подходила к концу.

И только в одной области итальянцам XVIII века удалось создать нечто новое. Довольно показательно, что это были так называемые ведуты - живописные или гравированные изображения местностей. Путешественники, привлеченные великим прошлым Италии, стекались сюда со всей Европы; многие из

них хотели увезти с собой итальянские виды. В Венеции, чьей красотой всегда восхищались художники, возникла живописная школа, отвечавшая этим запросам. На *илл. 290* воспроизведена *ведута*, написанная Франческо Гварди (1712-1793). Присущие венецианской школе свето-цветовое восприятие и радостная тональность роднит Гварди с Тьеполо. Сравним эту широко простирающуюся панораму венецианской лагуны со скромным морским пейзажем Симона де Влигера (*стр. 418, илл. 271*), написанным столетием раньше. Опыт барокко, с его пристрастием к световым эффектам и изменчивым формам, сказался и в этом городском пейзаже. Гварди получил

от художников XVII века богатое наследство и уверенно распоряжался им. Опыт предшественников научил его, что в картине достаточно дать общее впечатление, а опущенные детали зритель восполнит сам. Присмотревшись внимательнее к его гондольерам, мы с удивлением обнаруживаем, что их фигуры едва намечены несколькими мазками. Но эти мазки положены так точно, что стоит чуть отодвинуться назад, как иллюзия восстанавливается во всей полноте. Открытия эпохи барокко, представшие в этом позднем цветке итальянского искусства, обретут особое значение в последующие времена.



*Собрание римских знатоков искусства и собирателей древностей*  
Около 1725

Пьер Леоне Гецци Рисунок пером 27x39,5 см  
Вена, Альбертина

## Глава 22 ВЛАСТЬ И СЛАВА: II

### Франция, Германия и Австрия. Вторая половина XVII - начало XVIII века

Католическая церковь поставила себе на службу силу эмоционального воздействия искусства. Но и светская власть не уступала церковной в притязаниях на управление сознанием людей. Короли и князья хотели предстать существами особой породы, вознесенными над обычными смертными божественной волей. Во Франции Людовика XIV, самого могущественного монарха Европы, пышное прославление королевской власти стало частью политической программы. Не случайно для участия в проектировании королевского дворца в Париж был вызван сам Бернини. Этот грандиозный замысел так и не был осуществлен, но другой дворец Людовика XIV стал символом абсолютной монархии. Речь идет о версальском дворце, выстроенном в 1666-1680 годах (*илл. 291*). Ни одна фотография не может дать адекватного представления об огромном ансамбле Версаля. Дворцовый фасад смотрит в парк двумя рядами окон, по 123 в каждом. Парк с его аллеями подстриженных деревьев, декоративными урнами и статуями (*илл. 292*), террасами и прудами простирается на несколько миль.

Барочный характер версальского комплекса проявляется скорее в его пространственном размахе, чем в архитектурных формах и декоре. Создатели дворца расчленили огромную массу здания, выделив боковые крылья, и придали ему торжественную представительность. В центральной части средний ярус подчеркнут рядом ионических колонн, несущих увенчанный статуями антаблемент; та же схема повторяется и в боковых крыльях. Методом комбинирования чисто ренессансных форм невозможно было бы преодолеть монотонность растянутого фасада; пластическая выразительность достигается здесь включенными в архитектуру статуями, декоративными урнами, трофеями. В таких сооружениях, быть может, наиболее отчетливо проявляется функция барочных форм. И будь создатели Версаля несколько смелее в применении неортодоксальных средств, они смогли бы найти более крепкую архитектурную композицию, преодолеть некоторую аморфность распластанного здания.

Следующее поколение архитекторов уже прочно усвоило уроки, вынесенные из предшествующего опыта. Стиль барокко, воплотившийся



Луи Лево, Жюль Ардуэн-Мансар  
*Фасад королевского дворца в Версале близ Парижа*  
1655-1682



292

*Парк королевского дворца в Версале*

Скульптурная группа справа - копия *Лаокоона*

в римских культовых сооружениях и во французских дворцах, воспламенил воображение и зодчих, и их владетельных заказчиков. Каждый князек Южной Германии хотел иметь свой Версаль, маленькие монастыри Австрии и Испании притязали своими постройками на соревнование с Борромини и Бернини. Период рубежа XVII и XVIII веков - один из величайших в истории архитектуры. Замки и церкви замыслились не просто как здания, а как особые пространства, в которых совместными действиями архитекторов, скульпторов и живописцев творится фантастический, искусственный мир. Даже участки городской среды планировались как сценические декорации, а загородная природа преображалась в парки, ручьи - в искусственные каскады. Художники получили возможность формировать окружающую среду по своему усмотрению, воплощать самые невероятные фантазии в камне и позолоченной лепнине. На претворение грез в реальность не всегда хватало финансовых средств, но и те из эксцентричных проектов, которые удалось осуществить, изменили облик городов и ландшафтов католической Европы.



293  
Лукас фон  
Гильдебрандт

*Дворец Верхний Бельведер в Вене*  
Около 1720-1724

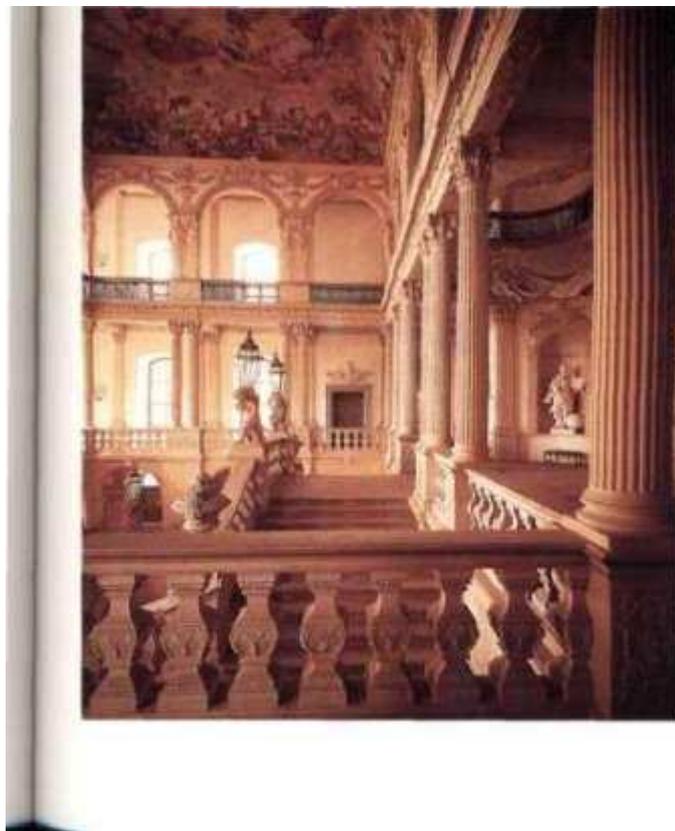


294  
Лукас фон Гильдебрандт  
*Вестибюль Верхнего Бельведера в Вене*  
1724

Гравюра XVIII века

С исключительной последовательностью патетический дух барокко воплощался в Австрии, Богемии и Южной Германии. Австрийским архитектором Лукасом фон Гильдебрандтом (1668 - 1745) был выстроен в Вене дворец для князя Евгения Савойского, союзника Мальборо (*илл. 293*). Дворец, стоящий на небольшой возвышенности, легко парит над террасами сада с фонтанами и боскетами. В его композиции сомкнуты семь объемов, напоминающих садовые павильоны; центральная часть выступает вперед и несколько возвышается над остальными, к ней примыкают более низкие крылья, завершающиеся четырьмя башнеподобными павильонами. Эти угловые выступы, как и центральная часть, отличаются богатой пластической проработкой. Фасад изгибается по сложной кривой, сохраняя при этом ясность очертаний. Четко очерченный контур удерживает в себе сложную игру пластических форм - причудливые орнаментальные гротески, набухающие кверху пилястры, извивающиеся и разорванные фронтоны над окнами, статуи и скульптурные изображения трофеев вдоль линии кровли. Но только внутри здания мы вполне ощутим присущее этому стилю торжество фантазии. На *илл. 254* показан вестибюль дворца князя Евгения, а на *илл. 295* - лестница одного из немецких замков, спроектированная Гильдебрандтом. Нужно представить себе, как выглядели эти интерьеры в дни торжественных приемов и празднеств, когда зажигались светильники и гости в пышных костюмах

поднимались по парадной лестнице. Человек, вошедший в такую резиденцию с тогдашней улицы - темной, грязной и зловонной, оказывался словно в мире волшебной сказки. Не менее импозантны были и церковные здания. На *илл. 296* дан вид австрийского монастыря в Мельке, на берегу Дуная. В реальном пейзаже он возникает как призрачное видение, высоко взлетающее над рекой, маячащее в небе изрезанными контурами башен и куполов.



295

Лукас фон Гильдебрандт и Иоганн Динценхоф  
*Лестница замка Поммерсфельден в Германии*  
1713-1714



296

Якоб Прандтауэр  
*Монастырь в Мельке*  
1702

Монастырь был выстроен по проекту местного зодчего Якоба Прандтауэра (? - 1726) и декорирован каким-то странствующим итальянским *virtuosi*, хорошо изучившим кладезь барочного стиля. И какого же совершенства достигли эти безвестные мастера в учении компоновать сложные архитектурные массы! Они умели соизмерять декор с телом здания, использовать самые экстравагантные формы экономно и эффективно, выделять лепкой отдельные объемы.

Но в интерьере уже нет места сдержанности (*илл. 297*), перед ним меркнут и самые патетические создания Бернини и Борромини. Какой поток впечатлений обрушивался на австрийского крестьянина, вступавшего в это волшебное царство! Музыцирующие ангелы витали над ним в облаках, посылая свое благословение из небесного рая. Они спускались на кафедру, замирая на ней в виде статуй. Здесь все движется в ритме танца, и это праздничное настроение разносится резонансом по всколыхнувшемуся пространству. Такой интерьер не мыслился как обычная, «естественная» среда. Он должен воплощать некое предчувствие райского блаженства. Могу согласиться, что не всех устраивает такое представление о рае, однако, когда погружаешься в эти фантазии, когда они обступают вас со всех сторон, все сомнения исчезают. Это мир, созданный по своим собственным законам, в котором утрачивают свои права наши нормы и предубеждения.

Отсюда видно, что к северу от Альп, как и в Италии, изобразительные искусства были вовлечены в процесс плавки единой пространственно-



297

Якоб Прандтауэр, Антонио Бедуцци, Йозеф Мунгенаст  
*Интерьер монастырской церкви в Мельке*  
Около 1738



298

Антуан Ватто

*Общество в парке* Около 1719

Холст, масло 127,6 x 193 см

Лондон, коллекция Уоллес

пластической формы, и потому в значительной мере утратили свою независимость. Конечно, на рубеже XVII и XVIII веков работали замечательные мастера кисти и резца, но в области станковой картины один лишь художник выдерживает сравнение с ведущими фигурами первой половины XVII столетия - Антуан Ватто (1684 - 1721). Ватто был уроженцем фламандской провинции, завоеванной французами незадолго до его появления на свет. Отсюда он переселился в Париж, где прожил всего до тридцати семи лет. В духе своего времени Ватто занимался декорированием интерьеров, в которых веселилась на балах и маскарадах аристократия. Но похоже, что пиршества реальности не слишком занимали его. Он стал писать видения иных празднеств, в которых не было ни грубости, ни пошлости жизни - пикники в вечнозеленых и вечно солнечных парках, галантные общества, где дамы и кавалеры, неизменно прекрасные и учтивые, предаются музицированию или тихой беседе; в этом мире мечты блеск шелковых нарядов никогда не отдает крикливостью, а быт пастушков и пастушек кажется продолжением церемонного менюэта. Пусть из этого описания у читателя не возникнет впечатления, будто искусство Ватто было вычурным и надуманным. Многие считают, что в нем проявились вкусы аристократии начала XVIII века и черты стиля рококо, пришедшего на смену барокко. Для рококо, в противоположность

монументальному размаху барокко, характерны фривольная интимность сюжетов, хрупкое изящество декоративных форм и светлые легкие краски. Однако сильный талант Ватто очевидно выходит за рамки моды на грациозность. Скорее, зависимость здесь обратная: в его мечтательных картинах предстал некий идеал, которому стремились подражать мастера рококо. Как в искусстве ван Дейка в свое время оформился некий зримый образец джентльменства (*стр. 405, илл. 262*), так и Ватто обогатил наше сознание прекрасными видениями галантных празднеств.

Как далека его картина, изображающая общество в парке (*илл. 298*), от шумной сутолоки бытовых сцен Яна Стена (*стр. 428, илл. 278*)! Покой бездейственной печали царит в этом полотне. Дамы и кавалеры предаются мечтам, задумчиво перебирают цветы, обмениваются молчаливыми взглядами. Шелк их одежд улавливает свет, и эти танцующие блики преобразуют рощицу в приют блаженства. Репродукция бессильна передать тонкость кисти Ватто, благозвучие его цветовых аккордов. Картины и рисунки Ватто, эти трепетные воплощения чувств, надо смотреть только в оригинале. Он преклонялся перед Рубенсом и, подобно фламандскому мастеру, умел передать дыхание жизни скольжением

карандаша по бумаге, легким прикосновением кисти к холсту. Но в его искусстве царит настроение, неведомое ни Рубенсу, ни голландским жанристам. Красота Ватто овеяна неизъяснимой печалью, и эта тональность возносит его творчество над непритязательной миловидностью стиля времени. Он рано ушел из жизни, скончавшись от чахотки. И кто знает, быть может, болезненное состояние обострило его тоску по быстротечной, исчезающей красоте. Во всяком случае никому из подражателей Ватто не удалось повторить его пронзительного мироощущения.



*Искусство под покровительством короля:  
Людовик XIV посещает Королевскую мануфактуру Гобеленов в 1667 году*

Шпалера Музей Версаля

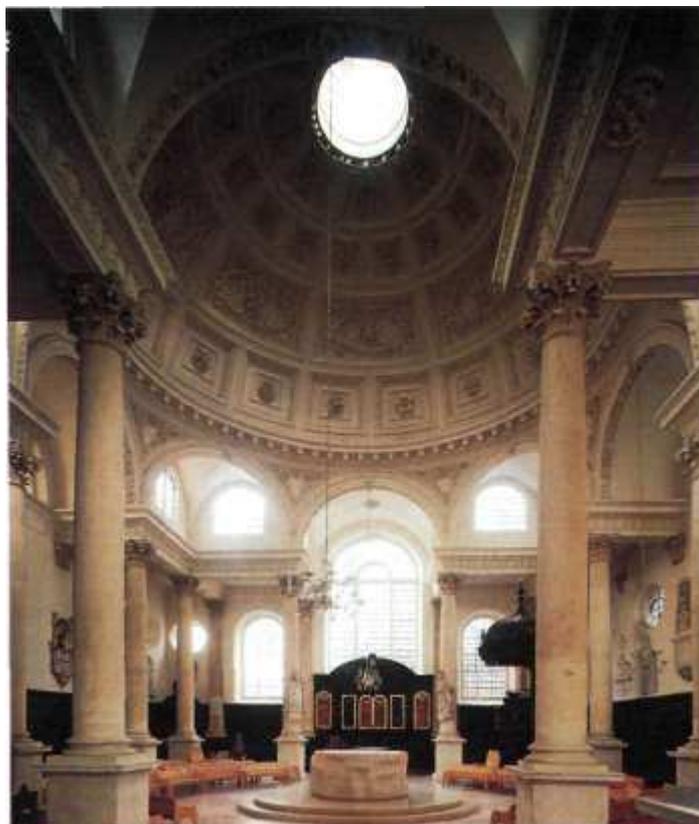
## Глава 23 ВЕК РАЗУМА

### Англия и Франция. XVIII век

На рубеже веков стиль барокко, достигнув кульминации в своем развитии, широко распространился в католических странах. Но протестантская Европа, хотя и находилась под воздействием впечатляющей силы барокко, все же не могла адаптировать его по конфессиональным соображениям. Такая сдержанность преобладала даже в Англии периода Реставрации, при том, что двор Стюартов, ориентированный на французские моды, с отвращением относился к пуританским воззрениям и вкусам. На крупнейшего английского архитектора того времени Кристофера Рена (1632 — 1723) была возложена задача восстановления лондонских церквей, уничтоженных или поврежденных пожаром 1666 года. Сравним спроектированный Реном собор Святого Павла (*илл. 299*) с римской барочной церковью, выстроенной двадцатью годами раньше (*стр. 436, илл. 282*). Рен никогда не был в Риме, но влияния барокко в его постройке очевидны. Собор Святого Павла превосходит сооружение Борромини своими масштабами, но его композиция выстраивается из тех же основных элементов: большой купол, фланкирующие его башни и фасад с портиком перед главным входом. Есть несомненное сходство и в очертаниях башен, особенно верхней их части. И тем не менее созданный Реном архитектурный образ совершенно иной. В соборе Святого Павла нет барочных изгибов, в нем доминируют прямые линии. Текучесть форм сменилась устойчивостью и незыблемой силой. Размеренный ритм сдвоенных колонн напоминает скорее спокойную ритмику версальского дворца, чем типично барочного сооружения. Рисунок отдельных элементов заставляет еще больше усомниться в приверженности Рена стилю барокко. Здесь нет проявлений капризной фантазии, все формы вылеплены по лучшим ренессансным образцам, объемы ясно очерчены и четко отделены друг от друга. В архитектуре Рена пылкая динамика барокко сменяется сдержанной основательностью и рассудочной трезвостью. Эти качества, отвечающие свойствам протестантского сознания, особенно ясно выступают в церковных интерьерах Рена. Интерьер



Кристофер Рен  
*Собор Святого Павла в Лондоне.*  
 1675-1710



300

Кристофер Рен  
*Интерьер церкви Сент Стивен Уолбрук в Лондоне.*  
 1672

лондонской церкви Сент Стивен Уолбрук представляет собой вместительный зал для молитвенных собраний (*илл. 300*). Назначение такого интерьера - не воодушевить верующих видениями небесного рая, а способствовать внутренней собранности и сосредоточенности во время молитвы. Этот тип зального интерьера строгих форм Рен варьировал и в других церковных сооружениях.

То же самое можно сказать и о резиденциях знати. Ни один английский король не пошел бы на такие расходы, какие потребовало строительство Версаля, и ни один английский пэр не стал бы состязаться в роскоши своих хором с южногерманскими князьями. Правда, строительные безумства достигли и Англии. Дворец Бленхейм герцога Мальборо даже превышает размерами Бельведер князя Евгения. Но это скорее исключение. Идеалом английской аристократии XVIII века был не дворец, а загородный дом.

В английских усадьбах нет выставленной напоказ роскоши. Аристократия гордилась своим «хорошим вкусом» и старалась соблюдать законы классической архитектуры, как она их понимала. Еще со времен Возрождения архитекторы, занимавшиеся обмерами античных



301

Лорд Берлингтон и Уильям Кент  
*Чизвик-хаус в Лондоне*  
Около 1725

памятников, публиковали результаты своих изысканий в виде правил и образцов. Самым знаменитым был трактат Андреа Палладио, в Англии XVIII века он считался наиболее авторитетным пособием по классической архитектуре. Вилла в «палладианском стиле» считалась последним словом архитектурной моды.

На *илл. 301* показана одна из таких вилл, Чизвик-Хаус. Спроектированная для себя лордом Берлингтоном (1695 - 1753), тогдашним законодателем вкусов, и декорированная его другом, Уильямом Кентом (1685 - 1748), она, действительно, близко повторяет виллу Ротонда Палладио (*стр. 363, илл. 232*). В отличие от барочных архитекторов католической Европы, создатели виллы нигде не грешат против строгих правил классического стиля. Импозантный портик воспроизводит торцовый фасад античного храма, выстроенного в коринфском ордере. Стены гладкие, в постройке нет ни завитков, ни волют, ни статуй на крыше, ни рельефных гротесков.

В Англии лорда Берлингтона и Александра Попа правила вкуса приравнивались к правилам разума. Сам национальный темперамент противился полетам фантазии и взвинченной эмоциональности

барокко. Регулярные парки версальского типа с их ровно подстриженными деревьями и кустарниками, бесконечными прямыми аллеями в глазах англичан являли собой лишь нелепые амбиции архитектуры, навязывающей свою волю природе. Английский парк мыслился как продолжение естественного ландшафта, как своего рода коллекция видов, чарующих глаз своей живописностью. Кент и другие мастера садовой архитектуры полагали, что идеальное окружение палладианской виллы - «пейзажный парк». Если за наставлениями в хорошем вкусе они обращались к известному итальянскому архитектору, то эталоны природной красоты следовало искать у южного художника. Самым авторитетным ориентиром был здесь Клод Лоррен. Нетрудно различить тот и другой прототип в усадьбе Стаурхед (Уилтшир), возникшей в первой половине XVIII века (*илл. 302*). «Храм» вдали выстроен по образцу виллы Ротонда (в которой, в свою очередь, повторялись формы римского Пантеона), а весь пейзаж с деревьями, озером, мостом, напоминающим акведук, выдает влияние живописи Клода Лоррена, о чем мы уже говорили (*стр. 396, илл. 255*).

Положение английского художника под протекторатом разума и хорошего вкуса было не очень завидным. Мы уже видели, что с победой



302

*Усадьба Стаурхед в Уилтшире*  
Основана в 1741

протестантизма в Англии воцарилась пуританская враждебность к образотворчеству и роскоши, затормозившая развитие искусства. Фактически спросом пользовалась лишь портретная живопись, но и эта область была в основном оккупирована приглашенными иностранцами и, успешными завоевать репутацию у себя на родине, - так повелось еще с тех времен, когда ведущим английским портретистом были Хольбейн, а затем ван Дейк.

Великосветский джентльмен времен лорда Берлингтона не был пуританином в своем отношении к искусству, однако он остерегался обращаться к отечественным художникам, еще не сделавшим себе имени за пределами Англии. Решив украсить свой дом картиной, он предпочитал купить работу известного итальянского мастера. Некоторые из таких людей знали толк в живописи и собрали великолепные коллекции старых мастеров, не удосужившись однако поддержать своих соотечественников и современников.

Такое положение дел весьма тревожило и ранило молодого английского художника Уильяма Хогарта (1697 - 1765), которому приходилось зарабатывать себе на жизнь гравюрами и иллюстрированием книг. Он знал, что мог бы писать картины ничуть не хуже тех, что покупаются за границей за сотни фунтов, но не было публики, интересующейся современным искусством. Тогда он решил переломить ситуацию, создав такую живопись, которая обращалась бы прямо к его соотечественникам. Ему нужно было ответить на вопрос «А зачем вообще нужна живопись?», показать людям, воспитанным в пуританской традиции, что искусство может приносить пользу. Хогарт изобрел особый жанр - живописные серии, рассказывающие о преимуществах добродетелей и губительности порока. Так, серия *Карьера мота* начинается у него с расточительности и безделья, а заканчивается преступлением и смертью, а в *Четырех степенях жестокости* мальчишка, мучающий кошку, вырастает в отпетого уголовника. Он излагал эти нравоучительные истории так, что каждому были понятны и цепочки событий, и вытекающие из них моральные заключения. Фактически его живопись - немой театр, в котором каждый персонаж наделен своей функцией и характеризуется красноречивой позой, мимикой, костюмом и реквизитом. Хогарт и сам сравнивал свою живопись с драматургией и режиссурой, называл фигуры картин «действующими лицами» и стремился выявить их типаж всеми возможными средствами. Каждая из его серий разворачивается как новелла, точнее - как назидательная притча. В этом отношении они не были такой новинкой, как то казалось самому художнику. Ведь средневековое искусство содержало в себе назидание, и традиционная проповедь в картинках, перейдя в народное искусство, дожила до XVIII века. Во времена Хогарта



303

Уильям Хогарт

*Карьера мота. Мот в Бедламе.*, 1735

Холст, масло, 62,5 x 75 см

Лондон, Музей Джона Соуна

на ярмарках продавались гравированные серии, рассказывающие о судьбах пьяницы или картежника, те же сюжеты встречались и в книжицах народных баллад. Однако искусство Хогарта проистекало не из этой традиции. Он был прекрасно знаком с наследием европейской живописи, в частности - с приемами голландских жанристов в их преисполненных юмора бытовых сценках с точно обрисованными типажам (вспомним Яна Стена, *стр.* 428, *илл.* 278). Из современной ему итальянской, особенно венецианской живописи (Гварди, например, *стр.* 444, *илл.* 290) он смог вынести искусство намека, умение передавать объект несколькими касаниями кисти.

На *илл.* 303 представлен заключительный эпизод *Карьеры мота*: лишившийся разума мот заканчивает свои дни в Бедламе. В этой страшной сцене собраны все разновидности помешательства.

В ближайшей к нам камере скорчился на соломенной подстилке религиозный фанатик - пародия на святого отшельника барочной живописи. Далее - человек, одержимый манией величия, с короной и скипетром в руках; идиот, чертящий карту мира на стене; слепец с бумажной трубкой-телескопом. У лестницы - гротескное трио, состоящее из ослабевшего скрипача, певца в дурацком колпаке и трогательной фигуры робко сжавшегося человека, который просто сидит и смотрит в сторону. На переднем плане умирающего мота оплакивает некогда покинутая им девушка. В эти предсмертные мгновения с него снимают кандалы, заменявшие смирительную рубашку. Теперь он свободен. Жестокий трагизм этой сцены усиливается поведением трех наблюдателей - карлицы, шутовски комментирующей происходящее, и двух элегантных посетительниц, знавших героя во времена его процветания.

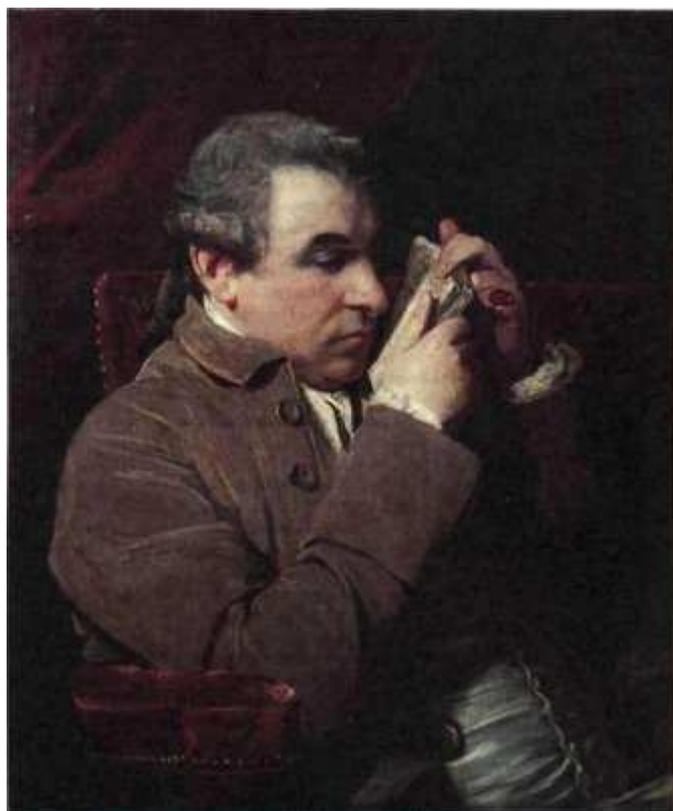
Каждая фигура, каждый микроэпизод выполняют свою роль в повествовании, но достоинства Хогарта не исчерпываются его даром рассказчика. Самое замечательное в Хогарте то, что при всей его углубленности в событийный аспект он оставался живописцем - мастером красочного мазка, света и композиции. Группа с умирающим героем при всей беспощадности этого зрелища скомпонована в лучших традициях итальянской классики. Глубокое понимание этой традиции было предметом особой гордости Хогарта. Он написал теоретический трактат *Анализ красоты*, в котором доказывал, что извилистая линия при всех обстоятельствах красивее прямой или ломаной. Истинный сын своего века, Хогарт верил, что хорошему вкусу можно обучить посредством разумных правил, но ему не удалось

обратить англичан к современному искусству. Правда, он добился известности и даже благосостояния, но главным образом за счет гравюр, которые он делал со своих картин, их охотно раскупали. Как живописца знатоки не принимали его всерьез, и в течение всей жизни он ожесточенно сражался с диктатурой моды.

Только в следующем поколении явился английский художник, получивший признание великосветского общества, - сэр Джошуа Рейнолдс (1723 - 1792). Рейнолдс, в отличие от Хогарта, побывал в Италии и вполне разделял убеждение современных ему ценителей, что творцы итальянского Возрождения - Рафаэль, Микеланджело, Корреджо и Тициан - дали миру высшие и недостижимые образцы подлинного искусства. Он усвоил воззрения, приписывавшиеся Карраччи, то есть считал, что современному художнику не остается ничего другого, как заимствовать у каждого из старых мастеров лучшее: у Рафаэля - его рисунок, у Тициана - колорит и так далее. Позднее Рейнолдс, получив широкое признание и став первым президентом основанной тогда Королевской академии художеств, изложил свою доктрину

в речах. Это «академическое» учение небезынтересно и сейчас. Рейнолдс, как и многие его современники (здесь можно упомянуть доктора Самюэла Джонсона), свято верил в две вещи: в неоспоримость авторитета в искусстве и в то, что хороший вкус определяется некой системой нормативных правил. Он полагал, что из признанных шедевров итальянских мастеров можно вывести надежный метод и преподнести его студентам. Его лекции преисполнены проповеднического пафоса, его фразы взмывают к туманным высям великого и прекрасного, которые только и могут стать предметом Истинного Искусства. В своей третьей речи он провозглашал: «Стремление истинного художника должно простираться дальше: вместо старания развлекать людей подробной мелочной тщательностью своих подражаний он должен стараться облагородить их величием своих идей». Не нужно думать, что Рейнолдс был высокопарным занудой; это первое впечатление рассеивается при более внимательном знакомстве с его творчеством и литературным наследием. Его суждения об искусстве были вынесены из трактатов XVII века, а в большинстве из них превыше всего ставилась так называемая историческая живопись. Мы уже знаем, какие усилия потребовалось приложить художникам, чтобы поднять свой первоначально низкий социальный статус, определявшийся рукотворным характером их труда. В такой ситуации художники всеми силами старались доказать, что их профессия относится к разряду интеллектуальной деятельности, стоит в одном ряду с наукой и поэзией. В ходе этих дискуссий они особенно подчеркивали роль поэтического вымысла (инвенции) в живописи, возвышенность тем, трактовавшихся художником. Аргументы в защиту достоинства живописи звучали примерно так: если портрет и пейзаж еще можно отнести к продуктам ручного труда, поскольку здесь рука лишь копирует то, что видит глаз, то такие произведения, как *Аврора* Рени или *Аркадские пастухи* Пуссена (стр. 394-395, илл. 253, 254), выходят за пределы ремесленничества, ибо для их создания необходимы эрудиция и богатое воображение. В наши дни хорошо видны изъяны такой аргументации. Ремесленный труд, как и ремесленное начало в искусстве, заслуживают всяческого уважения, а чтобы написать приличный портрет или пейзаж, нужно нечто большее, чем хорошее зрение и ловкость руки. Но любое общество в любую эпоху выстраивает свои предубеждения по отношению к искусству - нынешняя общественная среда не составляет исключения. Как раз заблуждения прошлого, разделявшиеся умными и образованными людьми, для нас особенно интересны - на них мы учимся критически относиться к собственным взглядам.

Рейнолдс, друг Джонсона и людей его круга, принадлежал к интеллектуальной среде своего времени, но был вхож и в среду аристократов



304

Джошуа Рейнолдс

*Портрет Джозефа Баретти*, 1773

Холст, масло 73,7 X 62,2 см

Частное собрание

и богачей. Будучи ревнителем исторической живописи, питая надежды на ее грядущее возрождение, он вынужден был подчиниться фактическому положению дел: единственным жанром, пользовавшимся спросом, был портрет. Тип светского портрета, выработанный ван Дейком, служил эталоном для всех портретистов, обслуживавших запросы аристократии. Рейнолдс, не уступавший в элегантности лучшим светским портретистам, стремился вместе с тем показать характер модели и отразить ее роль в обществе. На *илл. 304* представлен портрет итальянского ученого Джозефа Баретти. Он принадлежал к кружку доктора Джонсона, составил англо-итальянский словарь, а позднее перевел *Речи* Рейнолдса на итальянский язык. Это отличный портрет, в котором интимность не переходит в фамильярность, к тому же добротный в живописном отношении.

И в детских портретах Рейнолдс старался расширить характеристику модели за счет ее окружения. Взгляните на его портрет мисс Боулз с собакой (*илл. 305*). Раньше нам этот мотив встречался у Веласкеса (*стр. 410, илл. 267*), но Веласкеса интересовал только внешний вид животного как объекта живописи. Рейнолдс же сосредоточился на взаимной привязанности двух живых существ, ребенка и собаки. По рассказу современника, Рейнолдс, прежде чем сесть за портрет, постарался завоевать доверие девочки. Будучи приглашенным к обеду, он сел рядом с ней, «развлекал ее разными историями и играми, а девчушка смотрела на него с возрастающим обожанием. Когда она зазевалась, он спрятал ее тарелку, долго искал ее, а потом ловко, как фокусник, поставил на прежнее место. На следующий день девочка пришла в восторг, узнав, что едет в гости к художнику. Она уселась позировать с выражением радостного удовольствия, которое художнику удалось сохранить в портрете». Неудивительно, что в портрете видна эта хитро подготовленная детская непосредственность, отсутствующая



305

Джошуа Рейнолдс

*Портрет мисс Боулз с собакой, 1775*

Холст, масло 91,8X71,1 см

Лондон, коллекция Уоллес

у Веласкеса. Суховатая живописная манера Рейнолдса не выдерживает сравнения с трепетной кистью испанского мастера. Но не следует ожидать от художника того, о чем он сам не помышлял. Он хотел донести до нас пленительную живость и нежность ребенка. При нынешнем изобилии фотографий детей в обнимку с кошкой или собакой уже не просто оценить по достоинству оригинальность Рейнолдса. Но художник и не несет ответственности за бездарных эпигонов, опошливших его находку. Эмоциональное содержание в портретах Рейнолдса никогда не нарушает гармоничности формы.

Портрет мисс Боулз находится в коллекции Уоллес в Лондоне, и там же можно увидеть портрет девочки примерно того же возраста, написанный соперником Рейнолдса, Томасом Гейнсборо (1727 - 1788). Маленькая леди, мисс Хаверфилд, собравшись на прогулку, затягивает шнур своей накидки (*илл. 306*). И хотя в этом машинальном движении нет ничего занимательного, портрет Гейнсборо обладает не меньшим обаянием, чем образ девочки, сжимающей в объятиях своего четвероногого друга. Гейнсборо, в отличие от Рейнолдса, не увлекался инвенциями. Уроженец сельской местности Суффолка, он обладал природным даром живописца и даже не испытывал потребности отправиться в Италию для ознакомления со старыми мастерами. В сравнении с Рейнолдсом, предававшимся высоким рассуждениям о важности традиции, он выглядит почти самоучкой, точнее - человеком, который создал себя сам. Между двумя английскими портретистами сложилось примерно то же соотношение, что между ученым Аннибале Карраччи, стремившимся возродить стиль Рафаэля, и бунтовщиком Караваджо, который признавал единственного учителя - природу. Во всяком случае, Рейнолдс видел в Гейнсборо именно гениального самородка, вступившего на ложный путь отказа от классического наследия. Признавая высокое мастерство своего соперника, он считал своим долгом указывать студентам на ошибочность его принципов. Сейчас, по прошествии двух столетий, противоположность позиций двух художников сгладилась, и гораздо отчетливее видно то, что их объединяло - стиль времени и связь с традицией, восходящей к ван Дейку. Однако памятуя о тогдашних разногласиях, мы легко обнаружим в портрете мисс Хаверфилд ту свежесть, которой отличалась манера Гейнсборо от сглаженной живописи Рейнолдса. У Гейнсборо не было «высоколобых» претензий, в своих портретах

он хотел передать лишь непосредственное впечатление. Поэтому он превосходит Рейнолдса в живописной свободе. Скользящие касания кисти творят разнообразие текстур и поверхностей - нежной детской кожи, переливающейся ткани накидки, лент и кружев шляпы. Быстрые, нетерпеливые мазки вызывают в памяти живопись Франса Халса (*стр. 417, илл. 270*),



306

Томас Гейнсборо

*Портрет мисс Хаверфилд, Около 1780*

Холст, масло 127,6x101,9 см

Лондон, коллекция Уоллес

но в портретах Гейнсборо нет энергичного натиска голландского мастера. Своей воздушностью, прозрачностью светотени они сближаются с мечтательными образами Ватто (*стр. 454, илл. 298*).

Оба художника задыхались в тесных рамках заказных портретов. Но если Рейнолдс отдавал досуг высоким жанрам исторической и мифологической живописи, Гейнсборо искал выхода в пейзаже, презренном с академической точки зрения жанре. В противоположность Рейнолдсу, человеку городскому по натуре, он любил покой природы и тихие звуки камерной музыки. Покупателей на его пейзажи

не находилось, поэтому в большинстве своем они остались в эскизах. Наброски, в которых художник отводил душу (*илл. 307*), несут на себе тем не менее печать века пейзажных парков. Это не натурные зарисовки, а пейзаж, сочиненный художником, отражающий его настроение.

В XVIII веке английские общественные институты, английские вкусы и моды становятся эталоном для тех европейцев, что стремились к идеалам разумного мироустройства. Ведь в Англии искусство не служило прославлению монархической власти; живопись Хогарта и даже портреты Рейнолдса и Гейнсборо, в конечном итоге, были обращены к обычным людям. Мы знаем, что во Франции уже в первой половине XVIII века пышная торжественность барокко сменилась интимной грацией рококо, в духе Ватто (*стр. 454, илл. 296*). Теперь и этот вымышленный мир аристократического искусства стал

сдавать свои позиции. Художники обратились к жизни простых людей своего времени, отражая ее в жанровых сценках. Крупнейшим мастером жанровой живописи был Жан-Батист Симеон Шарден (1699 - 1779), современник и почти ровесник Хогарта. Характерный пример его чарующего искусства приведен на *илл. 306*: в скромно обставленной комнате женщина накрывает стол, приглашая детей к предобеденной молитве. Шарден любил писать тихие мгновения обыденной жизни. Его поэтичные сцены домашнего быта, в которых нет ни внешних эффектов, ни многозначительных аллюзий, близки искусству Вермера (*стр. 432, илл. 281*). Спокойный, мягкий колорит Шардена может показаться слишком сдержанным в сравнении с мерцающей живописью Ватто. Однако в оригинале раскрываются тончайшие нюансы общей



307

Томас Гейнсборо

*Деревенский пейзаж*, Около 1780

Тонированная бумага, итальянский карандаш, белила. 28,3 x 37,9 см  
Лондон, Музей Виктории и Альберта



308

Жан-Батист Симеон Шарден

*Молитва перед обедом, 1740*  
Холст, масло 49,5x38,5 см  
Париж, Лувр



309

Жан Антуан Гудон  
*Бюст Вольтера.* , 1781  
Мрамор. Высота 50,8 см  
Лондон, Музей Виктории и Альберта

тональности, сплавляющей воедино все элементы простой, но точно выверенной композиции. Поэтому в наше время Шарден стал одним из любимейших мастеров XVIII века.

Признание превосходства человеческой личности над регалиями власти привело, как и в Англии, к подъему портретного искусства. Пожалуй, крупнейшим портретистом Франции был скульптор Жан Антуан Гудон (1741 - 1828). В череде великолепных портретных бюстов Гудон продолжил традицию, начатую Бернини (*стр. 436, илл. 284*). В бюсте Вольтера (*илл. 309*) скульптор дает нам возможность лицезреть черты характера великого борца за торжество разума - его пронизательный ум, силу разящей насмешки и присущую великому человеку благорасположенность к другим людям.

Английское пристрастие к «живописной» природе, проявившееся в набросках Гейнсборо, нашло отклик и во Франции. На *илл. 310*



310

Жан Оноре Фрагонар

*Парк виллы д'Эсте в Тиволи.* , Около 1760

Бумага, сангина, 35 X 48,7 см

Безансон, Музей изящных искусств и археологии

показан рисунок Жана Оноре Фрагонара (1732 - 1806), современника Гейнсборо. В своих картинах на галантные темы Фрагонар продолжал, и с большим изяществом, линию Ватто. Его пейзажные зарисовки наполнены особой экспрессией. Реальный вид с террасы виллы д'Эсте в Тиволи, близ Рима, преобразен художником в величественное и поэтическое зрелище.



*Натурный класс Королевской академии художеств*

1771

Среди художников - Рейнолдс (со слуховой трубкой)

Картина Иоганна Цоффани Холст, масло 100,7x147,3 см

Виндзор, королевское собрание

## 24 РАЗРЫВ ТРАДИЦИИ

### Англия, Америка и Франция в конце XVIII - начале XIX века

В трудах по истории отсчет «нового времени» начинается с 1492 года - года открытия Колумбом Америки. Мы помним, насколько важным был этот период для искусства: в эпоху Ренессанса занятия живописью или скульптурой перестали считаться ремеслом и превратились в особую профессию. Вместе с тем это было время, когда движение Реформации своей борьбой против использования в церквях алтарных картин и изображений святых положило конец наиболее традиционному применению произведений живописи и скульптуры на большей части территории Европы и вынудило художников искать новые рынки. Но какими бы важными ни были эти события, они не привели к внезапным переменам. По-прежнему художники объединялись в цеха и товарищества, продолжали окружать себя учениками, как это делали другие ремесленники, и рассчитывали на заказы главным образом богатой аристократии, которая нуждалась в художниках для украшения своих замков и загородных резиденций и пополнения фамильных портретных галерей. Другими словами, и после 1492 года искусство занимало естественное место в жизни людей, обладавших досугом, и в целом считалось чем-то таким, без чего отдельные личности не могли чувствовать себя полностью удовлетворенными. Хотя направления в искусстве менялись и художники ставили перед собой разные задачи: одни - стремясь к гармоническому равновесию фигур, другие — к богатству цветовых сочетаний или достижению драматической экспрессии, - в целом назначение картин или скульптур оставалось прежним и не оспаривалось. Оно состояло в том, чтобы делать красивые вещи для людей, которые хотели ими обладать и наслаждаться. Правда, приверженцы различных теорий спорили о том, что же заключает в себе понятие «красота»: идет ли речь об умении художника мастерски воспроизводить натуру, в чем преуспели Караваджо, голландские мастера или такой живописец, как Гейнсборо, или же о способности художника «идеализировать» природу, как это делали Рафаэль, Карраччи, Рени или Рейнолдс. За этими разногласиями не стоит упускать из виду, сколь многое связывало спорящие стороны, равно как и художников, которых они избрали в качестве своих любимцев. Даже «идеалисты» признавали, что художники должны изучать натуру и учиться рисовать

с обнаженной модели, а «натуралисты» были согласны с тем, что произведения античной классики являются непревзойденным эталоном красоты.

К концу XVIII века эти общие представления начали постепенно меняться. Мы действительно вступили в новое время, когда Французская революция 1789 года положила конец многим представлениям, считавшимся само собой разумеющимися на протяжении сотен, если не тысяч, лет. Как истоки великой Французской революции уходят в Век Разума, так и корни изменений в человеческих представлениях об искусстве следует искать там же. Первое из этих изменений касается отношения художника к тому, что называется «стилем». Персонаж одной из комедий Мольера пришел в состояние крайнего изумления, услышав, что всю свою жизнь, сам того не ведая, он говорил прозой. Нечто похожее произошло с художниками в XVIII веке. В прежние времена под стилем эпохи понимали просто приемы и методы, с помощью которых делались те или иные вещи; эти приемы и методы использовались, поскольку люди считали их наилучшими для достижения неких желаемых результатов. В эпоху Просвещения люди начали задумываться о стиле и стилях. Многие архитекторы по-прежнему были убеждены, что правила, лежащие в основе книг Палладио, гарантируют владение «правильным» стилем, необходимым для создания совершенных построек. Но если обращаться с подобными вопросами к книгам, то почти неизбежно возникнет вопрос: «Почему непременно Палладио?» Так и произошло в XVIII веке в Англии. Среди искушенных знатоков встречались и такие, кто хотел отличаться от других. Одним из самых известных

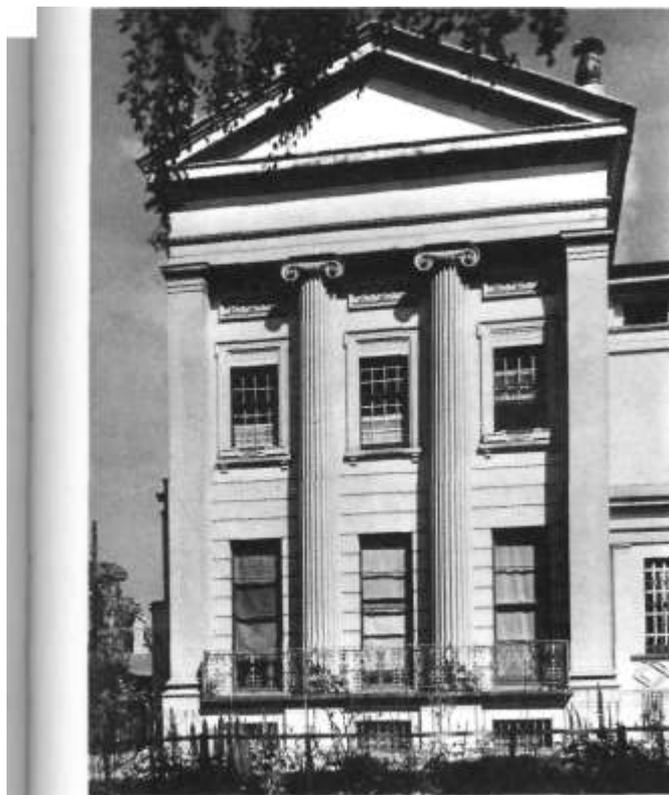


311

Орас Уолпол, Ричард Бентли и Джон Чут  
*Стробери Хилл, Твикенхем, Лондон*  
Около 1750-1775

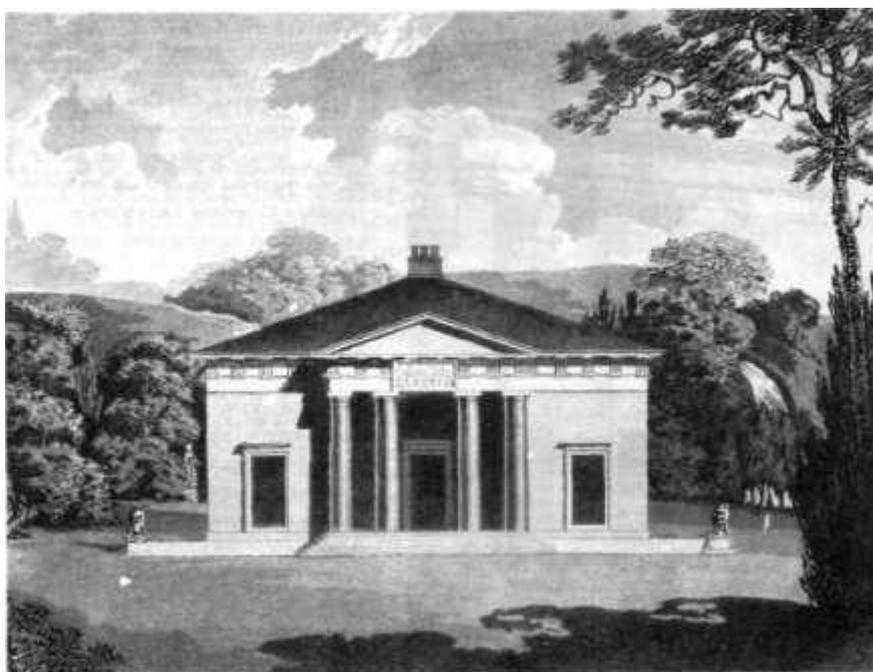
представителей этих просвещенных английских джентльменов, проводивших время в размышлениях о стиле и правилах вкуса, был Орас Уолпол, сын первого премьер-министра Англии. Именно Уолпол пришел к мысли, что было бы тривиально построить усадьбу в Стробери Хилл в стиле классических палладианских вилл. Известный своими причудами, Уолпол был склонен к необычному и романтическому; решение возвести в Стробери Хилл загородный дом в готическом стиле, наподобие замка из романтического прошлого, вполне отвечало его характеру (илл. 311). В те времена, около 1770 года, готическая вилла Уолпола воспринималась как прихоть человека, захотевшего покрасоваться своим интересом к старине. Однако в свете последующих событий становится очевидным, что речь шла о чем-то гораздо большем, а именно - об одном из первых проявлений того самосознания, которое побуждает людей выбирать стиль своих домов так же, как выбирают обои.

Уолпол был не единственным. В то время, когда он выбирал готический стиль для своей загородной резиденции, архитектор Уильям Чемберс (1726 - 1796) изучал китайский стиль в архитектуре и устройстве садов и выстроил китайскую пагоду в ботаническом саду Кью-Гарденз. Правда, большинство архитекторов по-прежнему придерживалось классических форм ренессансной архитектуры, однако и они все чаще задумывались над проблемами правильного стиля, начиная с определенным недоверием относиться к практике и традициям, укоренившимся, начиная с Ренессанса. Обнаружив, что многие из устоявшихся методов в действительности не имели ничего общего с постройками классической Греции, они поняли: то, что начиная с XV века принималось за правила классической архитектуры, в действительности шло от форм некоторых римских руин, относящихся к периоду, который с большим или меньшим основанием можно назвать временем упадка. Теперь же дотошными путешественниками были открыты и запечатлены в гравюрах афинские храмы эпохи Перикла, и их облик поразительно отличался от классических рисунков, помещенных в книге



312

Джон Папуорт  
*Дорсет Хауз, Челтнем.*  
Около 1825

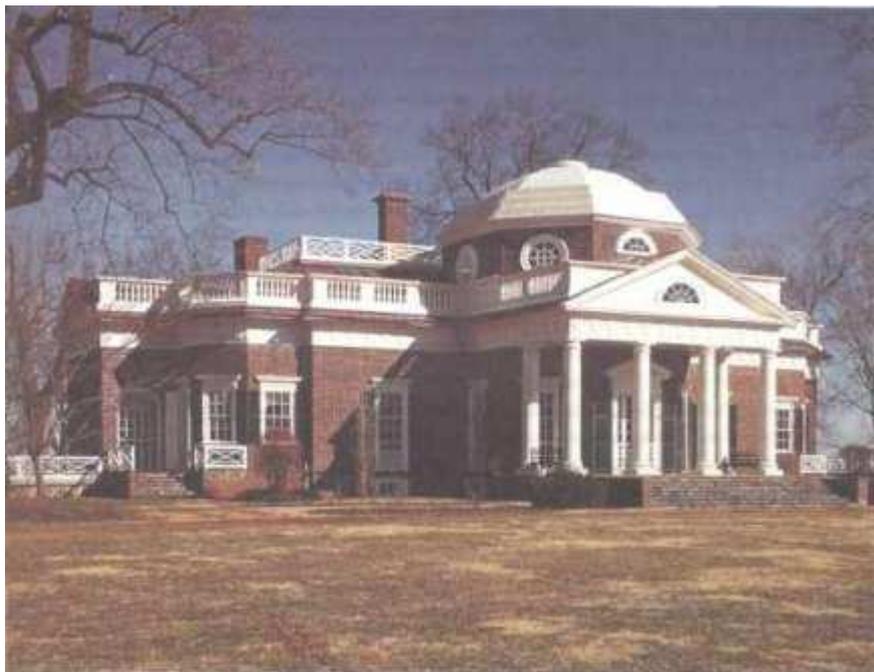


313

Сэр Джон Соун  
*Проект поместья*

Из книги *Архитектурных набросков,*  
Лондон, 1798

Палладио. За «неоготикой» Уолпола последовал стиль «неогрек», достигший кульминации в эпоху Регентства (1810-1820). В это время многие курорты Англии переживали период наибольшего процветания, и как раз в этих городах наилучшим образом можно изучать формы классицизма, навеянного греческим искусством. На *илл. 312* запечатлен дом в Челтнем, прекрасно спроектированный в чисто ионическом стиле греческих храмов (*стр. 100, илл. 60*). *Илл. 313* показывает образец возрождения дорического ордера в его оригинальных формах, тех самых, которые мы знаем на примере архитектуры Парфенона (*стр. 83, илл. 50*). Это проект виллы известного архитектора, сэра Джона Соуна (1752 - 1837). Если мы сравним его с палладианской виллой, построенной Уильямом Кентом почти на восемьдесят лет раньше, то поверхностное сходство лишь подчеркнет различие. «Компонуя» свое здание, Кент свободно оперировал традиционными формами; в сравнении с ним проект Соуна напоминает упражнение в правильном использовании элементов греческого стиля.



314

Томас Джефферсон  
*Монтиселло, штат Вирджиния*

1796-1806

Такое понимание архитектуры, основанной на точных и простых правилах, должно было нравиться сторонникам Разума, чьи влияние и власть усиливались во всем мире. Неудивительно, что такие люди, как Томас Джефферсон (1743 - 1826), один из основателей Соединенных Штатов Америки и третий президент страны, выстроил свою резиденцию, Монтиселло, в этом ясном классицистическом стиле (*илл. 314*), и что город Вашингтон с его общественными зданиями был задуман и осуществлен в классических формах греческой архитектуры. Во Франции после революции победа новому стилю была обеспечена. Старые добрые традиции строителей и декораторов барокко и рококо отождествлялись с прошлым, память о котором должна была быть развеяна: то был стиль замков сторонников королевской власти и аристократии. Революционерам же нравилось думать о себе как о свободных гражданах возрожденных Афин. Когда Наполеон в ореоле защитника идей революции завоевал Европу, классицизм стал стилем империи. В Соединенных Штатах, так же как в Европе,

бок о бок с возросшим стремлением оживить стиль классической Греции, усиливался интерес к готике, которая особенно притягивала те романтические умы, которые, утратив надежду изменить мир с помощью Разума, страстно мечтали вернуться к тому, что они называли Веком Веры. В живописи и скульптуре разрыв в цепи традиции, возможно, не ощущался столь же прямо, как в архитектуре, однако привел к последствиям, может быть, еще более важным. Здесь также корни

проблемы уходят в XVIII столетие. Мы уже видели, насколько неудовлетворен был Хогарт состоянием традиционных форм в искусстве и как обдуманно он планировал создать новый тип живописи для новой публики. С другой стороны, мы помним, как стремился сохранить традицию Рейнолдс, словно чувствуя угрожавшую ей опасность. И действительно, опасность существовала. Она, как упоминалось ранее, заключалась в том, что живопись перестала считаться обычным ремеслом, секреты которого передавались от мастера к ученику. Вместо этого она превратилась в дисциплину, наподобие философии, преподаваемую в академиях. Уже само слово «академия» говорит о новом подходе: оно происходит от названия роши, где греческий философ Платон занимался со своими учениками; постепенно так стали называть собрания ученых мужей, объединявшихся в поисках мудрости. Первыми назвали места своих встреч «академиями» итальянские художники XVI века, чтобы подчеркнуть свое равенство с учеными. Но лишь в XVIII веке академии взяли на себя задачу обучения студентов искусству. Так, старые методы, с помощью которых великие художники прошлого овладевали своей профессией, растирая краски и помогая главе мастерской, пришли в упадок. Неудивительно, что академические профессора, подобно Рейнолдсу, считали своим долгом внушить студентам необходимость внимательного изучения шедевров прошлого и заключенных в них секретов технического мастерства. Академии XVIII века находились под королевским покровительством, что должно было демонстрировать интерес короля к положению искусства в своем государстве. Однако для процветания искусств гораздо более важно не то, что обучение сосредоточилось в королевских учреждениях, а то, чтобы существовало достаточное количество людей, желающих купить картины и скульптуры живущих художников.

Именно на этой почве возникли серьезные проблемы: особое почтение, с которым в академиях относились к искусству мастеров прошлого, скорее побуждало заказчиков к приобретению работ старых мастеров, нежели рождало в них желание заказывать картины современным художникам. Чтобы исправить ситуацию, академии, сначала в Париже, а затем в Лондоне, начали устраивать ежегодные выставки произведений своих членов. Сейчас даже трудно представить, насколько важным было это нововведение, поскольку мы уже давно привыкли, что живописцы и скульпторы в основном создают работы для отправки на выставку, чтобы привлечь внимание художественной критики и найти покупателя. Эти ежегодные выставки превращались в события общественной значимости, о них говорили в светском обществе, они создавали и разрушали репутации. Теперь художник вместо работы для определенного заказчика, чьи желания он понимал, или для широкой публики, чей вкус можно было «вычислить», должен был добиваться успеха на выставке, где всегда существует опасность, что зрелищное и претенциозное затмит простое и искреннее. Для художника велико было искушение привлечь к себе внимание выбором мелодраматического сюжета или поразить публику размером полотна и эффектами звучного колорита. Неудивительно поэтому, что отдельные художники с презрением относились к «официальному» искусству академий и что конфликт между теми, чьи таланты пришлись по вкусу обществу, и теми, кто считал себя изгоями, грозили разрушить те общие принципы, на которых до тех пор развивалось все искусство.

Возможно, самым прямым и ощутимым следствием этого глубокого кризиса было то, что художники повсеместно стали искать новые типы сюжетов. В прошлом сюжеты считались в значительной мере как бы заранее заданными. Если мы совершим прогулку по музеям и галереям, то вскоре обнаружим, как часто в картинах изображалась одна и та же тема. Большинство произведений старой живописи, конечно же, было написано на религиозные сюжеты, заимствованные в Библии или в легендах о святых. Но и в тех случаях, когда речь шла о произведениях светского характера, художники в основном ограничивались несколькими избранными темами. Это были мифы Древней Греции с их историями о любовных приключениях и ссорах богов или героические легенды из римской истории с примерами доблести и самопожертвования и, наконец, аллегорические сюжеты, персонифицировавшие некие общие истины. Весьма любопытно проследить, насколько редко до середины XVIII художники выходили за эти узкие рамки, изображая сцены из романов, эпизоды из средневековой или современной истории. В период Французской революции ситуация изменилась. Художники внезапно ощутили свободу выбирать в качестве сюжета все, что угодно - от шекспировских сцен до животрепещущих событий, все, что будило воображение и вызывало интерес. Пренебрежение к традиционным темам искусства, пожалуй, было единственным, что объединяло преуспевающих мастеров того времени и одиноких бунтарей.

Едва ли случайно, что бегство от устоявшихся традиций европейского искусства отчасти помогли осуществить художники, приехавшие в Европу из-за океана, - американцы, работавшие в Лондоне. Конечно, они испытывали меньшую привязанность к освященным веками традициям Старого Света и были готовы испробовать новые пути. Американец Джон Синглтон Копли (1757 - 1815) - типичный художник этой группы. На *илл. 315* представлена одна из его больших картин, которая вызвала настоящую сенсацию во время первого показа в 1785 году. Сюжет был действительно необычен. Его подсказал художнику ученый Малоун, изучавший творчество Шекспира и бывший другом политика Эдмунда Берка; он же, кроме того, снабдил Копли всеми необходимыми историческими сведениями. Художнику предстояло изобразить известный исторический эпизод, когда Карл I потребовал от палаты общин ареста пяти ее членов, обвиненных им в государственной измене, и когда спикер палаты, бросив вызов авторитету короля, отказался их выдать. Подобный эпизод из сравнительно недавней истории никогда раньше не становился темой монументальной картины, и метод, избранный Копли для осуществления своего замысла, также не имел примеров в прошлом. Художник задумал воссоздать сцену с предельной точностью, как бы увиденную глазами свидетеля происходившего. Он не жалел сил, собирая исторические факты. Он расспрашивал антикваров и историков о том, как выглядела палата общин в XVII веке и какие костюмы носили люди; он ездил из поместья в поместье, чтобы найти и собрать воедино как можно больше портретов людей, бывших членами парламента в тот роковой момент. Короче, он делал то, что сегодня сделал бы любой добросовестный продюсер, которому предстояло воссоздать подобную сцену для исторического фильма или пьесы. Нам могут нравиться или не нравиться достигнутые результаты, но фактом остается то, что на протяжении последующих ста с лишним лет многие художники, большие и малые, видели свою задачу в точно таких же исторических «исследованиях», которые должны были помочь людям воочию представить решающие моменты истории.

В случае с Копли, попытка напомнить о драматическом конфликте между королем и представителями народа, конечно же, не была просто работой бесстрастного любителя старины. Лишь двумя годами ранее король Георг III вынужден был ответить на вызов колонистов и подписать мир с Соединенными Штатами. Берк, в чьем окружении родился предложенный художнику замысел, был твердым противником войны, которую он считал несправедливой и губительной. Смысл напоминания Копли о решительном отпоре королевским притязаниям в недавнем прошлом был прекрасно понят всеми. Рассказывают, что когда королева увидела картину, она отвернулась от нее с выражением горького удивления и после долгого и зловещего молчания сказала молодому американцу: «Вы избрали, господин Копли, самую несчастливую тему для упражнения своего карандаша». Она не могла знать, насколько несчастливую. Знающие историю тех лет помнят, что ровно четыре года спустя сцена, запечатленная в картине Копли, заново разыгралась во Франции. На этот раз Мирабо отклонил право короля помешать представителям народа, что послужило первым сигналом к началу Французской революции 1789 года.

Французская революция оказалась мощным стимулом для развития интереса к истории и появлению в живописи героических тем. Копли искал



315

Джон Синглтон Копли

*Карл I требует ареста пяти членов Палаты общин в 1641 году*

1785

Холст, масло 233, 4x312 см

Бостон, Публичная библиотека

примеры в национальном прошлом Англии. Это был романтический стиль в исторической живописи, сопоставимый с расцветом архитектуры в эпоху готики. Французским революционерам нравилось думать о себе как о новых греках и римлянах, и их живопись не менее, чем архитектура, отражала вкус к тому, что называли «римским величием». Ведущим художником классицизма был живописец Жак Луи Давид (1748 - 1825). Официальный художник революционного правительства, он создавал эскизы костюмов



316

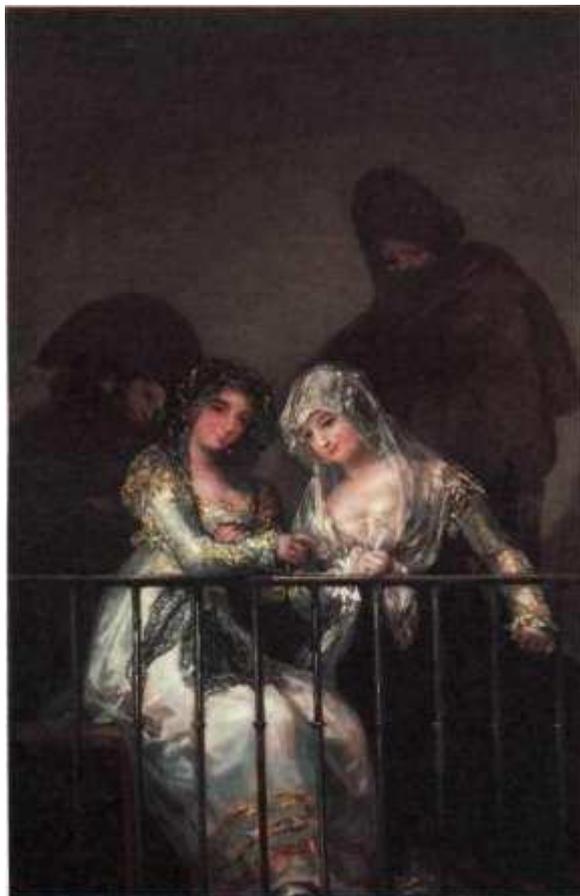
Жак Луи Давид  
*Смерть Марата*. 1793

Холст, масло 165 x 128,3 см

Брюссель, Королевские музеи изящных искусств

и декорации для таких пышных и пропагандистских зрелищ, как «Праздник в честь Верховного существа», во время которого Робеспьер возложил на себя обязанности Верховного жреца. Эти люди чувствовали, что живут в героическое время и что события их собственной жизни не менее достойны кисти художника, чем эпизоды греческой и римской истории. Когда один из лидеров Французской революции, Марат, был убит в собственной ванне молодой фанатичной женщиной, Давид изобразил его как мученика, принявшего смерть во имя своего дела (илл. 316). Марат имел обыкновение работать в ванне, к которой была прилажена простая доска. Убийца Марата передала ему прошение, и он собирался подписать его в тот момент, когда был сражен. Казалось бы, сама по себе ситуация не способствовала созданию картины, полной доблести и величия. Однако у Давида она выглядит героической, даже сохраняя реальные подробности полицейского протокола. У греческой и римской скульптуры художник научился умению моделировать мышцы и сухожилия тела, придавая изображению благородную красоту. Классическое искусство научило его отказываться от деталей, несущественных для основной цели, и стремлению к простоте. Здесь отсутствуют красочное разнообразие и сложные ракурсы. В сравнении с большим и эффектным полотном Копли картина Давида выглядит аскетичной, являя собой некое впечатляющее поминовение памяти скромного «друга народа» - так величал себя сам Марат, принявший мученическую смерть, работая на общее благо. Среди художников поколения Давида, отказавшихся от сюжетов старого типа, был великий испанский живописец Франсиско Гойя (1746 - 1828). Гойя в совершенстве владел лучшими традициями испанской живописи, созданными Эль Греко (стр. 372, илл. 238) и Веласкесом (стр. 407, илл. 264), и изображенная им группа людей на балконе (илл. 317) свидетельствует, что в отличие от Давида он не отрекся от мастерского владения кистью во имя достижения классической грандиозности. В Мадриде закончил свои дни в качестве придворного художника великий венецианский живописец XVIII века Джованни Баттиста Тьеполо, и в живописи Гойи есть что-то от его сияющего великолепия. И все же образы Гойи принадлежат другому миру. Две женщины, кокетливо вззирающие на прохожего в то

время, когда их довольно мрачные кавалеры прячутся на заднем плане, возможно, ближе к миру Хогарта. Портреты Гойи, обеспечившие ему место при испанском дворе (*илл. 318*), на первый взгляд напоминают традиционные парадные портреты ван Дейка (*стр. 404, илл. 261*) или Рейнолдса. Мастерство, с которым художник колдовал над блеском шелка и золота, напоминает Тициана или Веласкеса, но при этом на свои модели он смотрит по-другому. Если и Тициан, и Веласкес не льстили могуществу портретируемых, то Гойя, кажется, вовсе не знает жалости. Под его кистью лица портретируемых обнаруживают все тщеславие и уродство, жадность и пустоту (*илл. 319*).



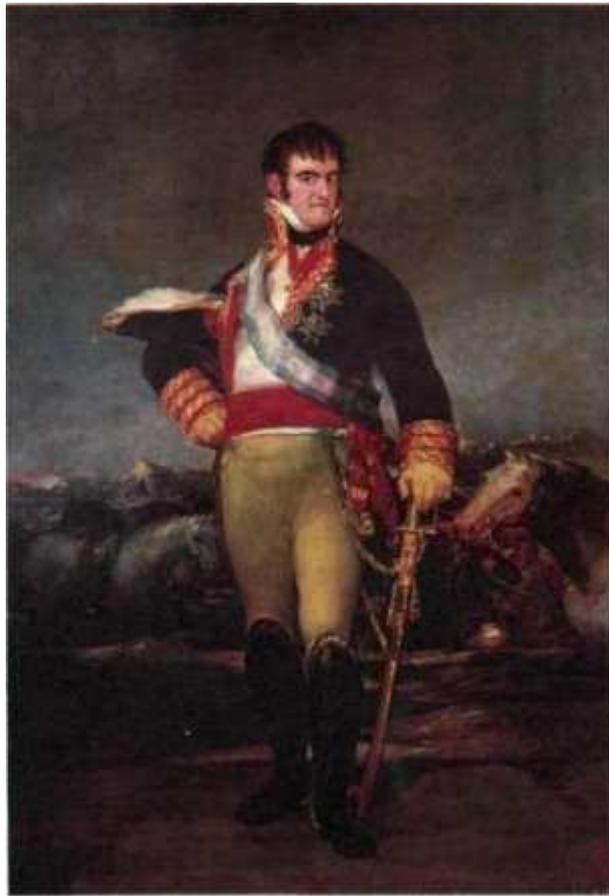
317

Франсиско Гойя

*Махи на балконе*, Около 1810-1815

Холст, масло, 194, 8 x 125,7 см

Нью-Йорк, Музей Метрополитен



318

Франсиско Гойя

*Король Фердинанд VII Испанский*, Около 1814

Холст, масло 207 x 140 см

Мадрид, Прадо

Ни один придворный художник, ни до, ни после Гойи, не оставил подобных воспоминаний о своих заказчиках.

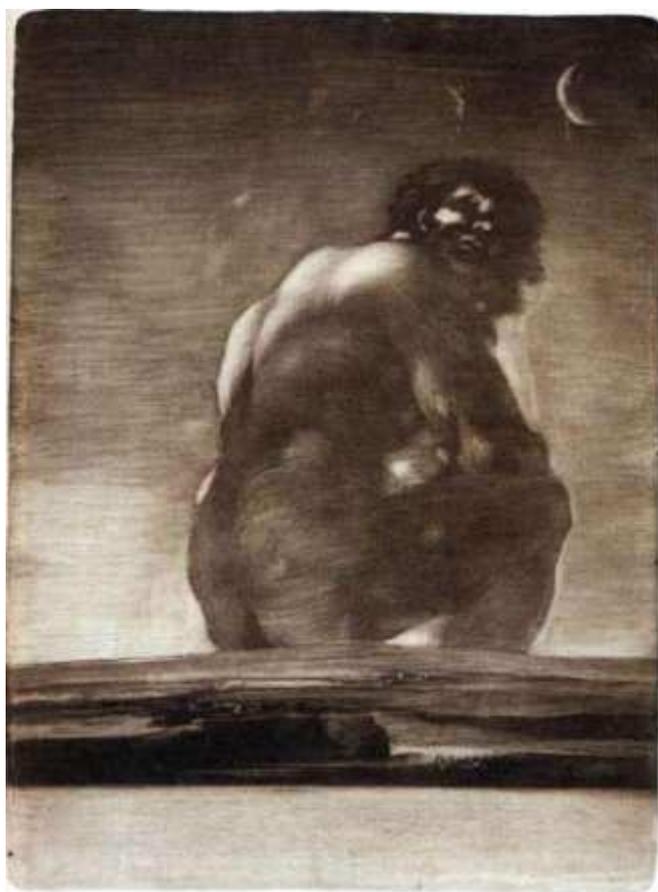
Свою независимость от условностей прошлого Гойя отстаивал не только в живописи. Подобно Рембрандту, он исполнил множество офортов, большинство из которых были исполнены в новой технике, акватинте, позволявшей не только оперировать линией, но и передавать затененные участки. Самое поразительное в гравюрах Гойи то, что они не иллюстрируют каких-либо известных сюжетов, библейских, исторических или жанровых. Большинство из них - это фантастические картины колдовских и сверхъестественных видений. Некоторые воспринимаются как обвинения,



## Деталь

направленные против реакционных сил и глупости, жестокости и угнетения, которые Гойя видел в Испании; другие словно воплощают ночные кошмары художника. На *илл. 320* запечатлено одно из видений, чаще других преследовавшее Гойю, - фигура гиганта, сидящего на краю земли. Крошечный пейзаж на первом плане подчеркивает его огромный размер; своим масштабом фигура еще сильнее уменьшает дома и замки, превращая их в мелкие пятнышки. Воображение разыгрывается при виде этого ужасного призрака, изображенного с такой определенностью, как если бы речь шла о зарисовке с натуры. Чудище в залитом лунным светом пейзаже сидит, подобно какому-то кошмарному видению. Думал ли Гойя, изображая его, о судьбах своей страны, о принесенных войной ужасах и человеческой глупости? Или же он просто создавал некий поэтический образ? Именно в этом заключался самый замечательный результат нарушения традиции - художники ощутили свободу выразить на бумаге свои тайные мысли так, как до того времени поступали лишь поэты.

Самый выдающийся пример такого нового подхода к искусству - творчество английского поэта и мистика Уильяма Блейка (1757 - 1827), бывшего на одиннадцать лет моложе Гойи. Блейк был глубоко религиозным человеком, погруженным в свой собственный мир, он презирал официальное искусство академий и отказывался следовать их нормам. Одни считали его полностью сумасшедшим; другие отмахивались от него как от безвредного чудака, и лишь очень немногие из его современников верили в искусство Блейка и спасали его от голодной смерти. Он зарабатывал на жизнь, делая гравюры, иногда для других, иногда иллюстрируя свои собственные поэмы. На *илл. 321* показана одна из гравюр Блейка, предназначенная для его поэмы *Европа. Пророчество*. Говорят, что эта загадочная фигура старого человека, склонившегося, чтобы измерить земной шар с помощью циркуля,



Акватинта. 28, 5x21 см

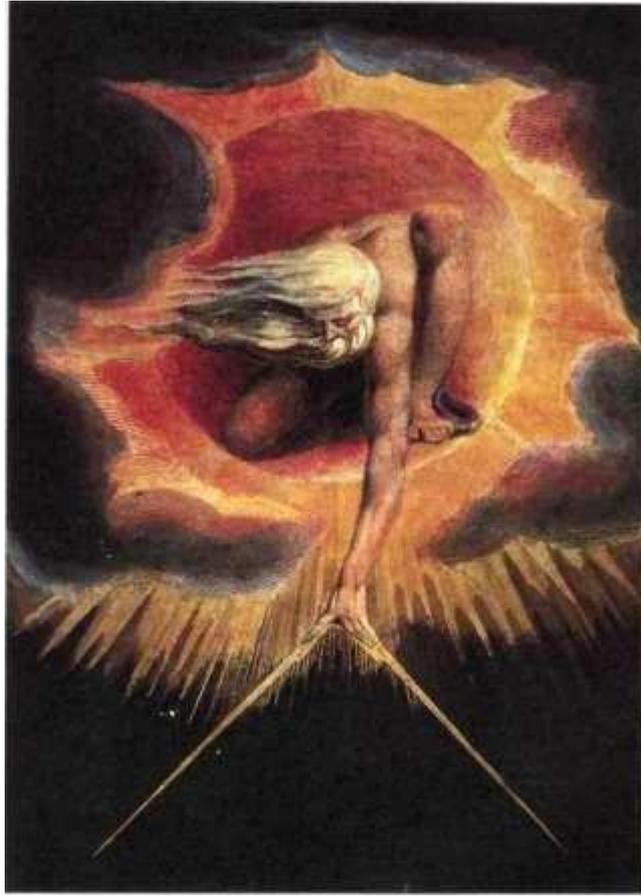
видением нависла над Блейком, когда он поднимался по лестнице своего дома в Ламбете. В Библии (Книга Притчей Соломоновых 8: 22-28) Мудрость, зывая к сынам человеческим, произносит следующее:

*«Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих... я родилась прежде, нежели водружены были горы, прежде холмов...; когда Он уготовлял небеса, я была там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, когда он утверждал вверху облака, когда укреплял источники бездны».*

Величественное зрелище Господа, опускающего циркуль на лик бездны, как раз и изображено Блейком. В этом образе Создателя есть что-то от фигуры Бога у Микеланджело (*стр. 312, илл. 200*), которым Блейк восхищался. Но в его руках фигура становится фантастической, похожей на сновидение. И действительно, Блейк создал свою собственную мифологию, и фигура в этом видении, названная художником Уризен, строго говоря, была не самим Богом, а созданием блейковского воображения. Хотя Уризен задуман как образ создателя мира, в представлении Блейка мир олицетворял зло, а его создатель - дьявольский дух. Отсюда сверхъестественный, кошмарный характер видения, в котором циркуль уподобляется вспышке молнии во тьме грозовой ночи.

Блейк был настолько поглощен собственными видениями, что не испытывал потребности рисовать с натуры, полностью доверяясь своему внутреннему зрению. Отметить изъяны его мастерства рисовальщика нетрудно, но это означало бы непонимание смысла его искусства. Подобно средневековому художнику, Блейк не заботился о правильности изображения: значение каждой фигуры в его сновидениях было для него настолько важным, что вопрос об элементарной правильности рисунка казался просто несущественным. После эпохи Возрождения Блейк был первым художником, столь осознанно выступившим против принятых традицией норм, и вряд ли можно упрекнуть современников художника, шокированных его искусством. Только почти столетие спустя Блейк получил признание как одна из самых важных фигур в искусстве Англии.

Еще одному разделу живописи свобода художника в выборе сюжета принесла большую пользу - пейзажу. Ранее пейзаж считался второстепенным видом искусства. Живописцы, в особенности те, кто зарабатывал на жизнь созданием картин с «видами» загородных поместий, парков или живописных сцен, не воспринимались всерьез как художники. Романтический дух конца XVIII столетия в какой-то мере изменил это положение, и крупные мастера увидели свою цель в том, чтобы поднять этот вид живописи на новую, более высокую иерархическую ступень. Традиция и здесь могла либо оказать помощь, либо стать препятствием. Весьма увлекательно проследить, как по-разному два английских пейзажиста, принадлежавшие



321

Уильям Блейк

*Сотворение мира* 1794

Офорт, раскраска акварелью 23,3 x 16,8 см

Лондон, Британский музей

к одному поколению, решали этот вопрос. Одним был Дж. М. У. Тернер (1775 - 1851), другим - Джон Констебл (1776 - 1837). В различии между двумя этими мастерами есть нечто такое, что напоминает противопоставление Рейнолдс - Гейнсборо, однако за пятьдесят лет, отделяющих поколения, пропасть в подходе соперников к проблеме стала значительно более широкой. Тернер, так же как Рейнолдс, пользовался огромным успехом у публики и его произведения часто становились сенсацией выставок в Королевской Академии. Подобно Рейнолдсу, он был приверженцем традиции. Главным предметом его желаний было сравняться с прославленными пейзажами Клода Лоррена (*стр. 396, илл. 255*), если не превзойти их. Когда он завещал свои картины и эскизы нации, то сделал это на определенном условии: одно из его полотен (*илл. 322*) должно постоянно экспонироваться рядом с работой Клода Лоррена. Хотел ли Тернер обернуть это сравнение в свою пользу? Красота пейзажей Лоррена заключается в их безмятежной простоте и спокойствии, в ясности и конкретности созданного художником мира грез, в отсутствии кричащих эффектов. Тернер также изображает фантастический мир, залитый светом и блистающий красотой, однако его мир - это не покой, но движение, не просто гармония, но ослепительное великолепие. Художник буквально «втискивает» в свои картины все, что может придать им большую выразительность и драматизм; и будь он менее талантливым живописцем, это желание поразить публику могло бы привести к губительному результату. Однако Тернер был столь превосходным постановщиком, обладал таким мастерством



322

Джозеф Мэллорд Уильям Тернер  
*Дидона, воздвигающая Карфаген.* 1815

Холст, масло 155,6x231,8 см  
Лондон, Национальная галерея



323

Джозеф Мэллорд  
Уильям Тернер  
*Вьюга. Пароход у входа в гавань.* 1842

Холст, масло 91,5x122 см  
Лондон, Галерея Тейт

и вкусом, что прекрасно справлялся с задачами, и лучшие из его картин действительно, дают представление о мощи природы в ее самых романтических и величественных проявлениях. На *илл. 323* показана одна из наиболее дерзких картин Тернера - *Вьюга. Пароход у входа в гавань*. Если сравнить эту

композицию, пронизанную вихревым движением, с морским пейзажем де Влигера (*стр. 418, илл. 271*), мы оценим степень смелости Тернера в подходе к решению задачи. Голландский художник XVII века писал не только то, что он видел в данный момент, но до какой-то степени и то, что он знал. Он знал, как строился корабль и как его оснащали, и, глядя на эту картину, мы могли бы реконструировать подобное судно. Однако никто не сможет воссоздать облик парохода XIX века на основе морского пейзажа Тернера. Все, что дает нам художник, - это впечатление от темного корпуса корабля, гордо развевающегося на мачте флага, битвы с бушующим морем и грозным шквалом. Мы почти ощущаем стремительные порывы ветра и удары волн, не успевая рассмотреть детали. Их поглощают всполохи света и мрачные тени штормовых туч. Я не знаю, так ли в действительности выглядит снежная буря на море, зато знаю, что как раз такую, внушающую ужас,



324

Джон Констебл

*Три дерева. Этюд* Около 1821

Бумага, масло 24, 8 X 29, 2 см

Лондон, Музей Виктории и Альберта

потрясающую воображение бурю мы представляем себе, когда читаем романтическую поэму или слушаем романтическую музыку. Природа у Тернера всегда отражает и выражает чувства человека. Мы ощущаем себя крошечными и подавленными перед лицом сил, которые нам не подвластны, и должны восхищаться художником, подчиняющим себе силы природы.

Совершенно иным был подход Констебла. Для него традиция, с которой Тернер соперничал, была не более, чем помехой. Он, безусловно, восхищался великими мастерами прошлого, однако хотел писать то, что видел своими глазами, а не глазами Клода Лоррена. Можно сказать, что он начал с того места, на котором остановился Гейнсборо (*стр. 470, илл. 307*). Но даже Гейнсборо продолжал отбирать мотивы, считавшиеся «живописными» по меркам традиционных норм; природа для него по-прежнему оставалась привлекательным фоном для идиллических сцен. Для Констебла все эти представления были несущественными; его интересовала лишь одна правда. «Перед настоящим художником открыто много возможностей», - писал он другу в 1802 году. - Самый большой порок наших дней - это bravura, попытка сделать нечто, выходящее за пределы правды». Модные пейзажисты, по-прежнему видевшие в Клоде Лоррене идеальный образец, разработали множество несложных приемов, с помощью которых каждый любитель мог «сочинить» эффектную и приятную картину. Выразительное дерево на первом плане должно было подчеркивать протяженность пейзажа,

открывающегося в центре картины. Не менее искусно была продумана колористическая схема. Теплые, предпочтительно коричневые и золотистые, тона следовало использовать при изображении первого плана, в то время как очертания задника должны были растворяться в бледных, голубоватых тонах. Существовали рецепты для изображения облаков и особые приемы для имитации коры сучковатого дуба. Констебл презирал весь этот набор образцов. Рассказывают, что один из друзей художника упрекнул его в том, что он не использовал на первом плане своей картины предписываемый традицией сочный коричневый тон старинной скрипки. В ответ на это Констебл взял скрипку и положил ее на траву у ног друга, чтобы показать ему разницу между свежей зеленью, как мы ее видим, и теплыми тонами, требуемыми условностью. Однако Констебл вовсе не хотел раздражать публику дерзкими новшествами. Единственное, к чему он стремился, - быть верным тому, что видит. Он отправлялся за город, чтобы писать этюды с натуры, которые затем разрабатывал в мастерской, и нередко эти этюды (илл. 324) выглядят смелее законченных картин. Однако еще не пришло то время, когда публика смогла бы принять фиксации мимолетных впечатлений за работу, достойную быть показанной на выставке. Даже законченные произведения мастера, когда они впервые предстали перед



325

Джон Констебл

*Повозка с сеном. 1821*

Холст, масло 13, 2 X 185,4 см  
Лондон, Национальная галерея



326

Каспар Давид Фридрих  
*Горный вид в Силезии*  
Около 1815-1820

Холст, масло 54,9 x 70,3 см  
Мюнхен, Новая пинакотека

зрителем, вызвали ощущение беспокойства. На *илл. 325* показана картина, сделавшая Констебла знаменитым в Париже, куда в 1824 году это полотно было отправлено на выставку. Здесь запечатлена простая сельская сцена - телега с сеном, переправляющаяся вброд через реку. Нужно глубоко погрузиться в эту картину, следя за бликами солнечного света, скользящими по лугам на заднем плане, и вглядываясь в медленное движение плывущих облаков; нужно проводить взглядом поток воды, приводящий в движение мельничное колесо, и задержаться возле хижины, написанной с предельной сдержанностью и простотой, чтобы оценить абсолютную искренность художника, его отказ быть более выразительным, чем сама природа, и полное отсутствие в нем позы или претенциозности.

Разрыв с традицией предоставил художникам возможность выбирать из двух путей, которые воплотили в себе Тернер и Констебл. Они могли стать либо живописцами-поэтами и посвятить себя проблемам движения и драматических эффектов, либо следовать тому, что видят перед собой,

и изучать выбранный мотив со всей настойчивостью и честностью, на какие только были способны. Среди европейских живописцев-романтиков были по-настоящему великие художники. Один из них - современник Тернера, немец Каспар Давид Фридрих (1774 - 1840), в пейзажах которого нашли отражение лирические настроения поэзии романтизма того времени, хорошо нам знакомой по песням Шуберта. Его картины с изображением холодных, безлюдных гор (*илл. 326*) иногда вызывают в памяти китайскую пейзажную живопись (*стр. 153, илл. 98*), столь же близкую миру поэзии. Но какими бы большими и заслуженными ни были популярность и успех, сопровождавшие в свое время некоторых живописцев-романтиков, я верю, что тот, кто пошел по пути Констебла и стремился постичь окружающий мир, а не будить в воображении поэтические грезы, достиг чего-то значительно более важного.



*Новая роль "официальных выставок»:*  
*Карл X, король Франции, распределяет награды в парижском Салоне 1824 года*  
1825-1827

Картина  
Франсуа Жозефа Эйма  
Холст, масло, 173 х256 см

Париж, Лувр

# Глава 25 ПЕРМАНЕНТНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

## XIX век

То, что я называю разрывом традиции, начало которому положила Великая французская революция, должно было полностью изменить условия жизни и труда художников. Академии и выставки, критики и знатоки изо всех сил старались установить различие между Искусством с большой буквы и просто ремесленной поделкой, будь то работа живописца или строителя. Теперь под фундамент, на котором искусство покоилось весь долгий период своего существования, велся подкоп с другого конца.

Индустриальная революция разрушила прочные традиции ремесленного мастерства, на смену ручной работе пришла машинная продукция, мастерскую заменила фабрика.

Немедленные результаты этих перемен дали о себе знать прежде всего в архитектуре. Отсутствие основательной ремесленной выучки в сочетании с настойчивым стремлением к «стилю» и «красоте» чуть не убили ее. Общее количество зданий, построенных в XIX веке, возможно, превосходит все предшествующие периоды, вместе взятые. То было время широкой экспансии городов в Англии и Америке, превратившей целые области в «строительные площадки». Однако это время безудержной строительной активности не имело собственного стиля. Своды правил и образцов, замечательно служившие вплоть до георгианского периода, были отброшены как слишком простые и «нехудожественные». Бизнесмен или городской политик, задумавший построить новую фабрику, железнодорожную станцию, школу или музей, хотел получить за свои деньги Искусство. В соответствии с этим, после решения сугубо строительных проблем, архитектору поручалось выполнить фасад в готическом стиле или придать зданию облик нормандского замка, ренессансного дворца или даже восточной мечети. Соблюдались определенные условности: церкви чаще всего строились в готическом стиле; для зданий театров и опер наиболее подходящим считался театрализованный стиль барокко, в то время как дворцы и министерства, казалось, выглядели особенно парадно в полных достоинства формах архитектуры итальянского Ренессанса.

Было бы несправедливо утверждать, что в XIX веке не было талантливых архитекторов. Конечно, они были, однако сложившаяся ситуация работала против них. Чем более осознанно учились они имитировать стиль прошлого, тем менее их проекты отвечали заданным целям. В тех случаях, когда



## *Здание Парламента в Лондоне.*

1835

архитекторы решались безжалостно отбросить стандартные приемы стиля, избранного заказчиком в качестве образца, результаты, как правило, также были не менее удручающими. Кое-кому из архитекторов XIX века все же удалось найти путь, лежавший посередине между этими двумя малопривлекательными возможностями, строя здания, которые не были ни подделкой под старину, ни тем более причудливыми выдумками. Эти здания стали своего рода ориентирами в городах, где они были воздвигнуты, и сейчас мы воспринимаем их как часть естественного пейзажа. Таков, к примеру, лондонский Парламент (*илл. 327*), чья история отражает сложности, с которыми сталкивались архитекторы этого периода. После того как в 1834 году пожар уничтожил старый Парламент, был проведен конкурс, и выбор жюри пал на проект сэра Чарлза Бэрри (1795 - 1860), знатока стиля Возрождения. Но поскольку считалось, что гражданские свободы Англии покоятся на достижениях Средних веков, полагали, что было бы правильно и справедливо придать месту поклонения британской свободе готический облик. Кстати, эта точка зрения вновь возобладала и в более поздние времена, когда обсуждались вопросы восстановления Парламента, разрушенного немецкими бомбами в годы Второй мировой войны. Поэтому Бэрри пришлось обратиться за советом к эксперту по деталям готической архитектуры О. У. М. Пьюджину (1812 - 1852), одному из самых бескомпромиссных поборников возрождения

готики. В результате их совместная работа выглядела приблизительно следующим образом: Бэрри был доверен общий проект и планировка здания, тогда как Пьюджин отвечал за декоративное убранство фасада и интерьеров. Подобную практику вряд ли можно счесть плодотворной, однако достигнутый результат оказался не столь уж плохим. Если смотреть на здание Парламента издали и сквозь пелену лондонского тумана, то постройка Бэрри покажется не лишенной достоинств, да и вблизи ее готические элементы придают облику здания некий романтический ореол.

В живописи или скульптуре условности «стиля» играют менее важную роль, и потому может показаться, что разрушение традиции затронуло эти области в меньшей степени. На практике, однако, это было не так. Жизнь художника никогда не была свободна от тревог и волнений, но одно можно сказать в защиту «старого доброго времени»: никому из художников не нужно было задумываться о том, зачем он пришел в этот мир. В определенном смысле работа художника была столь же четко регламентирована, как и любой другой вид деятельности. Всегда существовала потребность в создании алтарных образов или портретов; люди покупали картины для своих парадных гостиных, заказывали фрески для украшения своих вилл. Все эти работы художник выполнял по заранее установленным правилам. Он поставлял товар, которого ждал заказчик. Конечно, художник мог сделать посредственную работу, либо, напротив, создать шедевр. При этом положение художника оставалось более или менее прочным. Именно это ощущение надежности оказалось утраченным в XIX веке. Разрыв с традицией открыл перед художниками неограниченные возможности выбора. Теперь им самим предстояло решать, писать ли пейзажи или драматические сцены прошлого, брать сюжеты из Мильтона или классических авторов, следовать сдержанной манере возрожденного Давидом классицизма или фантастической манере романтиков. Но чем шире становился выбор, тем меньшей была вероятность того, что вкусы художника совпадут со вкусом публики. Те, кто покупает картины, как правило, уже имеют определенную идею -они хотят получить нечто похожее на то, что уже где-то видели. В прошлом художники с легкостью воспринимали подобные требования: хотя с точки зрения художественного качества их произведения сильно отличались друг от друга, во многих других отношениях работы, принадлежащие одному времени, были схожи. Теперь, когда единая традиция оказалась разрушенной, отношения художника и заказчика нередко становились напряженными. Вкус заказчика склонялся в определенную сторону, художник же подчас не чувствовал себя способным удовлетворить эту потребность. Если он все-таки был вынужден это сделать ради денег, то чувствовал, что «уступал», теряя при этом собственное достоинство и уважение других. Решив следовать внутреннему голосу и отказываясь от заказов, которые не отвечали его представлениям об искусстве, художник рисковал оказаться перед лицом

нищеты и голода. Так в XIX столетии возникло глубокое расхождение между мастерами, чьи темперамент и убеждения позволяли им следовать принятым нормам и отвечать потребностям публики, и теми, кто гордился ими же самими созданным одиночеством. Но ситуацию ухудшало и многое другое. Индустриальная революция и упадок ремесленничества, возникновение нового среднего класса, нередко не имевшего связи с традициями, производство дешевых и претенциозных товаров, маскировавшихся под «Искусство», - все это привело к ухудшению вкусов публики.

Недоверие между художниками и публикой было взаимным и повсеместным. В глазах преуспевающего дельца художник мало чем отличался от обыкновенного мошенника, назначавшего нелепую цену за то, что, по его мнению, едва ли было достойно называться настоящей работой. С другой стороны, и для художников стало вполне осознанным развлечением «эпатировать буржуа», лишая его покоя, ошеломляя и сбивая с толку. Художники начинают осознавать себя расой отверженных, они отращивают длинные волосы и бороды, одеваются в бархат и вельвет, носят широкополые шляпы и небрежно завязанные галстуки, всем своим видом демонстрируя презрение к нормам и условностям «респектабельной публики». Такое положение вещей, едва ли нормальное, по-видимому, было неизбежным. Необходимо, однако, принять во внимание, что хотя в своей деятельности художники сталкивались с очень опасными ловушками, новые условия имели и свои положительные стороны. Что касается ловушек, то они очевидны: художник, продававший душу и потворствовавший вкусу тех, кому этого вкуса не доставало, был обречен на гибель. То же самое происходило с теми, кто драматизировал ситуацию, считая себя гением лишь потому, что не находил покупателей. Но ситуация оказывалась безнадежной только для слабохарактерных. Существование широкого выбора и независимость от прихотей отдельных заказчиков, за которую приходилось дорого платить, имели свои преимущества. Возможно, впервые искусство действительно стало лучшим средством для проявления индивидуальности, при условии, что художнику было что сказать.

Возможно, для многих это прозвучит парадоксально. Люди нередко представляют искусство в целом как средство «выражения», и до какой-то степени они правы. Но дело обстоит далеко не так просто, как иногда кажется. Очевидно, что у египетского художника было не много возможностей для выражения индивидуальности. Каноны и условности египетского стиля были столь жесткими, что оставляли мало простора для выбора. Это подводит нас к следующему выводу: там, где нет выбора, не может быть и самовыражения. Простой пример проясняет ситуацию. Когда мы говорим: женщина «проявляет свою индивидуальность» в манере одеваться, мы имеем в виду, что сделанный ею выбор отражает ее фантазии и предпочтения. Нам нужно лишь понаблюдать за тем, как она покупает шляпку, и постараться понять,

почему она отвергает одну и выбирает другую. Надо принять во внимание и то, какой она хочет видеть себя и какой хочет предстать перед другими, и каждый такой момент выбора что-то расскажет нам о ее индивидуальности. Даже если бы женщина носила униформу, то и тогда у нее оставалась какая-то возможность для «самовыражения», хотя, естественно, гораздо меньшая. Стиль - это та же униформа. Мы уже знаем, что с течением времени расширились границы, которые стиль открывал перед каждым отдельным художником, а вместе с этим - возможность для выражения его индивидуальности. Всякому очевидно, что Фра Анджелико был совершенно не похож на Вермера Делфтского. Но ни тот, ни другой не делали ничего специального, чтобы выразить свою индивидуальность. Это происходило непреднамеренно, так же, как мы выражаем себя во всем, что делаем, закуриваем ли трубку или бежим за автобусом. Мысль о том, что настоящей целью искусства является выражение индивидуальности, смогла обрести почву лишь тогда, когда искусство утратило все другие цели. Тем не менее, поскольку события шли своим чередом, эта идея получила законную силу и вес. Люди, проявившие интерес к искусству, теперь посещали выставки и мастерские не для того, чтобы просто насладиться мастерством художника. Они хотели, чтобы искусство позволило им войти в круг людей, с которыми в обычной жизни едва ли стоило поддерживать отношения: с людьми, чье творчество являло собой пример неподдельной искренности, с художниками, которые, не довольствуясь чужими открытиями, не сделали бы ни единого мазка кистью, не спросив себя прежде, отвечает ли этот мазок их представлениям об искусстве. В этом отношении история живописи в XIX веке очень сильно отличается от всей предшествующей истории искусства. В искусстве более раннего времени обычно существовало понятие - «ведущие мастера», то есть художники, чье мастерство признавалось наивысшим, кто получал самые

важные заказы и потому приобретал большую известность. Вспомним о Джотто, Микеланджело, Хольбейне, Рубенсе или даже Гойе. Это не означает, что и тогда не возникали трагические конфликты или что не было художников, недостаточно ценимых в своих странах. Однако в целом художники и публика придерживались определенных условий и потому соглашались с представлениями о высоком качестве. Лишь в XIX веке возникла настоящая пропасть между преуспевающими художниками, способствовавшими развитию «официального искусства», и нонконформистами, получившими признание главным образом уже после смерти. В результате сложился странный парадокс. В наши дни почти нет людей, хорошо знающих «официальное искусство» XIX века. Большинство из нас знакомо лишь с отдельными примерами этой продукции: установленными на площадях городов памятниками великим людям, стенными росписями в ратушах, витражами в церквях или колледжах, и они кажутся нам настолько устаревшими и замшелыми, что мы обращаем на них не больше внимания,

чем на гравюры с некогда знаменитых картин-однодневок, когда неожиданно сталкиваемся с ними в холлах старомодных гостиниц.

Возможно, для такого широко распространенного пренебрежения есть причина. Анализируя картину Копли *Карл I требует ареста пяти членов Палаты общин* (стр. 483, илл. 315), я отмечал, что стремление художника представить драматический момент истории со всей возможной точностью произвело определенное впечатление на публику и что в течение целого столетия многие живописцы усердно трудились над подобными историческими костюмированными картинами, где знаменитые люди прошлого - Данте, Наполеон или Джордж Вашингтон изображались в решающие моменты их жизни. Я также отметил, что такие театральные полотна обычно имели успех на выставках, но легко теряли свою привлекательность. Наши представления о прошлом имеют тенденцию быстро меняться. Детально проработанные костюмы и обстановка очень скоро начинают казаться неубедительными, а героические жесты - «наигранными». Впрочем, вполне возможно, что придет время, когда эти работы откроют заново, и тогда вновь можно будет отделить плохое от достойного, поскольку очевидно, что далеко не все тогдашнее искусство было таким пустым и условным, как принято думать сейчас. Зато, по-видимому, навсегда останется верным утверждение, что после Великой французской революции слово «Искусство» приобрело для нас иное значение и что история искусства XIX века никогда не станет историей удачливых и высокооплачиваемых мастеров своего времени. Мы воспринимаем ее, скорее, как историю горстки одиночек, имевших смелость и настойчивость разбираться в самих себе, бесстрашно и критически относиться к традиции, тем самым открывая новые пути для развития искусства.

Самые драматические эпизоды этого процесса происходили в Париже. Именно Париж в XIX веке стал настоящей художественной столицей Европы, подобно Флоренции - в XV и Риму - в XVII столетиях. Художники из всех уголков мира стекались в Париж, чтобы учиться у знаменитых мастеров и принять участие в спорах о природе искусства, которые не затихали в маленьких кафе на Монмартре и в ходе которых мучительно рождалась новая концепция искусства.

Ведущим консервативным художником первой половины XIX века был Жан Огюст Доминик Энгр (1780 - 1867). Ученик и последователь Давида, Энгр, подобно своему учителю, восхищался героическим искусством классической античности. От своих учеников он требовал абсолютной точности при работе с натурой, отвергая импровизацию и беспорядок. Илл. 328 демонстрирует его мастерство в трактовке формы и холодную ясность композиции. Легко понять, почему многие художники завидовали уверенной технике Энгра и признавали авторитет мастера, даже не соглашаясь с его взглядами. Но не менее просто понять, почему другие, более темпераментные современники Энгра находили безмятежное совершенство его искусства невыносимым.



328

Жан-Огюст-Доминик Энгр  
*Большая купальщица (Купальщица Вальпинсон).*  
1808

Холст, масло 146 x 97,5 см  
Париж, Лувр

Полюсом притяжения оппонентов Энгра стало искусство Эжена Делакруа (1798 - 1863). Делакруа был первым в длинной череде великих художников-революционеров, рожденных страной революций. Человек сложный, обладавший множеством разнообразных интересов, он, судя по его прекрасным дневникам, вряд ли хотел бы оказаться причисленным к категории фанатиков-бунтовщиков. И если, тем не менее, он в этой роли оказался, то лишь потому, что не признавал академических норм. Делакруа не выносил разговоров о греках и римлянах, требований правильного рисунка и точной имитации классических статуй. Он был убежден, что цвет в живописи намного важнее, чем рисунок, а воображение важнее знания. Пока Энгр и его школа культивировали величественную манеру и восхищались Пуссеном и Рафаэлем, Делакруа, раздражая знатоков, отдал предпочтение венецианцам и Рубенсу. Не приемля надоевших ученых сюжетов, которых требовала Академия, он в 1832 году отправился в Северную Африку, чтобы изучать яркие краски и романтические красоты арабского мира. Увидев в Танжере дерущихся

лошадей, он оставил в дневнике следующую запись: «С самого начала они поднялись на дыбы и сражались с яростью, заставлявшей меня трепетать за наездников, но великолепной для живописи. Я уверен, что был свидетелем сцены настолько удивительной и фантастической, какой... и Рубенс не смог бы вообразить». На *илл. 329* мы видим один из результатов его путешествия. Все в этой картине опровергает принципы Давида и Энгра. Здесь нет ясного



329

Эжен Делакруа

*Нападение арабской конницы.* , 1832

Холст, масло. 60 x 73,2 см

Монпелье, Музей Фабра



330

Жан-Батист Камиль Коро

*Тиволи, сады виллы д'Эсте.* , 1843

Холст, масло 43,5 x 60,5 см

Париж, Лувр

контура, нет аккуратной моделировки светотенью обнаженного тела, нет ни позерства, ни сдержанности в композиции, нет даже патриотического или поучительного сюжета. Все, к чему

стремится художник, - сделать нас участниками захватывающего зрелища романтической сцены с арабскими всадниками и разделить с нами радость от восприятия движения и красоты великолепных чистокровных животных, вздыбившихся на первом плане.

Делакруа приветствовал картину Констебла в Париже (*стр. 495, илл. 325*), хотя сам он - по личным качествам и интересу к романтическим сюжетам - был, скорее, ближе к Тернеру. Тем не менее известно, что Делакруа интересовался творчеством французского пейзажиста своего поколения, чье искусство стало своего рода мостиком между двумя противоположными подходами к природе. Этим пейзажистом был Жан-Батист Камиль Коро (1796 - 1875). Подобно Констеблу, Коро начал со стремления воспроизводить окружающий мир со всей правдивостью, на какую был способен. Однако правда, которую Коро пытался воссоздать, была совершенно иной. Как показывает *илл. 330*, в стремлении передать жару и неподвижность южного летнего дня Коро концентрируется не столько на деталях, сколько на передаче общего впечатления, единой тональности и формы изображаемого мотива.

По случайному совпадению примерно за сотню лет до этого Фрагонар также рисовал парк виллы д'Эсте, что возле Рима (*стр. 473, илл. 310*), и, очевидно, нам стоит на минуту задержаться, чтобы сравнить эти произведения. Тем более что со временем в искусстве XIX века пейзажная живопись становится одним из важнейших жанров. Ясно, что если Фрагонар искал разнообразия, то Коро - ясности и равновесия. В этом смысле он отдаленно напоминает нам Пуссена (*стр. 395, илл. 254*) и Клода Лоррена (*стр. 396, илл. 255*), однако сияющий свет и воздух, которые наполняют картину Коро, переданы совершенно иными средствами. Здесь сравнение с Фрагонаром может нам помочь, поскольку техника, в которой работал Фрагонар, заставляла его концентрироваться на точной градации тонов. Как рисовальщик, он имел в своем распоряжении лист белой бумаги и различные оттенки коричневой сангины, но взгляните, к примеру, на стену на первом плане и вы увидите - этого вполне достаточно, чтобы передать контраст между тенью и солнечным светом. Того же эффекта Коро достиг, используя возможности своей палитры, а художники знают, что это немалое достижение. Дело в том, что цвет часто вступает в противоречие с тональными градациями, с помощью которых Фрагонар строил свой образ.

Мы можем вспомнить совет, который получил и отверг Констебл, - использовать на первом плане картины насыщенный коричневый тон, как то делали Клод Лоррен и другие художники. Предложенная Констеблу традиционная премудрость основывалась на наблюдении, что звучный зеленый не гармонирует с другими цветами. Между тем, как бы реалистично ни выглядела фотография (*стр. 461, илл. 302*), интенсивность ее цветового решения нарушает мягкую градацию тонов, которая помогла, к примеру, Каспару Давиду Фридриху (*стр. 496, илл. 326*) достичь впечатления глубины пейзажа. В самом деле, если мы посмотрим на *Телегу для сена* Констебла (*стр. 495, илл. 325*), то заметим, что при изображении предметов и листвы на первом плане художник также приглушает цвет, чтобы придать живописи единую тональность. Похоже, Коро сумел уловить сияющий свет и мерцающую дымку с помощью новых возможностей своей палитры. Ключевым тоном он избрал серебристо-серый, который не поглощает цвета полностью, но лишь гармонически их объединяет, не нарушая при этом зрительной достоверности. Кроме того, Коро, подобно Клоду Лоррену и Тернеру, населял свои картины персонажами из библейского и классического репертуара; в конечном итоге именно этот вкус к поэтическому принес ему всемирную известность.

Хотя молодые коллеги Коро любили его и восхищались его «тихим» искусством, сами они не спешили идти по пути, проложенному пейзажистом. Следующая революция в искусстве была связана с традиционным контролем над выбором сюжетов. В Академиях по-прежнему господствовало убеждение, что в благородных произведениях должны действовать возвышенные

персонажи и что изображения рабочих или крестьян подходят лишь для жанровых сцен в духе голландцев (*стр. 381, илл. 428*). В период революции 1848 года в маленькую французскую деревушку Барбизон съехалась группа художников, решившая взять на вооружение программу Констебла и посмотреть на природу свежим взглядом. Один из членов этой группы, Жан Франсуа Милле (1814 - 1875), задумал распространить принципы программы на фигурные композиции. Он хотел писать сцены из крестьянской жизни,



331

Жан-Франсуа Милле  
*Сборщицы колосьев*, 1857

Холст, масло 83,8 X 111 см  
Париж, Музей Орсе

какой она была в действительности, изображать мужчин и женщин за работой в поле. Трудно сейчас представить, что подобное решение можно было считать революционным, но ведь ранее в искусстве образы крестьян воспринимались комическими персонажами, - так, к примеру, их изобразил Брейгель (стр. 382, илл. 331). На илл. 331 представлена знаменитая картина Милле *Сборщицы колосьев*. Здесь нет драматического события, но нет и занимательной фабулы - только три человека, занятых тяжелым трудом на ровном поле, где идет сбор урожая. Они не красивы и не грациозны. В картине нет и намека на сельскую идиллию. Движения крестьянок медлительны и тяжелы, они полностью погружены в работу. Милле сделал все, чтобы подчеркнуть их коренастые, негибкие тела и неторопливые движения. Он крепко строит фигуры с помощью светотени, выделяя их четким силуэтом на фоне залитого солнцем поля. В результате три его крестьянки воплощают достоинство более



332

Гюстав Курбе

*Встреча, или ("Здравствуйте, господин Курбе!"), 1854*  
Холст, масло, 129 x 149 см

Монпелье, Музей Фабра

естественно и убедительно, нежели герои академических картин. Кажущаяся на первый взгляд случайной композиция усиливает впечатление спокойного равновесия. Движения и расстановка фигур подчинены продуманному ритму, который сообщает устойчивость композиции и дает нам почувствовать, что художник воспринимает сбор урожая как сцену, полную торжественной значимости.

Имя новому движению дал Гюстав Курбе (1819 - 1877). В 1855 году он организовал свою персональную выставку в Париже в настоящей лачуге

и назвал ее «Реализм. Г. Курбе». Его «реализму» было суждено произвести в искусстве настоящую революцию. Курбе хотел учиться только у природы. В какой-то мере сам он и его программа напоминают Караваджо (стр. 392, илл. 252). Он хотел не приятного, но достоверного. В картине *Здравствуйте, господин Курбе!* (илл. 332) он изобразил себя идущим по сельской дороге с художественными принадлежностями за спиной; его почтительно приветствуют друг и заказчик. Любому человеку, знакомому с образцами академического искусства, эта картина должна показаться откровенным ребячеством. Здесь нет грациозных поз, плавных линий, выразительного цвета. Композиция настолько безыскусна, что в сравнении с ней даже *Сборщицы колосьев* Милле кажутся тщательно построенными. Сама идея Курбе представить себя в простой блузе, как бродягу, оскорбляла «респектабельных» художников и их почитателей. Во всяком случае именно этого впечатления и добивался Курбе. Этой картиной художник хотел выразить протест против общепринятых условностей времени, «эпатировать» самодовольных буржуа и провозгласить торжество бескомпромиссной искренности художника над ловким рукоделием традиционных клише. Картины Курбе, несомненно, искренни. «Я надеюсь, - писал он в 1854 году в письме, характерном для него, - сумею заработать на жизнь своим искусством, ни на йоту не отклоняясь от своих принципов, ни на мгновение не обманывая свою совесть и не делая никакой, даже мелкой работы, чтобы угодить кому-то или облегчить продажу картины». Преднамеренный отказ Курбе от дешевых эффектов, его решимость изображать мир таким, каким он его видел, побудил многих других мастеров пренебречь условностями, прислушиваясь только к голосу своей совести художника.

То же стремление к искренности, та же нетерпимость к театральной претенциозности официального искусства, которые привели барбизонцев и Курбе к реализму, побудили группу английских живописцев последовать по иному пути. Они задумались о причинах, заведших искусство в опасную колею. Они знали, что академики претендовали на роль последователей традиций Рафаэля и того, что называлось «большой манерой». Если это так, то искусство явно избрало неверный путь, вращаясь вокруг и около Рафаэля. Именно он и его последователи возвеличили методы «идеализации природы» и стремились к достижению красоты в ущерб правде. Если искусство нуждается в реформировании, то следует вернуться к более раннему времени, эпохе до Рафаэля, когда художники были «честными перед Богом» ремесленниками, когда они по мере сил копировали природу, помышляя не о земной славе, но о славе Господа. Считая, что из-за Рафаэля искусство утратило искренность и что следует вернуться к Веку Веры, эта группа художников назвала себя «Братством прерафаэлитов». Одним из наиболее одаренных его членов был Данте Габриэль Россетти (1828 - 1882), сын итальянского эмигранта. На *илл. 333* воспроизведена картина Россетти *Благовещение*. Обычно

этот сюжет изображался в соответствии со средневековыми образцами (*стр. 213, илл. 141*). Намерение Россетти вернуться к духу мастеров средневековья не означало, однако, что он хотел копировать их картины. Он стремился вступить с ними в соревнование, превзойти их, прочесть библейский текст непредвзято, воссоздав в зрительном образе сцену с ангелом, который дивился Деве Марии: «Она же, увидевши его, смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие» (Лук. 1: 29). Мы видим, как Россетти стремится к простоте и искренности в своей новой интерпретации и как сильно он старается помочь нам увидеть старинную историю свежим взглядом. Но при всем его желании воссоздать окружающий мир столь же правдиво, как это делали обожаемые им флорентийцы эпохи кватроченто, чувствуется, что Братство прерафаэлитов поставило перед собой недостижимую цель. Одно дело восхищаться наивными и неосознанными наблюдениями «примитивистов» (так иногда в XIX веке называли художников XV века), и совсем другое - пытаться сделать это самому. Для этого существует лишь один путь - целомудрие сознания, обрести которое нам не поможет даже самое сильное желание. Поэтому, хотя побудительный мотив у прерафаэлитов был тем же, что у Милле и Курбе, я думаю, что честные усилия Братства завели их тупик. Страстное желание художников викторианского времени вернуть идеалы чистоты и невинности было слишком противоречивым, а потому и недостижимым. Надежда их французских современников идти вперед, исследуя видимый мир, оказалась более плодотворной для следующего поколения.

Третья революционная волна во Франции (после первой, связанной с Делакруа, и второй - с Курбе) ассоциируется с именами Эдуарда Мане (1832 - 1883) и его друзей. Эти художники отнеслись к программе Курбе очень серьезно. В живописи они отказались от условностей, утративших смысл, обнаружив, что притязания традиционного искусства на изображение природы такой, как мы ее видим, основывался на ложной концепции. Самое большее, с чем они могли согласиться, - это то, что традиционное искусство владеет приемами изображения людей и предметов только в условиях, далеких от естественных. Художники рисовали позирующую модель в мастерской, куда свет проникал через окна, используя постепенный переход от света к тени, чтобы добиться впечатления объема и пластичности. Студенты художественных Академий учились строить картины на этом противопоставлении света и тени. Как правило, они начинали с гипсовых слепков античных статуй, заботливо штрихуя свои рисунки, чтобы добиться теней различной интенсивности. Однажды усвоив этот прием, они пользовались им при воспроизведении любого предмета. Публика настолько привыкла видеть вещи, изображенными подобным образом, что совершенно забыла: на открытом воздухе мы обычно не замечаем каких-либо тонкостей в переходах от тени к свету. На солнце контрасты становятся резкими. Объекты,

извлеченные из искусственных условий мастерской художника, не выглядят столь округлыми или тщательно вылепленными, как гипсовые слепки с антиков. Выступающие части кажутся освещенными более ярко, чем в студии, а тени вовсе не обязательно выглядят серыми или черными, поскольку свет, отражаясь от находящихся рядом предметов, окрашивает цветом их неосвещенные стороны. Если бы мы больше доверяли своим глазам, а не предвзятым представлениям о том, как должны выглядеть вещи согласно академическим правилам, мы сделали бы совершенно восхитительные открытия.

Неудивительно, что подобные идеи сначала показались экстравагантной ересью. Мы уже видели на протяжении всей истории искусства, сколь сильна в нас привычка судить о картинах на основании того, что мы *знаем*, а не того, что мы *видим*. Мы помним, что египетские художники считали невозможным изобразить фигуру, не показав каждую ее часть с самой характерной стороны. Они знали, что нога, глаз или рука «выглядят так» и составляли эти части вместе, чтобы получить целую фигуру. Изобразить человека таким образом, чтобы одна из его рук оказалась скрытой от глаз зрителя или одна из его ног искажалась ракурсом, казалось египтянам нарушением закона. Мы помним, что преодолеть это предубеждение сумели греки, которые ввели в свои картины элементы ракурсных сокращений (*стр. 81, илл. 49*). Мы помним, что в искусстве раннего христианства и Средних веков вновь вышел на первый план интерес к априорным знаниям (*стр. 137, илл. 87*), получивший продолжение в эпоху Возрождения. Даже тогда роль теоретических представлений о том, как должен выглядеть окружающий мир, скорее увеличилась, а не уменьшилась, благодаря открытию научной перспективы и вниманию к анатомии. Великие мастера последующих эпох делали одно открытие за другим, что позволило им создать убедительную картину видимого мира. Однако ни один из этих мастеров всерьез не подвергал сомнению твердую убежденность в том, что в природе каждый предмет имеет строго определенную форму и цвет, которые без труда могут быть узнаны в картине. Можно сказать поэтому, что Мане и его последователи совершили



333

Данте Габриель Россетти  
*Благовещение*, 1849-1850

Холст, наклеенный на дерево, масло 72,6x41,9 см  
Лондон, Галерея Тейт

настоящую революцию в понимании цвета, почти сопоставимую с революцией в области передачи форм, осуществленной греками. Они открыли, что, когда мы наблюдаем природу на открытом воздухе, мы не видим отдельных предметов, обладающих каждый своим собственным цветом: скорее, мы видим некую смесь из точек, сливающихся в нашем глазу или, вернее, в нашем сознании.

Все эти открытия не были сделаны сразу и одним человеком. Но уже первые картины Мане, в которых он отказался от традиционного метода мягкой светотени в пользу сильных и резких контрастов, вызывали протест консервативных художников. В 1863 году живописцы-академики отказались принять работы Мане на официальную выставку, называвшуюся Салон. Отказ вызвал волну возмущения, и это вынудило власти показать все забракованные жюри работы на специальной выставке, получившей название «Салон отверженных». Публика ходила туда, в основном чтобы посмеяться над бедными, введенными в заблуждение новичками, которые отказывались признавать суждение академических авторитетов. Этот эпизод знаменует первый этап битвы, растянувшейся почти на тридцать лет. Сейчас нам трудно понять неистовство этих споров между художниками и критиками, поскольку сегодня картины Мане поражают нас своим внутренним родством с великими живописными произведениями более раннего времени, например, с картинами Франса Халса (стр. 417, илл. 270). Да и сам Мане горячо отрицал желание быть революционером. Он совершенно сознательно искал вдохновения в великих традициях мастеров кисти, отвергнутых прерафаэлитами, в тех традициях, что уходили корнями к великим венецианцам Джорджоне и Тициану и были с триумфом продолжены в Испании сначала Веласкесом (стр. 407-410, илл. 264-267), а затем, в XIX веке Гойей. Как раз одна из картин Гойи (стр. 486, илл. 317) послужила своего рода вызовом, побудившим Мане написать сходную группу на балконе и разобраться с контрастами яркого света в открытом пространстве и окутывающей формы темноты в интерьере (илл. 334). Но Мане в 1869 году пошел гораздо дальше в своих исследованиях, чем это сделал Гойя шестьюдесятью годами ранее. В отличие от Гойи, головы женщин в картине Мане «вылеплены» не в традиционной манере, что мы обнаружим, если сравним их с *Моной Лизой* Леонардо (стр. 301, илл. 193), портретом ребенка Рубенса (стр. 400, илл. 257) или *Портретом мисс Хаверфилд* Гейнсборо. Сколь бы ни были различны методы этих художников, все они хотели создать впечатление пластической определенности форм и делали это с помощью взаимодействия света и тени. В сравнении с ними головы Мане выглядят плоскими, а у дамы на заднем плане нос едва намечен. Мы вполне можем представить себе, почему такая трактовка воспринималась людьми, незнакомыми с целями Мане, как полное неумение художника. Однако в действительности на открытом воздухе и при полном свете дня



334  
Эдуард Мане  
*Балкон.* , 1868-1869

Холст, масло 169 х 125 см  
Париж, Музей Орсе



335  
Эдуард Мане  
*Скачки в Лонгшане,* 1865

Литография. 36,5 х 51 см



336  
Уильям Пауэлл Фрит  
*Дерби.* 1856-1858

Холст, масло 101,6х223,5 см  
Лондон, Галерея Тейт

округлые формы порой и в самом деле выглядят плоскими цветными пятнами. Как раз этот эффект и изучал Мане. В результате, когда мы останавливаемся перед какой-нибудь из его картин, она кажется нам более реальной, чем живопись старых мастеров. У нас возникает иллюзия, что мы в самом деле

стоим лицом к лицу с этой группой на балконе и что перед нами не плоскость холста, а обладающее подлинной глубиной пространство. Одна из причин этого поразительного эффекта - смелый цвет перил балкона. Написанные ярко-зеленым, они своими линиями пересекают композицию, не считаясь с традиционными правилами колористической гармонии. В результате кажется, что эти перила резко выдвигаются из плоскости картины, а сама сцена отступает на задний план.

Новые теории затронули не только трактовку цвета на открытом воздухе (*plein air*), они коснулись и вопроса об изображении форм в движении. Одна из работ Мане (*мал. 335*), исполненная в технике литографии, изобретенной в начале XIX века и позволяющей воспроизводить рисунок, сделанный на специальном камне, с первого взгляда кажется беспорядочными каракулями. Это изображение скачек. Дав лишь намек на возникающие из беспорядка формы, Мане пытается вызвать в нас впечатление света, скорости и движения. Лошади несутся на нас на полном скаку, трибуны заполнены толпой возбужденных зрителей. Этот пример яснее других показывает, как Мане при изображении форм стремится избежать воздействия своих собственных знаний о предмете. На литографии ни одна из лошадей не изображена с четырьмя ногами. При такой скачке мы просто не в состоянии увидеть все четыре ноги в каждый отдельно взятый момент. Не можем мы видеть и деталей фигур зрителей. Всего за четырнадцать лет до появления литографии Мане английский художник Уильям Пауэлл Фрит (1819-1909) написал картину *Дерби* (*илл. 336*). Она была очень популярна в викторианские времена благодаря диккенсовскому юмору, с которым художник показал различные типажи и возникавшие во время скачек ситуации. Произведениями такого рода хорошо любоваться на досуге, неспешно вглядываясь в веселое разнообразие запечатленных в них сценок. В реальной жизни, однако, наши глаза позволяют нам сфокусироваться лишь на чем-то одном, на одной точке, все остальное воспринимается нашим зрением как некая мешанина отдельных форм. Мы можем знать, что представляют собой эти формы, но не можем их видеть. В этом смысле литография Мане гораздо более «правдива», чем картина викторианского юмориста. Она на мгновение переносит нас в атмосферу суматохи и возбуждения, царящих в сцене, свидетелем которой был художник, запечатлевший лишь то, что видел в этот отдельный момент и за что мог поручиться.

Среди художников, присоединившихся к Мане и помогавших ему развивать новые идеи, был Клод Моне (1840 - 1926), молодой человек из Гавра, бедный и упрямый. Именно Моне убедил своих друзей оставить мастерские



337

Эдуард Мане

*Лодка-мастерская Моне. , 1874*

Холст, масло 82,7 x 105 см  
Мюнхен, Новая пинакотека

и не прикасаться к кисти, не имея «мотива» перед глазами. Маленькая лодка, приспособленная под мастерскую, позволяла художнику изучать особенности и изменчивость речного пейзажа. Мане, однажды приехавший навестить его, убедился в правильности метода молодого человека и отдал ему дань, написав портрет Клода за работой на открытом воздухе как раз в той самой лодке-мастерской (илл. 337). Одновременно портрет явился демонстрацией нового метода, защитником которой был Моне. Идея Моне, что любая картина с изображением природы должна быть обязательно закончена «на месте» не только повлекла за собой изменение привычек и пренебрежение удобствами, но и потребовала возникновения новых технических методов. «Натура» или «мотив» меняются каждую минуту, когда проплывающее облако закрывает солнце или ветер покрывает рябью отражения на водной глади. У художника, сохраняющего надежду уловить характерный для данного момента вид, нет времени, чтобы подбирать и смешивать краски, накладывая их одна на другую поверх коричневого грунта, как то делали старые мастера. Он должен наносить их прямо на холст быстрыми мазками,

заботясь не столько о деталях, сколько об общем впечатлении. Как раз эта незаконченность, эта явно небрежная приблизительность приводили критиков в ярость. Даже после того, как сам Мане добился определенного признания публики своими портретами и фигурными композициями, молодым пейзажистам, окружавшим его, стоило невероятного труда показать свои нетрадиционные картины в Салоне. Именно поэтому в 1874 году они объединились и организовали свою собственную выставку в студии фотографа. Среди других работ там находилась картина Моне, обозначенная в каталоге как *Впечатление. Восход солнца* (по-французски - *impression*), - изображение бухты, виднеющейся сквозь пелену утреннего тумана. Один из критиков нашел это название чрезвычайно забавным, перенес его на всю группу художников - «импрессионисты». Тем самым он хотел подчеркнуть, что эти художники не обладали глубокими знаниями и полагали, что фиксации моментального впечатления было достаточно, чтобы называться картиной. Прозвище прижилось. Его насмешливый подтекст вскоре забылся, также как забыты сегодня уничижительные значения терминов «готика», «барокко» или «маньеризм». Спустя некоторое время группа друзей сама приняла название «импрессионисты», под которым они известны и поныне.

Интересно читать отклики в прессе о первых выставках импрессионистов. В 1876 году один из юмористических еженедельников писал следующее:

*«Улица Лепелетье поистине улица бед. Сначала на ней сгорает Опера, а сейчас в этой части города произошла новая катастрофа. На днях у Дюран-Рюэля открылась выставка. Говорят - это "художественная выставка". Флаги и вымпелы на фасаде здания заманивают ничего не подозревающих прохожих, но, едва переступив порог, они отступают, объятые ужасом, перед страшным зрелищем, встречающим их. Пять или шесть душевнобольных, среди которых даже одна женщина, объединились, чтобы выставить свои работы.*

*Многие лопаются от смеха перед этими картинами. У меня же сжимается сердце. Эти так называемые художники именуют себя "импрессионистами". Они хватают холст, краски и кисти, делают несколько случайных мазков и ставят внизу свое имя. Они напоминают мне умалишенных, которые собирают на дороге камни, воображая, что это бриллианты».*

Не только техника живописи так оскорбляла чувства критиков, но и мотивы, которые художники выбирали. В прошлом от художников ждали, что они могут отыскать уголок природы, с общего согласия считавшийся «живописным», однако лишь немногие понимали бессмысленность этого требования. Мы называем «живописными» те мотивы, которые раньше видели на картинах. Если бы художники этого придерживались, они должны были

бы бесконечно повторять друг друга. Клод Лоррен сделал «живописными» римские руины (стр. 396, илл. 255), а Ян ван Гойен превратил в «мотив» голландские мельницы (стр. 419, илл. 277). В Англии Констебл и Тернер, каждый по-своему, открыли для искусства новые сюжеты. *Пароход у входа в гавань* Тернера (стр. 493, илл. 323) был нов по теме и манере исполнения. Клод Моне знал работы Тернера. Он видел их в Лондоне, где находился во время франко-прусской войны (1870-1871), и они укрепили его в

убеждении, что магические эффекты света и воздуха стоят в живописи большего, чем сюжет. И все же одна из его картин (*илл. 338*), изображавшая железнодорожный вокзал в Париже, потрясла критиков своей абсолютной дерзостью. В ней передано реальное «впечатление» от сцены из повседневной жизни. Моне не интересуется железнодорожная станция как место, где встречаются или расстаются люди; он зачарован эффектом света, льющегося через стеклянную крышу на клубы пара, формами паровозов и вагонов, возникающих из сумятицы. Однако нет ничего случайного в этом запечатленном кистью художника свидетельстве. Тональные переходы и цвета Моне уравновесил столь же обдуманно, как это делал любой пейзажист прошлого.

Молодые художники-импрессионисты применяли новые принципы не только по отношению к пейзажной живописи, но и к любой сцене из реальной жизни. На *илл. 339* воспроизведена картина, написанная в 1876 году Пьером Огюстом Ренуаром (1841 - 1919), на которой изображен уличный бал в Париже. Когда Ян Стен (*стр. 428, илл. 278*) писал похожую сцену шумного веселья, он был преисполнен желания показать различных юмористических



338

Клод Моне

*Вокзал Сен-Лазар, 1877*

Холст, масло 75,5 х 104 см

Париж, Музей Орсе



339

Пьер Огюст Ренуар  
*Мулен-де-ла-Галетт*, 1876

Холст, масло 131x175 см  
Париж, Музей Орсе

персонажей. Ватто в своих волшебных сценах аристократических празднеств (*стр. 454, илл. 298*) стремился уловить настроение легкого беззаботного существования. В картине Ренуара есть нечто от них обоих. Он тоже наблюдает за поведением веселой толпы, он также очарован красотой празднества. Но его главный интерес лежит в другом: он хочет вызвать ощущение веселой путаницы ярких красок и изучить, как в суматохе кружащейся толпы скользят лучики солнечного света. Даже в сравнении с исполненной Мане лодкой Клода Моне картина выглядит эскизной и незаконченной. Лишь головы нескольких фигур на первом плане изображены с определенной детализацией, но и они написаны в манере раскованной и полностью чуждой каких-либо условностей. Глаза и лоб сидящей дамы оставлены художником в тени, тогда как на ее губах и подбородке играет солнце. Яркое платье женщины написано свободными мазками, еще более смелыми, чем у Франса Халса (*стр. 417, илл. 270*) или Веласкеса (*стр. 410, илл. 267*). Но так написаны только фигуры, на которых фокусируется внимание, в глубине формы все более растворяются в солнечном свете и воздухе. Это напоминает нам, как Франческо Гварди (*стр. 444, илл. 290*) колдовал над фигурами своих венецианских гребцов с помощью нескольких пятнышек цвета. С тех пор прошел целый век, и нам трудно понять сейчас, почему эти картины вызвали бурю негодования и насмешек. Нам ясно, что откровенная эскизность не имеет ничего общего с небрежностью, а, напротив, является результатом величайшей художественной мудрости. Если бы Ренуар изображал каждую деталь, картина выглядела бы скучной и безжизненной. Мы помним, что с подобной неудачей художники уже сталкивались прежде, в XV веке, когда они впервые открыли, как нужно отображать натуру. Мы помним, что подлинный триумф правдоподобия и перспективы привел к тому, что фигуры в картинах стали казаться жесткими и деревянными, и лишь гений Леонардо преодолел эту трудность, погрузив формы в глубокие тени - этот прием был назван «сфумато» (*стр. 301, 302, илл. 193-194*). Импрессионисты открыли, что глубокие тени, те самые, которые Леонардо использовал для лепки форм, исчезают при солнечном свете и на открытом воздухе, и потому отбросили этот традиционный метод. Теперь они сделали следующий шаг, размывая очертания сильнее, чем кто-либо из художников предшествующих поколений. Они осознали, что человеческий глаз - это замечательный инструмент. Стоит лишь дать ему намек, и воображение зрителя построит цельную форму. Однако нужно знать, как смотреть на такие картины. Люди, впервые попадавшие на выставку импрессионистов, непременно утыкались носами в картины и не видели

ничего, кроме мешанины случайных мазков кисти. Поэтому-то они и думали, что художники - сумасшедшие.

Столкнувшись с такими картинами, как на *илл. 340*, где один из старейших и самых последовательных защитников движения, Камилль Писсарро (1830 - 1903), передал «впечатление» от парижского бульвара в солнечную погоду, эти оскорбленные люди могли бы задаться вопросом: «Неужели я так выгляжу, когда иду по бульвару? Неужели я теряю ноги, глаза и нос, превращаясь в бесформенный шарик?». И вновь именно знание зрителей того, как должен выглядеть человек, становилось препятствием для их же собственных представлений о том, что мы видим на самом деле.

Понадобилось некоторое время, прежде чем публика поняла: чтобы оценить живопись импрессионистов, надо отступить на несколько шагов назад и насладиться чудом того, как сбивавшие с толку пятна цвета неправильной формы внезапно встают на место и оживают перед нашими глазами. Добиться этого чуда и передать человеку, смотрящему на картину, реальный зрительный опыт художника и было истинной задачей импрессионистов.

Ощущение новой свободы и новой силы, которыми обладали эти художники, должно было быть поистине опьяняющим; оно должно было вознаградить их за те враждебность и насмешки, с которыми они сталкивались. Неожиданно целый мир предложил кисти художника готовые сюжеты.



340

Камилль Писсарро

*Итальянский бульвар. Утро. Солнечный свет.*, 1897

Холст, масло 73,2x92,1 см

Вашингтон, Национальная галерея искусства

Где бы он ни обнаружил красивое сочетание тонов, интересную конфигурацию красок и форм, увлекательную и веселую мешанину солнечного света и окрашенных цветом теней, он мог поставить мольберт и попытаться перенести на холст свои впечатления. Все старые пугала, вроде «достойных сюжетов», «уравновешенной композиции» и «правильного рисунка», были похоронены. Художник не должен был считаться ни с чем, кроме своих ощущений, подсказывавших, что писать и как писать. Оглядываясь назад, возможно, покажется менее удивительным, что взгляды молодых художников встречали сопротивление, нежели то, что они вскоре были приняты обществом как нечто, само собой разумеющееся. Горько сознавать, какую борьбу и лишения пришлось выдержать художникам прежде, чем импрессионизм одержал полную победу. К счастью, некоторым из этих мятежников, в особенности Моне и Ренуару, суждено было прожить достаточно долго, чтобы насладиться плодами победы и стать

знаменитыми и почитаемыми во всей Европе. Им удалось стать свидетелями того, как их произведения попадали в государственные коллекции и становились предметом вождения



341

Кацусика Хокусай

*Вид горы Фудзи за цистерной. , 1835*

Лист из серии *100 видов горы Фудзи*

Ксилография 22,6 x 15,5 см

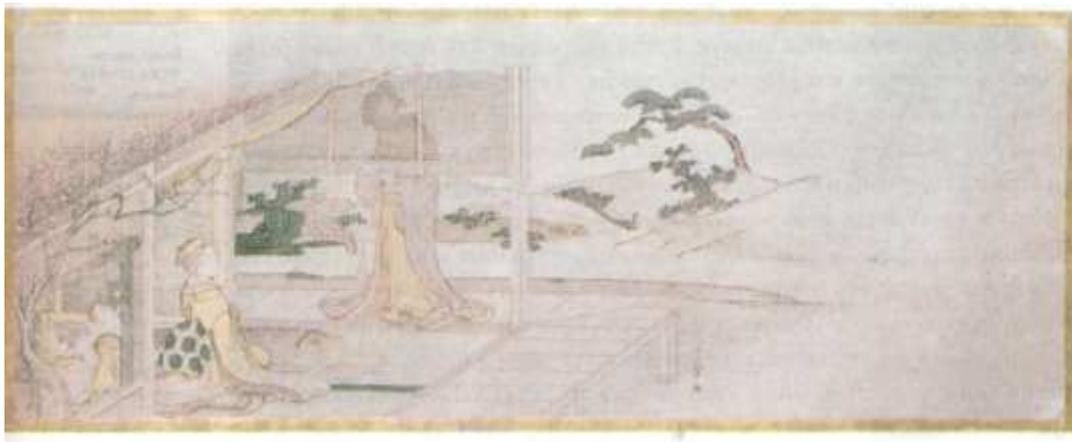
богатых людей. Перемены произвели одинаково сильное впечатление и на художников, и на критиков. Критики, прежде осмеивавшие художников, поняли, как они ошибались. Если бы они приобретали эти холсты, вместо того чтобы потешаться над ними, то теперь бы разбогатели. Художественная критика страдала и от потери престижа, который уже никогда не смогла вернуть. Для всех новаторов в искусстве борьба импрессионистов превратилась в легенду, хранимую как сокровище: с ее помощью они всегда могли указать на явную неспособность публики признать новые методы. В определенном смысле этот печально известный провал публики и критики является столь же поучительным для истории искусства, что и окончательная победа программы импрессионистов.

Возможно, эта победа не оказалась бы столь быстрой и столь полной, если бы не два союзника, которые помогли людям XIX века увидеть мир другими глазами. Одним из этих союзников была фотография. В самом начале это изобретение использовалось в основном для портретов. В ту пору процесс фотографирования требовал очень длительной экспозиции. Поэтому люди, сидевшие перед фотографом, должны были на что-нибудь опираться, чтобы оставаться неподвижными, сохраняя при этом прямую осанку, в течение довольно долгого времени. Усовершенствование переносной камеры и появление

моментальных снимков приходится на те же годы, что и расцвет живописи импрессионистов. Камера помогала открывать прелесть случайной позы и неожиданного угла зрения. Более того, развитие фотографии должно было обязательно подтолкнуть художников двигаться дальше по пути исследования и эксперимента. Теперь живопись могла не делать того, что механическое устройство исполняло лучше и дешевле. Мы не должны забывать, что в прошлом искусство живописи служило целому ряду утилитарных задач. К нему обращались, чтобы запечатлеть облик знатной персоны или вид

загородного дома. Художник являлся тем, кто мог противостоять преходящей природе вещей и сохранить для потомков облик любого предмета. Мы не узнали бы, как выглядит дронг, если бы голландский художник XVII века не потрудились запечатлеть птицу незадолго до полного исчезновения этого вида. Фотография в XIX веке должна была взять на себя эту функцию изобразительного искусства, нанеся удар художникам, такой же серьезный, как и запрет протестантской церкви на алтарные образы. До изобретения фотографии почти каждый уважающий себя человек позировал портретисту по меньшей мере раз в жизни. Теперь люди редко подвергали себя этому суровому испытанию и то лишь, если они хотели сделать одолжение и помочь художнику-другу. Поэтому художники были вынуждены все чаще обращаться к изучению тех областей, где фотография не могла заменить их. Фактически, современное искусство не стало бы тем, чем оно стало, без воздействия этого изобретения.

Вторым союзником, встреченным импрессионистами на пути своих безрассудно смелых поисков новых тем и новых колористических схем, была японская цветная гравюра. Японское искусство развивалось под воздействием китайского, и так продолжалось в течение почти тысячи лет. Между тем в XVIII веке, возможно, под влиянием европейской гравюры, японские художники отказались от традиционных мотивов дальневосточного искусства и обратились к сценам из повседневной жизни в качестве сюжетов для цветной



342

Китагава Утамаро

*Поднимается штора, и открывается вид на цветущую сливу*, Конец 1790-х

Ксилография 19,7x50,8 см



343

Эдгар Дега

*Анри Дега со своей племянницей Люси*, 1876

Холст, масло 99,8 x 119,9 см

Чикаго, Художественный институт

гравюры на дереве, в которой замечательная смелость замысла сочеталась с совершенством технического мастерства. Японские ценители искусства были невысокого мнения об этой дешевой продукции, отдавая предпочтение строгой традиционной манере. Когда в середине XIX века Япония была вынуждена вступить в торговые отношения с Европой и Америкой, эти гравюры нередко использовались как оберточная бумага, для заполнения пустот в ящиках для упаковки, их можно было дешево купить в чайных магазинах. Художники круга Мане были одними из первых, кто оценил их красоту и начал энергично коллекционировать. В них они обнаружили традицию, не испорченную академическими правилами и клише. Японские гравюры помогли французским художникам увидеть, как много не замечаемых ими европейских условностей по-прежнему сохраняется в их искусстве. Японцы умели наслаждаться каждым неожиданным и нешаблонным проявлением окружающего мира. Например, Хокусай (1760 - 1849) изобразил гору Фудзи, как бы случайно возникающую за строительными лесами

(илл. 341); Утамаро (1753 - 1806) в своих листах без колебаний обрезал отдельные фигуры краями гравюры или бамбуковыми занавесами (илл. 342). Это дерзкое пренебрежение элементарным правилом европейского искусства потрясло импрессионистов. Они увидели в этом правиле последнее прибежище старого господства знания над зрением. В самом деле, почему художник непременно должен изображать в картине полностью каждую фигуру или, во всяком случае, ее значительную часть?

Самое глубокое впечатление эти новые возможности произвели на Эдгара Дега (1834 - 1917). Дега был чуть старше Моне и Ренуара. Он принадлежал к поколению Мане и, подобно ему, держался особняком от импрессионистов, хотя и полностью разделял их основные интересы. Дега был страстно увлечен рисунком и восхищался Энгром. В своих портретах (илл. 343) он хотел передать ощущение пространства и пластическую весомость форм, увиденных с самых неожиданных точек зрения. Именно поэтому он охотнее выбирал сюжеты из жизни балета, нежели пленэрные сцены. Присутствуя на репетициях, Дега имел возможность рассматривать фигуры со всех сторон в самых разнообразных позах. Глядя на сцену сверху, он наблюдал за танцующими или отдыхающими девушками, изучая сложные ракурсы и эффекты сценического освещения. На илл. 344 воспроизведен один из набросков

Дега, сделанный пастелью. С виду эта композиция не могла быть более случайной. У одних танцовщиц мы видим только ноги, у других -только туловища. Полностью показана лишь одна фигура, но ее поза сложна и трудна для «прочтения». Мы видим отдыхающую девушку сверху,



344

Эдгар Дега

*В ожидании выхода на сцену. , 1879*

Бумага, пастель 99,8x119,9 см

Частная коллекция



345

Огюст Роден

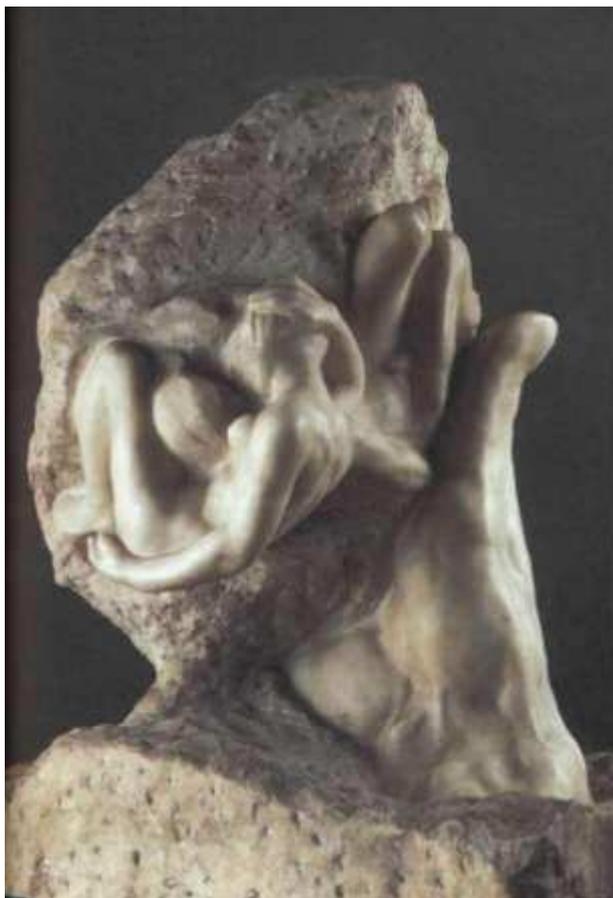
*Портрет скульптора Жюля Далу. 1883*

Бронза. Высота 52,6 см

Париж, Музей Родена

ее голова опущена, а левая рука сжимает лодыжку. В картинах Дега нет сюжета. В балеринах его не интересовало очарование хорошеньких девушек. Его не заботило их настроение. Он смотрел на них с той бесстрастной объективностью, с какой импрессионисты смотрели на окружавший их пейзаж. То, что действительно имело для него значение, - это игра света и тени на формах человеческих тел и то, каким образом он мог передать движение или пространство. Он доказал академическому миру, что молодые художники-новаторы не только далеки от отрицания искусства рисования, но и ставят перед собой задачи, решить которые может лишь непревзойденный мастер рисунка.

Хотя основные цели нового движения могли найти полное выражение лишь в живописи, скульптура вскоре также оказалась вовлеченной в борьбу за и против «модернизма». Великий французский скульптор Огюст Роден (1840 - 1917) был ровесником Моне. Поскольку он ревностно изучал классическую скульптуру и Микеланджело, то между ним и традиционным искусством, казалось бы, не должно было быть принципиальных противоречий.



346

Огюст Роден

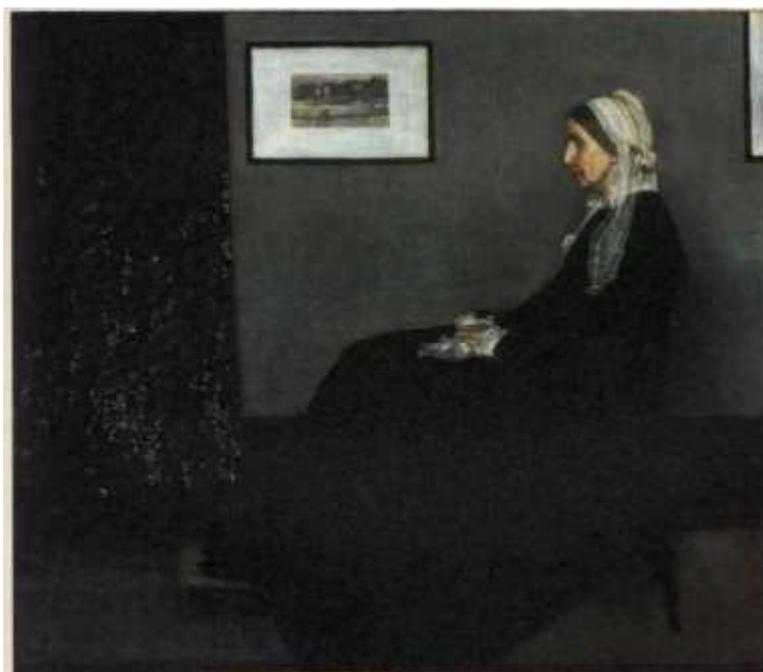
*Рука Господа, Около 1898*

Мрамор. Высота 92,9 см

Париж, Музей Родена

Действительно, Роден вскоре стал признанным мастером и наслаждался всеобщей славой, такой громкой, какую не имел ни один художник его времени, но даже его работы становились предметом неистовых споров критиков, и их часто связывали с работами бунтовщиков-импрессионистов. Причина станет ясна, если мы посмотрим на один из его портретов (илл. 345). Так же, как импрессионисты, Роден презирал внешнюю законченность. Подобно им, он предпочитал оставлять что-то воображению зрителя. Иногда он даже оставлял поверхность камня частично необработанной, создавая впечатление, что фигура появляется и обретает форму на глазах у зрителя. Обычной публике это казалось раздражающей эксцентричностью, если не откровенной ленью. Их доводы были теми же, что прежде выдвигались против Тинторетто. Для них художественное совершенство по-прежнему заключалось в том, что все должно быть аккуратным и отполированным. Оставив без внимания эти несущественные требования и воплотив собственное понимание божественного акта Творения (илл. 346), Роден помог отстоять то, что Рембрандт провозгласил своим правом, - считать работу законченной тогда, когда художник достигнет своей цели. Поскольку никто не смел утверждать, что манера работы Родена была результатом неумения, влияние скульптора во многом подготовило почву для распространения импрессионизма за пределами узкого круга его почитателей во Франции.

Мастера из всех уголков мира знакомились с импрессионизмом в Париже, увозя с собой новые открытия и новое отношение к художнику как к бунтарю против предрассудков и условностей буржуазного мира. Одним из самых влиятельных апостолов этого движения за пределами Франции был американец Джеймс Эббот Макнейл Уистлер (1834 - 1903). Уистлер принимал участие в первой битве нового движения; вместе с Мане он выставлялся в «Салоне отверженных» в 1863 году и разделял восхищение своих коллег-художников японскими гравюрами. Так же, как Дега или Роден, он не был импрессионистом в строгом значении слова; его интересовали не столько эффекты света и цвета, сколько игра утонченных форм. С парижскими художниками его объединяло презрение к вкусам толпы, обожавшей сентиментальные сюжеты. Он стоял на том, что главным для живописи был не сюжет, но способ «перевода» его на язык цвета и формы. Одна из самых знаменитых картин Уистлера и, возможно, одна из самых популярных картин, когда либо созданных, - портрет его матери (илл. 347). Характерно, что художник назвал эту картину, выставленную в 1872 году, *Гармония в сером и черном*. Уистлер избегал любого намека на «литературность» содержания или чувствительность. В действительности же, гармония форм и цвета, к которым он стремился, совсем не противоречила тонкому восприятию сюжета. Продуманное равновесие форм придает картине спокойный характер; а приглушенные тона ее серо-черной гаммы,

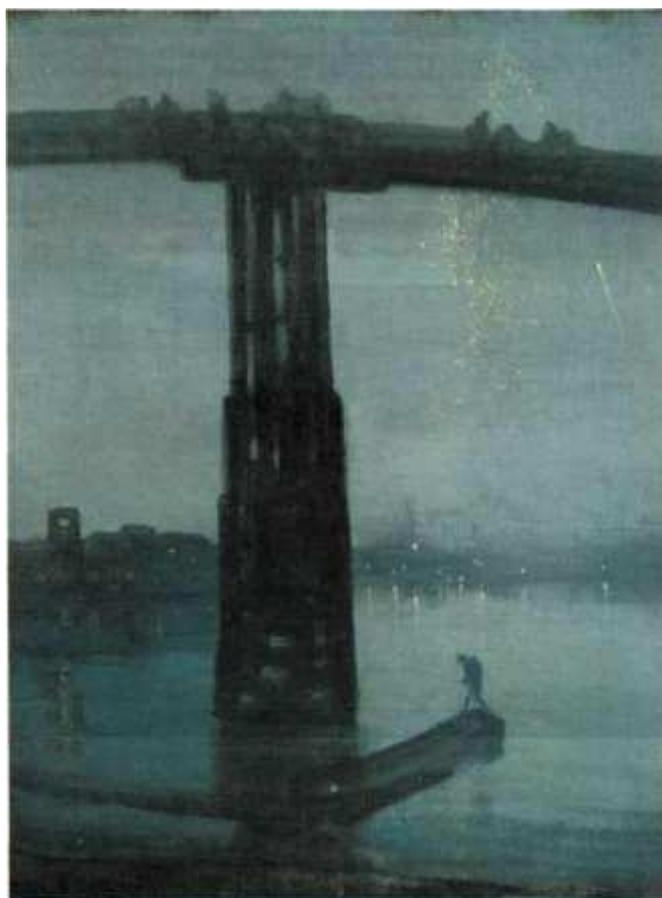


347

Джеймс Эббот Макнейл Уистлер  
*Гармония в сером и черном. Портрет матери художника*, 1871

Холст, масло 144 x 162 см  
Париж, Музей Орсе

переходящие от волос женщины и ее платья к цвету стен и окружающих предметов, усиливают чувство смиренного одиночества и делают картину привлекательной для многих зрителей. Странно сознавать, что художник, написавший столь тонкую и спокойную картину, был известен своим вызывающим поведением и проявлениями того, что он сам называл «изящным искусством создавать себе врагов». Обосновавшись в Лондоне, он был вынужден почти в одиночку сражаться за современное искусство.



348

Джеймс Эббот Макнейл Уистлер  
*Ноктюрн: синее и серебро. Старый мост Баттерси*, Около 1872-1875

Холст, масло 67,9 x 50,8 см  
Лондон, Галерея Тейт

Его обыкновение давать картинам названия, смущавшие публику своей эксцентричностью, его неприятие академических условностей вызывали ярость Джона Рёскина (1819 - 1900), великого критика, сторонника Тернера и прерафаэлитов. В 1877 году Уистлер выставил два ночных пейзажа, исполненных в японской манере, назвав их *Ноктюрнами* (илл. 348), запросив по 200 гиней за каждый. По этому поводу Рёскин писал: «Я никогда не слышал, что самодовольный скоморох может запросить две сотни гиней за то, что он швырнул горшок с красками в лицо публике». Уистлер подал на него в суд за клевету, и этот случай вновь обнаружил глубокое расхождение во взглядах публики и художника. Сразу же был поднят вопрос о «законченности», и на перекрестном допросе Уистлера спросили,

действительно ли он просит такую невероятную сумму за «двухдневную работу». На это художник ответил: «Нет, я прошу за знания целой жизни».

Странно, как много общего было у оппонентов этого несчастного судебного процесса. Оба они испытывали глубокое разочарование в окружающей их действительности, уродливой и убогой. Но если Рёскин, старший по возрасту, надеялся привить соотечественникам более глубокое понимание красоты, обращаясь к их нравственности и добродетели, то Уистлер стал ведущей фигурой так называемого «Эстетического движения»; движения, которое пыталось доказать, что художественное чувство - единственная вещь в этой жизни, заслуживающая серьезного отношения. Когда XIX век подошел к своему концу, обе точки зрения были оценены по достоинству.



*Отвергнутый художник восклицает:  
«И они от этого отказались, невежественные дураки!», 1859*

Литография Оноре Домье 22,1 x 27,2 см

## Глава 26 В ПОИСКАХ НОВЫХ НОРМ

### Конец XIX века

Внешне конец XIX века был благодушным периодом процветания. Однако в среде художников и писателей, ощущавших себя аутсайдерами, зрело чувство разочарования в задачах и методах того искусства, которое нравилось публике. Самой легкой мишенью для нападок стала архитектура: строительство выродилось в пустую рутину, большие многоквартирные дома, фабрики и общественные здания быстро разраставшихся городов возводились в самых разнообразных стилях, не имевших никакого отношения к назначению здания. Зачастую казалось, что инженеры сначала соорудили необходимую конструкцию здания, а затем на его фасад «наклеивали» немного «Искусства» в виде орнаментальных украшений, заимствованных из какого-нибудь альбома образцов «исторических стилей». Удивительно, как долго эта практика вполне устраивала большинство архитекторов. Если публике хотелось иметь колонны, пилястры, карнизы и лепнину, то архитекторы с готовностью их делали. Однако к концу XIX века все больше людей осознавало нелепость подобной моды. В частности, в Англии критики и художники были обеспокоены общим падением ремесел, вызванным индустриальной революцией; им претил сам вид сделанных машиной дешевых и безвкусных имитаций декора, некогда обладавшего значимостью и благородством. Люди, подобные Джону Рёскину и Уильяму Моррису, мечтали о глубокой реформе в области искусства и ремесла и о том времени, когда на смену дешевой массовой продукции придет осмысленная и выразительная ручная работа. Воздействие их идей получило широкое распространение, несмотря на то что простые ремесленные изделия, которые они пропагандировали, в современных условиях превращались в предметы роскоши. Пусть усилия критиков не уничтожили массовую продукцию промышленных предприятий, однако они помогли людям увидеть вставшую перед ними проблему и развить в них вкус к подлинному.

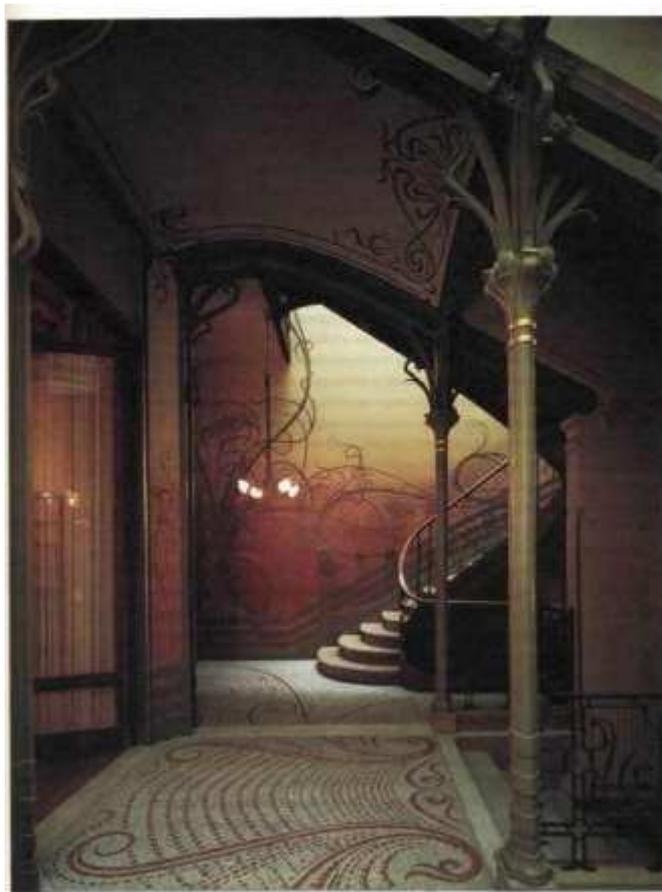
Рёскин и Моррис надеялись, что преобразование искусства осуществимо через возвращение к средневековым идеалам, но большинство художников понимало, что это невозможно. Они мечтали об искусстве, основанном на новом подходе к замыслу и к тем возможностям, которые заключали

в себе различные материалы. Знамя нового искусства было поднято в 1890-е годы. Архитекторы экспериментировали с новыми типами материалов и новыми типами орнаментов. Греческие ордера воздвигались из примитивных деревянных конструкций, начиная с эпохи Возрождения сформировался целый арсенал шаблонов архитектурных декораций. Не пора ли было новой архитектуре из железа и стекла, которая, почти никем не замеченная, родилась в зданиях железнодорожных вокзалов или в промышленных конструкциях, разработать свой собственный орнаментальный стиль? И если западная традиция была слишком предана старым строительным методам, не мог бы Восток предложить новый набор образцов и новые идеи?

На такие размышления наталкивают проекты бельгийского архитектора Виктора Орта (1861 - 1947), мгновенно ставшие модными. Отказ от симметрии и использование эффекта гнутых линий, памятных нам по искусству Востока, Орта заимствовал у японцев. Но он не был простым имитатором. Орта применял эти линии в конструкциях из железа, прекрасно отвечавших современным нуждам (илл. 349).

Впервые со времен Брунеллески европейские строители получили совершенно новый стиль. Неудивительно, что это открытие так и назвали «новым стилем» - модерном или ар нуво.

Размышления о «стиле» и надежда на то, что Япония поможет Европе выбраться из тупика, не ограничивались архитектурой. Однако чувство беспокойства и неудовлетворенность достижениями живописи XIX века, овладевшие умами молодых художников к концу столетия, объяснить гораздо сложнее. Понять корни этого чувства очень важно, поскольку именно оно породило различные направления, образовавшие то, что в наши дни обычно именуют «современным искусством». Некоторые считают первыми современными художниками импрессионистов, поскольку они бросили вызов определенным правилам живописи, преподаваемым в академиях. Однако стоит вспомнить, что цели импрессионистов не расходились с традициями искусства, получившими развитие с того момента, когда Ренессанс открыл окружающий мир. Они также хотели изображать натуру такой, какой мы ее видим, и их споры с консерваторами касались не столько цели искусства, сколько средств ее достижения. Исследование импрессионистами цветных рефлексов, их опыты с эффектами свободных мазков кисти были направлены на создание еще более совершенного претворения зрительных впечатлений. Фактически, именно импрессионизм одержал полную победу над природой: все, что предстало перед глазами художника, могло являться мотивом картины, а реальный мир во всех его проявлениях стал достойным объектом художественного изучения. Возможно, как раз по этой причине окончательный триумф новых методов заставил некоторых художников



349

Виктор Орта  
*Лестница отеля Тассель в Брюсселе.*  
1893

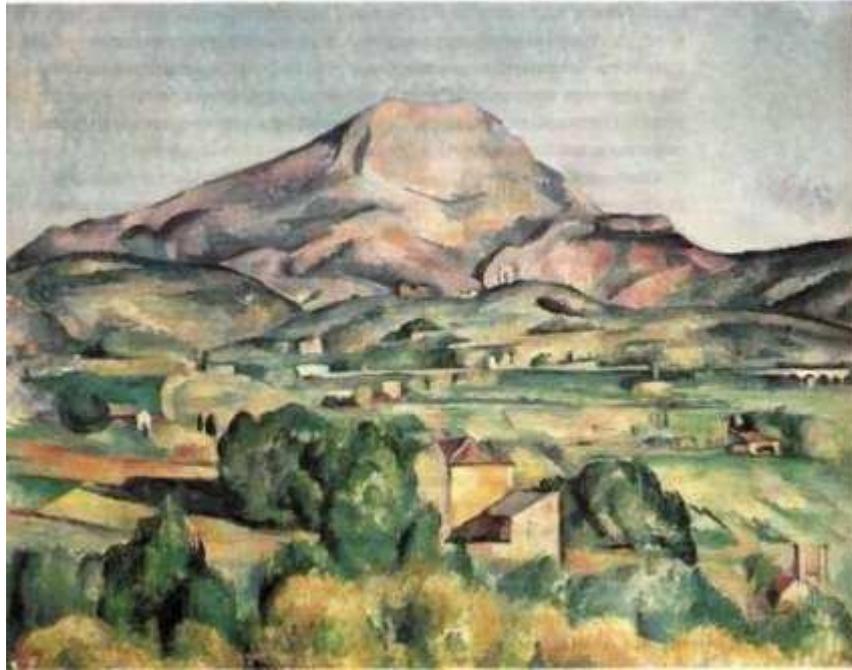
усомниться в целесообразности следования им. На какое-то время показалось, что все проблемы искусства, нацеленного на точное воспроизведение зрительных впечатлений, уже решены и что невозможно достичь ничего нового, продолжая идти тем же путем.

Но мы знаем, что в искусстве стоит только решить одну проблему, как на ее месте возникает множество других. Возможно, первым, кто ясно осознал природу этих новых проблем, был художник, также принадлежавший к поколению импрессионистов. Поль Сезанн (1839 - 1906) был лишь на семь лет моложе Мане и на два - старше Ренуара. В молодости он принимал участие в выставках импрессионистов, однако оказанный им прием вызвал у него такое отвращение, что Сезанн удалился в свой родной город, Экс-ан-Прованс, где занимался живописью вдали от шумных нападок критиков. Он обладал состоянием, был человеком скромным и не испытывал особой нужды продавать картины. Именно поэтому он смог посвятить всю свою жизнь решению художественных проблем им же самим поставленных, предъявляя при этом самые жесткие требования к себе. При внешне спокойной и размеренной жизни, он был одержим страстным желанием добиться в живописи того идеала художественного совершенства, к которому постоянно стремился. Сезанн не любил теоретических рассуждений, однако по мере того, как росла его слава в среде немногих почитателей, он иногда в нескольких словах пытался им объяснить, что именно хотел сделать. В одном из дошедших до нас высказываний Сезанна говорится о том, что его идеалом является «Пуссен с натуры». Он хотел этим сказать, что такие мастера старой классики, как Пуссен, достигли в своем творчестве замечательного равновесия и совершенства. Картина Пуссена *Аркадские пастухи* (стр. 395, илл. 254) - это образец прекрасной гармонии, где одна форма вторит другой. Мы чувствуем, что все здесь на своем месте, нет ничего случайного или неопределенного, каждая форма отчетливо выявлена и ее без труда можно представить как твердое, устойчивое тело. Все имеет естественную простоту, все полно тишины и покоя. Сезанн стремился к искусству, в котором есть что-то от этого величия и безмятежности. Но он не думал, что в его время этих качеств можно добиться методами Пуссена. Старые мастера достигли чувства равновесия и покоя дорогой ценой. Они не считали своим долгом почитать натуру такой, какой они ее видели, и потому формы их картин - это, скорее, плод изучения классической античности. Даже впечатление пространства и пластической определенности достигается прежде всего с помощью незыблемых традиционных правил, а не в результате изучения каждого предмета с натуры. В том, что эти методы академического искусства противоречат самой природе, Сезанн был согласен с друзьями-импрессионистами. Его увлекали новые открытия в области цвета и пластической лепки. Он хотел также

следовать своим впечатлениям, писать те формы и тот цвет, какие он видел, а не то, что знал или изучал. Но его беспокоило то направление, по которому развивалась живопись. В изображении природы импрессионисты стали настоящими мастерами. Но достаточно ли этого? Куда исчезли стремление к композиционной гармонии, чувство надежной простоты, безупречное равновесие, которыми были отмечены величайшие картины прошлого? Задача состояла в том, чтобы писать «с натуры», используя открытия импрессионистов, но при этом вернуть ощущение порядка и закономерности, отличавшие искусство Пуссена.

Сама по себе эта проблема для искусства не нова. Мы помним, как завоевание окружающего мира и открытие перспективы итальянскими живописцами XV века подвергли опасности ясный порядок, царивший в произведениях средневековой живописи; это создало проблему, решить которую удалось лишь поколению Рафаэля. Теперь тот же самый вопрос повторялся в новой плоскости: как сохранить эффект исчезновения контуров, растворяющихся в дрожащем свете, и цветные рефлекссы, не утратив вместе с тем ясности и порядка? Проще говоря: картины импрессионистов были блистательны, но беспорядочны. Сезанну претил беспорядок. Однако он вовсе не стремился вернуться к академическому рисунку, создающему впечатление устойчивости с помощью светотени, так же как не надеялся добиться композиционной гармонии возвратом к «сочиненному» пейзажу. Еще с одним не менее сложным вопросом, требующим настоящего решения, Сезанн столкнулся, размышляя о правильном использовании цвета. Ему хотелось добиться сильных, насыщенных цветов, равно как и ясной структуры. Средневековые художники с легкостью осуществили бы это желание, поскольку они не ограничивались восприятием реального, внешнего облика вещей. Тем не менее, когда искусство вернулось к изучению натуры, чистые и сияющие краски средневековых витражей или книжных миниатюр открыли путь к появлению тех сочных тональных сочетаний, с помощью которых величайшие среди венецианских и голландских художников находили способы передать свет и воздух. Импрессионисты отказались от смешивания красок на палитре; они стали накладывать их на холст по

отдельности, крошечными мазками или быстрыми ударами кисти, передавая игру света и цветных теней в сценах, написанных на пленэре. В тональном отношении их картины были намного более яркими, чем у любого из их предшественников, но такой результат не удовлетворял Сезанна. Ему хотелось перенести на холст яркие и чистые краски южной природы. Однако он обнаружил, что простое возвращение к живописи, построенной на взаимодействии больших плоскостей локальных цветов, угрожает разрушить иллюзию реальности. Написанные подобным образом картины становятся похожими на лоскутное одеяло и не передают впечатления



350

Поль Сезанн

*Тора Сент-Виктуар со стороны Бельвю*, Около 1885

Холст, масло. 73 x 92 см

Мерион, штат Пенсильвания, Фонд Барнса

глубины. Сезанна одолевали противоречия. Казалось, стремление художника сохранить верность своим зрительным впечатлениям перед лицом природы столкнулось с желанием превратить, говоря его же словами, «импрессионизм в нечто более надежное и прочное, наподобие искусства музеев». Неудивительно, что часто он был близок к отчаянию, работая, как каторжник, над своими холстами и ни на мгновение не прекращая поиска. Гораздо удивительнее то, что он добился цели, достигнув в картинах, казалось бы, невозможного. Подчинился искусство законам математики, этого не удалось бы сделать. Но равновесие и гармония, о которых так много спорят художники, не являются результатом механического баланса, а «возникают» внезапно, и никто точно не знает, как и почему. Много написано о секрете искусства Сезанна, выдвигались всевозможные объяснения того, к чему он стремился и чего достиг, однако все эти объяснения остаются неубедительными и нередко



351

Поль Сезанн

*Торы в Провансе, 1886-1890*

Холст, масло 63,5 x 79,4 см

Лондон, Национальная галерея

противоречивыми. Если не хватит терпения выслушать критиков, то всегда остаются картины, и потому здесь и всегда лучший совет: «идите и смотрите подлинные картины».

Тем не менее даже иллюстрации в нашей книге в какой-то мере дают представление о величии победы Сезанна. Пейзаж с изображением горы Сент-Виктуар, что находится близ Экс-ан-Прованса на юге Франции (*илл. 350*), купается в свете дня, оставаясь при этом надежным и незабываемым. Являя собой образец ясности рисунка, пейзаж одновременно создает впечатление глубины и протяженности. Есть ощущение порядка и покоя в том, как Сезанн обозначает горизонталь виадука и дороги в центре, и в том, как вертикали дома поднимаются на первом плане; однако нам совсем не кажется, что этот порядок диктует природе художник. Даже мазки его кисти, вторя главным линиям композиции, усиливают



352

Поль Сезанн

*Портрет госпожи Сезанн*, 1883-1887

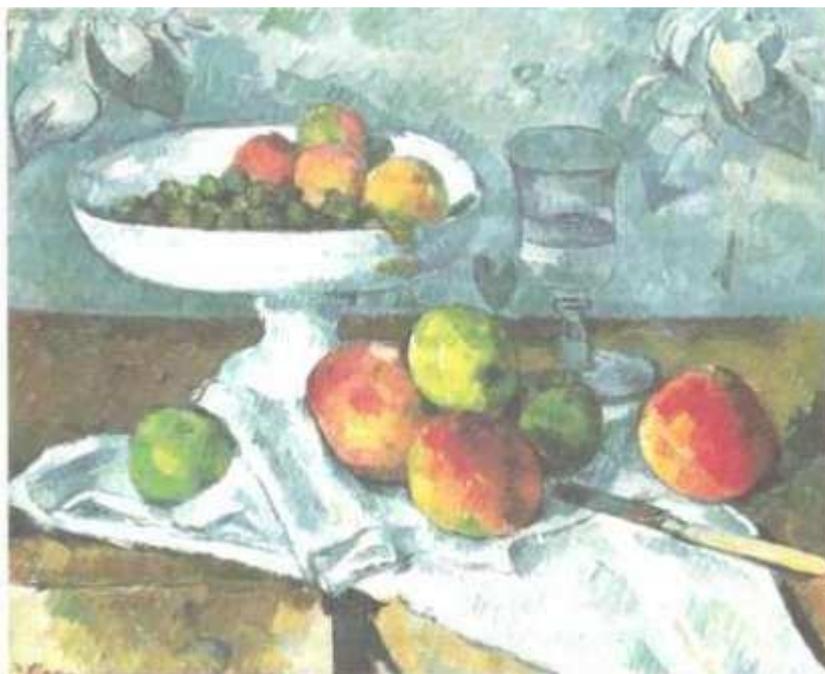
Холст, масло. 62 x 51 см  
Филадельфия, Музей искусств

впечатление естественной гармонии. На *илл. 351* можно увидеть, как в другом случае Сезанн, напротив, чередует направление мазков, нисколько не заботясь об очертаниях предметов; в этой картине художник продуманно нейтрализует плоскость картины энергией осязаемых и мощных форм скал на первом плане. В замечательном портрете жены Сезанна (*илл. 352*) подчеркнутое внимание к простым, ясно очерченным формам усиливает чувство равновесия и покоя. В сравнении с этим «тихим» шедевром работы импрессионистов, такие как портрет Клода Моне кисти Мане (*стр. 518, илл. 337*), нередко выглядят всего лишь милой импровизацией.

По общему признанию, среди работ Сезанна есть картины, понять которые не так легко. В этом смысле натюрморт, воспроизведенный

на *илл. 353*, не слишком радует глаз. Каким угловатым он кажется в сравнении с уверенной трактовкой аналогичного сюжета голландским живописцем XVII века Калфом (*стр. 431, илл. 280*)! Ваза для фруктов нарисована так небрежно, что ее ножка оказывается смещенной по отношению к центру. Поверхность стола не только наклонена слева направо, но кажется чуть «опрокинутой» на зрителя. Там, где голландский живописец демонстрирует мастерство, передавая мягкую бархатистую поверхность, Сезанн предлагает нам месиво цветных штрихов и пятен, из-за чего скатерть кажется сделанной из жести. Неудивительно, что на первых порах картины Сезанна высмеяли как жалкую мазню. Однако несложно понять причину этой явной угловатости. Отказавшись принимать на веру любой традиционный метод живописи, Сезанн решил начать все с самого начала, словно до него не было написано ни одной картины. Голландский мастер писал натюрморт, чтобы продемонстрировать блестящую виртуозность. Сезанн выбрал сюжет, чтобы изучить вполне определенную художественную проблему, которую стремится решить. Мы знаем, что его завораживало взаимоотношение цвета и моделировки. Яркая окрашенная круглая форма (например, яблоко) - идеальный мотив для изучения

этой задачи. Мы знаем, что он стремился достичь композиционного равновесия, - именно поэтому ваза, передвинутая влево,



353

Поль Сезанн

*Натюрморт*, Около 1879-1882

Холст, масло. 46 x 55 см

Частное собрание

заполняет пустое пространство. Поскольку Сезанн стремился изучить все изображенные на столе формы в их взаимодействии, он просто наклонил стол вперед, чтобы они стали лучше видны. Возможно, этот пример хорошо объясняет, как случилось, что Сезанн стал отцом «современного искусства». В своих невероятных усилиях добиться ощущения глубины, не жертвуя при этом яркостью красок, достичь упорядоченной композиции, не теряя ощущения глубины, во всех его стремлениях и поисках была лишь одна вещь, с которой художник был готов при необходимости расстаться: общепринятая «правильность» рисунка. Он не стремился к искажению природы, но и не обращал внимания на незначительную деформацию деталей, если это помогало достичь желаемого результата. Не слишком интересовала Сезанна и открытая Брунеллески линейная перспектива: он отказался от нее, обнаружив, что она мешает его работе. К тому же, научная перспектива была придумана, чтобы помочь художникам создать иллюзию пространства, как это сделал Мазаччо во фреске церкви Санта Мария Новелла (*стр.* 228, *илл.* 149). Создание иллюзии не входило в задачи Сезанна. Скорее, он стремился вызвать ощущение объема и глубины, обходясь без традиционного линейного построения. Едва ли он тогда представлял, что этот пример безразличия к «правильному рисунку» положил начало для резких перемен в искусстве.

Пока Сезанн нащупывал пути примирения методов импрессионистов с необходимостью порядка, гораздо более молодой художник, Жорж Сёра (1859 - 1891), взялся решить этот вопрос почти как математическое уравнение. Используя живописный метод импрессионистов в качестве отправной точки, он изучил научную теорию восприятия цвета и задумал «строить» свои картины с помощью особого метода, последовательно нанося на поверхность холста мелкие, напоминающие точки и прямоугольники мазки чистого цвета, наподобие мозаики. Он надеялся, что такой прием приведет к оптическому смешению красок непосредственно при зрительном восприятии и позволит сохранить яркость и насыщенность цвета. Однако эта особая техника, названная пуантилизмом, уничтожая контуры предметов и способствуя разложению форм на состоящие из разноцветных точек поверхности, поставила под угрозу саму возможность «прочтения» картин. В попытке исправить ситуацию Сёра

пришел к еще более радикальному, чем это сделал Сезанн (илл. 354), упрощению форм. Есть нечто напоминающее древнеегипетское искусство в том, как Сёра придает особую выразительность вертикальным и горизонтальным членениям, что в дальнейшем все дальше уводило художника от точной передачи внешнего облика вещей по пути создания новой художественной системы.

Зимой 1888 года, когда Сёра оставался в Париже, а Сезанн уединился для работы в Эксе, талантливый молодой голландец отправился



354

Жорж Сёра

*Мост в Курбевуа, 1886-1887*

Холст, масло, 46,4 x 55,3 см

Лондон, Галерея Института Курто

из Парижа на юг Франции в поисках интенсивного света и цвета. Это был Винсент Ван Гог, родившийся в 1853 году в Голландии в семье пастора. Глубоко религиозный человек, он был сначала проповедником в Англии, а затем продолжил свою миссию среди бельгийских шахтеров. Под впечатлением искусства Милле и его социальных идей Ван Гог решил стать художником. Его младший брат Тео, работавший в антикварном магазине, ввел его в круг импрессионистов. Тео Ван Гог был замечательным человеком. Будучи сам небогат, он всегда щедро помогал старшему брату и даже снабдил его средствами для поездки в Арль. Винсент рассчитывал спокойно работать в Арле в течение нескольких лет, а затем продать картины и вернуть деньги своему великодушному брату. Пребывая в добровольном одиночестве, Винсент доверял все свои замыслы и надежды письмам к Тео, которые читаются как настоящий дневник. Эти письма, написанные скромным художником, почти самоучкой, не имевшим представления о славе, которой он достигнет, - одни

из самых трогательных и волнующих во всей литературе. В них мы остро ощущаем значение миссии художника, его борьбу и триумфы, его отчаянное одиночество и стремление обрести друга, осознаем огромное напряжение и лихорадочную энергию, с которой он работал. Менее чем через год, в декабре 1888 года, его настиг приступ душевной болезни. С мая 1889 года Ван Гог находился в психиатрической лечебнице, однако у него еще случались моменты просветления, когда он мог писать. Агония продолжалась еще четырнадцать месяцев; в июле 1890 года Ван Гог покончил с собой. Ему было 37 лет, как Рафаэлю, а его художественная жизнь длилась не более десяти лет; все произведения, принесшие ему славу, были написаны в течение трех лет, прерываемых кризисами и приступами отчаяния. В наши дни большинство людей знают отдельные из этих картин; подсолнухи, пустой стул,

кипарисы и некоторые портреты стали популярны благодаря цветным репродукциям, их можно видеть в самых простых домах. Это как раз то, к чему стремился сам Ван Гог. Он мечтал о том, чтобы его картины воздействовали так же непосредственно и сильно, как цветные японские гравюры, которыми



355

Винсент Ван Гог

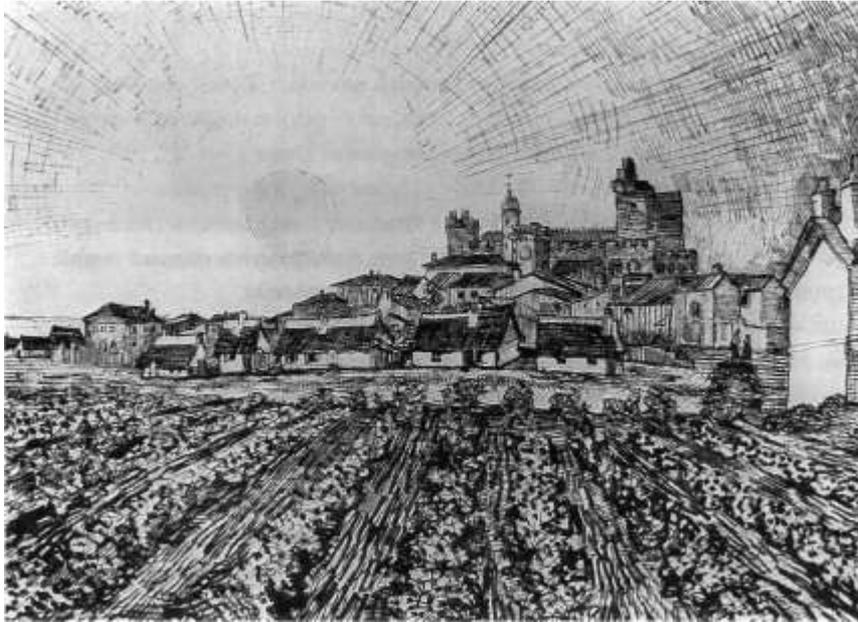
*Пшеничное поле и кипарисы.* , 1889

Холст, масло 72,1x90,9 см

ЛОНДОН, Национальная галерея

он так восхищался. Он стремился к простому искусству, которое привлекало бы не только богатых знатоков, но давало радость и успокоение каждому человеческому существу. Но репродукции несовершенны. На самых дешевых из них картины Ван Гога выглядят грубее, чем есть на самом деле; их созерцание надоедает. Когда это случается, настоящим откровением может стать возвращение к оригиналам Ван Гога: они свидетельствуют, каким тонким и взвешенным мог быть художник даже в самых энергичных и экспрессивных своих картинах.

Ван Гог также усвоил уроки импрессионизма и пуантилизма Сёра. Ему нравилось писать, используя точки и мазки чистого цвета. Однако под кистью Ван Гога эта техника превратилась в средство, не похожее на то, что делали с ней парижские художники. Ван Гог использовал отдельные мазки не только чтобы разложить цвет, разбив его на составляющие элементы, но и для того, чтобы с их помощью передать собственное волнение. В одном из писем, отправленных из Арля, он описывает состояние вдохновения, когда «чувства так сильны, что ты работаешь, не осознавая этого, и мазки ложатся последовательно и согласованно, как слова в речи или письме». Сравнение не могло быть более ясным. В такие моменты художник работал красками так, как другие пишут пером. Подобно тому, как на листе с написанным от руки текстом следы пера хранят особенности движений пишущего и мы можем инстинктивно почувствовать, что письмо написано под большим эмоциональным воздействием, так и мазки, оставленные кистью Ван Гога, рассказывают нам о состоянии его души. Ни один художник до Ван Гога не использовал



356

Винсент Ван Гог

*Вид на Сент-Мари-де-ла-Мер.* , 1888

Бумага, тушь, гусиное перо. 43,5 x 60 см

Винтертур, Фонд Оскара Рейнхарта

подобные средства столь последовательно и результативно. Мы помним, что в картинах более раннего времени - у Тинторетто (*стр. 370, илл. 237*), у Халса (*стр. 417, илл. 270*) и у Мане (*стр. 518, илл. 337*), мы уже встречались с примерами смелого и свободного использования кисти, но там техника скорее передавала индивидуальное мастерство художника, быстроту его восприятия и магическую способность преобразовывать увиденное, у Ван Гога же она помогает передать экзальтированное состояние его души. Ван Гог любил писать предметы и сцены, позволявшие этим новым средствам раскрыться в полную силу, когда он мог рисовать или писать кистью, нанося на красочную поверхность густой мазок, подобно тому, как писатель подчеркивает слова в рукописи. Именно поэтому он был первым живописцем, открывшим красоту срезанных стеблей, торчащих из земли после жатвы, колючей изгороди и кукурузных полей, сучковатых ветвей оливковых деревьев и темных кипарисов, напоминающих языки пламени (*илл. 355*).

Ван Гог постоянно пребывал в состоянии безудержного творческого неистовства, независимо от того изображал ли он пылающее солнце (*илл. 356*) или обыкновенные вещи, о которых никто никогда и не задумывался, как о предметах, достойных внимания художника. Так, он изобразил свою тесную комнату в Арле (*илл. 357*), и то, что он написал об этой картине своему брату, прекрасно объясняет его замысел:

*«Мне пришла в голову новая идея, и вот набросок к ней... на сей раз это просто моя спальня; только цвет здесь должен все сделать и, придавая своей простотой стильное благородство вещам, вызвать мысли об отдыхе или вообще - обо сне. Одним словом, взгляд на картину должен дать отдых уму или, скорее, воображению.*

*Стены бледно-фиолетовые. Пол из красной плитки. Дерево кровати и стульев - желтое, цвета свежего масла, простыни и подушки - очень светлого, зеленоватого лимона. Покрывало алое. Окно зеленое.*

*Туалетный столик оранжевый, таз - голубой. Двери сиреневые.*

*И это все - больше ничего нет в этой комнате с закрытыми ставнями.*

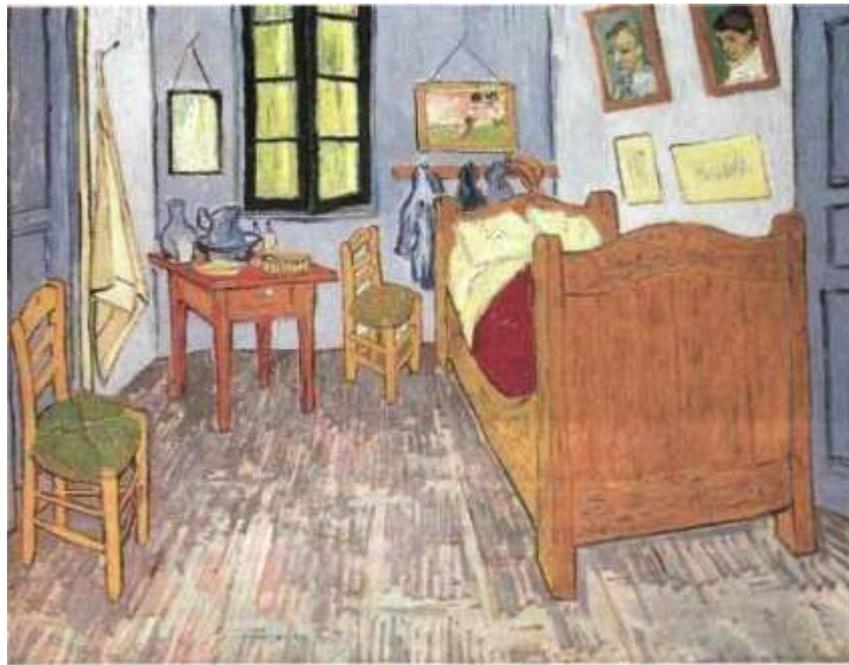
*Простые очертания мебели еще раз должны подчеркнуть полный покой.*

*Портреты на стенах и зеркало, и полотенце, и одежда.*

*Рама - поскольку в картине нет белого - должна быть белой. Это своего рода реванш за вынужденный отдых, которым я был обязан воспользоваться. Я снова буду работать над ней весь день, но ты видишь, как прост замысел. Я обошелся без оттенков и ярко выраженных теней, она написана жидко,*

*свободными плоскостями, наподобие японских гравюр...»*

Ясно, что Ван Гог не слишком интересовала правильность изображения. Он использовал цвета и формы, чтобы выразить свои ощущения



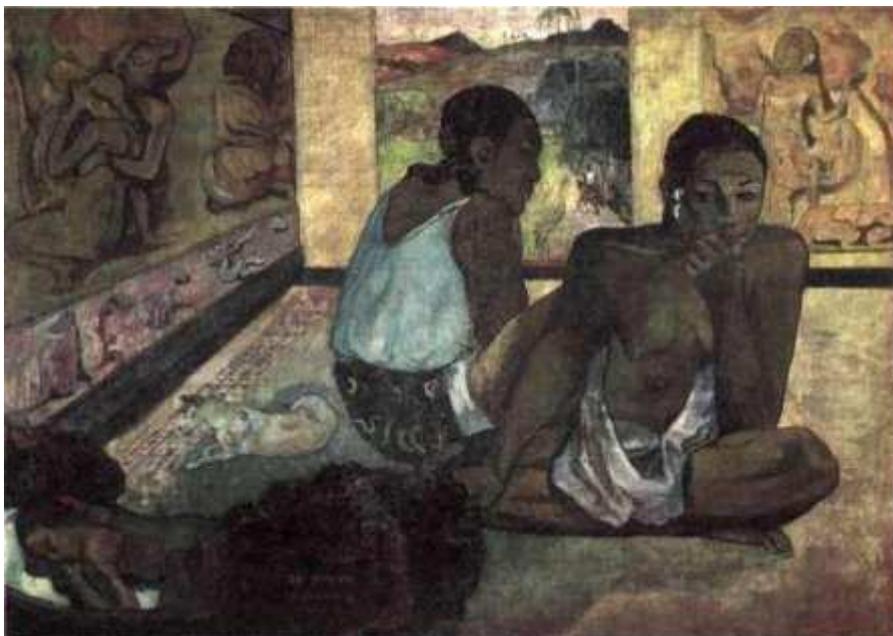
357

Винсент Ван Гог

*Комната художника в Арле , 1889*

Холст, масло. 57,5 x 74 см

Париж, Музей Орсе



от предметов, которые изображал, и хотел, чтобы это почувствовали другие. Не очень заботило его и то, что он называл «стереоскопической реальностью», иначе говоря, фотографически точное изображение природы. Он утрировал, а порой изменял облик вещей, если это отвечало его цели. Так, идя другим путем, он пришел к тому же самому, чем занимался в эти годы Сезанн. Оба они сделали важный шаг, сознательно отказавшись от «имитации природы». Их аргументы, конечно, были разными. Когда Сезанн писал натюрморт, его интересовали взаимоотношения формы и цвета, и он использовал «правильную перспективу» лишь в той степени, в какой она была необходима для его конкретного эксперимента. Ван Гог хотел, чтобы его картины выражали то, что он чувствует, и, если искажение помогало ему достичь этой цели, он прибегал к искажению. Оба художника пришли к такому подходу, вовсе не желая ниспровергать старые художественные истины. Они не вставали в позу революционеров и не хотели возмущать самодовольных критиков. В действительности, оба они почти не питали надежд, что со временем кто-нибудь обратит внимание на их картины, они просто работали потому, что должны были это делать.

Совсем иначе обстояло дело с третьим художником, также находившимся на юге Франции в 1888 году - Полем Гогеном (1848 - 1903). Ван Гог испытывал огромную потребность в товарище. Мечтая о содружестве художников, наподобие Братства прерафаэлитов в Англии, он уговорил Гогена, бывшего пятью годами его старше, присоединиться к нему в Арле. В человеческом плане Гоген был полной противоположностью Ван Гогу. Он не обладал ни его смирением, ни его чувством миссионерства, но, напротив, был исполнен гордости и амбиций. Кое-что, однако, их связывало. Так же, как Ван Гог, Гоген обратился к живописи сравнительно поздно (до этого он был преуспевающим биржевым маклером) и тоже был практически самоучкой. Попытка завязать товарищеские отношения закончилась катастрофой. Однажды в приступе помешательства Ван Гог набросился на Гогена, и тот спасся бегством в Париж. Спустя два года Гоген и вовсе оставил Европу, отправившись на один из легендарных островов Южных морей, Таити, в поисках простой естественной жизни. В нем росла убежденность в том, что искусство, становясь все более мастеровитым и поверхностным, пребывает в опасности, что все умения и знания, накопленные в Европе, лишили человека величайшего дара - силы и глубины переживания и умения непосредственно его выразить.

Гоген, конечно, был не первым среди художников, у кого цивилизация вызывала приступы тошноты. С тех пор как художники стали размышлять о проблемах «стиля», они испытывали недоверие к условностям правил и раздражение по поводу разговоров о мастерстве. Они мечтали об искусстве, которое не являлось бы набором легко постигаемых приемов, о стиле, который был бы не просто «стилем», но чем-то сильным и ярким, как человеческая страсть. Делакруа отправился в Алжир в поисках более глубоких красок и не скованной условностями жизни, прерафаэлиты в Англии надеялись найти эту ясность и простоту в «неиспорченности» искусства так называемого Века Веры. Импрессионисты восхищались японцами, однако их собственные работы, являвшие пример сложного, изощренного искусства, были далеки от той простоты и ясности, к которым стремился Гоген. Он начал с изучения народного искусства, но оно не надолго удержало его внимание. Ему потребовалось оставить Европу и жить, уподобившись аборигенам Южных морей, чтобы найти путь к спасению. Работы, с которыми он вернулся в Париж, поставили в тупик даже прежних друзей художника, настолько они выглядели дикими и примитивными. Но это было как раз то, к чему стремился Гоген. Он гордился, когда его называли «варваром». Даже цвет и рисунок в его картинах должны были быть «дикими», чтобы воздать должное «неиспорченным» детям природы, которыми он восхищался, живя на Таити. Сегодня, разглядывая одну из его картин

(илл. 358), мы не совсем понимаем пафос художника. Мы уже давно привыкли к искусству гораздо более «дикому». Но и теперь нетрудно понять, что Гогену действительно удалось найти нечто

принципиально новое: не только сюжеты его картин были странными и экзотическими, но он пытался постичь дух аборигенов и смотреть на мир их глазами. Он изучал приемы местных ремесленников, нередко включая изображения их работ в свои картины. Он стремился к тому, чтобы написанные им портреты таитян находились в гармонии с их собственным «примитивным» искусством. Для этого он упрощал очертания форм и не боялся использовать широкие плоскости яркого цвета. В отличие от Сезанна его не заботило, что упрощенные формы и схематические цветовые пятна придают его картинам плоскостный характер. Он с радостью отбрасывал старые как мир проблемы западного искусства, когда считал, что это помогало ему подчеркнуть глубинную неиспорченность детей природы. Ему не всегда удавалось в полной мере достичь своей цели в воплощении ясности и простоты, однако его мечты об этом были столь же горячими



359

Пьер Боннар  
*За столом.* 1899

Доска, масло. 55 x 70 см  
Цюрих, собрание Э.Г. Бюрле



360

Фердинанд Ходлер

*Озеро Тун. , 1905*  
Холст, масло 80,2 x 100 см  
Женева, Музей искусства и истории

и искренними, что и стремление Сезанна к новой гармонии или Ван Гога к новому содержанию. Гоген также принес жизнь в жертву идеалам. Чувствуя себя непонятым в Европе, он счел за лучшее вернуться на острова Южных морей. Спустя годы одиночества и разочарований он умер там от болезней и лишений.

Все трое, Сезанн, Ван Гог и Гоген, были абсолютно одинокими людьми, продолжавшими работать без всякой надежды когда-либо быть понятыми. Но художественные проблемы, над которыми они с таким упорством трудились, все чаще привлекали внимание начинающих мастеров более молодого поколения, не находивших удовлетворения в тех навыках, какие они получали в художественных школах. Они научились изображать натуру, правильно рисовать, владеть кистью и красками. Они даже освоили уроки импрессионистической революции, наловчившись воспроизводить трепет солнечного света и воздуха. Отдельные художники продолжали упорно идти этим путем, защищая новые методы в странах, где неприятие импрессионизма по-прежнему оставалось сильным. Однако многие художники младшего поколения начали искать новые методы, чтобы попытаться решить или, по крайней мере, обойти те трудности, с которыми встретился Сезанн. В основном, эти трудности являлись следствием столкновения двух тенденций: необходимости достижения тональных переходов для передачи глубины и желания сохранить в первозданной красоте цвет, как мы его видим. Японское искусство научило художников тому, что картина производит более сильное впечатление, если пожертвовать моделировкой и некоторыми другими элементами ради смелого упрощения. Ван Гог и Гоген уже прошли часть пути в этом направлении, усиливая цвет и отказываясь от впечатления глубины; следуя за ними, Сёра в своих экспериментах с пуантилизмом пошел еще



361  
Анри Тулуз-Лотрек  
*Афиша кабаре «Амбассадор». Аристид Брюан. , 1892*

Литография 141,2x98,4 см



362

Обри Бёрдсли

*Иллюстрация к «Саломее» Оскара Уайлда. , 1894*

дальше. Еще один живописец, Пьер Боннар (1867 - 1947), обнаружил незаурядное мастерство и тонкость в передаче мерцания света и цвета на его холстах, напоминающих гобелены. В картине с большим, накрытым для трапезы столом (*илл. 359*) Боннар, умело нейтрализуя эффект глубины, дает нам возможность насладиться роскошным цветовым узором. Швейцарец Фердинанд Ходлер (1853 - 1918) еще более решительно упрощает пейзаж своей родины, достигая в его очертаниях почти плакатной определенности (*илл. 360*).

Не случайно, что эта картина напоминает нам о плакате: художественные приемы, которым Европу научила Япония, особенно подходили для искусства рекламы. Незадолго до окончания столетия талантливый последователь Дега, Анри де Тулуз-Лотрек (1864 - 1901), использовал подобную экономию средств для создания нового искусства плаката (*илл. 361*).

Искусство иллюстрации также извлекло пользу из следования этим приемам. Вспоминая о том, с какой любовью и вниманием в Средние века относились к искусству создания книги, люди, подобные Уильяму Моррису, не могли допустить появления плохо изданных книг или иллюстраций, которые бы просто рассказывали истории, не считаясь с тем, как они выглядят в книге по соседству со страницей текста. Под впечатлением от Уистлера и японцев необычайно одаренный юноша Обри Бёрдсли (1872 - 1898) создал свой стиль и прославился изысканными черно-белыми иллюстрациями (*илл. 362*).

Похвальным словом, часто использовавшимся в эпоху модерна, было слово «декоративный». Картины и гравюры должны были радовать глаз привлекательностью узора задолго до того, как мы рассмотрим, что они изображают. Медленно, но верно мода на декоративное подготавливала почву для нового подхода к искусству. Верность сюжету или многозначительность трогательной истории теперь не имели особого значения при условии, что картина или гравюра производили приятное впечатление. И все же некоторые художники все более сильно ощущали, что в результате поисков новых декоративных и технических приемов в самом искусстве что-то умирало. И это что-то они отчаянно пытались вернуть. Мы помним, что Сезанн ощущал утрату чувства порядка и равновесия, полагая, что озабоченность импрессионистов сиюминутностью происходящего заставила их забыть о неизменных и стабильных формах природы. Ван Гог чувствовал, что искусство, отдаваясь во власть зрительных впечатлений и

изучая лишь оптические свойства света и цвета, утрачивало глубину и страсть, через которые художник только и мог передать свои чувства другим людям. И наконец, Гоген был полностью неудовлетворен той жизнью и тем искусством, какие его окружали. Он страстно искал чего-то более простого и чистого, надеясь обрести это среди «примитивных» народов. То, что мы называем современным искусством, выросло из этого чувства неудовлетворенности, складывающегося из множества оттенков, и различные решения, которые нащупали эти три художника, стали фундаментом в формировании трех направлений современного искусства. Искусство Сезанна в конечном итоге привело к кубизму, зародившемуся во Франции; искусство Ван Гога -к экспрессионизму, получившему основное развитие в Германии; и наконец, от Гогена дорога ведет к различным формам примитивизма. Сколь бы «безумными» ни казались эти течения на первый взгляд, сегодня очевидно, что это были закономерные попытки выйти из тупика, в котором оказались художники.



*Ван Гог, пишущий подсолнухи. , 1888*  
Картина Поля Гогена  
Холст, масло. 73 х 92 см  
Амстердам, Музей Винсента Ван Гога

# Глава 27 ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

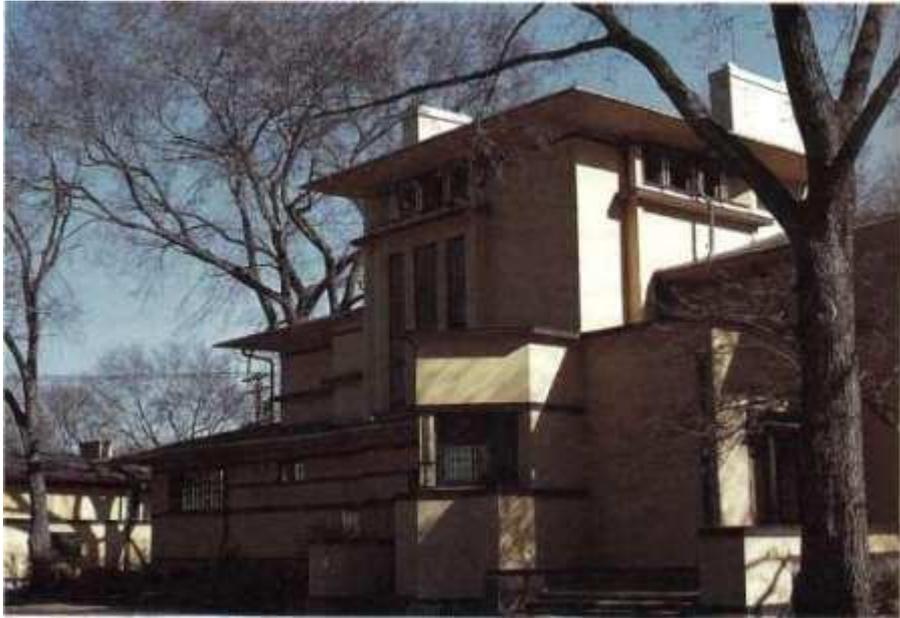
## Первая половина XX века

Обычно под «современным искусством» подразумевается такая творческая деятельность, в которой полностью порвана связь с традицией и создается нечто абсолютно новое, не снившееся ни одному художнику прошлого. Приверженцы прогресса полагают, что искусство должно идти в ногу с эпохой, а те, кто предпочитает поговорку о «добрых старых временах», считают модернизм ложным направлением. На самом же деле ситуация сложнее, ибо современное искусство, как и любое другое, возникло в ответ на вставшие перед ним проблемы. Те, кто сожалеет о разрыве с традицией, по существу мечтают о невозможном - о возврате времен до французской революции 1789 года. Мы видели, что как раз тогда художники, осознав значение стиля, перешли к экспериментам и каждое новое направление поднимало свое знамя с начертанным на нем очередным «измом». Не странно ли, что новый устойчивый стиль сложился как раз в той области пластических искусств, которая больше всего пострадала от эклектического смешения языков. Принципы современной архитектуры складывались медленно, но верно, и в настоящее время найдется не много охотников всерьез оспаривать их. Вспомним, как упорные поиски новых строительных и декоративных форм нашли выход в стиле модерн, где металлические конструкции дополнялись игрой орнаментальной фантазии (*стр. 537, илл. 349*). И все же архитектура XX столетия выросла не из этих изобретательных находок. Будущее принадлежало тем начинаниям, в которых зодчество переосмыслялось заново, вне зависимости от стилевых предпочтений. Новое поколение проектировщиков, отбросив декоративные элементы и ненужные разговоры об «изящном искусстве», пересмотрело самые основы архитектуры с точки зрения ее функции.

Этот подход проявился в разных частях мира, но с наибольшей последовательностью - в Соединенных Штатах Америки, где давление традиций было слабее и в меньшей мере противодействовало техническому прогрессу. Все понимали, сколь несуразно выглядели бы небоскребы Чикаго в орнаментальных облачениях, позаимствованных из сборников европейских образцов. Однако нужны были сильный ум, убежденность в своей правоте и способность к ясной аргументации, чтобы добиться согласия клиента

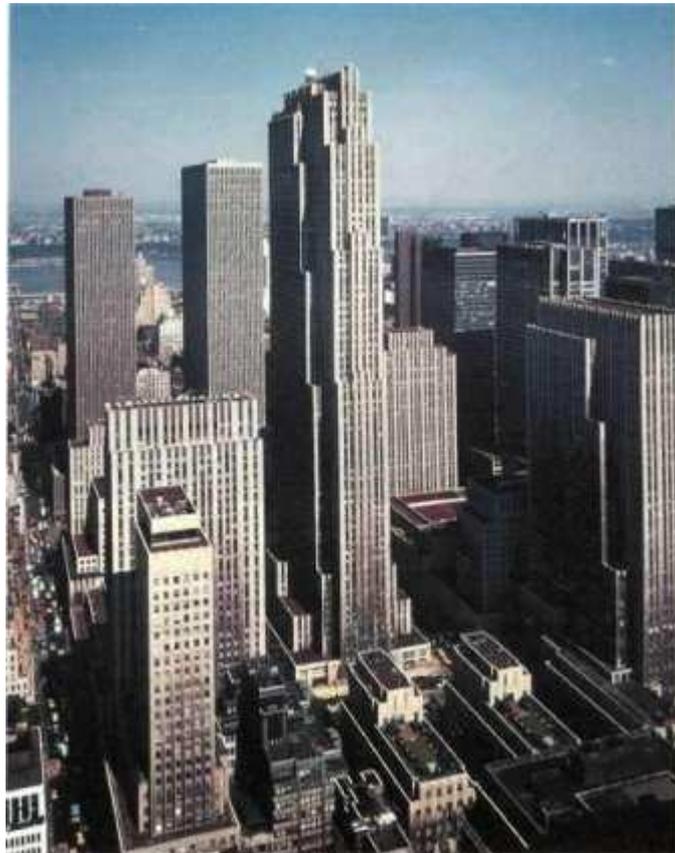
на неординарный жилой дом. Этими качествами несомненно обладал американский архитектор Франк Ллойд Райт (1869 - 1959). Он считал, что самое важное в жилом здании - расположение его помещений, а не фасад. Если внутренняя планировка дома хороша и удобна, отвечает потребностям его обитателей, он наверняка будет красивым и снаружи. Такой подход сейчас кажется чем-то само собой разумеющимся, на самом же деле он означал революционный переворот в архитектуре. Следуя ему, Райт смог отказаться от застарелых условностей, прежде всего - от требования обязательной симметрии. На *илл. 363* мы видим один из первых опытов Райта в этой сфере строительства - частный дом в богатом пригороде Чикаго. Отбросив ненужные завитки, лепнину и карнизы, Райт создал дом, который вырастает из внутреннего плана. При этом он не считал себя инженером. В соответствии с разработанной им теорией «органической архитектуры» здание - это подобие живого организма, развитие которого определяется потребностями людей и свойствами окружающей среды.

Вполне можно понять нежелание Райта идти вслед за инженерами, требования которых звучали все более настойчиво и по-своему убедительно. Ведь если Моррис был прав в своем утверждении, что машина не может повторить живое движение человеческой руки, то, очевидно, следовало



363

Франк Ллойд Райт  
*Дом № 540 по авеню Фэрроукс в Оукс Парке  
(штат Иллинойс, США).*  
1902



364

Эндрю Рейнхард, Генри Хофмейстер и другие

*Рокфеллер-центр в Нью-Йорке*  
1931-1939

выяснить, что же может машина, и подчинить проектирование возможностям техники.

Противники этого принципа расценивали его как насилие над вкусом и нормами благопристойности. Отринув орнаментуку, современные архитекторы действительно переломили многовековую традицию. Отвергнута была вся искусственная система ордеров, утверждавшаяся со времен Брунеллески, а вместе с ней - и весь накладной декор из лепнины, завитков, пилястр и тому подобного. Вначале такие здания казались невыносимыми в своей наготе, но со временем все мы научились ценить ясные очертания



365

Вальтер Гропиус  
*Здание Баухауза в Дессау.*  
1926

и компактные формы «инженерного» стиля (илл. 364). Мы обязаны этим преобразованием вкусов нескольким отважным новаторам, чьи первые опыты с новыми строительными материалами чаще всего осмеивались и освистывались. На *илл. 365* можно познакомиться с таким экспериментальным сооружением, оказавшимся в свое время в центре споров о современной архитектуре. Это здание Баухауза в Дессау - школы художественного проектирования, учрежденной Вальтером Гропиусом и распущенной в период нацистской диктатуры. Своей постройкой Гропиус стремился доказать, что не только нет надобности в разделении искусства и техники, как то было в XIX веке, но, напротив, та и другая области выигрывают от союза друг с другом. Студенты Баухауза занимались архитектурой и дизайном. Преподаватели стремились развивать их воображение, поощряли смелый поиск, но требовали не упускать из виду функционального назначения проектируемых вещей. В стенах этой школы впервые были созданы стулья из гнутых стальных труб и другие формы мебели, вошедшие в наш быт. Теоретические послышки Баухауза нередко сводятся к лозунговому понятию «функционализм», предполагающему, что, если вещь соответствует своему утилитарному назначению, она непременно будет красивой. В этом предположении есть немалая доля истины, и во всяком случае оно помогло очистить наши города и жилища от мусора ненужных украшений, исполненных по отжившим вкусам прошлого века. Но любой лозунг является упрощением, и можно привести множество примеров

вещей вполне функциональных и тем не менее безобразных или нейтральных по отношению к красоте. Лучшие создания функционализма красивы не потому, что в них воплощается программный принцип направления, а потому, что дизайнеры обладали вкусом и художественным чутьем, которое подсказывало им, как сделать вещь «верной» не только в практическом отношении, но и с точки зрения художественной. Чтобы найти гармоничные отношения, нужно пройти через множество проб и ошибок,

экспериментируя с пропорциями и различными материалами. Некоторые эксперименты заводят в тупик, но неизменна ценность обретенного в них опыта. Художник никогда не застрахован от провала, и самые эксцентричные, самые «безнадежные» опыты, безусловно, сыграли свою положительную роль в развитии современного дизайна, в тех его достижениях, которые сейчас воспринимаются как несомненные.

Ценность новаторских начинаний в архитектуре общепризнана, но мало кто догадывается, что в живописи и скульптуре сложилась та же самая ситуация. Люди, не видящие никакого толка в том, что они называют «ультрасовременной чепухой», наверное удивятся, узнав, что многое из этой «ерунды» уже вошло в их обиход и, более того, сформировало их собственные вкусы и пристрастия. Формы и цветовые сочетания, найденные художниками-«экстремистами», прижились в промышленных изделиях и рекламе, стали чем-то привычным на плакатах, журнальных обложках, в рисунках тканей. Можно даже сказать, что искусство обрело в современности ранее неведомую ему функцию - служить экспериментальной лабораторией, в которой испытываются новые образцы объемных и плоскостных форм. Но с чем же именно экспериментирует современный художник и почему он не находит удовлетворения в прежнем занятии -сесть перед натурой и воссоздать ее во всю силу своего мастерства и таланта? Ответ состоит в том, что искусство утратило прежние надежные ориентиры, ибо простое требование «писать, что видишь» оказалось внутренне противоречивым. Это звучит как парадокс, нарочно придуманный художниками и критиками, чтобы дразнить многотерпеливую публику, но у тех, кто внимательно читал книгу с самого начала, в этом вопросе не должно возникнуть затруднений. Вспомним, что «примитивный» художник отнюдь не списывает с природы реальное лицо, а выстраивает его из данного набора элементов (*стр. 47, илл. 25*). Мы уже неоднократно возвращались к древнеегипетскому искусству и выработанным в нем изобразительным принципам, отвечавшим скорее знанию об объекте, чем его видению. Античное искусство вдохнуло жизнь в эти схематичные формы, в средневековой Европе каноничные схемы служили для отображения священных преданий, а в Китае с их помощью создавались объекты медитативного созерцания. Ни в одной из этих культур художник не был призван «писать то, что видит глаз». Такая задача встала только в эпоху Возрождения.

Вначале все шло прекрасно: научно обоснованная перспектива, sfumato, венецианский колорит, движение, экспрессия - все эти открытия усиливали оснащенность художника перед задачей изображения окружающего мира. Но при этом каждое поколение обнаруживало, что оставались некие неодолимые «тылы сопротивления», некая неприступная цитадель условностей, которая всякий раз отбрасывала художника назад от свидетельств глаза к предписаниям школы, то есть к стародавнему методу приложения заученных форм. Бунтари XIX века, желавшие избавиться от всех условностей, отбрасывали их одну за другой, пока наконец импрессионисты не заявили, что их метод позволяет передавать на холсте данные зрительного восприятия с «научной точностью». Основанная на этой теории живопись была великолепна, что не должно заслонять в наших глазах факт лишь частичной истинности теории. Со времени импрессионизма появилось множество данных, свидетельствующих о том, что в процессах зрительного восприятия видение неотделимо от знания. Человек, родившийся слепым, а затем прозревший, учится видеть. Сосредоточившись на самонаблюдении, каждый может убедиться в том, что видимые объекты обретают свою форму и цвет лишь под воздействием знания (или предполагаемого знания) о том, что мы воспринимаем. Это особенно очевидно в тех случаях, когда знание и видение расходятся, то есть в случаях ошибочного восприятия. Возьмем такой пример: нередко мелкий, но близко расположенный объект воспринимается, как гора на горизонте, а летящий клочок бумаги, как птица. Осознав свою ошибку, мы приходим к верному восприятию. Если мы решим зарисовать то, что увидели, формы и цвета фактически одного и того же объекта будут разными. С другой стороны, взяв в руки карандаш и приступив к рисованию, мы скоро осознаем нелепость задачи - зафиксировать на бумаге свои зрительные впечатления. Улицу за окном можно увидеть по-разному, в тысяче вариантов. Какой же из них будет точным отчетом о нашем восприятии? Но выбор необходимо сделать, нужно с чего-то начать, нужно как-то выстроить изображение дома на противоположной стороне и деревьев перед ним. Располагая полной свободой, мы тем не менее вынуждены начать с некоторых «условных» начертаний. «Древний египтянин» сидит в нас - он подавлен, но никогда не будет изгнан.

С этим противоречием столкнулись - пусть не вполне осознавая его - художники, пришедшие на смену импрессионистам с намерением продолжить их начинания; оно, как я полагаю, и толкнуло их на путь полного отказа от западной традиции. Если «египтянин» (или ребенок) не сдает своих позиций, не лучше ли честно признать, что в основе всякого образотворчества лежит условность? Японская гравюра помогла художникам модерна преодолеть кризис. Но стоит ли ограничиваться этими, достаточно поздними, плодами художественной культуры? Почему не обратиться

к истокам, к изначальным основаниям искусства, заложенным подлинными «примитивами», - к фетишам каннибалов, к маскам дикарей? В период художественной революции, достигшей своей кульминации перед Первой мировой войной, увлечение африканской скульптурой объединило художников самых разных направлений. Такие вещи продавались тогда в антикварных лавках по дешевке, и вскоре ритуальные негритянские маски заменили в мастерских слепки с *Аполлона Бельведерского* (стр. 104, илл. 64). Взглянув на один из шедевров африканского искусства (илл. 366), нетрудно понять, что привлекало в нем поколение, искавшее выхода из тупика западной традиции. Его творцы не ведали об идеалах красоты и жизнеподобия - две основные движущие силы европейского художественного развития, - однако создания безвестных ремесленников обладали как раз теми качествами, которые растеряло западное искусство на своем долгом пути: мощная экспрессия, ясность структур и обнаженность исполнительских приемов.

Теперь мы знаем, что искусство первобытных племен гораздо сложнее, чем полагали его европейские первооткрыватели, что оно было знакомо и с подражанием природе (стр. 45, илл. 23). Но в стиле этих ритуальных объектов словно фокусировалось все, к чему стремились наследники трех одиноких бунтарей - Ван Гога, Сезанна и Гогена: экспрессия, структурность, обобщенность лаконичных форм. Во зло или во благо, но художники начала XX века должны были стать изобретателями. Чтобы привлечь внимание, им нужно было постоянно искать оригинальности, а это все-таки иное дело, нежели то, чем занимались великие художники прошлого, - совершенствование мастерства, обогащение копилки изобразительных приемов. Любое отклонение от традиции, способное привлечь сторонников и заинтересовать критиков, приветствовалось как новый «изм», указывающий дорогу в будущее. Это будущее чаще всего длилось недолго, и все же история искусства XX века



366

*Маска племени Дан*  
Западная Африка Около.1910-1920

Дерево, каолин (вокруг век) Высота 17,5 см  
Цюрих, Музей Ритберг

не может обойтись без описания череды экспериментов, поскольку в них были вовлечены самые одаренные художники.

Пожалуй, проще всего объяснить словами суть экспериментов экспрессионизма. Сам термин не очень удачен - ведь человек непрерывно выражает себя во всем, что он делает, и даже в том, чего не делает, однако как этикетка направления он полезен и даже удобен, особенно по контрасту с термином «импрессионизм»: импрессия (впечатление) - экспрессия (выражение). В одном из писем Ван Гог рассказывает о том, как он писал портрет своего близкого друга. Сходство - лишь первый этап; достигнув его, художник не остановился, а стал перерабатывать цвета и окружение модели:

*«Чтобы усилить великолепный цвет волос, я беру оранжевый, хром, лимонно-желтый, а позади головы помещаю уже не банальную стену комнаты, но Бесконечность. Я покрыл фон ровным синим цветом - самым звонким, самым богатым синим, какой только могла предоставить моя палитра. Сияющая белокурая голова выделяется на ярко-синем фоне, как таинственная звезда, плывущая в лазури. Увы, мой друг, публика увидит в этом преувеличении не более, чем карикатуру, но что нам до того?»*

Ван Гог был прав в том, что избранный им метод сравним с методом карикатуриста. Карикатура по своей природе «экспрессивна», поскольку в ней художник играет с обликом своей жертвы, искажая его так, чтобы ясно читалось отношение карикатуриста к модели. Пока произвольные искажения идут под знаком юмора, никто не находит их трудными для понимания. Юмористическое искусство всегда было полем свободы, где все дозволено, поскольку перед ним не выстраивался частокол предрассудков, окружавший святое Искусство с большой буквы. Но намерение создать серьезную карикатуру, в которой видимые формы преобразуются художником для того, чтобы выразить не презрение, а иные чувства - любви, восхищения или страха, - наталкивается на заслон непонимания, что и предвидел Ван Гог. И все же такая позиция художника вполне правомерна. Это не выдумка, а факт, что наше восприятие вещей окрашено эмоциональным отношением к ним, в еще большей мере это относится к формам, отложившимся в памяти. Каждому известно, как по-разному воспринимается одно и то же место в состоянии радости или печали.

В отображении этих психологических особенностей следующий шаг после Ван Гога был сделан норвежским художником Эдвардом Мунком (1863 - 1944). На *илл. 367* воспроизведена его литография *Крик*, выполненная в 1895 году. Художник показал, как под влиянием сильного чувства преобразуется зримое окружение. Все графические линии сходятся в одном фокусе искаженного воплем лица. Пейзаж словно всколыхнулся, пронзенный болью ужаса и душевного страдания. Карикатурно измененное



367  
Эдвард Мунк  
*Крик*, 1895

Литография 35,5 x 25,4 см



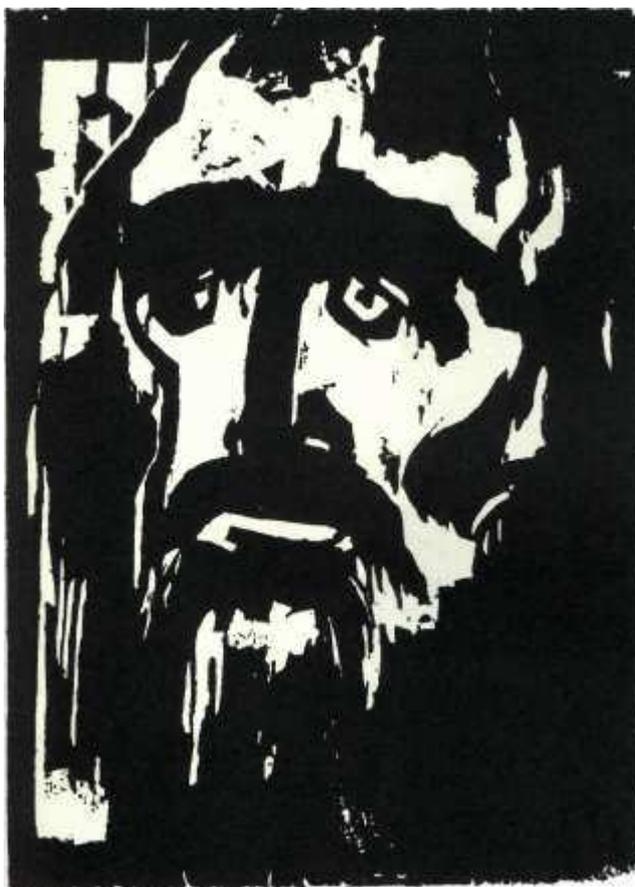
368  
Кете Кольвиц  
*Нужда.*, 1893-1901

## Литография 15,5x15,2 см

лицо кричащего человека уподобляется черепу, зловеще проступившему в округлившись глазах и впалых щеках. Случилось нечто страшное, и воздействие литографии тем сильнее, что мы никогда не узнаем, что именно. По-видимому, экспрессионистическое искусство отталкивает публику не столько самим фактом искажения натуры, сколько его следствием -отсутствием красоты. Когда карикатурист показывает человеческое уродство, это в порядке вещей - такова его профессия. Но когда художник вторгается в сферу серьезного искусства со своими искажениями, да еще такими, которые не идеализируют природу, а обезображивают ее, это вызывает возмущение. Мунк мог бы возразить, что вопль тоски сам по себе некрасив и было бы непозволительным лицемерием всегда показывать только приятную сторону жизни. Экспрессионисты были так отзывчивы к страданию, нищете, насилию над человеком, к его страстям, что склонялись к мысли,

будто гармония и красота в искусстве возникают из лживого отношения к действительности. Даже творчество таких классиков, как Рафаэль и Корреджо, представлялось им неискренним и фальшивым. Они хотели смотреть на вещи прямо, не уклоняясь от неприглядных фактов человеческого бытия, выражая свое сочувствие обездоленным и падшим, и почитали чуть ли не делом чести отталкивать от себя все привлекательное, все, в чем чудился подозрительный запах лакировки, угождающей вкусам самодовольных «буржуа».

Нельзя сказать, что немецкая художница Кете Кольвиц (1867 - 1945) создавала свои волнующие рисунки и гравюры ради сенсации. Она глубоко сочувствовала бедным и угнетенным, и не только сочувствовала, но и боролась за их интересы. На *илл. 366* представлен лист из серии литографий, выполненной в 1890-х годах по мотивам пьесы, в которой рассказывается о восстании силезских ткачей в период безработицы и социальных волнений. И хотя сцены с умирающим ребенком в драме нет, гравюра придает особую остроту всему циклу. Когда решался вопрос о присуждении Кете Кольвиц золотой медали за эту серию, причастный к тому министр посоветовал императору отклонить предложение «ввиду неподобающей темы и ее натуралистической трактовки, в которой нет ни смягчающих, ни примиряющих элементов». Как раз к этому и стремилась художница. В отличие от Милле (*стр. 509, илл. 331*), показавшего в своих *Сборщицах колосьев* достоинство труда, она считала, что единственно возможный выход — революция. Поэтому творчество Кете Кольвиц воодушевляло многих художников и пропагандистов в коммунистических странах, где она получила наибольшую известность. Но и в Германии нередко звучал призыв к радикальным изменениям. В 1906 году здесь возникла художественная ассоциация «Die Brücke» («Мост»), члены которой мечтали покончить с прошлым и встретить зарю



369

Эмиль Нольде

*Пророк.* 1912

Ксилография 32,1x22,2 см



Дерево. Высота 38 см  
Частное собрание

новой эры. К ним примкнул, правда ненадолго, Эмиль Нольде (1867 - 1956). Его ксилография *Пророк* (илл. 369) является хорошим примером энергичного, почти плакатного стиля художников «Моста». Принцип декоративности, некогда актуальный, уже не волновал их. Лаконичные резкие формы служат одной цели - усилить эмоциональную экспрессию, достигающую предельного напряжения в экстатическом взгляде боговдохновенной личности.

Германия предоставляла наиболее благодатную почву для расцвета экспрессионизма, однако и здесь художники навлекли на себя мстительную ненависть «маленького человека». Когда в 1933 году к власти пришли нацисты, современное искусство попало под запрет, а его видные представители были сосланы или отлучены от творчества. Эти испытания выпали на долю выдающегося скульптора экспрессионизма Эрнста Барлаха (1870 - 1938). Здесь представлена его скульптура *Смилуйтесь!* (илл. 370), в которой все внимание сосредоточено на костлявых руках нищенки, протянутых с мольбой о помощи. Накинутый на голову платок придает форме обобщенность, усиливающую эмоциональный отклик зрителя. Вопрос о красоте здесь не более уместен, чем в случае Рембрандта, Грюневальда или первобытного искусства, служившего экспрессионистам ориентиром.

Австрийский живописец Оскар Кокошка (1886 - 1980) принадлежал к тому же ряду художников, что не желали угождать публике показом праздничной стороны жизни. Когда в 1909 году его картины были впервые выставлены в Вене, поднялась буря негодования. Одну из этих ранних работ, *Играющие дети*, вы видите на илл. 371. Сейчас нетрудно понять, почему картина, вполне жизнеподобная и убедительная, вызвала раздражение ее первых зрителей, - достаточно вспомнить известные нам детские портреты Рубенса (стр. 400, илл. 257), Веласкеса (стр. 410, илл. 267), Рейнолдса (стр. 467, илл. 305), Гейнсборо (стр. 469, илл. 306). В живописи прошлого ребенок всегда представал миловидным и беззаботным. Взрослые, ничего не желавшие знать о детских горестях и тревогах, возмущались при малейшем намеке на них. Кокошка отказался от участия в этой игре. Его взгляд, преисполненный глубокого сочувствия к детям, уловил их тоску и мечтательность, заметил дисгармоничную неловкость растущих тел. Чтобы отразить эти особенности, он расстался с набором готовых приемов и как раз благодаря отступлению от формального правдоподобия приблизился к правде жизни.

Искусство Барлаха и Кокошки едва ли можно назвать экспериментальным. Но доктрина экспрессионизма как таковая подталкивала к экспериментированию. Если в искусстве существенно не подражание природе,



371

Оскар Кокошка  
*Играющие дети*. 1909

Холст, масло. 73 x 108 см  
Дуйсбург, Музей Вильгельма Лембрука

а выражение человеческих чувств посредством линий и красок, то вполне закономерен вопрос: не лучше ли вообще отказаться от изображения, сотворить чистую живопись, основанную на самостоятельной выразительности красочных форм? Пример музыки, которая прекрасно обходится без словесных подпорок, вселял надежды на возможность зрительных мелодий.

Уже Уистлер шел в этом направлении, когда давал своим картинам музыкальные названия (*стр.* 532, *илл.* 348). Но одно дело - разговоры об общих принципах, другое - их конкретное осуществление. Кажется, первые беспредметные картины были созданы русским художником Василием Кандинским (1866 - 1944), проживавшим в то время в Мюнхене. Кандинский, как и многие немецкие художники из его окружения, увлекался мистическими учениями и, утратив веру в прогресс, в силу научного знания, уповал на возрождение мира посредством искусства чистой «духовности». В своем страстном и не совсем внятном сочинении *О духовном в искусстве* (1912) он пытался раскрыть психологическое воздействие разных цветов - так, ярко-красный уподоблялся им трубному зову. Будучи убежденным, что таким путем можно прийти к согласному звучанию людских душ, он обратился к опытам цветовой музыки (*илл.* 372), которые положили начало так называемому абстрактному искусству.

Уже неоднократно отмечалось, что термин «абстрактное» искусство не очень удачен, выдвигались предложения заменить его на «беспредметное» или «нефигуративное». Но понятия, вошедшие в обиход истории искусств, в большинстве своем имеют случайное происхождение. Важна суть художественного направления, а не приклеенная к нему этикетка. Можно сомневаться в успешности опытов Кандинского с цветовой музыкой, но вызванный ими интерес вполне закономерен. Уже из вышеизложенного ясно, что абстрактное искусство не могло быть лишь побочной линией экспрессионизма. Его успех был подготовлен теми разительными переменами, которые произошли во всем художественном мире незадолго до Первой мировой войны. Нам предстоит снова вернуться в Париж, где возникло направление кубизма, в котором обозначился более решительный отход от западной традиции, чем в цветовых созвучиях экспрессиониста Кандинского.

Кубизм при этом не отказался от изобразительного начала, а лишь реформировал его. Чтобы разобраться в проблемах, стоявших перед кубистами, нужно вернуться к тем симптомам кризисного брожения, о которых говорилось в предыдущей главе. Мерцающие красочные массы в импрессионистических «снимках» потока реальности вызвали обеспокоенность художников. Возникла

потребность в искусстве более конструктивном, оформленном, упорядоченном, к чему стремились и графики модерна, с их декоративными упрощениями формы, и такие мастера, как Сера или Сезанн.



372

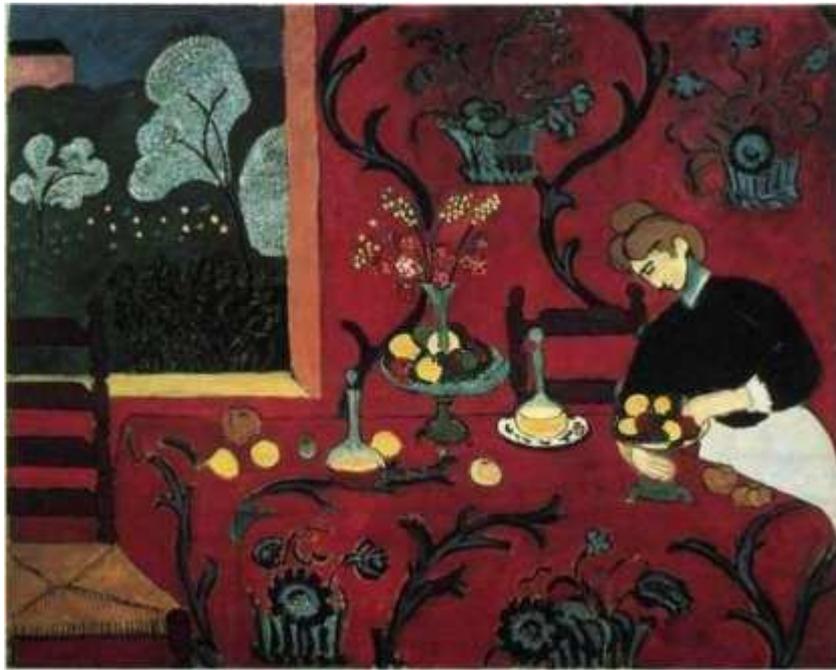
Василий Кандинский  
*Казак*. 1910-1911  
Холст, масло. 95 X 130 см

Лондон, Галерея Тейт

В этих поисках художники столкнулись с противоречиями объемного изображения на плоскости. Зрительно объем можно передать только светотеневыми градациями, распределение которых зависит от направления светового потока. Обобщенные контуры в плакатах Тулуз-Лотрека, в иллюстрациях Бёрдсли (*стр. 354, илл. 361-362*) весьма выразительны, но при отсутствии теней такое изображение сводится к плоскости. Ходлер (*стр. 553, илл. 360*) или Боннар (*стр. 552, илл. 359*) умело использовали это свойство, поскольку оно давало возможность четко прорисовать композиционные массы, но тем самым художники неизбежно уходили от основной проблемы, поднятой Ренессансом в связи с открытием перспективы, - проблемы примирения жизнеподобного образа с требованием ясных конфигураций.

Теперь эти отношения оказались перевернутыми; отдавая предпочтение декоративному контуру, художники пожертвовали ради него практикой светотеневой моделировки. Конечно, жертва могла восприниматься и как освобождение - наконец-то красота чистых цветов, которыми славились средневековые витражи (*стр. 182, илл. 121*) и миниатюры, восстанавливалась во всем своем незамутненном сиянии. Произведения Ван Гога и Гогена увлекали теперь художников тем, что давали пример решительного

расставания с гладкописью сверхрафинированного искусства, призывали к смелости и прямоте в обращении с формами и цветовыми сочетаниями. Сложности тональных отношений стали казаться скучными в сравнении с интенсивными звучаниями «варварских» гармоний. В 1905 году в Париже были показаны произведения группы молодых художников, которых вскоре прозвали фовистами (по-французски «les fauves» значит «дикие»).



373

Анри Матисс

*Красная комната (Десерт)*, 1908

Холст, масло 180 X 220 см

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Этой клички они удостоились за то, что буйство красок в их картинах поглотило естественные формы. На самом-то деле дикарского в них было не много. Лидер группировки Анри Матисс (1869 - 1954) был двумя годами старше Бёрдсли и обладал сходным декоративным даром. Вдохновляясь колоритом восточных ковров и североафриканской экзотикой, Матисс выработал стиль, оказавший большое влияние на декоративно-прикладное искусство нашего времени. На *утл. 373* показана его картина 1908 года *Красная комната (Десерт)*, из которой видно, что Матисс продолжал

линию Боннара, но, отказавшись от мерцания световых бликов, трансформировал природу в плоскостный узор. Картина строится на зрительной взаимосвязи реальных объектов с рисунком обоев и скатерти. И фигура женщины, и деревья за окном с их скругленными контурами включаются в широкие изгибы орнамента. Сам художник в духе Уистлера назвал свою композицию «гармонией в красном». В ярких плоскостях и обобщенных контурах есть сходство с декоративными приемами детского рисунка, но в живописи Матисса царит изысканный артистизм, которым он особенно дорожил. В этом его сила, но и его слабость, поскольку путем изысканных стилизаций нельзя было выйти из тупика. Выход был найден, когда художники обратились к опыту Сезанна; большая ретроспективная выставка Сезанна, состоявшаяся в Париже после смерти мастера в 1906 году, стала для них настоящим открытием.

Сильнейшее впечатление она произвела и на прибывшего из Испании молодого художника Пабло Пикассо (1881 - 1973). Пикассо был сыном учителя рисования и еще при поступлении в барселонскую Академию художеств поразил всех своей исключительной одаренностью. В девятнадцать лет он приехал в Париж и вначале увлекся тематикой, типичной для экспрессионистов, - писал нищих, бродяг, странствующих акробатов. Не найдя в том полного удовлетворения, он, по примеру Гогена и, возможно, Матисса, обратился к искусству примитивов. Нетрудно догадаться, что он вынес из него - метод конструирования формы из заданных элементов, который принципиально отличался от метода стилизации зрительных впечатлений, практиковавшегося непосредственными предшественниками Пикассо. В их живописи натурные формы были сведены к плоским силуэтам. Но как же преодолеть эту плоскостность, как построить картину из простых элементов, сохранив ощущение глубины и объема? Решение проблемы помог найти Сезанн. В одном из писем Сезанн рекомендует молодому художнику

рассматривать натуру как совокупность простых форм - сфер, конусов, цилиндров. Он имел в виду, что эти базисные формы необходимо держать в сознании как организующее начало картины. Однако Пикассо и его друзья восприняли совет буквально. Ход их рассуждений был примерно таков: «Мы уже отказались от притязаний изображать вещи так, как они предстают нашему зрению. С этим заблуждением покончено, и бесполезно настаивать на нем. Нас больше не прельщают закрепленные на холсте мгновения ускользающих впечатлений. Последуем примеру Сезанна, станем выстраивать картину из отдельных первоформ, добиваясь ощущения материальной плотности и устойчивости. Будем последовательны и честно признаем, что наша цель - не имитация внешности, а создание конструкции. В мысленном представлении какой-либо объект, допустим скрипка, является нам не так, как в реальности. Мы представляем себе скрипку одновременно в разных аспектах, в разных

поворотах. Некоторые ее части мы видим так отчетливо, что, кажется, можем потрогать их, другие же расплываются, теряют четкость. И все же эта мешанина дает более полное представление о скрипке, чем тщательное повторение ее внешнего вида в живописи или фотографии». Резоны такого рода, как я полагаю, и привели художников к живописи, характерным образцом которой является пикассовский натюрморт со скрипкой (илл. 374). Можно сказать, что в каком-то отношении здесь восстанавливаются принципы древнеегипетского искусства, где разные части объекта изображались с разных точек зрения. Головка грифа и колки показаны сбоку - так, как они являются в нашем внутреннем представлении. Однако прорези верхней деки (эфы) изображены фронтально - с той позиции, откуда они только и видны. Изгиб корпуса скрипки слишком крутой, но это преувеличение проистекает из наших двигательных и осязательных ощущений, которые оживают, когда мы мысленно проводим рукой по боковой части инструмента. Смычок и струны свободно висят в пространстве; струны изображены дважды - один раз с фронтальной позиции, другой - со стороны их крепления к грифу. При всей дробности форм, разъятых на части разными углами зрения (их описание можно было бы продолжить), в картине нет сумятицы. Дело в том, что Пикассо смонтировал композицию из однородных элементов, и этот системный принцип обеспечивает надежную целостность, аналогичную той, какую мы видели в тотемной колонне американских индейцев (стр. 48, илл. 26).

В этом методе есть и обратная сторона, которую учитывали в своем творчестве основоположники кубизма. Он применим только по отношению к привычным, хорошо известным предметам. Чтобы опознать отдельные элементы скрипки, соотнести их между собой, зритель должен знать, как она выглядит, поэтому кубисты ограничили выбор живописных мотивов такими объектами, которые надежно ориентируют глаз, прокладывая путь сквозь плотные скопления фрагментов, - гитары, бутылки, вазы с фруктами, реже - человеческие фигуры. Не все находят удовольствие в таких играх, и нет надобности принуждать к ним людей. Однако существует необходимость в разъяснении намерений художника. Некоторые критически настроенные зрители подозревают, что художник принимает их за дураков, называя скрипкой нечто несообразное. Но художник не хотел никого оскорблять, напротив - он высоко оценил умственные способности своих зрителей, полагая, что все они знают, как выглядит скрипка, и пойдут смотреть его картину не для того, чтобы получить эту элементарную информацию. Он пригласил публику для участия в интеллектуальной игре построения мысленного образа, конструирования объемной формы из отдельных плоскостных проекций. Известно, что во все времена художники предлагали свои решения парадокса, лежащего в основании живописи, - как передать глубину на плоской поверхности. Кубизм если и не истолковал



374

Пабло Пикассо  
*Скрипка и виноград, 1912*

Холст, масло. 50,6 X 61 см  
Нью-Йорк, Музей современного искусства

этот парадокс, то остроумно использовал его. Фовисты пожертвовали светотенью ради наслаждения цветом, кубисты пошли прямо противоположным путем, сделав традиционные приемы лепки объема предметом увлекательной игры в загадки и разгадки.

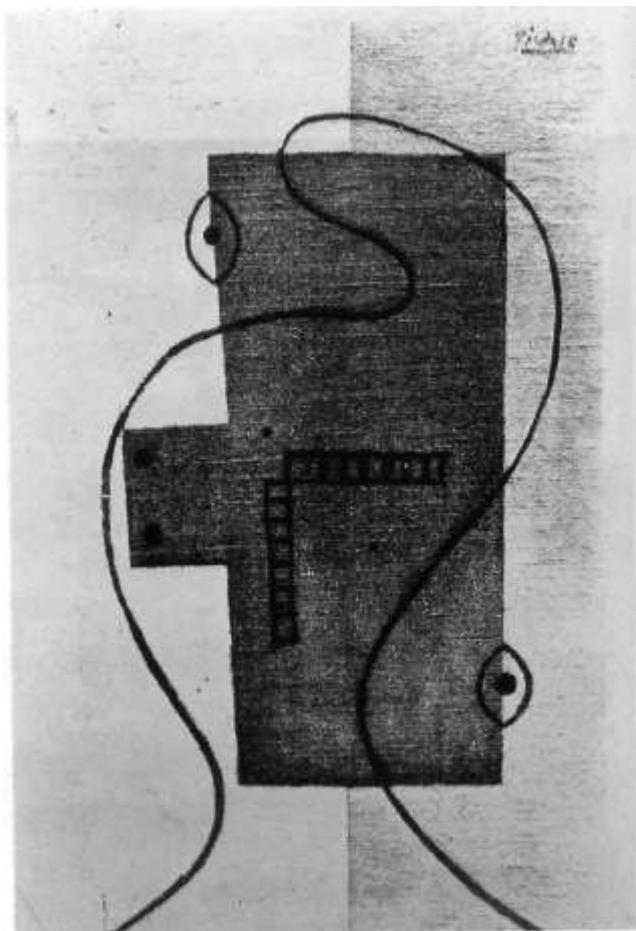
Пикассо никогда не пытался навязывать кубизм как единственный способ изображения видимого мира, отменяющий все остальные. Напротив, он многократно менял свою манеру и время от времени, отказавшись от дерзких экспериментов, возвращался к традиционным формам изобразительного искусства (*стр. 26-27, илл. II, 12*). Трудно поверить, что на *илл. 375 и 376* представлен один и тот же сюжет - человеческое лицо - в исполнении одного и того же художника. Чтобы понять второй из них, нужно воскресить в памяти наши опыты с рожницей (*стр. 46*), а также вспомнить, как создавались фетиши (*илл. 24*) и маски (*стр. 47, илл. 25*) первобытных племен. Пикассо словно хотел определить здесь пределы



375

Пабло Пикассо  
*Портрет юноши, 1945*

Литография. 29 x 23 см



376

Пабло Пикассо  
*Голова. 1928*

Холст, масло, коллаж 55 X 33 см  
Частное собрание

допустимого в данном методе, выяснить, как далеко можно зайти в конструировании образа из чужеродных ему материалов и форм. Он вырезал условный профиль из грубого материала, наклеил его на холст и пририсовал схематичные формы глаз, расставив их как можно дальше друг от друга. Рот заменила сломанная под углом полоска с квадратиками «зубов», а волнообразная линия обозначила приблизительный контур лица. Но постоянно балансируя на грани невозможного, Пикассо вдруг останавливался и, оглянувшись назад, создавал уверенной рукой такие убедительные и волнующие образы, как представленный здесь портрет юноши. Ни в одном методе, ни в одной технике он не находил длительного удовлетворения. Время от времени, забросив живопись, он брался за керамику. С первого взгляда не многие догадаются, что эта тарелка (*илл. 377*) выполнена одним из самых дерзких экспериментаторов XX века. Быть может, сама не знавшая препятствий техническая виртуозность влекла Пикассо к простоте. Отложив на время интеллектуальные головоломки, он с особым удовольствием предавался бесхитростным ходам детского и крестьянского творчества. Сам Пикассо вовсе не считал, что его искусство сводится к поисковым

экспериментам. Однажды он заметил; «Я не ищу, я нахожу». Прилежные старания понять его живопись вызывали у мастера лишь усмешку: «Все хотят понять искусство. Почему бы не попытаться понять пение птицы?» В этом он был безусловно прав. Живопись не поддается полному, исчерпывающему «объяснению». Словесные рассуждения могут послужить некими полезными указателями, устранить препятствия к восприятию, а также очертить ситуацию, в которой творит художник. Полагаю, что ситуация, подталкивавшая Пикассо к его «находкам», весьма типична для искусства XX века. Ради лучшего понимания этих обстоятельств необходимо еще раз вернуться к их истокам. Для художника «добрых старых времен» работа начиналась с тематического задания. Получив заказ написать, скажем, Мадонну или портрет, он принимался за его выполнение. Когда число таких заказов сократилось, художники стали сами решать, что будут писать. Одни выбирали темы в расчете на вкусы богатых покупателей - события отечественной истории, влюбленные под луной, попойки монахов. Другие, отказавшись от «иллюстративных» сюжетов, сосредотачивались на таких мотивах, которые давали им возможность разрабатывать некоторые профессиональные проблемы. Так, импрессионисты, увлеченные эффектами света на пленэре, вызвали шок у привыкшей к литературным сюжетам публики своими улочками на окраинах и стогами сена. Назвав портрет матери *Гармонией в сером и черном* (стр. 531, илл. 347), Уистлер продемонстрировал, что для художника любой сюжет - лишь предлог для упражнений в цвете и рисунке. Сезанну уже даже не нужно было прокламировать эту позицию. Его натюрморты (стр. 543, илл. 353) можно рассматривать как опыты исследования живописных проблем. Кубисты шли в том же направлении, и после них все большее число художников приходило к убеждению, что содержание художественного творчества состоит в разрешении формальных задач. Для них форма всегда была на первом месте, а сюжет на втором.

Наилучшее описание вытекающей отсюда процедуры дал швейцарский художник и музыкант Пауль Клее (1879 - 1940). Клее был другом Кандинского, но его воззрения и творческий метод складывались также под воздействием кубизма, с которым он ознакомился в Париже в 1912 году. В кубистических приемах он увидел не новый способ изображения реальности, а новые



377

Пабло Пикассо  
*Птица*. 1948

Керамическое блюдо 32 X 88 см  
Частное собрание

возможности для игры с формами. В лекциях, читанных в Баухаузе, Клее рассказывал, как он соединял и сталкивал друг с другом различные линии, цвета, плотности, где-то добавляя штрихи, где-то облегчая массы, неустанно отыскивая «верные» соотношения, столь важные для каждого художника. Возникавшие под его рукой формы сами собой складывались в образы, напоминавшие то реальность, то грезы, и, следуя намекам фантазирующих линий и пятен, художник «находил» в них свой сюжет, стараясь не нарушить при этом гармонии самих форм. По его убеждению, в таком способе

образотворчества было гораздо больше «верности природе», чем в ее рабском копировании, поскольку в художнике творит сама природа. Та самая потаенная сила, которая создала изумительные тела доисторических животных, волшебный мир подводной фауны, присутствует в сознании художника, управляя развитием его творений. Клее с наслаждением предавался неисчерпаемому богатству спонтанно возникающих образов и в этом был близок Пикассо. По одной картине невозможно оценить неистощимый поток фантазии этого художника, но все же *илл. 378* даст некоторое представление об остроумии его метода и изощренности воображения. Рассматривая акварель *Маленькая сказка о маленьком карлике*, мы становимся свидетелями волшебных превращений гнома, лицо которого зрительно претворяется в нижнюю часть нависшей над ним маски.

Клее не придумал этот фокус заранее, до того, как начал рисовать. Само свободное течение форм, плывущих, как во сне, и наслаивающихся друг на друга, привело к этому открытию, которому он затем придал большую определенность. Конечно, и художники прошлого иногда полагались на внезапные вспышки озарения, но, идя навстречу счастливой случайности, они всегда подчиняли ее своей воле. Современные же художники, разделяющие веру Клее в творческую силу природы, отвергают самую мысль о сознательном контроле. В их представлении произведение должно вырастать само собой, по своим внутренним законам становления. Здесь снова стоит вспомнить о наших собственных опытах рисования, когда в забывчивости мы водим карандашом по бумаге и вдруг, очнувшись, обнаруживаем какие-то фигурки. Различие в том, что художник видит в таких блужданиях карандаша начало серьезной игры.

Несомненно, степень вовлеченности в игровые фантазии зависит от личности художника, его темперамента и вкуса. Живопись американца Лайонела Фейнингера (1871 - 1956), который некоторое время также работал в Баухаузе, дает хороший пример того, как проблемы формы определяют выбор сюжетов. Фейнингер, как и Клее, посетил Париж в 1912 году, когда весь художественный мир был, по его словам, «вздуроражен кубизмом». Он не оставил без внимания кубистическое решение извечной живописной проблемы - передачи на плоскости пространственной глубины при соблюдении ясности очертаний - и выработал собственный, весьма удачный,



378

Пауль Клее

*Маленькая сказка о маленьком карлике*, 1925

Картон, акварель, лак 43 X 35 см  
Частное собрание

прием построения картины из взаимопересекающихся прозрачных треугольников. Наслаиваясь друг на друга, такие формы отмеряют пространственные интервалы наподобие прозрачных завес в оформлении театральной сцены, что дает возможность художнику совместить глубину с плоскостностью обобщенных очертаний. Выбирая такие мотивы, как старинные улочки с островерхими крышами, парусники в море, Фейнингер мог свободно оперировать необходимыми ему диагональными линиями и призматическими формами. Картина на сюжет парусной регаты (илл. 379) показывает, что этот прием позволял передавать не только пространство, но и движение.

Та же увлеченность проблемами формы, судя по всему, направляла и творчество французского скульптора румынского происхождения Константина Бранкузи (Брынкуши; 1876 - 1957). Предав забвению уроки художественной школы и Родена, у которого он работал ассистентом, Бранкузи обратился к поискам предельно обобщенной формы. В течение нескольких лет он работал над пластическим мотивом двух обнимающихся фигур, встроенных в кубический блок (илл. 380). Возможно, нас поразит радикальность, «карикатурность» такого решения, но лежащая в его основе проблема не так нова, как кажется. В представлении Микеланджело искусство скульптора заключалось в том, чтобы высвободить фигуру из мраморной глыбы, наделить ее жизнью и движением в пределах пространства, очерченного изначальной формой камня. Бранкузи подходит к той



380

Константин Бранкузи

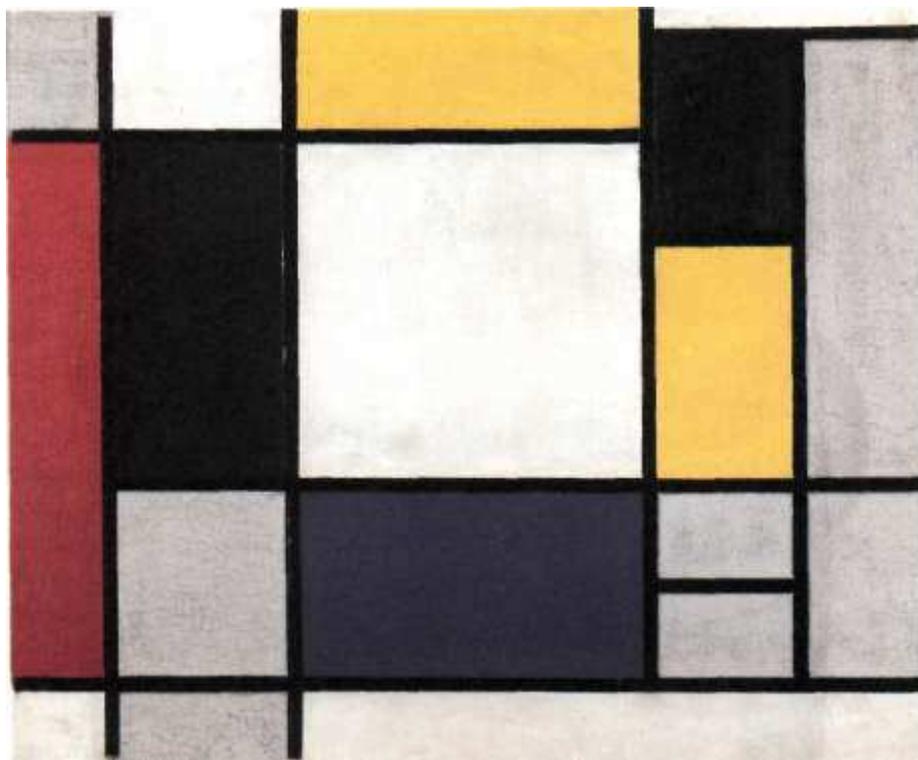
*Поцелуй. 1907*

Камень. Высота 28 см  
Крайова (Румыния), Музей искусств

же проблеме с противоположной стороны. Он словно нащупывает грань, за которой камень начинает оживать, перерастать в изображение двух слившихся в поцелуе человеческих фигур.

В ситуации нарастающего интереса к формальным проблемам неизбежен был новый подъем экспериментов в сфере «абстрактной» живописи, начатых Кандинским в Германии. Идеи Кандинского, как мы помним, проистекали из концепции экспрессионизма, художник мечтал о живописи, способной

соперничать с музыкой по своим выразительным качествам. Когда под влиянием кубизма усилился интерес к структурному началу, художники разных европейских стран - Франции, России, а затем и Голландии - стали задумываться над вопросом о возможности превращения картины в подобие архитектурной конструкции. Голландский художник Пит Мондриан (1872 - 1944) выстраивал свои картины из простейших элементов - прямых линий и основных цветов (илл. 381). Он стремился к искусству, которое своей предельной ясностью и внутренней дисциплиной отражало бы объективные законы мироздания. Подобно Кандинскому и Клее, Мондриан склонялся к мистике и рассматривал свою живопись как



381

Пит Мондриан

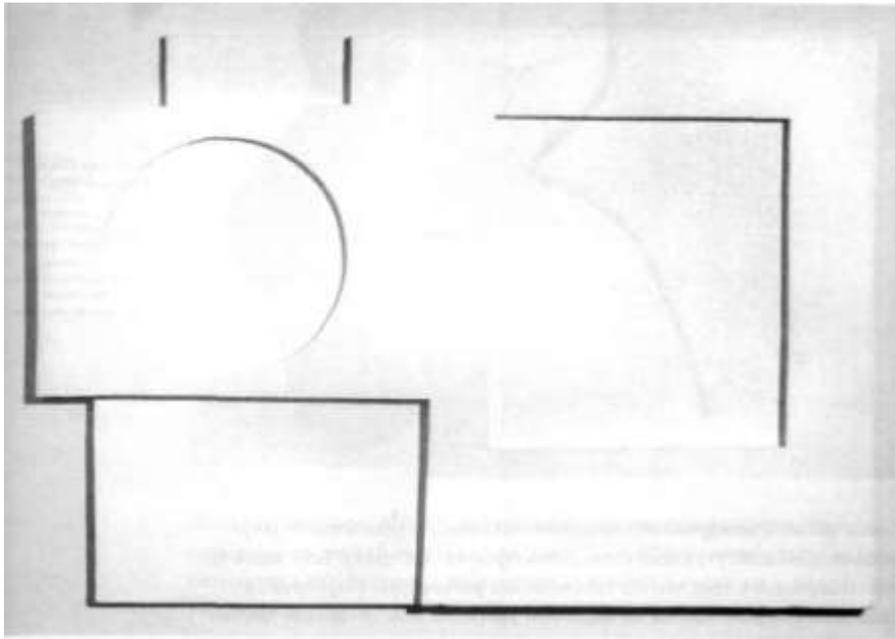
*Композиция с красным, черным, синим, желтым и серым.*, 1920

Холст, масло. 52,5 x 60 см  
Амстердам, Стеделик Музеум

некий способ зрительного представления сущностной, неизменной реальности, таящейся за текучими феноменами внешнего мира.

Под влиянием сходного мирозерцания английский художник Бен Николсон (1894 - 1982) предался формальным построениям несколько иного типа. Если Мондриана интересовали отношения основных цветов, Николсон сосредоточился на формах круга и прямоугольника, которые он чаще всего вырезал в белом картоне, придавая каждой фигуре рельеф разной глубины (илл. 382). Он также искал «высшую реальность», ибо, по его убеждению, религиозный и художественный опыт есть одно и то же.

Как бы мы ни относились к этой философии, поглощенность художника поиском «верного» согласования нескольких форм и тонов не должна вызывать удивления. Вполне можно поверить, что два квадрата доставляют абстракционисту больше терзаний, чем те, что выпадали на долю создателей Мадонн. Когда художник писал Мадонну, он знал, чего добивался. Кроме того, его направляла традиция, которая ограничивала возможности выбора. Абстракционист, колдующий над двумя квадратами, находится в более трудном положении. Он может сколько угодно передвигать свои фигуры по холсту, испытывать бесконечное количество вариантов, не зная, на чем



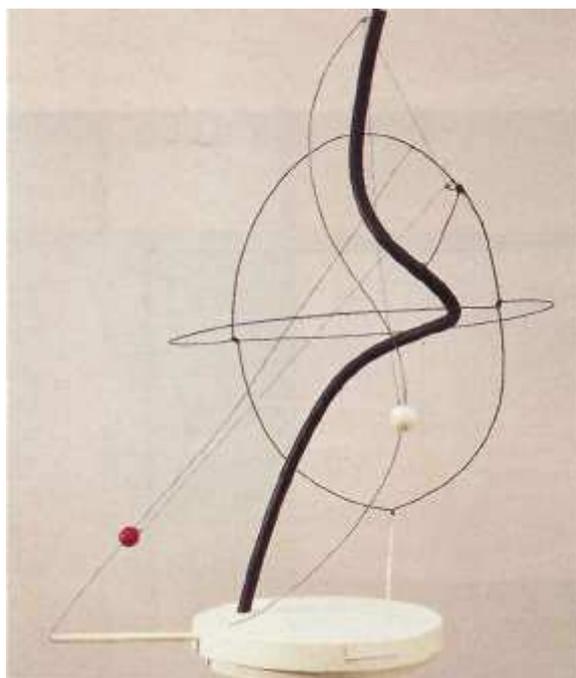
382

Бен Николсон  
1934 (*рельеф*).

Вырезанный картон, масло. 72,8 x 96,5 см  
Лондон, Галерея Тейт

остановиться. Но даже если нам его занятия неинтересны, не стоит глумиться над его добровольно возложенными на себя тяготами.

Одному из художников удалось найти весьма неординарный выход из вышеописанной ситуации. Речь идет об американском скульпторе Александре Колдере (1898 - 1976). Будучи инженером по профессии, Колдер в 1930 году посетил парижскую мастерскую Мондриана и был очарован его искусством. Его захватила идея зримого отображения математических закономерностей Вселенной, но такая задача, в его представлении, была невыполнима посредством застылых, статичных форм. Мир пребывает в непрерывном движении, становлении, а его постоянство обеспечивается равновесием взаимодействующих сил; идея подвижного равновесия воодушевила Колдера на создание первых мобилей (*илл. 383*). Пластические формы разных конфигураций и окраски он закреплял в подвешенном состоянии, так что они раскачивались, колебались, вращались в пространстве. Здесь слово «равновесие» уже не фигура речи. Эти конструкции, в которых устойчивость балансирующей системы поддерживается ею самой, - плод точного расчета и эксперимента. Сейчас мобили Колдера стали модной игрушкой, и мало кто видит в них модель мировых процессов.



383  
Александр Колдер  
*Вселенная.*  
1934

Мобиль с мотором  
Окрашенная металлическая трубка, проволока, дерево, струна.  
Высота 102,9 см  
Нью-Йорк, Музей современного искусства

Точно так же и мондриановские прямоугольники, переключившись на журнальные обложки, утратили свою философскую подоплеку. Есть какая-то закономерность в том, что все головоломки равновесия, теоретически найденного метода, как бы ни были они увлекательны, оставляют после себя ощущение пустоты - той самой пустоты, которую так старались избежать художники. Как и Пикассо, они стремились найти нечто объективное, некую надежную точку опоры. Но если ни тема (как в старину), ни форма (как в совсем недавнее время) уже не играют особенной роли, то ради чего создается искусство?

Ответ предугадывается, но его не просто сформулировать, а существующие объяснения слишком часто впадают в сомнительные глубины и несомненную бессмыслицу. Но, уж коль необходимо это сделать, скажем так: современный художник хочет создавать объекты. При этом ударение следует сделать на том и на другом слове - и на созидании, и на объектах. То есть художник испытывает потребность сотворить нечто такое, чего прежде не существовало, - не искусное подобие предмета и не украшение окружающей среды, но нечто более объективное и постоянное, более сущностное, чем тусклые реалии нашего жалкого бытия. Подобное состояние сознания знакомо нам по опыту детства, когда мы ощущали в себе силы сотворить нечто невиданное из песка и кирпича, когда палка от метлы превращалась в волшебный жезл, а несколько камней - в зачарованный замок. Иногда такие самоделки приобретали для нас огромную важность, быть может, не меньшую, чем рукотворный образ для первобытного племени. Можно с уверенностью предположить, что Генри Мур (1898 - 1986) хотел пробудить в нас своими



384  
Генри Мур  
*Полулежащая фигура.* , 1938

Камень. Высота 132,7 см  
Лондон, Галерея Тейт

скульптурами (илл. 384) это интенсивное чувство уникальности объекта, сотворенного магией человеческой руки. Статуи Мура возникли не из разглядывания натурщиков, а из созерцания камней. Скульптор хотел что-то «извлечь» из камня - и не сокрушающей силой резца, а силой «вчувствования», угадывания «желаний» самого камня. Если в нем проступал намек на человеческую фигуру - прекрасно, но и в ней должна сохраниться природа валуна, его изначальная тяжесть. Мур намеревался не сотворить женскую фигуру из камня, а разглядеть ее в камне. Эта художническая позиция и вызвала в XX веке подъем интереса к первобытному искусству. У современных художников есть повод для зависти к ремесленникам примитивных племен, чьи образы, наделенные магической силой, участвуют в священных ритуалах. Таинственность древних идолов, загадочных фетишей пробуждает романтический эскапизм, стремление к бегству от современной цивилизации, испорченной коммерческими отношениями. Пусть примитивные племена дики и жестоки, но зато они не знают лицемерия. Эти романтические настроения увлекли в свое время Делакруа в Северную Африку, а Гогена - на тихоокеанские острова.

В одном из писем Гоген говорит о своем желании перескочить через коней Парфенона, чтобы прийти к игрушечному коньку своего детства. Томление современного художника по детской наивности может вызвать усмешку, и все же его нетрудно понять. Художник видит, что простодушие - единственное, чему еще нельзя обучиться. Любые хитрости профессии можно освоить, любой прием, любую находку - повторить. Музеи и выставочные залы насыщены произведениями, выполненными с таким

совершенством и легкостью, что этот путь уже не только ничего не обещает, но и грозит художнику опасностью превращения в бездушный автомат, штампуемый гладко отшлифованные экземпляры живописной и скульптурной продукции. Ничего не остается, как вернуться в детство.

Провозглашенный Гогеном примитивизм привлек к себе множество сторонников, он оказал даже большее воздействие на искусство XX века, чем экспрессионизм Ван Гога и протокубизм Сезанна. Он стал вестником художественной революции, начавшейся около 1905 года, года первого выступления фовистов. Благодаря этой революции искусствоведы открыли художественную ценность искусства раннего и высокого Средневековья (стр. 165, илл. 106 или стр. 180, илл. 119). Тогда же художники обратились к первобытному искусству с тем ревностным благоговением, коего ранее удостоивалась лишь греческая пластика в академических кругах. Эта новая ориентация проявилась в частности в

увлечении молодых парижских художников живописью самоучки, таможенного чиновника, который до того вел тихое и незаметное существование где-то на окраинах Парижа. Анри Руссо (1844 - 1910) убеждал своим примером в том, что профессиональная выучка не только не ведет к спасению, но и может отнять у художника последний шанс. Руссо, пребывавший в полном неведении относительно академического рисунка и импрессионистических эффектов, простодушно и прилежно выписывал каждый листок, каждую былинку, расцвечивая формы яркими красками (илл. 385). И при этом в его неуклюжих на вид картинах была такая первозданная сила, такая поэтичность, что нельзя было не признать его мастером своего дела.

В начавшейся тогда несколько странноватой погоне за наивностью естественные преимущества были у тех, кто, как тот же Руссо, прошел через жизненный опыт простых людей. Марк Шагал (1887 - 1985), приехавший в Париж незадолго до Первой мировой войны из еврейского местечка российской глубинки, счастливо сохранил детские впечатления и после того, как познакомился с новейшими течениями в искусстве. В его живописи сценки провинциального быта, характерные типы, вроде этого сросшегося со своим инструментом музыканта (илл. 386), действительно проникнуты неподдельной наивностью народной сказки с ее чудесными превращениями. Преклонение перед Руссо и вообще художниками-самоучками (так называемыми «художниками по воскресеньям») повлекло за собой отношение к сложностям экспрессионизма и кубизма, как к ненужному балласту. Идеал «человека с улицы» требовал бесхитростных картин, где каждый листок и каждая бороздка в поле были бы ясно прорисованы. Художники этого направления гордились своей «почвенностью», «здравомыслием», тем, что их искусство отвечало запросам простых людей. В нацистской Германии и коммунистической России эти позиции получили одобрение политиков, что само по себе не является аргументом ни за, ни против них. Американский



385

Анри Руссо

*Портрет Джозефа Бруммера, 1909*

Холст, масло 116x88,5 см  
Частное собрание



386  
Марк Шагал  
*Виолончелист.* , 1939

Холст, масло. 100 X 73 см  
Частное собрание

художник Грант Вуд (1892 - 1942), побывавший в Париже и Мюнхене, воспевал красоты родного штата Айова в намеренно упрощенной стилистике. Для своей картины *Весенняя пашня* (илл. 387) он даже сделал глиняную модель, чтобы показать ландшафт с необычной верхней точки зрения, а также придать ему сходство с игрушечным макетом.

Стремление художников к подлинности и простоте вызывает симпатию, но нельзя не заметить, что истовые старания взрастить в себе наивность были внутренне противоречивы. Невозможно стать «примитивным» по желанию. Прилежные усилия уподобиться ребенку привели некоторых художников лишь к упражнениям в преднамеренной глуповатости.

Существовал еще один путь, едва испробованный в прошлом, - фантастические и сновидческие образы. Конечно, были бесы и адские отродья, особенно великолепные у Босха (стр. 358, илл. 229, 230), были гротески типа налчника Цуккаро (стр. 362, илл. 231), но, пожалуй, лишь Гойе удалось достичь достаточной убедительности в мистических видениях, например, в образе гиганта, сидящего на краю мира (стр. 489, илл. 320).

Джорджо де Кирико (1888 - 1978) - итальянский художник, родившийся в Греции, - сделал предметом своей живописи те чувства, которые охватывают человека при столкновении с чем-то неожиданным и абсолютно необъяснимым. В картине *Песнь любви*, написанной в традиционной манере, художник соединил в одном пространстве голову классической статуи, огромную резиновую перчатку и стены пустынного города (илл. 388).

Когда бельгиец Рене Магритт (1898 - 1967) увидел репродукцию этой картины, он воспринял ее, по его признанию, как «полный разрыв с ментальными обычаями художников - пленников своего таланта, виртуозности и мелкой специализации; это было новое видение». Почти всю свою жизнь Магритт создавал картины-сновидения - выписанные во всех подробностях, с загадочными названиями, врезающимися в память своей алогичностью. Название его композиции *Попытка невозможного* (илл. 389) можно было

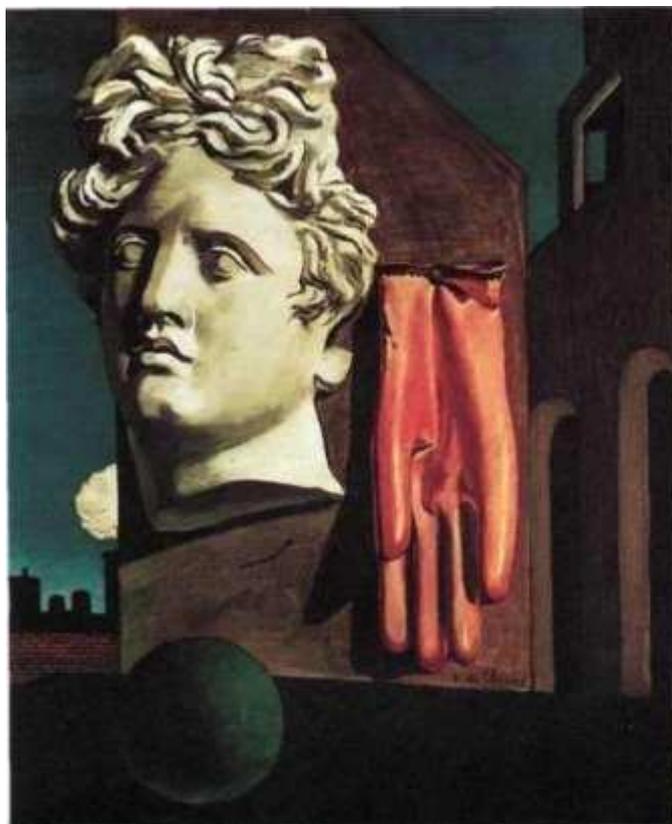


387

Грант Вуд

*Весенняя пашня.* , 1936

Картон, масло 46,3 x 102,1 см  
Уинстон-Салем (штат Северная Каролина, США),  
Музей американского искусства Рейнольда Хауза



388

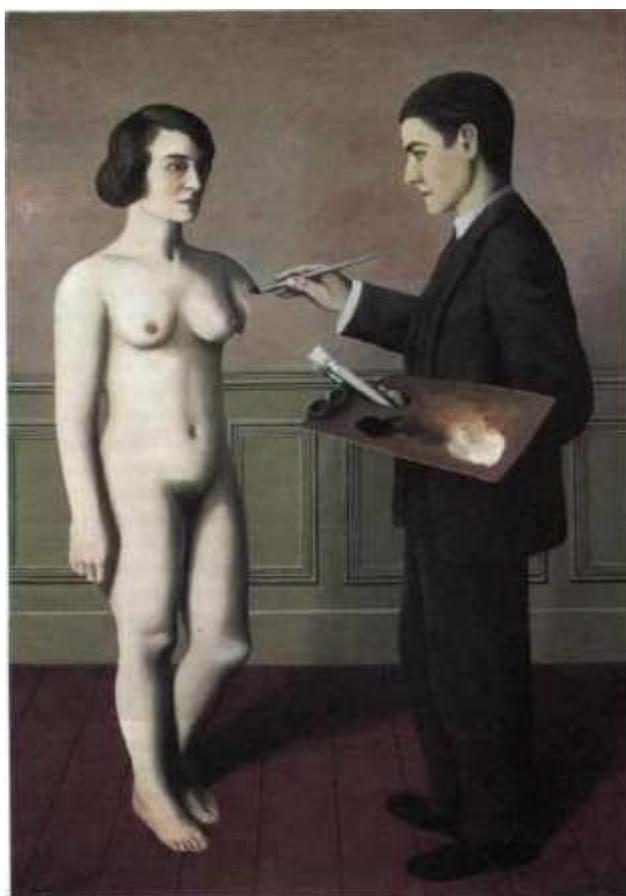
Джорджо де Кирико

*Песнь любви.* , 1914

Холст, масло. 73 x 59,1 см  
Нью-Йорк, Музей современного искусства

бы вынести в эпиграф к этой главе. В начале ее мы отмечали, что экспериментаторские порывы были вызваны противоречиями, открывшимися в требовании «писать, что видишь». Художник на картине Магритта (а это - автопортрет) пытается исполнить обычное академическое задание - написать обнаженную натуру, но вдруг осознает, что под его кистью возникает не копия реальности, а новая реальность, - так, как это происходит во сне. Природа сновидений остается для нас загадкой.

Магритт был видным участником литературно-художественного объединения сюрреалистов. Наименование, появившееся в 1924 году, выражало стремление многих художников творить нечто более реальное, чем сама реальность. В группировку входил итало-швейцарский скульптор Альберто Джакометти (1901 - 1966). Созданная им мраморная голова (*илл. 390*) отчасти напоминает вышеприведенную работу Бранкузи, но Джакометти стремился не столько к упрощению формы, сколько



389  
Рене Магритт  
*Попытка невозможного.* , 1928

Холст, масло 105,6x81 см  
Частное собрание

к достижению максимальной выразительности минимальными средствами. Хотя перед нами всего лишь два углубления в каменной плите, мы воспринимаем и лицо, и взгляд, подобно тому, как это происходит в созданиях первобытного искусства (*стр. 46, илл. 24*).

На многих сюрреалистов большое впечатление произвели работы Зигмунда Фрейда, который доказывал, что при ослаблении контроля со стороны бодрствующего сознания в цивилизованном человеке просыпается дикарь или ребенок. На этом основании сюрреалисты заявляли,

что бодрствующий разум не способен к художественному творчеству. В их представлении разум может лишь добывать научные знания, но искусство возникает только из до-разумного, подсознательного начала. Эта теория не столь нова, как кажется. Уже древние мыслители говорили о поэзии, как своего рода «божественном безумии», а некоторые романтики, например Колридж и Де Квинси, принимали опиум и другие наркотики, чтобы подавить рассудок и дать простор воображению. Сюрреалисты во всяком случае с не меньшим рвением стремились достичь таких психических состояний, при которых выходит на поверхность то, что обычно скрывается в глубинах нашей души. Они сходились с Клее в том, что художнику следует отказаться от заранее продуманного плана и устранить препятствия для самостоятельного роста художественного произведения. В итоге может возникнуть нечто чудовищное с точки зрения непосвященного человека, но, преодолев предубеждения, зритель включится в предложенную художником игру фантазии, погрузится в его сновидческий мир.

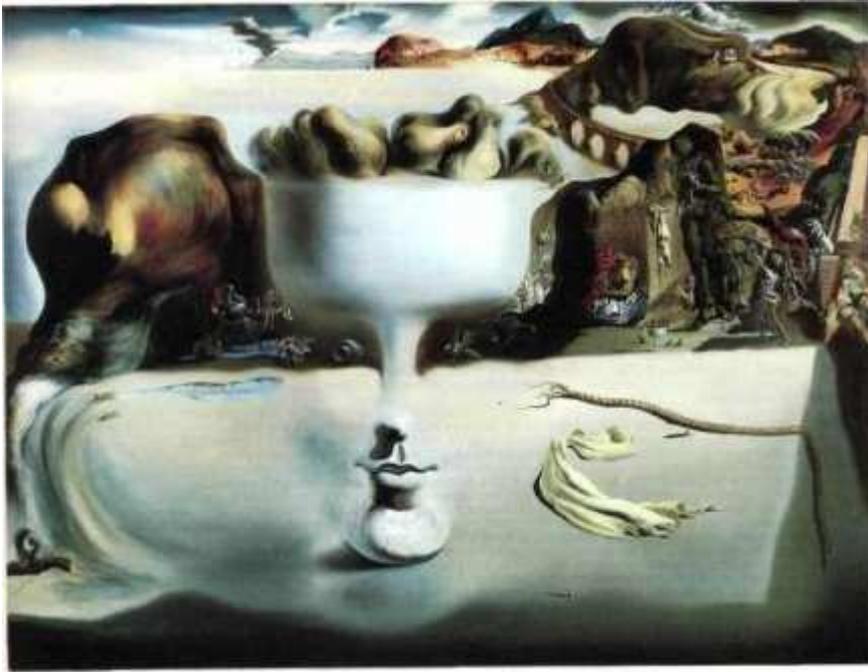
Верность этой теории сомнительна и кроме того она не соответствует учению Фрейда. Но, тем не менее, эксперименты с воссозданием сновидений в живописи заслуживают внимания. Во сне нередко появляется странное ощущение, что объекты возникают и исчезают, прорастают друг в друга. Наша кошка может оказаться одновременно и нашей тетей, а знакомый сад - африканской пустыней. Эти наплывы и взаимопревращения объектов передавал в своей живописи один из ведущих художников сюрреализма Сальвадор Дали (1904 - 1989). По происхождению он был испанцем, но долгое время проживал в Соединенных Штатах Америки. В картинах Дали обрывки реальности, переданные с дотошной тщательностью Гранта Вуда, наслаиваются таким образом, что в кажущемся безумии проступает какой-то смысл. Вглядываясь в композицию, воспроизведенную на *илл. 391*, мы обнаруживаем, что странный пейзаж в правом верхнем углу - бухта с волнами, гора с прорезающим ее туннелем - складывается в голову собаки, ошейник которой является одновременно зависшим над морем железнодорожным мостом. Собака парит в воздухе, как призрак, средняя часть ее тела образована вазой с грушами, которая в свою очередь переходит



**390**

Альберто Джакометти  
*Голова.* , 1927

Мрамор. Высота 41 см  
Амстердам, Стеделийк Музеум



391

Сальвадор Дали

*Явление лица и фруктовой вазы на пляже.* , 1938

Холст, масло 114,2 X 143,7 см

Хартфорд (штат Коннектикут, США), Уодсворт Атенеум

в женское лицо, уставившееся на нас глазами-раковинами, словно отскочившими от этого пляжа бродячих привидений. Как всегда во сне, некоторые вещи, например, кусок веревки и салфетка, выступают с абсолютной

ясностью, а другие расплываются, опознаются с трудом.

Подобные картины могут послужить дополнительным комментарием к вопросу о причинах неудовлетворенности художников задачей «писать, что видит глаз». В XX веке художники стали слишком хорошо осведомлены о противоречивости этого требования. Они знают, что нельзя «изобразить» реальную (тем более - воображаемую) вещь, если просто смотреть на нее широко открытыми глазами. Начинать приходится с другого - взять краски и, вооружившись набором известных форм, выстроить требуемый образ. Эта простая истина часто ускользает от нас потому, что в изобразительном искусстве прошлого каждая красочная форма соответствовала только одному элементу природы: коричневые вертикали - древесные стволы, зеленые точки - листья. Картины Дали, где одна и та же форма служит изображением одновременно нескольких предметов, наглядно демонстрируют исходную многозначность красочных конфигураций на

плоскости - точно так же, как удачный каламбур демонстрирует многозначность слова и зависимость его значения от употребления в контексте. Сдвоенные образы Дали - раковина-глаз и ваза-лицо - вновь отсылают нас к первой главе, где речь шла об ацтекском боге дождя Тлалоке с головой, сформированной из змеиных тел (*стр. 52, илл. 30*).

И все же, дав себе труд внимательно рассмотреть древнего идола, мы будем поражены тем, как велики, при всем сходстве методов, его отличия от созданий современного искусства. Можно было бы сказать, что образ Тлалока, как и образы Дали, возник из грез, но то были коллективные грезы целого народа, видение судьбоносной силы, властвующей над племенем. Превращение вазы в собаку у Дали - не более, чем обрывок сновидения частного лица, ключа к нему мы не имеем. Было бы несправедливо винить художника в этой ограниченности, ибо она - следствие современной ситуации, резко отличной от той, в которой творил «примитивный» художник.

Для того чтобы создать совершенную жемчужину, моллюску нужен опорный материал - песчинка или крошечная щепочка, вокруг которых будет нарастать перламутр. Без такого ядра возникнет лишь бесформенная масса. Точно так же и одаренность художника может кристаллизироваться в совершенном произведении только в том случае, если он располагает твердой основой - определенной задачей, стержень которой обрастает плотью зримых образов, порождений его таланта. Мы уже хорошо знаем, что в прошлом произведения искусства формировались вокруг такого жизненного ядра, и чем дальше мы уходим в глубь истории, тем сильнее сказывается его воздействие. Само общество нацеливало художника на выполнение конкретной задачи - будь то создание ритуальной маски, строительство собора, портретное изображение или книжная иллюстрация. При этом довольно безразлично, как мы оцениваем эти цели; чтобы наслаждаться искусством, нет необходимости одобрять охоту на бизонов с помощью магии, прославление преступных войн, деспотической власти или щегольство роскошью. Жемчужина целиком закрывает сердцевину. Таково свойство искусства - художник стремится к высочайшему, предельно возможному для него творческому результату, и мы, восхищаясь его работой, уже не задаемся вопросом о том, какие цели она обслуживала. Это смещение акцентов знакомо нам по множеству обыденных случаев. Когда мы говорим о школьнике, что он виртуозно уваливает от уроков, что в хвастовстве он настоящий артист, то имеем в виду именно это: мальчишка достиг такой изобретательности, развил такую фантазию в преследовании своих недостойных целей, что мы вынуждены признать его мастерство, независимо от предосудительности породивших его мотивов. Поворотный момент в истории искусств наступил, когда внимание общества было настолько приковано к художественному мастерству, процессу его наращивания,

что определение более точных задач стало казаться чем-то излишним. Первый шаг в этом направлении был сделан еще в эллинизме, второй - в эпоху Возрождения. Однако, как это ни парадоксально, в то время художники не лишились жизненно важного целевого ядра, которое одно только и способно высечь искры творческого горения. Когда заказные работы стали иссякать, у художников еще оставался запас интереснейших проблем, требовавших творческого подхода. Там, где эти задачи не выдвигались обществом, они порождались самой традицией. Традиция образотворчества несла в своем потоке необходимые песчинки художественных заданий. Именно традиция, а не какая-то внутренняя необходимость, диктовала художнику требование натуроподобия на протяжении длительного исторического отрезка - от Джотто до импрессионистов. Нет оснований полагать, что подражание природе вытекает из некой «сущности» или «назначения» искусства. Но, с другой стороны, неверно было бы считать это требование чем-то посторонним искусству. История доказала - и мы это видели, - что как раз проистекающие из него трудные, подчас неразрешимые, задачи и понуждали художников к предельному напряжению творческих сил, к свершению невозможного. Мы не раз были свидетелями того, как после каждого ошеломляющего успеха в преодолении сложной проблемы сейчас же вставала другая, что давало возможность более молодым художникам проявить себя, показать, на что они способны. И даже художник, восстающий против традиции, зависит от нее - ведь именно она стимулирует и направляет его поиск.

Поэтому я и построил свой рассказ об истории искусства как историю непрерывного движения и переплетения традиций, в которой любое произведение соотносится с прошлым и указывает в будущее. Самое захватывающее, самое удивительное в этой истории - живая цепочка непрерывного наследования, связывающая искусство наших дней с веком пирамид. Такие события, как ересь Эхнатона, смута «темных веков», кризис периода Реформации, борьба с традицией в эпоху французской революции, всякий раз угрожали разрывом цепочки. Опасности были весьма реальны. Ведь известны случаи, когда при обрыве последнего звена в отдельных странах и цивилизациях искусства оказывались на грани вымирания. Но в какой-то момент, в каком-то месте катастрофа предотвращалась. Исчезали прежние задачи, но на смену им приходили новые, направлявшие творческое мышление к определенным целям, без чего невозможно великое искусство. В архитектуре, как я полагаю, одно из таких чудес случилось на наших глазах. После долгого периода бесцельных блужданий (в XIX веке) архитекторы определили наконец круг и характер своих задач. Теперь они точно знают, чего хотят, и публика не сомневается в полезности их деятельности, охотно принимает ее результаты. В живописи и скульптуре кризисные процессы пока не преодолели опасной

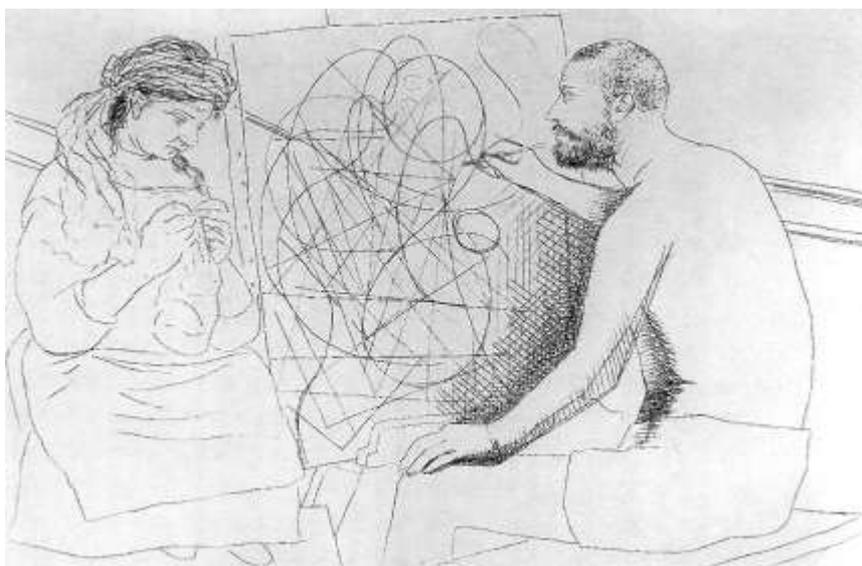
точки. Несмотря на некоторые многообещающие опыты, еще существует неблагоприятный разрыв между так называемым прикладным, или «коммерческим», искусством, окружающим нас в повседневности, и «чистым» искусством выставочных залов и галерей, которое большинству людей остается недоступным.

Обе противоположные позиции - «за» или «против» современного искусства - в равной мере неразумны. Все мы, наряду с художниками, причастны к той ситуации, в которой оно произрастает. Если мы не ставим перед мастерами кисти и резца ясных задач, мы и не имеем морального права бранить их за бесцельные игры и туманность содержания.

Представления публики в основном сводятся к тому, что художник - это такой парень, который делает Искусство, как сапожник делает сапоги. Под этим имеется в виду, что его картины и скульптуры должны принадлежать к разряду высокого Искусства, параметры которого заранее известны. Можно посочувствовать этим смутным пожеланиям, но, увы, как раз их художник не может удовлетворить. Все прежде решенные задачи уже не являются проблемой и никак не могут побудить художника к творчеству. И критики, и интеллектуальная элита несут ответственность за это недоразумение. Они ожидают, что художник будет создавать Искусство, понимая под этим экспонаты будущих музеев. Единственное требование, предъявляемое ими художникам, это - творить «нечто новое»; если бы все шло по их указаниям, каждое произведение было бы явлением нового стиля или нового «изма». При полном отсутствии конкретных задач даже самые талантливые художники поддаются соблазну подобных притязаний. Найденные ими способы проявить оригинальность иногда не лишены остроумия и блеска, но по большому счету вряд ли стоит следовать таким ориентирам. По этой причине, как мне представляется, художники все чаще обращаются к различным теориям, старым и новым, толкующим о природе искусства. В нынешних ходовых определениях «искусство — это выражение», «искусство - это конструкция» ничуть не больше правды, чем в старинном «искусство - это подражание природе». Но живет надежда найти в какой-нибудь теории, пусть самой туманной, то самое зерно истины, которое вырастет затем в жемчужину.

И, наконец, вернемся к тому, с чего мы начали. В самом деле - нет такой вещи, как Искусство. Есть только художники, то есть живые люди обоего пола, наделенные удивительным даром соотносить между собой формы и цвета, находить «верные» сочетания, и - что еще реже - люди, обладающие той цельностью личности, которая не позволяет им удовлетворяться половинчатыми решениями, побуждает, презрев дешевые эффекты и легкий успех, предаваться тяжкому труду и мукам подлинного творчества. Можно не сомневаться, что художники будут рождаться всегда. Но будет ли существовать искусство, в немалой степени зависит и от нас,

их зрителей. Мы можем определить его судьбу своим безразличием или заинтересованностью, своими предрассудками или готовностью к пониманию. Именно мы должны следить за тем, чтобы не прерывалась нить традиции, чтобы художники могли добавлять новые жемчужины к тому драгоценному наследию, которое мы получили от прошлого.



*Художник и модель*  
1927  
Офорт Пабло Пикассо  
19,4 x28 см

Из серии иллюстраций к *Неведомому шедевру*  
Оноре де Бальзака в издании Амбруаза Воллара.  
1931

# Глава 28 ИСТОРИЯ БЕЗ КОНЦА

## Триумф модернизма

Эта книга была закончена вскоре после Второй мировой войны и впервые увидела свет в 1950 году. В то время многие художники, упоминавшиеся в заключительной главе, были еще живы, а изрядное число представленных произведений датировалось недавними годами. Естественно, что за истекший срок возникла потребность добавить еще одну главу, рассказывающую о современных направлениях. Страницы, с которыми предстоит ознакомиться читателю, в большей своей части вошли уже в одиннадцатое издание, где они предстали под заголовком *Постскриптум 1966 года*. Но так как и эта дата отошла в прошлое, я изменил заглавие на нынешнее - *История без конца*.

Должен признаться, что сейчас я сожалею о том, что, уступив просьбам, сделал это добавление, ибо с ним в изложение истории - так замышлялась эта книга - вторглась хроника модных событий. Не то чтобы такое смешение жанров было недопустимо само по себе. Достаточно перелистать книгу, чтобы воскресить в памяти многие исторические эпизоды, когда искусство отражало элегантность и утонченность текущей моды, - будь то прелестные дамы, празднующие приход мая в Часослове братьев Лимбурггов (*стр. 219, илл. 144*), или мечтательные образы в стиле рококо Антуана Ватто (*стр. 454, илл. 298*). Но при рассмотрении этих примеров нельзя забывать, что моды уходили, а картины сохраняли свою ценность. Запечатленные Яном ван Эйком изысканные костюмы четы Арнольфини (*стр. 241, илл. 158*) никогда бы не надели на себя принцы и царедворцы с портретов Диего Веласкеса (*стр. 409, илл. 266*), а их зашнурованную инфанту, в свою очередь, беспощадно высмеяли бы дети, позировавшие Джошуа Рейнолдсу (*стр. 467, илл. 305*).

Так называемая «карусель моды» будет вертеться, пока существуют люди с достатком, досугом и страстью к эксцентрике, это действительно «история без конца». Всех желающих плыть по течению знакомят с новинками модные журналы - такие же поставщики новостей, как и ежедневные газеты. Однако сегодняшние события переходят в историю только с возникновением временной дистанции, позволяющей понять, какое воздействие (если таковое имеется) они оказали на дальнейшее развитие.

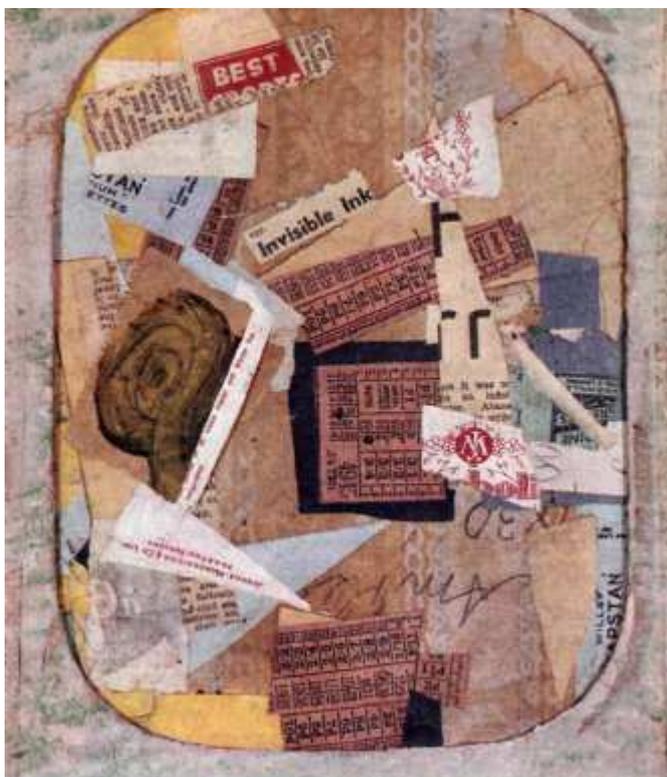
Едва ли нужно долго разъяснять, как это положение относится к истории искусств. Историю художников можно рассказывать лишь по прошествии определенного времени, когда обнаружилось их влияние на следующие поколения и стала ясна ценность их собственного вклада в художественное развитие. При работе над книгой я выбрал из массы отложившихся за тысячелетия памятников лишь малую толику сооружений и произведений живописи и скульптуры, достойных фигурировать в истории, которая понимается в первую очередь и преимущественно как история решения проблем, причем ценностью обладают лишь те решения, которые определили направление дальнейшей эволюции.

Чем ближе мы подходим к нашему собственному времени, тем труднее становится отличить преходящую моду от непреходящих достижений. Те альтернативные программы, о которых шла речь в предыдущей главе, неизбежно впадали в эксцентрику и оригинальничанье, но они же открыли обширное пространство исследования формальных качеств. Каковы результаты этих поисковых экспериментов, пока неизвестно.

Таковы причины моего замешательства перед заявленным намерением довести историю искусства «вплоть до наших дней». Конечно, можно дать обзор новомодных направлений и фигур, оказавшихся в центре внимания. Но только пророк мог бы сказать, войдут ли эти художники в историю, а опыт показывает, что искусствоведы - плохие пророки. Представьте себе серьезного и непредубежденного искусствоведа 1890-х годов, задавшегося целью написать «современную» историю искусств. Никакими силами он не смог бы предугадать, что в его время историю делали три фигуры: работавший где-то на юге Франции сумасшедший голландец по имени Ван Гог; удалившийся в провинцию пожилой

господин, картин которого давным-давно никто не видел на выставках, - Сезанн; и еще какой-то биржевой маклер Гоген, который, занявшись живописью уже в зрелые годы, вскоре уехал на тихоокеанские острова. Вопрос даже не в том, мог ли наш гипотетический искусствовед оценить по достоинству работы названных художников, а в том, мог ли он видеть их.

Любой историк, наблюдавший на протяжении своей жизни переход настоящего в прошлое, может рассказать о том, как меняется расклад событий с увеличением временной дистанции, материал последней главы нашей книги может послужить тому иллюстрацией. Когда я писал раздел о сюрреализме, мне еще не было известно, что в то время в Англии, в Лейк Дистрикте, доживал последние годы художник-эмигрант, чье творчество вскоре приобрело значительное влияние. Речь идет о Курте Швиттерсе (1887 - 1940), которого я всегда считал одним из самых обаятельных эксцентриков 1920 годов. Швиттерс подбирал на улице трамвайные билеты, обрывки газет, лоскуты и наклеивал их, преобразуя ненужный хлам в красивые и остроумно скомпонованные букеты (илл. 392). В его отказе работать с обычными



392

Курт Швиттерс

*Невидимые чернила*, 1947

Бумага, коллаж 25,1 X 19,8 см

Собрание наследников художника

материалами художника - краской и холстом - проявилась позиция, характерная для экстремистского движения дадаизм, возникшего в Цюрихе во время Первой мировой войны. Об этой группировке можно было бы рассказать в разделе, посвященном примитивизму, где приводилось, в частности, письмо Гогена, в котором художник говорит о своем желании, перескочив через коней Парфенона, прийти к игрушечной лошадке своего детства. Слоги «да-да» и означают на детском языке такую игрушку. Эти художники хотели, уподобившись детям, «показать нос» напыщенному Искусству с большой буквы. Их чувства вполне понятны, но мне всегда казалось неуместным вещать об озорных жестах «антиискусства» с той ученой серьезностью, которую высмеяли бы сами дадаисты. И все же не могу упрекнуть себя в полном игнорировании духовных предпосылок этого движения. Хотя в книге дается описание ментальности, наделяющей особым значением обыденные вещи, но тогда я никак не мог предвидеть, что возврат к детскости способен совсем затмить различия между произведением искусства

и прочими рукотворными объектами. Французский художник Марсель Дюшан (1887 - 1968) прославился тем, что подписывал своим именем предметы обихода (он называл их «реди-мейд» - «готовые объекты»), а значительно более молодой художник из Германии, Йозеф Бойс (1921 - 1986), пошел по его стопам, претендуя на расширение границ искусства.

Теперь это стало модой, и я искренне надеюсь, что не был причастен к ее распространению, когда начал книгу словами: «Не существует на самом деле того, что величается искусством». Эта фраза подразумевает лишь то, что слово «искусство» в разных культурах понималось по-разному. Так, на Дальнем Востоке каллиграфия относилась к числу самых почитаемых искусств. Но я обращал внимание и на другой аспект - на то, что об искусстве речь заходит всякий раз, когда что-либо выполнено в высшей степени великолепно, когда из поля нашего зрения выпадает цель и остается чистое наслаждение мастерством. По отношению к живописи такое восприятие распространялось в ускоренном темпе, и послевоенное развитие подтверждает ранее высказанные мною наблюдения: если под живописью мы разумеем просто краски, нанесенные на холст, непременно появятся знатоки, разглядывающие исключительно способы наложения красочного слоя. В прошлом также умели ценить работу кисти, энергию или тонкость мазка, в чем видели лишь способ достижения определенных эффектов в контексте целого. Перелистайте страницы книги, посмотрите, как Тициан передавал кружево манжет (*стр. 334, илл. 213*), полюбуйте уверенными мазками Рубенса, прописывающими бороду фавна (*стр. 403, илл. 260*), или еще раз взгляните на образцы китайской живописи (*стр. 153, илл. 98*), где художник легкими касаниями кисти к шелку достигает тончайших тональных градаций, работая виртуозно и без всякой суеты. В Китае мастерство красочного мазка ценилось особенно высоко. Мы уже отмечали, что китайские художники стремились достичь такой легкости в работе кистью, которая позволяла бы фиксировать зрительные впечатления со скоростью записи стихотворных строк. Живопись и письмо в китайской культуре - родственные искусства. В упомянутой нами каллиграфии китайцы ценили не красоту почерка саму по себе, а порыв вдохновения, передаваемый свободным движением тренированной руки.

Этот аспект живописи - сам процесс работы, в отрыве от иных целей и мотивов - стал в наше время предметом самостоятельных экспериментов. Во Франции направление, сосредоточившееся на красочных пятнах и потеках, получило название ташизма (от фр. *tache* - пятно). Американский художник Джексон Поллок (1912 - 1956) вызвал огромный интерес необычным способом наложения краски. Поллок пришел к абстрактному искусству через сюрреализм. Обычный метод работы казался ему слишком медленным, поэтому он расстилал холст на полу и затем поливал, забрызгивал, забрасывал его краской, в результате чего возникали самые неожиданные конфигурации (*илл. 393*). Возможно, ему припоминались рассказы о китайских художниках, прибегавших к подобным методам, а также картины на песке, создававшиеся американскими индейцами в магических целях. Запутанные нити красочных потеков соответствовали двум тенденциям в искусстве XX века: примитивизму, поскольку здесь налицо сходство с рисунками





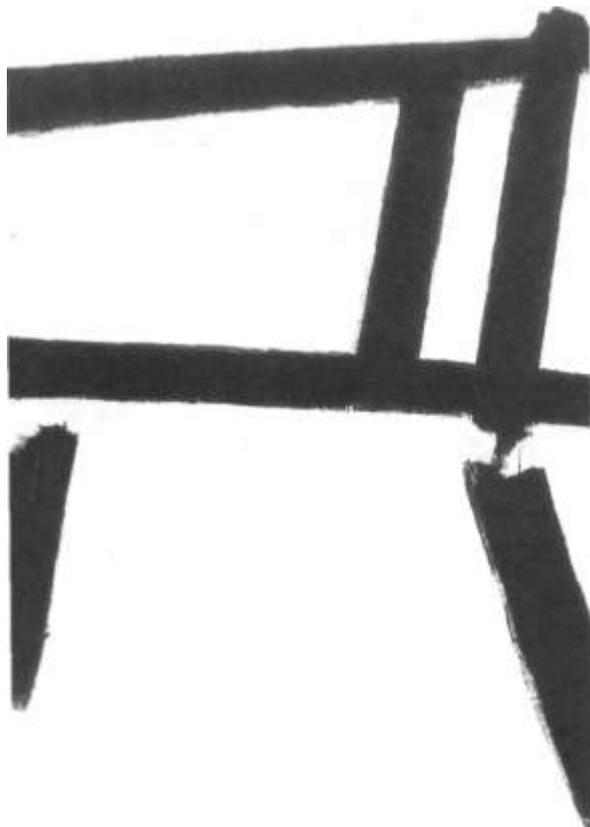
393

Джексон Поллок

*Одно (номер 31, 1950)*

1950

Негрунтованный холст, масляные и эмалевые краски. 269,5 X 530,8 см  
Нью-Йорк, Музей современного искусства



394

Франц Клайн *Белые формы*, 1955  
Холст, масло, 188,9 x 127,6 см  
Нью-Йорк, Музей современного искусства

детей раннего возраста, и прямо противоположной ориентации на проблематику «чистой живописи». Поллок был признан одним из основоположников нового направления под названием «абстрактный экспрессионизм», или «живопись действия». Хотя не все его представители доходили до крайностей Поллока, они были едины в том, что художник должен работать в быстром темпе, подчиняясь спонтанным ритмам, в чем есть сходство со скорописью китайской каллиграфии. Такие картины никогда не обдумываются заранее, а возникают подобно импульсивному взрыву. В отстаивании такого метода художники и поддерживавшие их критики не только исходили из опыта китайской живописи, но и опирались на дальневосточные мистические учения, прежде всего - на вошедший к тому времени в моду дзэн-буддизм. И в этом отношении абстрактный экспрессионизм продолжал тенденции, проявившиеся в начале нашего столетия. Мы помним, что Кандинский, Клее и Мондриан также исходили из мистических воззрений в своем стремлении прорваться сквозь завесу видимости к высшим истинам, а сюрреалисты культивировали в себе «божественное безумие». Одна из составных частей доктрины дзэн-буддизма (не самая важная) состоит в том, что просветления можно достичь только путем прорыва за пределы обычного рационального мышления.



395

Пьер Сулаж  
3 апреля 1954 года  
1954

Холст, масло 194,7x130 см  
Буффало, Художественная галерея Олбрайт-Нокс

В предыдущей главе я заметил, что можно не принимать теоретических посылок художника и тем не менее получать удовольствие от его произведений. Уняв нетерпеливое раздражение и ознакомившись с

большим количеством картин такого толка, человек наверняка придет к тому, что какие-то из них ему будут нравиться больше, другие меньше, и постепенно он включится в круг проблем, волновавших художников. Так, из сравнения двух сходных картин - американца Франца Клайна (1910 - 1962) и французского ташиста Пьера Сулажа (род. в 1919) - можно вынести небезынтесную информацию (илл. 394, 395). Назвав свою картину *Белые формы*, Клайн хотел привлечь внимание не только к черным мазкам, но и к тому, как меняется под их влиянием белый фон. Размашистые полосы создают впечатление некой пространственной конструкции, и в нижней части полотна белая поверхность словно затягивается в глубину. Лично мне интереснее картина Сулажа, в которой тональные градации, возникающие при энергичном нажиме широкой кисти, также вызывают иллюзию трехмерности. Живопись Сулажа богаче, хотя в репродукции эти отличия сходят на нет. Поток нивелирующих живопись репродукций вызывает встречную реакцию художников. Обитая в мире стандартных изделий машинного производства, они хотят противопоставить ему уникальность картины, выразить с предельной

силой движение живой человеческой руки. Приверженность полотнам огромных размеров отчасти объясняется тем же - крупный масштаб не воспроизводится при фоторепродуцировании. Многие современные абстракционисты зачарованы тем, что они называют «текстурой», то есть осязательными качествами живописного материала - его гладкостью или шероховатостью, его прозрачностью или непрозрачностью. Поэтому нередко они заменяют обычные краски более фактурными материалами - грязью, опилками, песком.

Отсюда понятно оживление интереса к наклейкам Швиттерса и других дадаистов. Плетенье грубой мешковины, скользкий на ощупь пластик, зернистая поверхность ржавого железа - все это можно использовать по-новому. Такие работы часто представляют собой нечто среднее между



396  
Золтан Кемени  
*Флуктуации.*, 1959

Железо, медь 130 x 64 см  
Частное собрание



397

Никола де Сталь  
*Агридженто*. 1953

Холст, масло. 73 X 100 см  
Цюрих, Кунстхауз

живописью и скульптурой. Швейцарский художник венгерского происхождения Золтан Кемени (1907 - 1965) создавал свои абстракции из металла ( *илл. 396*). В подобных произведениях с неожиданной остротой проступает богатство зрительных и тактильных свойств окружающего нас урбанистического мира, то есть для нас они играют ту же роль, которую в свое время сыграл пейзаж, открывший знатокам XVIII века «живописность» дикой природы.

Надеюсь, читатель не сочтет, что приведенные здесь немногие примеры охватывают все разнообразие современных исканий, которые гораздо шире представлены в любой коллекции современного искусства. Существует, например, направление оп-арта, где художников интересуют оптические эффекты. Располагая определенным образом формы и цвета, они вызывают зрительные иллюзии мерцания, ослепительных вспышек. Но было бы ошибочным представлять себе современную художественную сцену как непрерывное поле формальных экспериментов. Правда, рассчитывать на признание молодого поколения может лишь тот, кто вполне овладел этими средствами и выработал на их основе собственную манеру. Некоторые из художников, оказавшиеся в центре внимания в послевоенные годы, переходили от абстракции к изобразительности. Я имею в виду, прежде всего, Никола де Сталя (1914 - 1955), иммигрировавшего во Францию из России. В его живописи плотные мазки словно сами собой складываются в пространственные, наполненные светом пейзажи, но при этом



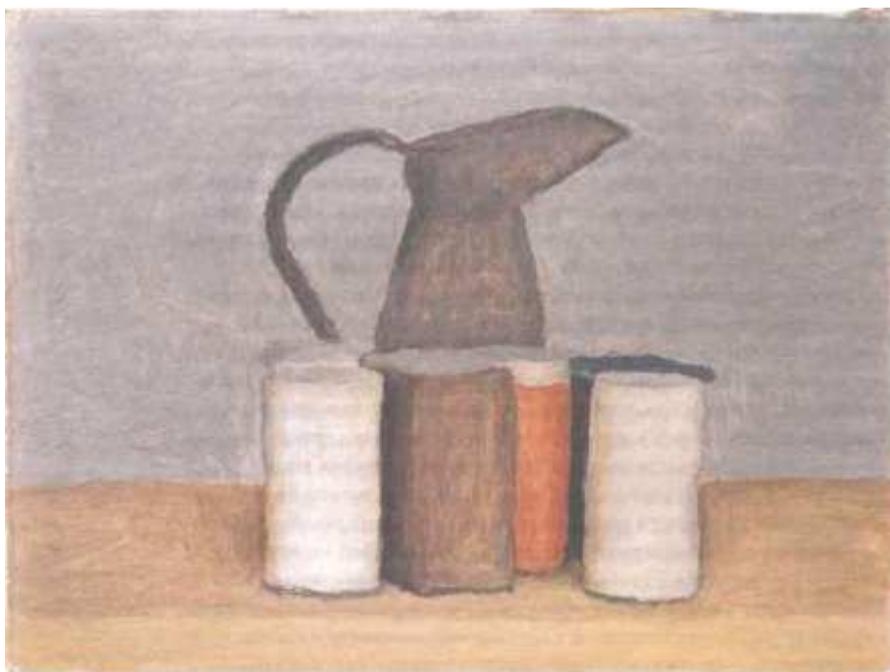
398

Марино Марини  
*Всадник.*, 1947

Бронза. Высота 163,8 см  
Лондон, Галерея Тейт

не растворяются в изображении, сохраняя свою самостоятельность (*илл. 397*). Де Сталь продолжил исследование проблематики образотворчества, обсуждавшейся в предыдущей главе. В творчестве ряда художников послевоенного периода один и тот же мотив повторяется с неотступностью навязчивой идеи. Так, итальянский скульптор Марино Марини (1901 - 1980) известен своими многочисленными вариациями на единственную тему, пронзившую его сознание во время войны, - крепкие итальянские крестьяне, убегающие на рабочих лошадях от воздушных налетов (*илл. 398*). Пафос его работ вырастает из сопоставления этих подавленных страхом людей с традиционным героическим образом всадника, вроде верроккиевского Коллеони (*стр. 292, илл. 188*).

Читатель, наверное, уже задается вопросом, идет ли речь в этих разрозненных примерах о продолжении истории искусств или некогда мощный поток теперь иссякает, распавшись на множество ручейков. Вопрос остается открытым, однако само обилие течений, их разнообразие может только радовать. В самом деле, здесь нет повода для пессимизма. Напомню заключение предыдущей главы, в котором выражалась уверенность, что всегда



399

Джордже Моранди  
*Натюрморт*. 1960

Холст, масло 35,5X40,5 см  
Болонья, Музей Моранди

будут художники, то есть люди, «наделенные удивительным даром соотносить между собой формы и цвета, находить "верные" сочетания, и - что еще реже - люди, обладающие той цельностью личности, которая не позволяет им удовлетворяться половинчатыми решениями, побуждает, презрев дешевые эффекты и легкий успех, предаваться тяжкому труду и мукам подлинного творчества».

Таким образцовым художником, вполне соответствующим нашему определению, является Джордžo Моранди (1890 - 1964). Некоторое время он был последователем де Кирико (*илл. 388*), но затем, отгородившись от всех модных течений, целиком посвятил себя базисным проблемам живописного и графического ремесла. Работая в технике масляной живописи и офорта, Моранди сосредоточился на очень простом мотиве - всего несколько сосудов при различном освещении, под разными углами зрения (*илл. 399*). Натюрморты Моранди выполнены с такой проникновенностью, что медленно, но верно он достиг всеобщего признания - и художников, и критиков, и зрителей, склонившихся перед его неотступным стремлением к совершенству.

Нет оснований полагать, что Моранди - единственный в нашем столетии мастер, упорно работавший над задачами, избранными самостоятельно, вне зависимости от шумных «измов». Но не стоит удивляться и тому, что иные наши современники поддались соблазну присоединиться к какой-то моде или, еще лучше, самим создать ее.

Возьмем такое направление, как поп-арт. Его предпосылки хорошо известны, я отмечал их, говоря о «неблагоприятном разрыве между так называемым "прикладным", или "коммерческим", искусством, окружающим нас в повседневности, и "чистым" искусством выставочных залов и галерей, которое большинству людей остается недоступным». Вполне понятно, что эта расщелина притягивает к себе начинающих художников, у которых вошло в обычай всегда поддерживать то, чем пренебрегают люди «с хорошим вкусом». Все прочие образчики антиискусства давно присвоены интеллектуальной элитой, вошли в сферу обитания ненавистного Искусства, переняв его претензии на исключительность и мистические воспарения. Иная ситуация сложилась в музыке. Ободряющий пример художникам дает поп-музыка, завладевшая чувствами массовой аудитории вплоть до истерического преклонения. Так нельзя ли создать ее параллель - поп-искусство, прибегнув к расхожим образам комиксов и рекламы?

Дело историков - разъяснять происходящее, дело критиков - критиковать. Одна из самых серьезных трудностей в написании истории современного искусства состоит в том, что эти разные задачи легко смешиваются, подменяя друг друга. Однако заявленное в предисловии намерение «отсечь все, что может представлять интерес лишь как образчик вкуса времени или моды», остается в силе. В вышеназванном направлении мне не удалось сыскать ни единого исключения из этой категории. Впрочем, читателю не составит труда сформировать собственное мнение, ведь выставки поп-арта и близких ему направлений сейчас организуются повсюду. Это - также знамение времени, и весьма обнадеживающее.

Ни одна революция в искусстве не протекала столь успешно, как нынешняя, начавшаяся перед Первой мировой войной. Те, кто был знаком с ее героями, кто помнит их отвагу и горечь поражений в столкновениях с враждебной критикой и нетерпимой публикой, с трудом верят тому, что происходит сейчас: персональные выставки однодневных бунтарей устраиваются при поддержке официальных органов и осаждаются толпами зрителей, жаждущих приобщиться к новомодному жаргону. Этот отрезок истории протекал на моих глазах, и книга в какой-то мере отражает происшедшие перемены. Приступая к работе над *Введением* и главой об экспериментальном искусстве, я считал своим профессиональным долгом разъяснить суть новых явлений и тем самым оградить их от враждебных нападков. Теперь встала иная проблема: шоковые атаки художников захлебнулись и противостояние рассосалось в благодушной всеядности публики и прессы, принимающих без разбора любое экспериментаторство. Сегодня в защите нуждается разве что художник, который считает постыдным для себя принимать бунтарские позы. Полагаю, что эта резкая трансформация всей художественной жизни, а не какое-то событие в ней, и является самым существенным историческим фактом за все время, протекшее с момента выхода книги в 1950 году. Наблюдатели с самых разных сторон фиксируют этот неожиданный разворот потока моды.

Так, профессор Квентин Белл пишет в своем труде *Кризис гуманитарной культуры* (1964, издание Дж.Ф. Пламба), в главе *Изобразительное искусство*:

*«В 1914 году все художники, причастные к "кубизму", "футуризму", "модернизму", огульно зачислялись в разряд кривляк и шарлатанов. Живописцы и скульпторы, пользовавшиеся уважением почтенной публики, находились в оппозиции к радикальным новациям. На их стороне было все - деньги, влияние, патронаж. Сегодня, можно сказать, ситуация сменилась на противоположную. Такие общественные институты, как Совет по делам искусств, Британский совет, радио и телевидение, крупный бизнес, пресса, церковь, кино, реклама, - все встали на защиту того, что по недоразумению продолжают называть нонконформистским искусством... Ныне публика - во всяком случае, та ее наиболее влиятельная и обширная часть, от которой зависит ход дела, - принимает все... И никакая эксцентрическая выходка уже не возмутит и даже не удивит критику».*

А вот свидетельство с другого берега Атлантики, принадлежащее г-ну Гарольду Розенбергу - весьма влиятельному поборнику современного американского искусства, изобретателю термина «живопись действия». В статье, опубликованной в *Нью-Йоркере* от 6 апреля 1963 года, он сравнивает реакцию посетителей первой выставки авангардистского искусства, состоявшейся в Нью-Йорке в 1913 году - Армори Шоу, - с психологией нынешней публики, точнее - той ее части, которую он называет «авангардной аудиторией»:

*«Авангардная аудитория открыта ко всему. Ее деятельные представители - кураторы, директора музеев, преподаватели, дилеры - ретиво устремляются на организацию выставок и успевают изготовить сопроводительные буклеты с броскими названиями еще до того, как просохнет краска на холстах и затвердеет глина скульптурных моделей. Объединившиеся критики прочесывают мастерские с деловитостью первоклассных разведчиков, получивших задание отловить перспективные образцы современного искусства и создать им репутацию. Историки искусства стоят наготове с блокнотами и фотоаппаратами, дабы ни одна мелочь не укрылась от будущих поколений. Традиция новизны затмила все прочие традиции, отбросив их на уровень неинтересных банальностей».*

Г-н Розенберг безусловно прав в своем предположении, что историки искусства несут свою долю ответственности за сложившуюся ситуацию. Думаю, что искусствовед, взявший на себя труд написания истории искусства, особенно современного искусства, должен всерьез задуматься о побочных последствиях своей деятельности. В своем *Введении* я коснулся одного из возможных вредоносных последствий популярного изложения, волей-неволей потворствующего соблазнам высокоумных

разглагольствований об искусстве. Однако такое искажение в сознании покажется ничтожным в сравнении с опасностью ложного заключения, будто в искусстве главное - перемены и новизна. Повышенный интерес к переменам ускоряет их ход до головокружительной скачки. Но было бы несправедливо винить во всем искусствоведов. Ведь нынешний всплеск интереса к искусству - во всех его положительных и отрицательных проявлениях - проистекает из многих факторов, изменивших положение искусства и его творцов в нашем обществе и привлечших к нему особое внимание. Перечислю некоторые из них.

1. Первый несомненно связан с вовлеченностью современного человека в прогрессивное развитие и быстрые перемены. Человеческая история предстает ныне как последовательность периодов, ведущих к нашему времени и далее, в будущее. Мы знаем о каменном веке, железном веке, об эпохах феодализма и индустриальной революции. Наше видение исторического процесса не слишком оптимистично, поскольку нам известны не только выигрыши, но и потери, случившиеся на пути к космической эре. И все же, начиная с XIX века, крепло убеждение, что ход истории нельзя остановить, что вслед за экономикой литература и искусство втягиваются в это необратимое развитие. При этом искусства рассматриваются как «выражение духа времени». Распространению этой веры весьма способствуют книги по истории искусств, в том числе и эта. Разве не возникает из нее впечатление, что греческий храм, римский театр, готический собор, современный небоскреб «выражают» ментальности различных типов, символизируя те или иные исторические общности?

Есть доля истины в этом убеждении, но только в том ограниченном смысле, что древние греки не могли выстроить Рокфеллер-центр и не могли даже помышлять о возведении собора Парижской Богородицы. Однако слишком часто под этим имеется в виду, что общественные условия, так называемый «дух времени», прямо ведут к Парфенону, что эпоха феодализма не могла не создавать соборов, а мы обречены строить небоскребы. С этой точки зрения, которой я никак не разделяю, отрицать сложившееся положение дел в искусстве просто бессмысленно.

Достаточно объявить какое-то начинание «современным», как критика почитает своим долгом заняться его истолкованием и пропагандой. Благодаря этой философии критики утратили критическую смелость

и превратились просто в хроникеров текущих событий. Они оправдывают свою позицию ссылками на знаменитые провалы прежних критиков, не сумевших распознать новое слово в искусстве. Особенно обескураживает их пример первоначальной враждебности к импрессионистам, чье творчество затем получило всеобщее признание, сопровождавшееся взлетом цен на их картины. Распространилась легенда, будто всех великих художников при жизни травили и высмеивали, а нынешняя публика, мол, исправилась и уже не хочет совершать подобных ошибок. Представление, будто художники всегда шествуют в авангарде и смешны не они, а те, кто неспособен их понять, овладело сознанием по крайней мере широкого меньшинства.

2. Второе начало, способствующее формированию нынешней ситуации, также является следствием научно-технического прогресса. Известно, что современные научные теории в высшей степени трудны для понимания, недоступны большинству людей, но тем не менее они доказывают свою истинность. Наиболее яркий пример, известный теперь многим, - теория относительности Эйнштейна, которая противоречит обычным представлениям о пространстве и времени, и все же вытекающий из нее принцип эквивалентности массы и энергии подтвердился при создании атомной бомбы. Находясь под впечатлением силы и высокого престижа научного знания, художники и критики делают отсюда вполне правомерное умозаключение о важности эксперимента и менее правомерное - о необходимости доверять всему непонятному. Но, увы, искусство отличается от науки, ибо ученые могут отличить непонятное от абсурдного рациональными методами, а художественный критик не располагает такими проясняющими истину тестами. Но все же и он чувствует, что больше невозможно отдавать на суд времени вопрос о том, имеет ли смысл данный эксперимент или нет. Отказываясь от собственного суждения, он может просто отстать, оказаться позади других. В прошлом все это не имело особого значения, но ныне убеждение, что цепляться за старые взгляды, сопротивляться переменам значит биться головой о стену, стало почти всеобщим. Нам постоянно твердят, что мы должны или приспособиться к экономическому развитию, или умереть, что необходимо смотреть на мир открытыми глазами и давать дорогу новым, только что созданным технологиям. Ни один промышленник не может позволить себе риска прослыть консерватором. Он должен не только идти в ногу со временем, но и

постоянно демонстрировать свою прогрессивность, чему весьма способствует украшение офиса наимоднейшими творениями - и чем они революционнее, тем лучше,

3. Третья составляющая нынешней ситуации на первый взгляд как будто противоречит всему вышесказанному. Притязания подняться на уровень науки и техники сопровождаются стремлением вырваться из объятий этих монстров. Многие художники хотят отгородиться от всего рационального и механического, прильнуть к мистическим учениям, подчеркивающим ценность индивидуальности и ее спонтанных проявлений. Современный художник чувствует угрозу механизации и автоматизации, сверхорганизованности общества и стандартных норм жизни, обрекающих человека на унылый конформизм. Искусство остается единственным прибежищем, где еще допустимы, а то и желательны личные причуды и странности. Уже в XIX веке художники, дерзко искушавшие буржуа, мнили себя праведными воителями с удушливыми условностями. Увы, нынешние буржуа находят, что быть объектом искушений весьма приятно. Разве все мы не испытываем удовольствия при виде людей, отказывающихся взростеть и все же нашедших себе нишу в современном обществе? И разве мы не увеличиваем свои активы, когда можем всем показать, что мы - люди без предрассудков, что нас ничто не смущает и не шокирует? Таким образом мир технической эффективности и художественный мир сошлись в *modus vivendi*. Художник может теперь спокойно удалиться в свою обитель и, предаваясь детским грезам и таинствам ремесла, быть уверенным, что понятия публики об искусстве - те же самые.

4. Эти понятия связаны с определенными установками сознания, формирование которых прослеживалось в нашей книге. Речь идет об идее самовыражения, восходящей к романтикам, и о теории Фрейда, точнее - ее популярных истолкованиях, устанавливающих такую прямую связь между душевными недугами и искусством, какой сам Фрейд не мог бы принять. Эти представления в комбинации с верованием в фатальную предопределенность искусства «духом времени» привели к заключению, что художник не только вправе, но и обязан освободиться от самоконтроля. Если такой стихийный процесс порождает нечто неприглядное, то это потому, что неприглядна сама наша жизнь. Важно лишь не отворачиваться от упрямых фактов действительности, что поможет диагностировать ее болезни. Противоположная точка зрения, согласно которой только искусство и может побуждать людей к совершенствованию окружающего мира, отвергается как «эскапистская». Открытия психологии ознакомили художников и их публику с теми областями сознания, которые прежде были табуированы. Но страх перед обвинением в эскапизме понуждает многих упрямо созерцать зрелища, почитавшиеся в прежних поколениях постыдными.

5. Четыре вышеперечисленных фактора сказались на ситуации в разных сферах художественного творчества, в том числе в литературе и музыке. Пять нижеследующих более специфичны для пластических искусств, отличающихся от иных форм творческой деятельности меньшей зависимостью от посредников. Книжки должны печататься, сочинения драматургов и композиторов - исполняться, и занимающиеся этим инстанции пресекают крайности. Живопись же стала полем самых радикальных новаций. Уже можно не пользоваться кистью, а прямо лить краски на холст, и если вы объявили себя неодадаистом, не стесняйтесь посылать любой мусор на выставку - организаторы не посмеют отказаться. В любом случае, как бы они ни поступили, вы все равно окажетесь в выигрыше. Конечно, и художник нуждается в посредничестве дилера, который показывает и рекламирует его работы. Проблема как будто остается, но дело в том, что все вышеизложенные обстоятельства оказывают влияние на дилера едва ли не в большей мере, чем на художника и критика. Кто же, как не он, должен отыскивать новые таланты, внимательно следя за переменами погоды и направлением ветра? Оседлав нужную лошадку, он не только сколотит себе хорошее состояние, но и завоюет признательность клиентов. Консервативные критики предшествующего поколения имели обыкновение брюзжать, что, дескать, «все это современное искусство» порождено рэкетом дилеров. Но таково свойство всех торговцев - стремиться к получению максимальной прибыли. Они не хозяева, а слуги рынка. Бывают случаи, когда, точно угадав тенденцию, дилер приобретает такое влияние, что может создавать и губить репутации, но токи перемен зависят от него не больше, чем ветер от ветряной мельницы.

6. Иначе обстоит дело с преподаванием искусства. Художественное воспитание представляется мне очень важной составляющей современной ситуации. Революция в образовании ярче всего проявилась в способах обучения детей искусству. В начале нашего столетия преподаватели рисунка заметили, что творческие способности ребенка расцветают, если не душить их муштрой традиционных методик. В те времена престиж этих методик был уже подорван триумфом импрессионизма и экспериментами

модерна. Пионеры либеральной педагогике, среди них работавший в Вене Франц Чижек (1865 - 1946), считали, что вначале нужно предоставить свободу таланту ребенка и лишь затем обучать его по академической программе. Результаты были столь блистательны, что детское творчество стало предметом зависти профессиональных художников. Вдобавок психологи пришли к выводу, что удовольствие, получаемое детьми от возни с красками и пластилином, благоприятно сказывается на их развитии. В классах рисования откристаллизовался завладевший теперь многими умами идеал «самовыражения». Говоря сегодня о «детском искусстве», мы мало задумываемся над тем, что данное понятие вступает в противоречие с представлениями об искусстве, выработанными предыдущими поколениями. Зрители в большинстве своем прошли эту школу воспитания, взрастившую в них новую толерантность. Они испытали на себе все удовольствия беззаботного творчества и практики рисования как способа отвлекающей релаксации. Быстрое распространение любительства оказывает разностороннее воздействие на искусство профессиональное. Растущий интерес к искусству благоприятствует художникам, но, с другой стороны, чем больше любители приближаются к профессиональному уровню, тем более рьяно профессионалы подчеркивают свое отличие от них, прежде всего в обращении с краской и кистью. Мистический туман, напущенный вокруг «специалистов мазка», имеет к этому некоторое отношение.

7. Отсюда мы переходим к следующему, седьмому, фактору, который можно было бы обозначить и первым номером, - распространение фотографии и ее соперничество с живописью. Нельзя сказать, что живопись во все времена была нацелена на воссоздание реальности. Однако связь с натурой обеспечивала ей крепкую опору, очерчивала круг проблем, которые задавали работу лучшим талантам; она же вооружала критику определенными, пусть и поверхностными, критериями. В первой половине XIX века появилась фотография. Если учесть, что сейчас фотоаппаратами владеют миллионы людей, счет сделанных ими цветных снимков идет на миллиарды. Наверняка среди них найдется немало таких, что будут ничем не хуже среднего живописного пейзажа или портрета. Неудивительно, что слово «фотографический» стало бранным среди художников и преподавателей художественных дисциплин. Выдвигаемые ими аргументы чаще всего произвольны и неубедительны, но утверждение, что современное искусство должно искать альтернативы искусству изобразительному, принимается многими без рассуждений.

8. Нельзя не упомянуть и еще об одном факторе, оказывающем давление на ситуацию в художественном мире: в ряде стран альтернативные эксперименты находятся под запретом. Марксистская теория, в той ее интерпретации, что утвердилась в бывшем Советском Союзе, рассматривала все экспериментальное искусство XX века как симптом загнивания капиталистического общества. Проявлением здорового коммунистического общества было искусство, прославлявшее радостный производительный труд бодрых трактористов и крепких шахтеров. Этот пример контроля над искусством сверху, естественно, побуждает нас высоко ценить блага, дарованные свободой. Но, к сожалению, вследствие этого искусства были вовлечены в политику, став оружием в холодной войне. Официальные спонсоры экстремистских художественных направлений не проявляли бы такого рвения в их поддержке, если бы они не служили им материалом для противопоставления свободного общества диктаторским режимам.

9. Отсюда мы прямо переходим к девятому и последнему фактору.

В самом деле, из сопоставления царящей в тоталитарных государствах серой монотонности с цветущим разнообразием открытого общества можно извлечь полезный урок. Каждый, кто смотрит на современную художественную сцену с заинтересованностью и пониманием, согласится с тем, что и ее актеры, излишне подверженные влиянию моды, и падкая до новизны публика приносят в нашу жизнь дополнительный интерес. Они стимулируют поисковое, изобретательское начало и в искусстве, и в дизайне, который сейчас достиг такого уровня, что старшее поколение может только позавидовать младшему. Мы можем походя усмехнуться, взглянув на абстрактную картину - мол, приятный рисунок для занавески, но ведь и в самом деле нынешнее разнообразие и красота декоративных тканей вызваны к жизни опытами абстрактного искусства. Та самая толерантность, готовность критиков и производителей дать дорогу новым идеям, новым цветовым комбинациям, несомненно, привела к обогащению окружающей среды, и даже быстрый круговорот мод по-своему красит нашу жизнь. По этой причине, я думаю, молодежь воспринимает новое искусство как свое и приходит на выставки, не обременяя себя туманной мистикой предисловий к каталогам. Так и должно быть. Если искусство доставляет подлинное удовольствие, отягчающий его балласт просто не нужен.

С другой стороны, необходимо сказать и об опасностях, исходящих от самой свободы. Слава Богу, что не от полиции, но они есть: давление конформизма вызывает страх показаться отсталым. Совсем недавно одна газета порекомендовала своим читателям посетить некую выставку, чтобы войти в число людей «артистической породы». Нет такой породы, да если бы она и была, нам пришлось бы вспомнить басню о черепахе и зайце.

Просто удивительно, как прочно внедрился в художественный мир тот образ мышления, который Гарольд Розенберг назвал «традицией новизны». Стоит усомниться в этой традиции, как прослынешь ограниченным упрямым, отрицающим очевидное. И все же нужно помнить, что представление о художниках как авангарде прогресса было чуждо большинству культур. Человечество обходилось без этой навязчивой идеи в течение многих веков во многих частях земного шара. Если бы ремесленника-ковродела (*стр. 145, илл. 91*) попросили придумать невиданный дотоле узор, у него бы это вызвало лишь недоумение. Все, к чему он стремился, - сделать красивый ковер. Нельзя ли и нам извлечь кое-какую пользу из такой позиции?

Верно, что западная культура весьма способствовала развитию и укреплению соревновательного начала в творческой деятельности, без чего не было бы никакой *Истории искусства*. И все же сейчас, более чем когда-либо, нельзя упускать из виду специфику искусства, его отличие от науки и техники. В определенные периоды искусство шло по пути выдвижения и решения проблем, чему посвящена значительная часть этой книги. Но мы говорили и о том, что в искусстве нет прогресса как такового, поскольку любое продвижение в одном направлении сопровождается потерями в другом. Настоящий период не является исключением. Выражается это, в частности, в том, что при всех преимуществах толерантности она имеет своим следствием утрату критериев, а публика, ненасытная к новым ощущениям, уже не способна, как в былые времена, подолгу, внимательно рассматривать знаменитые шедевры, стараясь проникнуть в их мир. Да, такое почтение к прошлому имело и обратную сторону пренебрежительного отношения к живущим художникам. Но и у нас нет гарантии того, что, полагаясь на свое чувство ответственности, мы не пропустим какого-нибудь гения, который идет своим путем, не обращая внимания на моду и рекламу. Более того, предавшись настоящему, рассматривая искусство прошлого всего лишь как фон, оттеняющий новые завоевания, мы рискуем оторваться от своего наследия. Как это ни парадоксально, но при господстве нынешних умонастроений музеи и книги по искусству лишь усиливают этот риск. Ведь собранные в одном месте тотемы, греческие статуи, средневековые витражи, картины Рембрандта и Джексона Поллока создают впечатление, что все это - Искусство, хотя и относится к разным эпохам. История искусств обретает смысл лишь в том случае, когда мы ясно видим, что остается за ее пределами и как художники реагируют на разные общественные ситуации, институты и тенденции. По этой причине я и счел необходимым остановиться на обстоятельствах, оказывающих воздействие на современных художников. Что же касается будущего - кто знает?

Еще один поворот потока

Опять прошло время, обратившее настоящее в прошлое, и в связи с подготовкой нового издания в 1989 году возникла необходимость ответить на вопрос, поставленный в конце предыдущего раздела. Конечно «традиция новизны», основополагающая для искусства XX века, за истекшее время не сдала своих позиций. Но по той же причине направления модернизма, приобретя всеобщее признание и респектабельность, стали устаревать. Наступил момент для следующего поворота в течении моды, и всеобщие ожидания реализовались в новом лозунге - «постмодернизм». Кажется, никто не находит удачным этот термин, означающий лишь то, что приверженцы данного течения считают модернизм делом прошлого.

Приведя в предшествующем разделе мнения авторитетных критиков, констатировавших факт победы модернизма, здесь я хотел бы процитировать редакционную статью периодического издания Национального музея современного искусства в Париже в номере от декабря 1987 года:

*«Признаки постмодернизма легко различимы. Страшиноватые кубы пригородных жилых кварталов вытесняются постройками, в которых кубические формы если и остаются, то маскируются стилизованным орнаментом. На смену пуританскому, да и просто скучному аскетизму таких направлений абстрактной живописи, как "искусство острых граней", "живопись цветового поля",*

*"постживотисная абстракция", пришли картины аллегорического и маньеристического толка, чаще всего фигуративные... и наполненные отсылками к традиционным стилям и мифологии. В скульптуре игры с пространством и поиски "правды материала" сменились инсталляциями, в которых насмешливая ирония соседствует с высокими технологиями. Художники уже не сторонятся ни изобразительного повествования, ни проповедничества, ни морализирования... Между тем администраторы и бюрократы от искусства, работники музеев, критики и историки искусства расстаются с той тесно связанной с американским абстракционизмом схемой развития форм, в которую еще совсем недавно они свято верили. Теперь они волей-неволей идут навстречу стилевому разнообразию, в котором понятие авангарда больше не упоминается».*

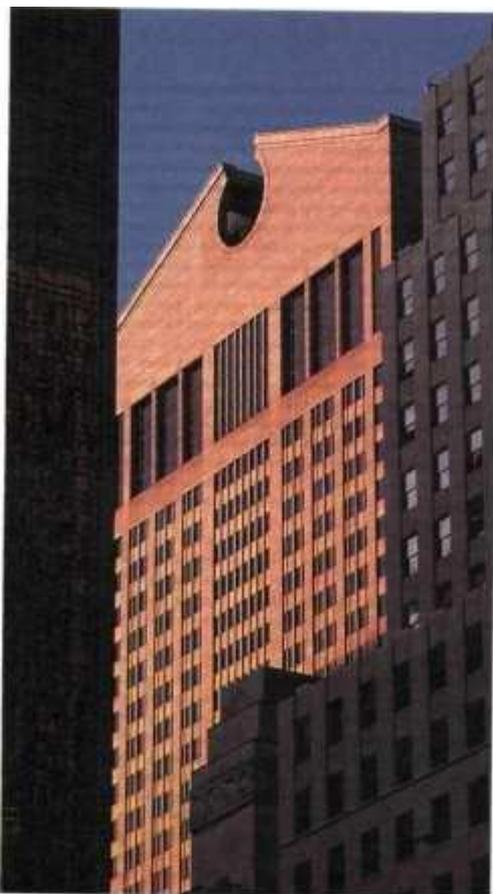
Джон Рассел Тейлор пишет в *Таймс* от 11 октября 1988 года:

*«Лет пятнадцать-двадцать тому назад мы точно знали, что имеется в виду под понятием "современное искусство" и, отправляясь на выставку, объявленную авангардной, в общих чертах представляли себе, что нас ждет. Теперь же мы вошли в стадию плюрализма, где наиболее передовые явления, в том числе относящиеся к постмодернизму, не отличимы от традиционалистских и ретроградных».*

Можно и дальше приводить высказывания видных критиков, звучащие как надгробные речи на похоронах модернизма. И хотя на память приходит саркастическое замечание Марка Твена по поводу сильной преувеличенности слухов о его смерти, не вызывает сомнения тот факт, что прежние верования поколеблены.

Внимательного читателя книги не удивит такой поворот событий. Как сказано в нашем предисловии, «каждое поколение в какой-то мере восстает против отеческих установлений, и каждое произведение искусства обращается к своим современникам не только тем, что в нем есть, но и тем, что осталось за его пределами». Если это так, то и триумф модернизма не может быть вечным. Уже понятия авангарда, прогресса кажутся новому поколению художников надоевшей банальностью, и кто знает, быть может и наша книга способствовала этой перемене в умонастроениях.

Термин «постмодернизм» был введен в ходе дискуссии 1975 года молодым архитектором Чарлзом Дженксом, который считал, что доктрина функционализма, долгое время безраздельно господствовавшая в архитектуре, устарела. Ранее нами было отмечено, что эта доктрина «помогла очистить .< наши города и жилища от мусора ненужных украшений, исполненных



Филип Джонсон, Джон Бёрджи  
 Здание компании АТТ в Нью-Йорке.  
 1978-1982



Джеймс Стерлинг, Майкл Уилфорд  
 Галерея Клор, пристройка к галерее Тейт в Лондоне

1982-1986

по отжившим вкусам прошлого века», но, как и все лозунговые принципы, она основывалась на упрощениях. Украшения могут быть пошлыми, но могут и доставлять удовольствие своей красотой, а этого удовольствия лишали публику пуритане от модернизма. И если теперь критиков старшего поколения шокирует обилие декора, то ведь сами они почитали шоковые эффекты признаком оригинальности. Как и в случае с функционализмом, применение принципа зависит от таланта проектировщика, поэтому декоративные формы могут быть и ненужным пустяком, и тонким, радующим глаз искусством.

В любом случае, сравнив *илл. 400* с *илл. 364* (*стр. 559*), читатель не удивится, что по поводу представленного в 1976 году Филипом Джонсоном (род. в 1906) проекта небоскреба в Нью-Йорке поднялся шум не только в среде профессионалов, но и в ежедневной прессе. От привычных коробок с плоской крышей архитектор вернулся к истокам европейского зодчества и, завершив многоэтажное здание фронтоном, придал ему отдаленное сходство с фасадом, воздвигнутым Альберти около 1460 года (*стр. 249, илл. 162*). Демонстративный отказ от чистого функционализма был обращен и к промышленникам, не желавшим отставать от времени, и к работникам музеев. Выстроенное Джеймсом Стерлингом (1926-1992) здание галереи Клор предназначено для коллекции Тернера, принадлежащей лондонской галерее Тейт (*илл. 401*). Суровая неприступность зданий типа Баухауза (*стр. 560, илл. 365*) сменилась здесь формами легкими, насыщенными цветом и приветливо раскрывающимися навстречу человеку.

Меняется не только внешний вид музеев, но и характер представленных в них экспонатов. Еще некоторое время тому назад в музейных экспозициях не были представлены те явления искусства XIX века, против которых



402

Стен Хант

*«Почему тебе нужно быть нонконформистом, как все?». 1958*

*Рисунок из журнала Нью-Йоркер*

восставал модернизм - официальное искусство Салонов в первую очередь было приговорено к заключению в подвалах запасников. Похоже, начинает сбываться мое предсказание, что такое положение дел не может длиться долго, и наступит день, когда эти произведения будут открыты заново. Тем не менее для большинства из нас стало приятной неожиданностью, когда недавно в Париже открылся новый музей, Музей Орсе. Под него отвели здание бывшего железнодорожного вокзала, выстроенного в стиле модерн; произведения консервативных художников и новаторов прошлого века выставлены здесь бок о бок, так что посетители могут, поборов застарелые предрассудки, сформировать собственное мнение. К удивлению многих обнаружилось, что нет ничего порочного ни в исторической, ни в иллюстративно-анекдотической живописи - любая из этих задач может быть выполнена отлично или скверно.

Можно было прогнозировать и то, что новое направление толерантности повлияет на видение художников. Написанный в 1966 году предыдущий раздел имел в качестве концовки карикатуру, заимствованную из журнала *Нью-Йоркер* (илл. 402). В вопросе, который задает раздраженная женщина своему бородатому другу-художнику, содержится предчувствие сегодняшних перемен, что неудивительно. С какого-то времени стало ясно, что с победой модернизма нонконформисты попали в ловушку противоречий. Заниматься антиискусством было вполне логично, покуда художники испытывали общественное противодействие, но как только оно получило официальную поддержку и стало Искусством с большой буквы, бросать вызов уже некому.

Новое поколение архитекторов, как мы видели, отталкивается от функционализма, но в том, что называется «современной живописью», никогда не было объединяющего принципа. Авангардные направления XX века были едины лишь в отказе от подражания природе. Не то чтобы все художники хотели этого разрыва, но критики в большинстве своем были уверены, что только радикальный отказ от традиции ведет к прогрессу. Цитаты, приведенные в начале раздела, свидетельствуют, что эти воззрения теряют под собой почву. Положительным следствием расширившейся сферы



403

Лусьен Фрейд

*Два растения*, 1977-1980

Холст, масло 149,9 x 120 см

Лондон, Галерея Тейт

толерантности стало сближение западных и восточных представлений об искусстве. Большое разнообразие критических мнений дает шансы на успех большому числу художников. Происходит возврат к фигуративности, и, по наблюдению критика, «художники уже не сторонятся ни изобразительного повествования, ни проповедничества, ни морализирования». Фактически то же самое имеет в виду Тейлор, когда говорит о плюралистическом мире, в котором «наиболее передовые явления... не отличимы от традиционалистских».

Из тех художников, что воспользовались правом на собственную позицию, не все пожелали встать под знамена постмодернизма. И мне кажется, что было бы правильнее говорить не о новом направлении, а об изменившихся умонастроениях. Стили и направления - не солдаты на параде, марширующие в затылок друг другу. И хотя есть искусствоведы и обученные ими читатели, отдающие предпочтение упрощенным схемам, в обществе крепнет убеждение,



404

Анри Картье-Брессон  
*Аквила дельи Абруцци. , 1952*

### Фотография

что художники имеют право идти своим путем. Теперь уже не та ситуация, что была в 1966 году, когда надо было защищать «художника, который считает постыдным для себя принимать бунтарские позы». Характерный пример - живописец Лусьен Фрейд (род. в 1922), всегда интересовавшийся натурой. Его картина *Два растения* (илл. 403) вызывает в памяти дюреровский *Кусок дерна* (стр. 345, илл. 221). Здесь то же пристальное внимание к натуре, но если дюреровская акварель - этюд, работа Фрейда - крупная самостоятельная картина, выставленная ныне в лондонской галерее Тейт.

Еще недавно в лексиконе преподавателей живописи и рисунка слово «фотографический» было бранным определением, сейчас же интерес к фотографии вырос настолько, что коллекционеры соревнуются в приобретении отпечатков ведущих фотографов прошлого и настоящего. Можно с уверенностью утверждать, что такой мастер, как Анри Картье-Брессон

(род. в 1908), пользуется не меньшим признанием, чем любой из ныне живущих художников. Многие туристы фотографировали живописные итальянские деревушки, но вряд ли хоть кому-то из них удалось достичь выразительности снимка, сделанного Картье-Брессоном в Аквила дельи Абруцци (илл. 404). Этот мастер выслеживал свои фотосюжеты со страстью охотника - затаившись с миниатюрной камерой, приложив палец к кнопке спускового механизма, он подолгу выжидал момент, когда можно сделать «выстрел». С другой стороны, он признавался в своей «любви к геометрии», она-то и помогала ему найти нужный ракурс и положение видоискателя. В результате наш взгляд, включаясь в изобразительный сюжет, следя за подъемами и спусками женщин, несущих подносы с хлебами, одновременно вовлекается в ритм расчерчивающих снимок линий - ступеней, перил, церковных стен и отдаленных зданий. По своим композиционным достоинствам фотографии Картье-Брессона во всяком случае не уступают живописным картинам.

В последние годы художники открыли для себя фотографию как источник выразительных средств, ранее не известных изобразительному искусству. Так, Дейвид Хокни (род. в 1937) использовал фотоаппарат для умножения и дробления образов, что отчасти напоминает кубистический метод, представленный в нашей книге картиной Пикассо *Скрипка и виноград* (стр. 575, илл. 374). Его портрет матери (илл. 405) - мозаика из снимков, сделанных под слегка меняющимся углом и при отклонениях в положении головы модели. Вопреки ожиданиям комбинация разных точек зрения не создает сумятицы, портрет, безусловно, выразителен. Когда мы рассматриваем что-то, наш взгляд непрерывно движется, и образы, хранящиеся в памяти, всегда имеют «составной» характер. Эту особенность зрительного восприятия и передал Хокни в своем фотомонтаже.



405

Дейвид Хокни

*Моя мать: Бадфорд (Йоркшир), 4 мая 1982 года.*  
1982

Коллаж из фотоснимков 142,2 X 59,6 см  
Собственность художника

Можно не сомневаться, что начавшееся сближение живописи и фотографии будет продолжаться. Даже художники XIX века использовали фотографию весьма плодотворно, ныне же эта практика получила широкое распространение и дает интересные результаты.

Современное художественное развитие еще раз подтвердило, что ориентации в искусстве меняются, как и моды в быту. Нельзя отрицать, что многие ныне признанные мастера и даже целые направления в прошлом не были поняты весьма восприимчивыми и просвещенными критиками старшего поколения. Это, безусловно, так. Ни один искусствовед не может быть вполне беспристрастным, и все же отсюда никак не следует, что художественные ценности всегда и во всем относительны. Критерии художественного качества существуют, хотя мы и не склонны искать объективные достоинства в произведениях, которые не нравятся нам. Я по-прежнему убежден, что всегда можно распознать руку

мастера, независимо от наших личных вкусов и пристрастий. Одному нравится Рафаэль и не нравится Рубенс, предпочтения другого прямо противоположны, но цель этой книги не достигнута, если ее читатель не способен увидеть, что творчество обоих мастеров относится к вершинам мирового искусства.

### Меняющееся прошлое

Наше знание истории всегда не полно, и новые открытия изменяют сложившиеся представления о прошлом. *История искусства*, которую Вы читаете, с самого начала строилась по выборочному принципу, но даже такая простая книга является результатом работы многих историков, ныне живущих и ушедших, - тех, кто прояснил особенности периодов, стилей и персоналий.

Стоит вкратце остановиться на том, с каких пор представленные здесь художественные творения вошли в культурный обиход. В эпоху Возрождения почитатели античности приступили к систематическим поискам памятников классической древности; *Лаокоон* (стр. 110, илл. 69), обнаруженный в 1506 году, и *Аполлон Бельведерский* (стр. 104, илл. 64), открытый примерно тогда же, произвели глубокое впечатление на художников и любителей искусств. В XVII столетии, в связи с вызванным Контрреформацией подъемом религиозности, начались исследования раннехристианских катакомб (стр. 129, илл. 84). В XVIII веке были открыты погребенные под пеплом Везувия Геркуланум (1719), Помпеи (1748) и другие города с сохранившимися в них настенными росписями (стр. 112-113, илл. 70, 71). Как это ни удивительно, но лишь в XVIII веке привлекла к себе внимание греческая расписная керамика, множество образцов которой было найдено при раскопках погребений на территории Италии (стр. 80-81, илл. 48, 49, стр. 95, илл. 58).

Поход Наполеона в Египет (1801) открыл эту страну для археологии; ученые расшифровали иероглифические надписи, что дало ключ к пониманию смысла и функции древних памятников, и историки разных стран приступили к их серьезному изучению (стр. 56-64, илл. 31-37). Греция, в начале XIX века все еще пребывавшая под турецким владычеством, была малодоступна для путешественников. Скульптура Парфенона, преобразованного в мечеть, оставалась неизвестной европейцам до тех пор, пока британский посол в Константинополе лорд Эджин не добился разрешения на переправку некоторых фрагментов в Англию (стр. 92-93, илл. 56, 57). Вскоре после этого на острове Мелос случайно обнаружили *Венеру Милосскую* (стр. 105, илл. 65) и отправили в Париж, где, выставленная в Лувре, она сейчас же стала знаменитой. В середине XIX века ведущая роль в исследовании песков Месопотамии принадлежала британскому дипломату и археологу Остину Лейарду (стр. 72, илл. 45). В 1870 году немецкий археолог-любитель Генрих Шлиман принялся за поиски места событий, описанных в гомеровском эпосе, и открыл гробницы Микен (стр. 68, илл. 41). С тех пор археологи уже не допускают к раскопкам непрофессионалов. Правительства и национальные академии поделили между собой территории, подлежащие исследованию, и договорились, что археологические находки принадлежат стране, ведущей раскопки. Тогда немецкие экспедиции стали раскрывать ранее несистематично исследовавшиеся французами руины Олимпии (стр. 86, илл. 52), где в 1875 году нашли ныне знаменитую статую *Гермеса* (стр. 102-103, илл. 62, 63). Четыре года спустя другая немецкая экспедиция обнаружила *Пергамский алтарь* (стр. 109, илл. 68) и отправила его в Берлин. В 1892 году французы приступили к раскопкам древних Дельф (стр. 79, илл. 47; стр. 88-89, илл. 53, 54), переместив для этой цели греческую деревню.

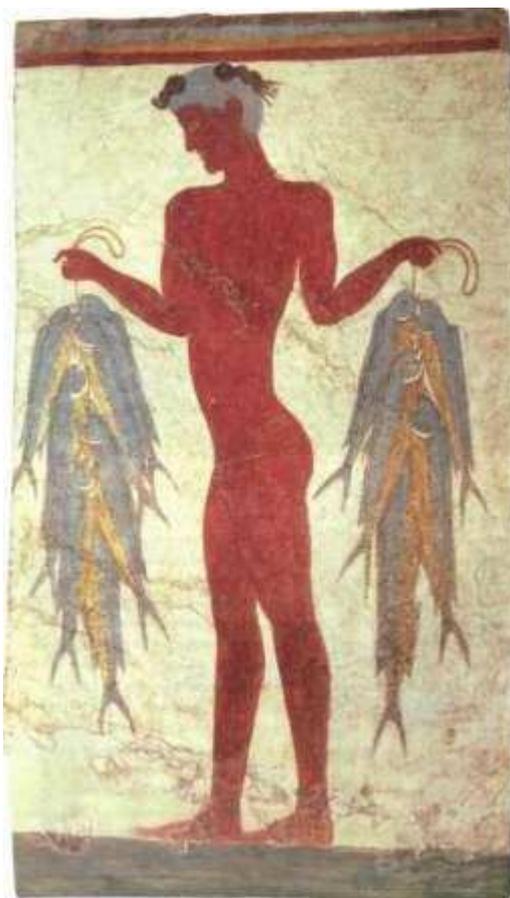
Настоящим потрясением стало открытие доисторической наскальной живописи в конце XIX века. Когда в 1880 году были опубликованы росписи пещеры Альтамира (стр. 41, илл. 19), лишь немногие ученые оказались готовы принять этот факт, отодвигающий истоки искусства на несколько тысячелетий назад. Знакомством с искусством Мексики и Южной Америки (стр. 50, 52, илл. 27, 29, 30), Северной Индии (стр. 125-126, илл. 80, 81) и Древнего Китая (стр. 147-148, илл. 93, 94) мы обязаны людям отважным, предприимчивым и знающим; теми же качествами обладали и те, кто в 1905 году открыл погребения викингов в Осеберге (стр. 159, илл. 101).

Из находок на Среднем Востоке мне хотелось бы упомянуть победный монумент (стр. 71, илл. 44), обнаруженный около 1900 года французами в Персии, эллинистические портреты, найденные в Египте (стр. 124, илл. 79), памятники Телль эль-Амарны, открытые английскими и немецкими экспедициями

(стр. 66-67, илл. 39, 40), и, конечно, сенсационную находку сокровищ гробницы Тутанхамона, сделанную в 1922 году лордом Карнарвоном и Говардом Картером (стр. 69, илл. 42). Места захоронений древних шумеров в Уре (стр. 70, илл. 43) исследовались начиная с 1926 года Леонардом Вулли. К самым поздним находкам, которые я успел включить в книгу в процессе работы над ней, относятся росписи синагоги в Дура-Европос, поднятые из-под земли в 1932-1933 годах (стр. 127, илл. 82), пещеры Ласко, случайно обнаруженные в 1940 году (стр. 41-42, илл. 20, 21), и, наконец, поразительная серия бронзовых голов из Нигерии (стр. 45, илл. 23).

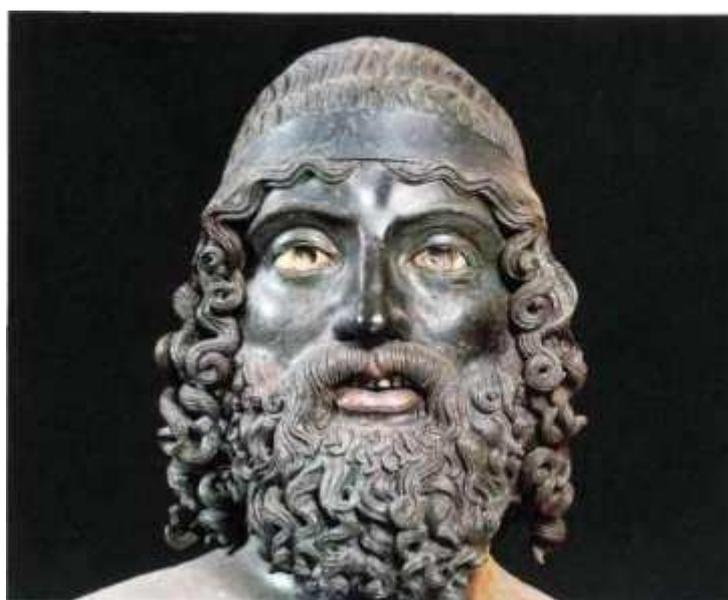
В этом неполном перечислении есть одно намеренное опущение - находки Артура Эванса, сделанные на острове Крит около 1900 года. Внимательный читатель наверняка заметил, что это великое открытие упоминалось в тексте, но на сей раз я отошел от избранного принципа иллюстрировать все, о чем идет речь. Тех, кто побывал на Крите, скорее всего возмутит этот очевидный пробел, поскольку Кносский дворец с его настенной живописью производит сильнейшее впечатление. Так же восхищаясь этим комплексом, я все же не решился привести в книге образцы его стенописи, поскольку остается неясным, какую долю из того, что видим мы, видели и древние критяне. Не нужно хулить первооткрывателя, который, руководствуясь добрым намерением восстановить утраченное величие дворца, предложил швейцарскому художнику Эмилю Жилье-рону и его сыну реконструировать росписи по оставшимся осколкам. Конечно, в прежнем состоянии Кносский дворец не доставил бы посетителям такого удовольствия, как сейчас, но тоскливые сомнения остаются.

Но по прошествии времени случилось новое радостное событие: при раскопках руин на острове Санторин (бывш. Тира), начатых греческим археологом Спиросом Маринатосом в 1967 году, были открыты аналогичные росписи гораздо лучшей сохранности. Фигура рыбака (илл. 406) может послужить прекрасным примером стиля, охарактеризованного мною по другим памятникам как стиль свободный и грациозный, не столь жесткий, как в египетском искусстве. Очевидно, художники крито-микенской культуры были в меньшей мере связаны религиозными требованиями, и, хотя они не знали ни светотени, ни ракурсных сокращений, их творения навсегда останутся в истории искусств. Рассказывая о великих художественных открытиях Древней Греции, я предупреждал читателя, что наши представления о греческом искусстве искажены, поскольку мы выносим их не из бронзовых оригиналов Мирона и других мастеров, а из поздних мраморных копий, создававшихся для римских коллекционеров (стр. 91, илл. 55). Чтобы развеять устоявшееся мнение о тусклой бесцветности греческой пластики, я решил показать *Дельфийского возникшего* с его инкрустированными глазами (стр. 88-89, илл. 53-54) вместо какой-нибудь другой, более известной статуи. Между тем в августе 1972 года появилась находка, подтверждающая вышесказанное: недалеко от южного побережья Италии, близ Риаче, со дна моря подняли



406  
*Рыбак*

Настенная живопись, найденная на греческом острове Санторин (бывш. Тира)  
Афины, Национальный археологический музей



407  
Герой (или атлет)  
Великобритания

408, 409  
Герой (или атлет)  
V век до н.э.  
Находка в море  
у южного побережья  
Италии  
Бронза. Высота 192 см  
(с глазами)  
Резко де Каллифура,  
Археологический музей

две статуи, несомненно относящиеся к V веку до н.э. (илл. 408, 409). Бронзовые изображения двух героев или атлетов, в размер натуры, видимо, вывозились римлянами из Греции, и когда корабль попал в шторм, их выбросили за борт. Археологи пока не вынесли окончательного вердикта о дате и месте их создания, но довольно и взгляда, чтобы убедиться в их высоком художественном качестве и яркой выразительности. Моделировка мускулистых тел и окаймленных бородой мужественных лиц выполнена безупречно. Вставки из различных материалов, передающие глаза, губы и даже зубы (илл.

407), быть может и вызовут шок у тех, кто ищет в греческом искусстве «идеальности», но эти новооткрытые статуи, как и все выдающиеся произведения, противостоят догмам, показывая еще раз, что чем шире обобщения, тем выше вероятность их ошибочности.

В наших знаниях о греческом искусстве есть досадный, вызывающий сильные сожаления пробел. Нам неизвестны создания великих живописцев Греции, о которых с таким энтузиазмом отзывались античные писатели. Имя Апеллеса, жившего во времена Александра Македонского, стало легендарным, но творения его кисти не дошли до нас. Все, чем мы располагаем по части греческой живописи, это ее отображения в керамике (стр. 76, илл. 46; стр. 80-81, илл. 48, 49; стр. 95, 97, илл. 58), да еще копии или вольные повторения, найденные на территориях Древнего Рима и Египта



(стр. 112-114, илл. 70-72; стр. 124, илл. 79). Ситуация решительно изменилась с раскрытием царской гробницы в Вергине на севере Греции - в бывшей Македонии, родине Александра Великого. По всем признакам в главной камере гробницы находилось тело отца Александра, Филиппа II, убитого в 336 году до н.э. Ценность открытия, сделанного в 1970-х годах профессором Манолисом Андроникосом, тем более велика, что обнаружены были не только драгоценные украшения, мебель и ткани, но и мастерски исполненная настенная живопись. В композиции, расположенной на наружной стене меньшей боковой камеры, изображен эпизод мифа о похищении Персефоны (Прозерпины, в римском варианте). Плутон, владыка подземного мира, выйдя однажды на поверхность, увидел девушку, собиравшую с подругами весенние цветы. Он возжелал ее и, схватив в объятия, унес в свое царство, где она стала его супругой и правительницей, получив позволение навещать свою скорбящую мать Деметру (Цереру) весной и летом. Этой теме, несомненно связанной с погребальным обрядом, посвящена новооткрытая роспись, центральная часть которой представлена на илл. 410. Описание всей композиции дал профессор Андроникос в своем докладе *Царская гробница в Вергине*, прочитанном в ноябре 1979 года в Британской академии:

«Композиция, охватывающая поверхность длиной 3,5 метра и высотой 1,01 метра, выполнена с исключительной свободой, смелостью и легкостью. В левом верхнем углу различимо изображение молнии (грозы Зевса); Гермес бежит перед повозкой с жезлом в руке. Повозку красного цвета тянет

*квадрига белых коней. Плутон в правой руке держит поводья и скипетр, а левой охватил талию Персефоны, которая в отчаянии простирает руки, запрокинувшись назад. Правая нога бога уже в повозке, а ступня левой еще касается земли, усыпанной цветами, которые перед тем собирали Персефона и ее подруга Киана... Позади повозки испуганная Киана опустила на колени».*

На приведенном фрагменте непросто различить вышеописанные детали, хорошо видны только колесо повозки в ракурсе, голова Плутона и развевающиеся одежды его жертвы. При более внимательном рассмотрении проступают и контуры полубнаженного тела Персефоны с вытянутыми в мольбе руками. Эта группа дает некоторое представление о возможностях художников IV века до н.э., об их способности запечатлеть в живописи человеческие страсти.

Пока шло изучение гробницы властного царя, заложившего своей политикой основы огромной империи Александра Македонского, археологи Китая пришли к ошеломляющему открытию. Раскопки велись в северной части страны, близ города Сиань, у места погребения еще более могущественного правителя - первого императора Китая Цинь Ши-хуанди. Этот знаменитый воитель, правивший Китаем с 221 по 210 год до н.э. (примерно



410

*Похищение Персефоны*

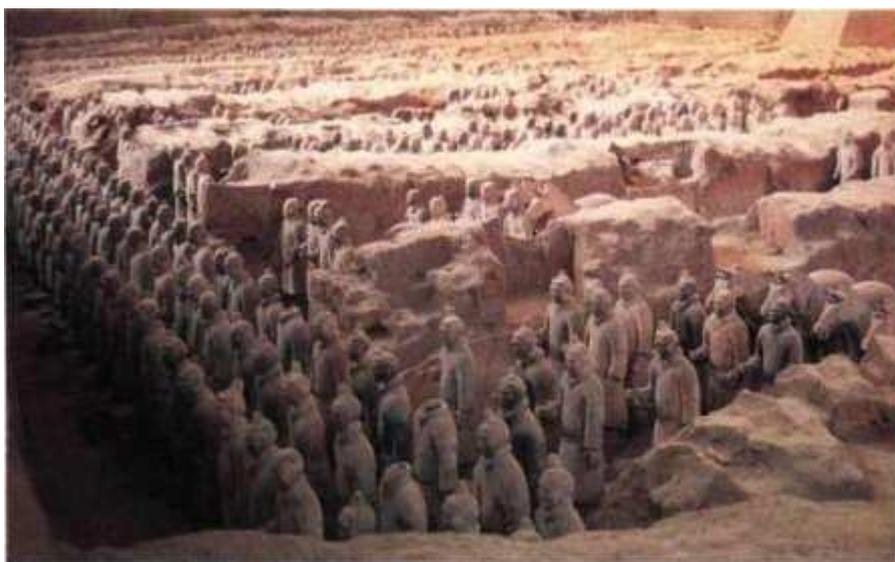
Около 366 до н.э

Центральная часть настенной росписи из царской гробницы в Вергине (Северная Греция)

через столетие после Александра Македонского), вошел в историю тем, что впервые объединил страну и выстроил Великую китайскую стену для защиты своих владений от набегов западных племен. Хотя и принято говорить «он выстроил», на самом-то деле эту длинную линию укреплений сооружали его подданные, а данная находка показывает, что при этом оставалось еще достаточно рук, чтобы использовать их на и вовсе не имеющем аналогов предприятии - создании «терракотовой армии»,

бесчисленных полчищ воинов, вылепленных в размер натуры из обожженной глины и выстроившихся рядами вокруг пока не открытой гробницы (*илл. 411*).

Рассматривая египетские пирамиды (*стр. 56-57, илл. 31*), мы говорили и о стоявших за ними религиозных верованиях, и о тяжком бремени, ложившемся на плечи населения при их строительстве. Напомню, что египтяне называли скульптора словом, означающим «тот, кто сохраняет жизнь», а скульптуры в гробницах заменяли слуг и рабов, которых в более ранних обрядах отправляли на тот свет вместе с почившим хозяином. Отмечалось и сходство китайских погребальных ритуалов периода Хань, последовавшего за временем правления Цинь Ши-хуанди, с ритуалами древних египтян. Но кто бы мог подумать, что один-единственный человек был способен принудить ремесленников вылепить целую армию со всем вооружением, обмундированием, знаками отличия и лошадьми. И никто не знал прежде, что искусство портрета процветало здесь уже за 1200 лет



411

*Фрагмент «терракотовой армии» императора Цинь Ши-хуанди,  
открытой близ города Сиань (Северный Китай)  
Около 210 до н.э.*



412

*Голова воина «терракотовой армии»*

Около 210 до н.э.

до того, как была создана поразительная голова лоханя (*стр. 151, илл. 96*). Как и в новооткрытых греческих статуях, жизнеподобие этих воинов усиливалось раскраской, частично сохранившейся (*илл. 412*). И все это мастерство предназначалось не для того, чтобы радовать людские взоры, а лишь для самоутверждения существа, возмнившего себя сверхчеловеком, которому невыносима была мысль, что есть враг сильнее его - Смерть.

Так случилось, что последнее открытие, которое я намерен представить читателю, также связано с общечеловеческим верованием в силу образов, о котором подробно говорилось в первой главе. Изображения, воплощающие враждебное начало, нередко пробуждают иррациональную ненависть. Во время Великой французской революции жертвами ярости стали статуи собора Парижской Богоматери (*стр. 186, 189, илл. 122, 123*). На фотографии фасада собора (*илл. 125*) виден горизонтальный ряд статуй над порталами - ветхозаветные цари с коронами на головах. Поскольку их ошибочно считали портретами французских королей, на статуи обрушился революционный гнев, и, подобно Людовику XVI, они были обезглавлены. Нынешний их вид - результат работы реставратора XIX века Виолле-ле-Дюка, посвятившего свою жизнь восстановлению средневековых памятников Франции и руководившего в данном случае теми же мотивами, что и Артур Эванс при реконструкции живописи Кносского дворца.



413

*Голова ветхозаветного царя*  
Около 1230

Фрагмент статуи с фасада собора Парижской Богоматери  
Камень. Высота 65 см  
Париж, Музей Клюни

Конечно, утратой этих статуй был нанесен серьезный урон историческому знанию, так что для искусствоведов стало настоящим праздником известие о находке, поступившее в апреле 1977 года: при закладке фундамента банка в центре Парижа рабочие натолкнулись на груды скульптурных обломков, видимо, закопанных здесь в XVIII веке (*илл. 413*). Хотя головы сильно повреждены, они заслуживают внимания тонкостью обработки камня и выражением спокойного достоинства, роднящих их с более ранней пластикой Шартра (*стр. 191, илл. 127*) и почти одновременной - Страсбургского собора (*стр. 193, илл. 129*). Нет худа без добра - расправа над памятниками способствовала сохранению особенности, отмеченной нами в двух предыдущих случаях: в момент раскрытия еще видны были следы раскраски и позолоты, которые скоро исчезли на свету. Весьма вероятно, что и другие памятники средневековой скульптуры были окрашены, подобно архитектуре (*стр. 188, илл. 124*), а значит, как и в случае с греческой скульптурой, наши представления о средневековом искусстве нуждаются в корректировке. Но разве эта необходимость постоянно пересматривать устоявшиеся воззрения не придает особую увлекательность процессу познания прошлого?

# РЕКОМЕНДАЦИИ К ЛИТЕРАТУРЕ ПО ИСКУССТВУ

В основной части текста я старался не обременять читателя подробностями, отвлекающими от логики доказательств. Но теперь должен подчеркнуть -эта книга обязана столь многим авторам, что, к моему сожалению, всем им я бы просто не смог выразить признательность. Наши представления о прошлом - это результат колоссальных совместных усилий, и даже столь простая книга, как эта, не могла бы появиться без исследования несколькими поколениями ученых истории развития искусства. А сколько фактов, формулировок, суждений, мы, сами не отдавая себе в этом отчета, заимствуем у других! Пользуюсь случаем отметить, что на мои рассуждения о религиозных корнях Греческих игр повлияли радиопередачи, которые вел Гилберт Мэрри в 1948 году во время Олимпиады в Лондоне. Во введении мною использованы некоторые идеи из книги D.F. Tover. *The Integrity of Music* (London: Oxford U.P., 1941), но я заметил это, лишь перечитывая ее впоследствии.

Я не смогу перечислить все книги, прочитанные мною или послужившие справочным материалом при написании данного сочинения, но надеюсь, что и само оно может быть полезным в создании новых, более специальных исследований. Осталось дать лишь некоторые рекомендации, к каким книгам следует обращаться по тем или иным вопросам. Однако надо заметить, что со времени первой

публикации моей *Истории искусства* количество литературы настолько возросло, что без тщательного ее отбора просто не обойтись.

Удобнее начать с привычного разделения многочисленной литературы об искусстве по типам изданий. Существуют книги для чтения, справочники, а также богато иллюстрированные издания, содержащие большую зрительную информацию. К первому типу я отношу прежде всего книги, ценные тем, что они написаны определенными авторами. Даже если выраженные в них взгляды уже не современны, эти работы не могут «устареть», ибо являются документом своей эпохи и выражением индивидуальности. По понятной причине здесь часто указаны переводные издания, но те, кто могут читать текст в оригинале, знают, что перевод - его обедненная замена. Для основательного знакомства с миром искусства в целом я советую начать с чтения книг из первого раздела. Особое место в нем занимают первоисточники, то есть тексты, написанные художниками или писателями, имеющими непосредственное отношение к искусству

Не всегда эти книги просты для чтения, но любое усилие постичь идеи, отличные от наших, будет вознаграждено более глубоким пониманием прошлого.

Рекомендуемую литературу я разделил на пять разделов. Книги об отдельных периодах или о творчестве художников перечислены в пятом разделе под названием соответствующих глав (см. стр. 646-654). Книги же, касающиеся более общих проблем, вы найдете в четырех первых разделах. В подборе литературы я руководствовался чисто практическими соображениями, не претендуя на его исчерпывающую полноту. Разумеется, можно было бы указать много других полезных книг, и отсутствие их в этом перечне вовсе не свидетельствует об их недооценке.

Первоисточники\*

#### АНТОЛОГИИ

Если вы хотите погрузиться в прошлое, читая тексты о художниках, написанные их современниками, можно воспользоваться несколькими антологиями, которые превосходно вводят в эту область. Отбор таких текстов и их перевод на английский язык сделан Элизабет Холт (E. Holt). Ее трехтомник *A Documentary History of Art* (последн. изд.: Princeton U.P., 1981-1988) охватывает период от средневекового искусства до импрессионизма. Тем же автором собран многочисленный документальный материал о роли выставок и художественной критики в XIX веке в другом трехтомном издании: *The Expanding World of Art 1874-1902*. Более специальный характер носит серия, опубликованная издательством Prentice-Hall (под общей редакцией Х.В. Янсона). Материал здесь организован по периодам, странам и даже стилям, использован самый широкий круг источников, таких как описание и оценка произведений их современниками, юридические документы, письма, к которым даны комментарии составителей. Серия включает в себя следующие тома: *The Art of Greece, 1400—1431 BC*. Ed. J.J. Pollitt (1965, 2-е изд., 1990); *The Art of Rome, 753 BC - 337 AD*. Ed. J.J. Pollitt (1966); *The Art of Byzantine Empire, 312-1453*. Ed. Cyril Mango (1972); *Early Medieval Art, 300-1150*. Ed. Caecilia Davis-Weyer (1971); *Gothic Art, 1140—с. 1450*. Ed. Teresa G. Frisch (1971); *Italian Art, 1400-1500*. Ed. Creighton Gilbert (1980); *Italian Art, 1500-1600*. Ed. Robert Enggass, Henri Zerner (1960); *Northern Renaissance Art, 1400-1600*. Ed. Wolfgang Stechow (1966); *Italy and Spain, 1600-1750*. Ed. Robert Enggass, Jonathan Brown (1970); *Neoclassicism and Romanticism*. Ed. Lorenz Eitner (2 vols., 1970); *Realism and Tradition in Art, 1848-1900*. Ed. Linda Nochlin (1966); *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904*. Ed. Linda Nochlin (1966). Документы о художественной жизни Ренессанса в переводе на английский язык содержатся в книге: D.S. Chambers. *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* (London: Macmillan, 1970). Полезные собрания источников, относящихся к XIX и XX векам, представляют следующие книги: *Nineteenth-Century Theories of Art*. Ed. Joshua C. Taylor (Berkeley: California U.P., 1987); *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Ed. Herschel B. Chipp (Berkeley: California U.P., 1968); *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Ed. Charles Harrison, Paul Wood (Oxford: Blackwell, 1992).

\* В квадратных скобках указаны антологии в русском переводе, специально введенные нами в данное издание. На русском языке приводятся также названия книг, рекомендованных автором, когда имеется их русский перевод; в остальных случаях книги указаны на языке оригинала.

[См. также: *Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* (тт. I-III, М.: Изогиз, 1933-1934/38; 2-е изд., тт. I-V, М.: Искусство, 1965-1969); *Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы*. Перев. А.Н. Изергиной (Л.: Искусство, 1969); *Антология французского сюрреализма, 1920-е гг.* Перев. С.А. Исаева, Е.Д. Гальцовой (М.: ГИТИС, 1994); *Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литера-туры XX века*. (М.: Прогресс, 1986)].

#### ОТДЕЛЬНЫЕ ИЗДАНИЯ

Витрувий. *Об архитектуре*. Перев. А.В. Мишулина (Л.: Соцэкгиз, 1936) - широко известный трактат римского архитектора эпохи Августа. О классическом искусстве см. также: Плиний Старший. *Естествознание. Об искусстве*. Перев. Е.А. Тарояна (М.: Ладомир, 1994) - сочинение знаменитого ученого, погибшего во время извержения Везувия; им использовано множество древних текстов; это самый важный для нас источник сведений о греческой и римской живописи и скульптуре. Павсаний. *Описание Эллады*. Перев. СП. Кондратьева (2 т., М.: Искусство, 1938-1940; 2-е изд., М.: Ладомир, 1994). О старой китайской живописи см.: [*История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*, т. I (М.: Изд. Акад. художеств СССР, 1962); Го Жо-сюй. *Записки о живописи: что я видел и слышал*. Перев. К.Ф. Самосюк (М.: Наука, 1978); *Слово о живописи из Сада с горчичное зерно*. Перев. Е. Завадской. М.: Наука, 1969)]. Среди материалов о строителях средневековых соборов особо примечателен отчет аббата Сугерия о возведении первой большой готической церкви: *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its Art Treasures*. Transl., ed. and annot. by Erwin Panofsky (Princeton U.P., 1946; переработ. изд., 1979). Отрывки из *Сочинения о различных искусствах* пресвитера Теофила имеются в русском переводе в изд.: *Мастера искусства об искусстве*, т. I (М., 1966). Интересующимся вопросами практики мастеров позднего Средневековья можно рекомендовать: Ченнино Ченнини. *Книга об искусстве, или Трактат о живописи*. Перев. А. Лужецкой (М.: Изогиз, 1933). Яркое представление о математических основах искусства и интересе к классическим образцам в начале Ренессанса дают трактаты Леон Баттисты Альберти *Три книги о живописи* и *О статуе* - перевод их см.: Л.Б. Альберти. *Десять книг о зодчестве*, т. II (М.: Изд. Всесоюз. Академии архитектуры, 1937). Литературное наследие Леонардо да Винчи представлено в известном издании: J.P. Richter. *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (Oxford U.P., 1939; переизд. London: Phaidon, 1970). Его дополняют

два тома комментариев Карло Педретти (С. Pedretti), позволяющие более углубленное знакомство с предметом. [См. также: Леонардо да Винчи. *Избранные произведения*. Перев. под ред. А.К. Дживелегова и А.М. Эфроса (2 т., М.-Л.: Academia, 1935)]. Имеется русский перевод *Книги о живописи* Леонардо, он сделан А.А. Губером и В.К. Шилейко по компиляции из записей мастера, составленной в XVI веке и частично использовавшей рукописи, оригинал которых ныне утрачен (М.: Изогиз, 1934). Письма Микеланджело переведены на русский язык А.Г. Габричевским и опубликованы в изд.: *Микеланджело. Жизнь. Творчество* (М.: Искусство, 1964; 2-е, дополнен. изд., 1983). Поэзию Микеланджело в переводе А.М. Эфроса см. там же и кроме того в отдельном изд.: *Поэзия Микеланджело* (М.: Искусство, 1992). Биографию Микеланджело в изложении одного из его современников см. в кн. *Переписка Микель-Анджело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви*. Перев. М. Павлиновой (СПб.: Шиповник, 1914).

Документально-биографические материалы и трактаты Дюрера переведены Ц.Г. Нессельштраус - см.: *Дюрер. Дневники. Письма. Трактаты* (2 т., Л.-М.: Искусство, 1957).

Важнейший литературный источник об искусстве Ренессанса в Италии, *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих* Джордже Вазари предлагается в русском переводе А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского (5 т., М.: Искусство, 1956-1971). Оригинал впервые был опубликован в 1550 году, второе, переработанное и дополненное, издание вышло в 1568 году. *Жизнеописания* можно читать для удовольствия как собрание анекдотов и коротких, иногда даже правдивых историй. Но полезней подойти к ним как к интересному документу периода «маньеризма», когда с позиции формирующегося самосознания художники переосмысливают великие достижения прошлого. Другую очаровательную книгу флорентийского мастера этой беспокойной эпохи, автобиографию Бенвенуто Челлини, см. в переводе М. Лозинского, *Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим* (М.-Л.: Изд. худож. литературы, 1931).

*Жизнеописание Бернини*, составленное Филиппо Бальдинуччи, см. в кн.: *Лоренцо Бернини. Воспоминания современников*. Перев. А.Г. Габричевского (М.: Искусство, 1965). Из сочинений художников XVII века следует указать два: Карел ван Мандер. *Книга о художниках*. Перев. В.М. Минорского (М.-Л.: Искусство, 1940), а также труд испанского живописца Антонио Паломино в английском изд.: Antonio Palomino. *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*. Transl. by N. Mallory (Cambridge U.P.,

1987). Письма Петера Пауля Рубенса в русских изданиях см.: *Рубенс. Письма*. Перев. А.А. Ахматовой. (М.-Л.: Academia, 1933); *Рубенс. Письма. Документы. Суждения современников*. Перев. А.А. Ахматовой, Н.В. Брагинской, К.С. Егоровой (М.: Искусство, 1977).

Об академической традиции XVII-XVIII веков дают представление *Речи сэра Джошуа Рейнолдса*, несмотря на официальный характер, всюду сохраняющие разумную меру вещей: Joshua Reynolds. *Discourses on Art*. Ed. Robert. R. Wark (San Marino, Cal: Huntington Library, 1959; переизд. New Haven-London: Yale U.P., 1981). Неортодоксальный трактат Уильяма Хогарта *Анализ красоты* см. в русском переводе П.В. Мелковой (Л.-М.: Искусство, 1958). Столь же независимый подход к академической традиции, характерный для Констебла, лучше всего позволяют оценить его письма и лекции, которые собраны в книге Ч.Р. Лесли. *Жизнь Джона Констебла, эскизы*. Перев. Р.С. Сефа, Л.М. Марцевой (М.: Искусство, 1964).

Романтический взгляд на искусство мы находим в замечательных *Дневниках* Эжена Делакруа; см. в русском переводе Т.М. Пахомовой, под редакцией М.В. Алпатова (2 т., М.: Изд. Академии художеств СССР, 1961). Письма Делакруа см.: *Correspondance generale d'Eugene Delacroix*. Publiee par Andre Joubin (5 vol., Paris, 1936-1938). Сочинения Гете об искусстве см.: И.В. Гете. *Об искусстве* (М.: Искусство, 1975); *Собр. соч.*, т. 10 (М.: Худож. литература, 1980). Письма Курбе, художника реалистического направления см.: *Гюстав Курбе. Письма, документы, воспоминания современников*. Перев. Н.Н. Калитиной (М.: Искусство, 1970). Книги торговца картин Теодора Дюре об импрессионистах имеют ценность именно потому, что многих из них он знал лично, Theodor Duret. *Peintres impressionistes* (Paris, 1878); Он же: *Histoire d'Edouard Manet et de son oeuvres* (Paris, 1902). Но многие сочтут более полезным знакомство с их письмами - см.: *Камиль Писсарро. Письма, критика, воспоминания современников*. Перев. К.Г. Богемской (М.: Искусство, 1974); *Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников*. Перев. В. Прокофьева (М.: Искусство, 1971); *Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников*. Перев. Н.В. Яворской (М.: Искусство, 1972). О Ренуаре написал его сын -см.: Жан Ренуар. *Огюст Ренуар*. Перев. В. Прокофьева (М.: Искусство, 1970). Собрание писем Ван Гога опубликовано на русском языке в двухтомном издании (перев. Н.М. Щекотова, под ред. А. Эфроса; М.-Л.: Academia, 1935). См. также: *Винцент Ван Гог. Письма*. Перев. П.В. Мелковой. (Л.-М.: Искусство, 1966). Письма Гогена и его полубиографическое произведение *Ноа Ноа* см. в изд.: *Поль Гоген. Письма. Ноа-Ноа. Из книги «Прежде и потом»*. Перев. А.С. Кантор-Гуковской (Л.: Искусство, 1972).

*Изычное искусство создавать себе врагов* Джеймса Уистлера есть в русском переводе Е.А. Некрасовой (М.: Искусство, 1970). Из автобиографий художников XX века см.: Oskar Kokoschka. *Mein Leben* (Munche: Bruckmann, 1971) и Сальвадор Дали. *Дневник одного гения* (М.: Искусство, 1991). Работы Франка Ллойда Райта см. в недавно вышедшем изд.: Frank Lloyd Wright. *The Collected Writings* (2 vols., New York: Rizzoli, 1992) [Франк Ллойд Райт. *Будущее архитектуры*. Перев. А.Ф. Гольдштейна. (М.: Госстройиздат, 1960)]. Высказывания Вальтера Гропиуса о новой архитектуре и Баухаузе см.: Вальтер Гропиус. *Границы архитектуры*. Перев. А.С. Пинскер (М.: Искусство, 1971).

Можно рекомендовать также книги двух современных художников, изложивших свои взгляды на искусство: Paul Klee. *Uber die moderne Kunst* (Bern: Benteli, 1945) и Hilaire Hiler. *Why Abstract?* (London: Falcon, 1948); в последней из них американец Хайлер с достаточной отчетливостью описывает мотивы своего перехода к абстрактной живописи. На языке оригинала и, параллельно, в английском переводе опубликованы эссе и высказывания других художников абстрактного и сюрреалистического направления; см.: *Documents of Modern Art* (New York: Wittenborn, 1944-1961); *Documents of 20th-century Art* (London: Thames and Hudson, 1971-1973). *О духовном в искусстве* Василия Кандинского можно прочитать и в отдельном издании (М.: Архимед, 1992); см. также: Wassily Kandinski, *Die gesammelten*

*Schriften* (Bern: Benteli, 1980). Что касается Матисса см.: *Анри Матисс. Статьи об искусстве. Переписка. Записи бесед. Суждения современников*. Перев. Е.Б. Георгиевской (М.: Искусство, 1993). Документы, связанные с искусством дадаистов, см.: Н. Richter. *Dada-Kunst und Antikunst* (Koln: Du Mont, 1978), а манифесты сюрреалистов см. в изд.: *Антология французского сюрреализма, 1920-е гг.* Перев. С.А. Исаева, Е.Д. Гальцевой (М.: ГИТИС, 1994); Ален и Одетт Вирмо. *Мэтры мирового сюрреализма* (СПб.: Академический проект, 1996). Кроме того, см. работу Гийома Аполлинера, впервые опубликованную в 1913 году: Guillaume Apollinaire. *Les peintres cubistes. Meditations esthétiques*. (Paris: Hermann, 1965) и книгу: Andre Breton. *Le Surrealisme et la peinture* (Paris: Gallimard, 1928; изд. переработ, и дополн. 1965). Еще десять эссе художников и скульпторов, в том числе Мондриана и Генри Мура, представлены в кн.: Robert L. Herbert. *Modern Artists on Art* (New York: Prentice-Hall, 1965); высказывания Мура о скульптуре см. также в изд.: Philip James. *Henry Moore on Sculpture* (London: Macdonald, 1966).

**ВЫДАЮЩИЕСЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КРИТИКИ** Книги этого рода полезны для чтения, ибо дают представление о выдающихся художественных критиках, расширяя вместе с тем наши познания об искусстве. Поскольку мнения об этих книгах у разных людей могут не совпадать, я даю лишь самые общие рекомендации.

Если вы хотите лучше понять искусство и ищите опору в энтузиастическом отношении к нему в прошлом, обратитесь к сочинениям таких художественных критиков XIX века, как Джон Рёскин - автор книги *Современные живописцы* (John Ruskin. *Modern Painters*. London: Deutsh, 1987), Уильям Моррис или Уолтер Патер, представитель «эстетического движения» в Англии. Самая замечательная работа Патера - *Ренессанс*, см. в перев. С.Г. Займовского (М.: Проблемы эстетики, 1912). Письма Морриса см. по изд.: *The Letters of William Morris to his Family and Friends*. Ed. Philip Henderson (London: Longman, 1950). [Также в кн. *Уильям Моррис. Искусство и жизнь*. Перев. В.А. Смирнова, Е.В. Корниловой (М.: Искусство, 1973)]. Из других работ Рёскина см. *Ruskin Today* (London: John Murray, 1964; переизд. Harmondsworth: Penguin, 1982); J. Ruskin. *The Lamp of Beauty: Writing on Art* (London: Phaidon, 1959; 3-е изд., 1995), [Джон Рескин. *Сочинения*, I, кн. 4, 7, 8, 10 (М.: Книжное дело, 1904)]. Французские писатели об искусстве - Шарль Бодлер, Эжен Фромантен и братья Эдмон и Жюль де Гонкур - были связаны с художественной революцией во французской живописи. См.: *Шарль Бодлер об искусстве* (М.: Искусство, 1986), книгу Фромантена *Старые мастера* (перев. Г. Кепинова, М.: Сов. художник, 1966), *Дневники братьев Гонкур* (2 т., М.: Худож. литература, 1964) и их *Искусство XVIII века* (Edmond et Jules de Goncourt. *L'art du dix-huitieme siecle*. 2 vols. Paris: Quantin, 1880-1882; Paris: Hermann, 1968). Сведения об этих и других значительных художественных критиках Франции содержатся в книге: Anita Brookner. *Genius of the Future* (London: Phaidon, 1971; переизд. Ithaca: Cornell U.P., 1988).

Английским истолкователем постимпрессионизма был Роджер Фрай (R. Fray); рекомендую, например, его *Vision and Design* (London: Chatto and Windus, 1920; нов. изд. London: Oxford U.P., 1981), *Cezanne: A Study of his Development* (London: Hogarth Press, 1927; нов. изд. Chicago U.P., 1989), *Last Lectures* (Cambridge U.P., 1939). Самым убежденным защитником «экспериментального искусства» в 1930-1950-х годах в Англии выступил сэр Герберт Рид (H. Read) в своих работах *Art Now* (London: Faber, 1933; 5-е изд., 1968) и *The Philosophy of Modern Art* (London: Faber, 1931; переизд. 1964). Идеологами «живописи действия» - одного из направлений американского абстракционизма стал Гарольд Розенберг (H. Rosenberg),

написавший *The Tradition of the New* (New York: Horizon Press, 1959; London: Thames and Hudson, 1962; переизд. London: Phaidon, 1970) и *The Anxious Object: Art Today and its Audience* (New York: Horizon Press, 1964; London: Thames and Hudson, 1965), а также Клемент Гринберг (C. Greenberg), автор книги *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961; London: Thames and Hudson, 1973).

## ФИЛОСОФСКИЙ ФОН

Чтобы лучше понять философские предпосылки классической и академической традиции, можно обратиться к следующим изданиям: Anthony Blunt. *Artistic Theory in Italy 1450-1600* (Oxford U.P., 1940); Michael Baxandall. *Giotto and the Orators* (Oxford U.P., 1971; переизд. 1986); Rudolf Wittkower.

*Architectural Principles in the Age of Humanism* (London: Warburg Institute, 1949; нов. изд. London: Academy, 1988); Erwin Panofsky. *Idea: A Concept in Art Theory* (New York: Harper and Row, 1975).

Подход к истории искусства

История искусства - составная часть истории как науки. Понятие «история» этимологически связано с греческим словом, обозначающим «исследование», «распрашивание». И то, что историки искусства имеют в виду под разными «методами» изысканий, очевидно отражает их стремление найти ответ на разного типа вопросы, касающиеся прошлого. Какие вопросы мы зададим, зависит от нас и наших интересов, ответ же будет зависеть от данных, которые выявит историк.

### ЗНАТОЧЕСТВО

При взгляде на произведение искусства у нас возникают вопросы, *когда* и *где* оно было создано и (если возможно узнать) *кем*. Ученых, владеющих методом, который позволяет дать ответ на эти вопросы, называют знатоками. К их числу принадлежат выдающиеся историки искусства прошлого, чья «атрибуция» была (или до сих пор остается) непререкаемой. Классическим трудом в данной области стала книга Бернарда Бернсона (B. Berenson) *Italian Painters of the Renaissance* (Oxford: Clarendon Press, 1930; 3-е изд., Oxford: Phaidon, 1980). [Перевод на русский язык Н.А. Белоусовой с изд.: London: Phaidon, 1956; Б. Бернсон. *Живописцы итальянского Возрождения*. М.: Искусство, 1965]. См. также его работу: *Drawings of the Florentine Painters* (London: John Murray, 1903; расширен. изд. Chicago U.P., 1970). Прекрасное представление об этой категории ученых дает работа Макса Фридендера *Знаток искусства* (перев. В. Блоха под ред. Б. Виппера. М.: Дельфин, 1923).

Благодаря работе крупнейших современных знатоков искусства мы располагаем каталогами государственных и частных собраний и выставок. Лучшие из этих изданий позволяют читателю понять, на чем построены знаточеские изыскания.

Тайный враг, с которым приходится бороться знатокам - это подделыватель. Кратким введением в эту проблему является книга: Otto Kurz. *Fakes* (New York: Dover, 1967). См. также прелестный каталог выставки фальшивок, организованной в Британском музее: *Fakes? The Art of Deception*. Ed. Mark Jones (London: British Museum, 1990).

### ИСТОРИЯ СТИЛЕЙ

Существует другой тип историков искусства, которые задаются вопросами помимо тех, что занимают знатоков. Они ставят задачу объяснить характер стилей и их эволюцию, чего касается также и моя *История искусства*.

Интерес к этой проблеме впервые возник в Германии в XVIII веке. Начало ему положила публикация в 1764 году Иоганном Иоахимом Винкельманом его *Истории искусства древности* (перев. С. Шаровой, Г. Янчевского. Л.: Изогиз, 1933). В русском переводе есть и его сочинение *Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре* - см.: И.И. Винкельман. *Избранные произведения и письма*. Перев. В. Алявдиной (М.-Л.: Academia, 1935; переизд., М.: Ладомир, 1996).

Идущей от Винкельмана традиции последовательно придерживались в немецкоязычных странах в XIX и XX веке, но некоторые из работ, принадлежащих авторам этого направления, были переведены на английский язык. Полезный обзор такого рода теорий и идей дает книга: Michael Podro. *The Critical Historians of Art* (New Haven-London: Yale U.P., 1982). Наилучшим введением в проблематику, касающуюся истории стилей, до сих пор остаются работы швейцарского историка Генриха Вёльфлина, мастера сравнительного анализа. Многие из них доступны в русском переводе: *Ренессанс и барокко*. Перев. Е. Лундберга (СПб.: Грядущий день, 1913); *Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения*. Перев. А.А. Константиновой, В.М. Небезиной (СПб.: Брокгауз-Эфрон, 1912); *Основные понятия истории искусств*. Перев. А.А. Франковского (М.-Л.: Academia, 1930; СПб.: Мифрил, 1994); *Италия и немецкое чувство формы. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса*. Перев. Л.И. Некрасовой, В.В. Павлова (Л.: Изогиз, 1934). Сторонником психологической теории развития искусства был Вильгельм Воргингер (W. Worginger), чья книга *Abstraction und Einfühlung* (Munich: Piper, 1911) созвучна мировоззренческим установкам экспрессионизма. Из французских истолкователей стиля следует назвать Анри Фосийона и его эссе *Жизнь форм* (перев. Н. Дубининой, Т. Ворсановой. М.: Изд. дом «Московская коллекция», 1995).

## ИЗУЧЕНИЕ СЮЖЕТОВ

Интерес к религиозному и символическому содержанию искусства берет начало во Франции XIX века и своей кульминации достигает в трудах Эмиля Маля (E. Male). См., например, его книги: *L'art religieux du XII-e siecle en France* (2-е изд., Paris: Colin, 1924); *L'art religieux apres le Consil de Trente. Etude sur*

*l'iconographie de la fin du XVI-e siecle, du XVII-e, du XVIII-e siecle* (Paris: Colin, 1932). С мифологическими темами в искусстве, изучению которых посвящены работы Аби Варбурга и его школы, знакомит книга одного из ее последователей: Jean Seznec. *The Survival of the Pagan Gods* (Princeton U.P., 1953; переизд. 1972). Блестящая интерпретация символики ренессансного искусства дана в трудах Эрвина Панофски (E. Panofsky) *Studies in Iconology* (New York: Harper and Row, 1972), *Meaning in the Visual Arts* (New York: Doubleday, 1957; переизд. Harmondsworth: Penguin, 1970), а также Фрица Закля (F. Saxl); см. его книгу *A Heritage of Images* (Harmondsworth: Penguin, 1970). Я тоже опубликовал сборник эссе на эту тему: E.H. Gombrich. *Symbolic Images* (London: Phaidon, 1972; 3-е изд., Oxford, 1985; переизд. London, 1995).

Для интересующихся христианской и классической символикой существует несколько справочных изданий, например: Джеймс Холл. *Словарь сюжетов и символов в искусстве*. Перев. А. Майкапара (М.: Крон-Пресс, 1996), G. Ferguson. *Signs and Symbols in Christian Art* (Oxford U.P., 1957).

В изучение трактовки некоторых тем и мотивов в западноевропейском искусстве свой весомый вклад внес Кеннет Кларк (K. Clark); см., в частности, его книги *Landscape into Art* (London: John Murray, 1949; переработ. изд., 1979) и *The Nude* (London: John Murray, 1956; переизд. Harmondsworth: Penguin, 1985). Исследованию такой темы, как натюрморт, посвящен труд Шарля Стерлинга: Charles Sterling. *La nature morte. De l'antiquite a nos jours* (Paris: Tisne, 1952).

## СОЦИАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ

Условия социальной жизни, влияющие на развитие стилей и направлений в искусстве, чаще всего интересуют ученых марксистской ориентации. Среди них наибольшую широту подхода обнаруживает Арнольд Хаузер (A. Hauser), автор книги *A Social History of Art* (2 vols., London: Routledge and Kegan Paul, 1951; нов. изд. 4 vols., 1990). См. об этом также статью в моей книге: *Meditations on a Hobby Horse* (London: Phaidon, 1963; 4-е изд., Oxford, 1985; переизд. London, 1994). Более специальным проблемам в этой области посвящены работы: Frederick Antal. *Florentine Painting and its Social Background* (London: Routledge and Kegan Paul, 1947); J.J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the Revolution of 1848* (London: Thames and Hudson, 1973). Недавно в данной сфере появилась новая тема - роль женщин в искусстве; см.: Germaine Green. *The Obstacle Race* (London: Secker and Warburg, 1979; переизд. London: Pan, 1981); Griselda Pollock. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London: Routledge, 1988). Некоторые из нынешних историков,

призывающих сосредоточить внимание на изучении социальных аспектов, своим лозунгом избрали термин «новая история искусства»; см. антологию под этим названием: *New Art History*. Ed. A.L. Rees, Frances Borzello (London: Camden, 1986). В стремлении избегать эстетических оценок как слишком субъективных этих историков намного опередили археологи, ибо для них предметы искусства прошлого всего лишь свидетельства об определенной культуре. В этой связи см. недавно вышедшую антологию *Art in Modern Culture*. Ed. Francis Frascina, Jonathan Harris (London: Phaidon, 1992; переизд. 1994).

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ В психологии существует несколько школ, которые по-разному рассматривают вопросы психологии искусства. О теории искусства Фрейда и его последователей я написал несколько эссе, вошедших в мои книги: *Psycho-Analysis and the History of Art*. - см.: *Meditations on a Hobby Horse* (London: Phaidon, 1963; 4-е изд. Oxford, 1985; переизд. London, 1994); *Freud Aesthetics*. - см.: *Reflections on the History of Art* (Oxford: Phaidon, 1987); *Verbal Wit as a Paradigm of Art: the Aesthetic Theories of Sigmund Freud (1856-1939)*. - см. *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition* (Oxford: Phaidon, 1984). Собственно фрейдистского подхода к проблеме придерживается Петер Фэллер (P. Fuller) в своей книге *Art and Psychoanalysis* (London: Hogarth Press, 1988), в то время как в работе Ричарда Уоллхейма - R. Wollheim. *Painting as Art* (London: Thames and Hudson, 1987) - отразились те

модификации, которые внесла в учение Фрейда Мелани Клейн. Большой интерес составляют произведения представителя этой же школы Адриана Стоукса; см., например: A. Stokes. *Painting and the Inner World* (London: Tavistock, 1963). Проблемы психологии зрительного восприятия, к которым я нередко обращаюсь в *Истории искусства*, подробнее анализируются в моих книгах: *Art and Illusion* (London: Phaidon, 1960; 5-е изд., Oxford, 1977; переизд. London, 1994); *The Sense of Order* (Oxford: Phaidon, 1979; переизд. London, 1994); *The Image and the Eye* (Oxford: Phaidon, 1982; переизд. London, 1994). Книга Рудольфа Арнхейма *Искусство и зрительное восприятие*. Перев. В.Н. Самохина (М.: Прогресс, 1974) использует методы гештальт-психологии, выдвинувшей принцип равновесия элементов и структур в зрительном восприятии. Роль образов в ритуале, магии, разного рода суевериях рассмотрена в книге: David Freedberg. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago U.P., 1989).

СОБИРАТЕЛЬСТВО И ИСТОРИЯ ВКУСА История коллекционирования и эволюция вкуса с наибольшей полнотой освещена в книге: Joseph Alsop. *The Rare Art Tradition: the History of Art Collecting and its Linked Phenomena* (Princeton U.P., 1981). Более специальный аспект темы исследуется в работе: Francis Haskell, Nicholas Penny. *Taste and the Antique* (New Haven-London: Yale U.P., 1981). Отдельные эпохи под данным углом зрения трактованы в следующих работах: Michael Vaxandall. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford U.P., 1972; 2-е изд., 1988), Martin Wackernagel. *Der Lebensraum des Kunstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt* (Leipzig: Seemann, 1938); Francis Haskell. *Patrons and Painters* (London: Chatto and Windus, 1967; переработан. и расширен. изд.: New Haven-London; Yale U.P., 1980); Он же. *Rediscoveries of Art* (London: Phaidon, 1976; переизд. Oxford, 1980). О превращениях антикварного рынка см.: Gerald Reitlinger. *The Economics of Taste* (3 vols., London: Barrie and Rockliff, 1961-1970).

## ТЕХНИКИ

Существует несколько образцовых исследований о техниках и их применении в различных видах искусства: Rudolf Wittkower. *Sculpture* (Harmondsworth: Penguin, 1977); Sheila Adam. *The Techniques of Greek Sculpture* (London: Thames and Hudson, 1966); Ralph Mayer. *The Artist's Handbook of Materials and Techniques* (London: Faber, 1951; 5-е изд., 1991); A.M. Hind. *An Introduction to the History of Woodcut* (2 vols., London: Constable, 1935; переизд., 1 т., New York: Dover, 1963); A.M. Hind. *A History of Engraving and Etching* (London: Constable, 1927; переизд. New York: Dover, n.d.); Francis Ames-Lewis, Joanne Wright. *Drawing in the Italian Renaissance Workshop* (London: Victoria and Albert Museum, 1983); John Fitchen. *The Construction of Gothic Cathedrals* (Oxford U.P., 1961). Технологии живописи были посвящены три выставки цикла *Как создается искусство (Art in the Making)*, организованные в лондонской Национальной галерее: *Рембрандт* (1988), *Итальянская живопись до 1400 года* (1989) и *Импрессионизм* (1990); см. каталоги. Большая выставка в том же музее - *От Джотто до Дюрера: Живопись раннего Ренессанса в Национальной галерее* (1991) - также основывалась на научном подходе к изучению техники живописи.

## Общие работы

Существует множество великолепных настольных изданий, которые знакомят с основными фактами истории искусства и ориентируют в дальнейшем чтении. Важнейшие из них - серии книг *Pelican History of Art*. Публикацию их начал Николаус Певзнер, в настоящее время этим занимается издательство Йейлского университета. Дополнением к этим сериям служит 11 томов *Oxford History of English Art*. Другая серия, *Phaidon Colour Library*, представляет собой солидную и вместе с тем рассчитанную на широкий круг читателей библиотеку о художниках и об основных направлениях в искусстве. Она иллюстрирована очень хорошими по качеству цветными репродукциями, как, впрочем, и книги из серии *World of Art*, выпускаемые издательством Thames and Hudson.

Среди массы других капитальных изданий можно указать еще следующие: X.B. Янсон. *Основы истории искусства* (СПб.: Книжный дом, 1997); об архитектуре - Nikolaus Pevsner. *An Outline of European Architecture* (London: Penguin, 1943; 7-е изд., 1963); о скульптуре - John Pope-Hennessy. *An Introduction to Italian Sculpture* (3 vols., London: Phaidon, 1955-1963; 2-е изд., 1970-1972; переизд. Oxford,

1985); о восточном искусстве - *The Heibonsha Survey of Japanese Art* (30 vols., Tokyo: Heibonsha, 1964-1969; New York: Weatherhill, 1972-1980). Но если нужно получить самые последние сведения по тому или иному вопросу, тогда следует обращаться не к этим настольным руководствам, а к журналам, которые издают институты и научные общества Европы и Америки. Это прежде всего - *Burlington Magazine* и *Art Bulletin*. В журналах специалисты пишут для специалистов, публикуя документальный материал и свое истолкование различных вопросов и тем; это и есть кирпичики, из которых складывается история искусства. Периодика по искусству имеется лишь в больших библиотеках. Там же вы найдете многотомные справочные издания, в том числе энциклопедия, например *Encyclopedia of World Art* (New York, 1959-1968), или библиографические указатели литературы по искусству: *Art Index* и *International Repertory of the Literature of Art* (RILA), который с 1991 года выходит под названием *Bibliography of the History of Art*.

## СПРАВОЧНИКИ

Полезные справочники выпущены издательствами Оксфордского университета (Oxford U.P.) и «Пингвин» (Penguin): Peter and Linda Murray. *The Penguin Dictionary of Art and Artists* (Harmondsworth, 1956; 6-е изд. 1989); John Fleming, Hugh Honour. *The Penguin Dictionary of Decorative Arts* (Harmondsworth, 1979; нов. изд. 1989); Nikolaus Pevsner. *The Penguin Dictionary of Architecture* (Harmondsworth, 1966, 4-е изд. 1991); *The Oxford Companion to Art* (1970-1975); *The Oxford Companion to the Decorative Arts* (1970, 1975).

Готовится к изданию 30-томный справочник *Macmillan Dictionary of Art*, в котором будут использованы новейшие данные об искусстве.

## Путешествия

Для изучения истории искусства, конечно, недостаточно одного лишь чтения книг. Любитель искусства всегда стремится путешествовать, чтобы самому видеть памятники архитектуры и художественные произведения. Все путеводители просто невозможно перечислить, укажу некоторые из них: *Companion Guides* (Collins), *Blue Guides* (A. and C. Black), *Phaidon Cultural Guides*.

Приятных путешествий!

## Библиография к главам

Книги обычно указываются здесь в той же последовательности, в какой в каждой из глав рассмотрено творчество художников и другие вопросы, подробнее анализируемые в данных книгах.

1

## ЗАГАДОЧНЫЕ ИСТОКИ

Anthony Forge. *Primitive Art and Society*  
(London: Oxford U.P., 1973) Douglas Fraser. *Primitive Art*.

(London: Thames and Hudson, 1962) Franz Boas. *Primitive Art*. (New York: Peter Smith, 1962)

## ИСКУССТВО ДЛЯ ВЕЧНОСТИ

Heinrich Schafer. *Von agyptischer Kunst. Ein Grundlage*  
(Wiesbaden: Harrassowitz, 1963) Kurt Lang, Max Hitner. *Aegypten. Architektur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden* (Munchen: Hirmer, 1955;  
2-е изд., Munchen: Deutscher Taschenbuch, 1976) Henri Frankfort. *The Art and Architecture of the Ancient Orient* (Harmondsworth: Penguin, 1954; 4-е изд., 1970)

## ВЕЛИКОЕ ПРОБУЖДЕНИЕ

Gisela M.A. Richter. *A Handbook of Greek Art* (London: Phaidon, 1959; 9-е изд., Oxford, 1987; переизд. London, 1994) Martin Robertson. *A History of Greek Art* (2 vols., Cambridge U.P., 1975) Andrew Stewart. *Greek Sculpture* (2 vols., New Haven-London: Yale U.P., 1990) John Boardman. *The Parthenon and its Sculptures* (London: Thames and Hudson, 1985) Bernard Ashmole. *Architect and Sculptor in Classical Greece* J.J. Pollitt. *Art and Experience in Classical Greece* (Cambridge U.P., 1972) R.V. Cook. *Greek Painted Pottery* (London: Methuen, 1960; 2-е изд., 1972) Claude Rolley. *Greek Bronzes* (London: Sotheby's, 1986)

#### ЦАРСТВО ПРЕКРАСНОГО

Margarete Bieber. *Sculpture of the Hellenistic Age* (New York: Columbia U.P., 1955; переработ. изд., 1961) J. Onians. *Art and Thought in the Hellenistic Age* (London: Thames and Hudson, 1979)

J.J. Pollitt. *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge U.P., 1986)

#### ПОКОРИТЕЛИ МИРА

Ranuccio Bianchi Bandinelli. *Rome: the Centre of Power* (London: Thames and Hudson, 1970) Он же. *Rome: the Late Empire* (London: Thames and Hudson, 1971) Richard Brilliant. *Roman Art: From the Republic to Constantine* (London: Phaidon, 1974) William Macdonald. *The Pantheon* (Harmondsworth: Penguin, 1976) Diana E.E. Kleiner. *Roman Sculpture*

(New Haven-London: Yale U.P., 1993) Roger Ling. *Roman Painting* (Cambridge U.P., 1991)

6

#### РАСХОЖДЕНИЕ ПУТЕЙ

Richard Krautheimer. *Rome, Profile of a City, 312-1308* (Princeton U.P., 1980) Otto Demus. *Byzantine Art and the West* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1970) Ernst Kitzinger. *Byzantine Art in the Making* (London: Faber, 1977) Он же. *Early Medieval Art in the British Museum* (London: British Museum, 1940; John Beckwith. *The Art of Constantinople* (London: Phaidon, 1961; 2-е изд., 1968) Richard Krautheimer. *Early Christian and Byzantine Art and Architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1965;

4-е изд., 1986)

7

#### ВЗГЛЯД НА ВОСТОК

Jerrilyn D. Dodds, ed. *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1992) Oleg Grabar. *The Alhambra* (London: Allen Lane, 1978) Он же. *The Formation of Islamic Art* (New Haven-London: Yale U.P., 1973; переработ. изд. 1987) Godfrey Goodwin. *History of Ottoman Architecture* (London: Thames and Hudson, 1971; переизд. 1987) Basil Gray. *Persian Painting* (London: Batsford, 1947; переизд. 1961) R.W. Ferrier, ed. *The Arts of Persia* (New Haven-London: Yale U.P., 1989) J.C. Harle. *Art and Architecture of the Indian Subcontinent* (Harmondsworth: Penguin, 1986) T. Richard Burton. *Hindu Art* (London: British Museum, 1992) James Cahill. *Chinese Painting* (Geneva: Skira, 1960; переизд. New York: Skira/Rizzoli, 1977) W. Willtees. *Foundations of Chinese Art* (London: Thames and Hudson, 1965) William Watson. *Style in the Arts of China* (Harmondsworth: Penguin, 1974) Michael Sullivan. *Symbols of Eternity* (Oxford U.P., 1980) Он же. *The Arts*

of China (Berkeley: California U.P., 1967; 3-е изд., 1984) Wen C. Fong. *Beyond Representation*

(New Haven-London: Yale U.P., 1992)

8

#### ИСКУССТВО В ПЛАВИЛЬНОМ КОТЛЕ

David Wilson. *Anglo-Saxon Art* (London:

Thames and Hudson, 1984) Он же. *The Bayeux Tapestry* (London:

Thames and Hudson, 1985) Janet Backhouse. *The Lindisfarne Gospels* (Oxford:

Phaidon, 1981; переизд. London, 1994) Jean Hubert et al. *L'Empire Carolingien*. (Paris:

Gallimard, 1968)

#### ЦЕРКОВЬ ВОИНСТВУЮЩАЯ

Meyer Schapiro. *Romanesque Art* (London: Chatto

and Windus, 1977) George Zarnecki, ed. *English Romanesque Art 1066-1200*

(London: Royal Academy, 1984) Hanns Swarzenski. *Monuments of Romanesque Art:*

*the Art of Church Treasures in North-Western Europe*

(London: Faber, 1954; 2-е изд., 1967) Otto Pacht. *Book Illumination in the Middle Ages*

(London: Harvey Miller, 1986) Christopher de Hamel. *A History of Illuminated*

*Manuscripts* (Oxford: Phaidon, 1986; 2-е изд.,

London, 1994) J.J.G. Alexander. *Medieval Illuminators and their Methods*

(New Haven-London: Yale U.P., 1992)

10

#### ЦЕРКОВЬ ТОРЖЕСТВУЮЩАЯ

Henri Focillon. *L'Art d'Occident. Le moyen age roman*

*et gothique*. (Paris: Colin, 1947) Joan Evans. *Art in Medieval France* (London: Oxford

U.P., 1948) Robert Branner. *Chartres Cathedral* (London: Thames

and Hudson, 1969; переизд. New York:

W.W. Norton, 1980) Max Hirmer, Willibald Sauerlander. *Gotische Skulptur*

*in Frankreich. 1140-1270* (München: Hirmer, 1970) Jean Bony. *Cathedrals gothiques en France* (Paris:

Braun, 1954) James H. Stubblebine. *Giotto, the Arena Chapel Frescoes*

(London: Thames and Hudson, 1966; 2-е изд., 1993) Jonathan Alexander, Paul Binski, ed. *Age of Chivalry:*

*Art in Plantagenet England 1200-1400* (London:

Royal Academy, 1987)

11

#### ПРИДВОРНЫЕ И ГОРОЖАНЕ

Jean Bony. *The English Decorated Style*

(Oxford: Phaidon, 1979) Andrew Martindale. *Simone Martini* (Oxford:

Phaidon, 1988) Millard Meiss. *French Painting in the Time of Jean*

*de Berry: The Limbourgs and their Contemporaries*

(2 vols., New York: Braziller, 1974) Jean Longnon et al. *The Tres Riches Heures of the Duc de Berry* (London: Thames and Hudson, 1969; переизд. 1989)

12

## ЗАВОЕВАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ.

Eugenio Battisti. *Brunelleschi: the Complete Work* (London: Thames and Hudson, 1981) Bruce Cole. *Masaccio and the Art of Early Renaissance Florence* (Bloomington: Indiana U.P., 1980) Umberto Baldini, Ornella Casazza. *La Capella Brancacci* (Milano: Olivetti; Electa, 1990) Paul Joannides. *Masaccio and Masolino* (London: Phaidon, 1993) H.W. Janson. *The Sculpture of Donatello* (Princeton U.P., 1957) Bonnie A. Bennett, David G. Wilkins. *Donatello* (Oxford: Phaidon, 1984) Kathleen Morand. *Claus Sluter: Artist of the Court of Burgundy* (London: Harvey Miller, 1991) Elizabeth Dhanens. *Hubert and Jan van Eyck* (Antwerp: Fonds Mercator, 1980) Erwin Panofsky. *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character* (2 vols., Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1953; переизд. New York: Harper and Row, 1971)

13

## ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО: I

Franco Borsi. *L.B. Alberti: L'opera completa* (Milano: Electa, 1980) Richard Krautheimer. *Lorenzo Ghiberti* (Princeton U.P., 1956; пересмотр. изд., 1970) John Pope-Hennessy. *Fra Angelico* (London: Phaidon, 1952; 2-е изд., 1974). Русск. перев.: Джон Поуп-Хеннеси. *Фра Анджелико* (М.: Слово/Slovo, 1995) Он же. *Uccello* (London: Phaidon, 1950; 2-е изд., 1969) Ronald Lightbown. *Mantegna* (Oxford: Phaidon-Christie's, 1986) Jane Martineau, ed. *Andrea Mantegna* (London: Thames and Hudson, 1992) Kenneth Clark. *Piero della Francesca* (London: Phaidon, 1951; 2-е изд., 1969) Ronald Lightbown. *Piero della Francesca* (New York: Abbeville, 1992) L.D. Ettlinger. *Antonio and Piero Pollaiuolo* (Oxford: Phaidon, 1978) Н. Horne. *Botticelli: Painter of Florence* (London: Bell, 1908; переработ. изд.: *Sandro Botticelli: Life and Work*. London: Thames and Hudson, 1989) О картинах *Весна* и *Рождение Венеры* см. мою статью *Botticelli's Mythologies - Symbolic Images* (London: Phaidon, 1972; 3-е изд., Oxford, 1985; переизд. London, 1995)

14

## ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО: II

John Harvey. *The Perpendicular Style* (London: Batsford, 1978) Martin Davies. *Rogier van der Weyden: An Essay, with a Critical Catalogue of Paintings ascribed to him and to Robert Campin* (London: Phaidon, 1972) Michael Baxandall. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven—London: Yale U.P., 1980) Jan Bialostocki. *The Art of the Renaissance in Eastern Europe* (Oxford: Phaidon, 1976)

15

## ДОСТИГНУТАЯ ГАРМОНИЯ

Arnaldo Bruschi. *Bramante*. Bari: Laterza, 1973 Kenneth Clark. *Leonardo da Vinci* (Cambridge U.P., 1939; переработ. изд., Harmondsworth: Penguin, 1988) A.E. Popham, ed. *Leonardo da Vinci: Drawings* (London: Cape, 1946; переработ. изд., 1973) Martin Kemp. *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man* (London: Dent, 1981)  
 См. также эссе в моих книгах: *The Heritage of Apelles* (Oxford: Phaidon, 1976; переизд. London, 1993), pp. 39-56, и *New Light on Old Masters* (Oxford: Phaidon, 1986; переизд. London, 1993), pp. 32-88 Herbert von Einem. *Michelangelo. Bildhauer, Maler, Baumeister* (Berlin: Mann, 1973) Howard Hibbard. *Michelangelo* (Harmondsworth: Penguin, 1975; 2-е изд., 1985). См. особенно введения здесь и в предыдущей книге. Johannes Wilde. *Michelangelo: Six Lectures* (Oxford U.P., 1978) Ludwig Goldscheider. *Michelangelo: Paintings, Sculpture, Architecture* (London: Phaidon, 1953; 6-е изд., 1995) Michael Hirst. *Michelangelo and his Drawings* (New Haven-London: Yale U.P., 1988) Полные каталоги произведений Микеланджело см.: Frederick Hartt. *The Paintings of Michelangelo* (New York: Abrams, 1964) Он же. *Michelangelo: The Complete Sculpture* (New York: Abrams, 1970) Он же. *Michelangelo Drawings* (New York: Abrams, 1970) О Сикстинской капелле см.: Charles Seymour, ed. *Michelangelo: the Sistine Ceiling* (New York: W.W. Norton, 1972) Carlo Pietrangeli, ed. *The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered* (London: Muller, Blond and White, 1986) John Pope-Hennessy. *Raphael* (London: Phaidon, 1970) Roger Jones, Nicholas Penny. *Raphael* (New Haven-London: Yale U.P., 1983) Luitpold Dussler. *Raphael: Kritisches Verzeichnis der Gemalde, Wandbilder und Bildteppiche* (Munchen, 1966) Paul Joannides. *The Drawings of Raphael with a Complete Catalogue* (Oxford: Phaidon, 1983) О Станца делла Сеньятура см. статью в моей книге: *Symbolic Images* (London: Phaidon, 1972; 3-е изд., Oxford, 1985; переизд. London, 1995), pp. 85-101; о *Мадонне в кресле* см. статью в моей книге: *Norm and Form* (London: Phaidon, 1966; 4-е изд., Oxford, 1985; переизд. London, 1995), pp. 64-80

16

## СВЕТ И ЦВЕТ

Deborah Howard. *Jacopo Sansovino*

(New Haven-London: Yale U.P., 1975) Bruce Boucher. *The Sculpture of Jacopo Sansovino* (2 vols., New Haven-London: Yale U.P., 1992) Johannes Wilde. *Venetian Art from Bellini to Titian* (Oxford U.P., 1974) Giles Robertson. *Giovanni Bellini* (Oxford U.P., 1968) Terisio Pignatti. *Giorgione: Complete Edition* (London: Phaidon, 1971) Harold Wethey. *The Paintings of Titian* (3 vols., London: Phaidon, 1969-1975) Charles Hope. *Titian* (London: Jupiter, 1980) Cecil Gould. *The Paintings of Correggio* (London: Faber, 1976) A.T. Popham. *Correggio's Drawings*

(London: British Academy, 1957)

17

## РАСПРОСТРАНЕНИЕ НОВОГО СТИЛЯ

Erwin Panofsky. *The Life and Art of Albrecht Durer* (Princeton U.P., 1943; 4-е изд., 1955; переизд. 1971) Nikolaus Pevsner, Michael Veier. *Grunewald* (London: Thames and Hudson, 1948) G. Scheja. *The Isenheim Altarpiece* (Cologne: DuMont; New York: Abrams, 1969)

Max J. Friedlander. *Die Gemälde von Lucas Cranach* (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1932)  
Walter S. Gibson. *Hieronymus Bosch* (London: Thames and Hudson, 1973) — см. также статью в моей  
книге: *The Heritage of Apelles* (Oxford: Phaidon, 1976; переизд. London, 1993), pp. 79-90

R.H. Marijnissen. *Hieronymus Bosch: The Complete Works* (Antwerp: Tatar, 1987)

18  
КРИЗИС ИСКУССТВА  
James Ackerman. *Palladio*  
(Harmondsworth: Penguin, 1966) John Sherman. *Mannerism*  
(Harmondsworth: Penguin, 1967) John Pope-Hennessy. *Cellini* (London: Macmillan, 1985) Sydney J.  
Freedberg. *Parmigianino: His Works in  
Painting* (2 vols., Cambridge, Mass.:  
Harvard U.P., 1950) A.T. Popham. *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*

(3 vols., New Haven-London: Yale U.P., 1971) Charles Avery. *Giambologna* (Oxford: Phaidon-

Christie's, 1987; переизд. London: Phaidon, 1993) Hans Tietze. *Tintoretto: The Paintings and Drawings*  
(London: Phaidon, 1948) Harold E. Wethey. *El Greco and his School*  
(2 vols., Princeton U.P., 1962) John Rowlands. *Holbein: The Paintings of Hans Holbein  
the Younger* (Oxford: Phaidon, 1985) Roy Strong. *The English Renaissance Miniature*  
(London: Thames and Hudson, 1983) -  
статьи о Николасе Хильярде и Исааке Оливере Fritz Grossmann. *Peeter Brueghel. Die Gemälde*  
(Köln: Phaidon, 1955) Ludwig Munz. *Brueghel: The Drawings*. Transl. from the  
German manuscript (London: Phaidon, 1961)

19  
ВИДЕНИЕ И ВИДЕНИЯ  
Rudolf Wittkower. *Art and Architecture in Italy  
1600-1750* (Harmondsworth: Penguin, 1958;  
3-е изд., 1973) Ellis Waterhouse. *Italian Baroque Painting*  
(London: Phaidon, 1962; 2-е изд., 1969) Donald Posner. *Annibale Carracci: A Study in the Reform  
of Italian Painting around 1590*  
(2 vols., London: Phaidon, 1971) Walter Friedlander. *Caravaggio Studies*  
(Princeton U.P., 1955) Howard Hibbard. *Caravaggio*  
(London: Thames and Hudson, 1983) D. Stephen Pepper. *Guido Reni: A Complete Catalogue of  
his Works with an Introductory Text*  
(Oxford: Phaidon, 1984) Anthony Blunt. *The Paintings of Poussin*  
(3 vols., London: Phaidon, 1966-1967) Marcel Rothlisberger. *Claude Lorrain: The Paintings*  
(2 vols., New Haven-London: Yale U.P., 1961) Julius S. Held. *Rubens: Selected Drawings*  
(3 vols., London: Phaidon, 1959;  
2-е изд. в одном томе, Oxford, 1986) Он же. *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens:  
A Critical Catalogue* (2 vols., Princeton U.P., 1980) *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* (London: Phaidon;  
London: Harvey Miller, 1968 - планируется  
27 томов, 15 из которых уже изданы) Michael Jaffe. *Rubens and Italy* (Oxford: Phaidon, 1977) Christopher  
White. *Peter Paul Rubens: Man and Artist*  
(New Haven-London: Yale U.P., 1987) Christopher Brown. *Van Dyck* (Oxford: Phaidon, 1982) Jonathan  
Brown. *Velazquez* (New Haven-London:  
Yale U.P., 1986) Enriqueta Harris. *Velazquez* (Oxford: Phaidon, 1982) Jonathan Brown. *The Golden Age of  
Painting in Spain*  
(New Haven-London: Yale U.P., 1991)

20  
ЗЕРКАЛО ПРИРОДЫ

Katharine Fremantle. *The Baroque Town Hall of Amsterdam* (Utrecht: Dekker and Gumbert, 1959) Seymour Slive. *Trans Hals* (3 vols., London: Phaidon, 1970-4) Он же. *Jacob van Ruisdael* (New York: Abbeville, 1981) Gary Schwarz. *Rembrandt: His Life, his Paintings* (Harmondsworth: Penguin, 1985) Jakob Rosenberg. *Rembrandt: Life and Work* (2 vols., Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1948; 4-е изд., Oxford: Phaidon, 1980) A. Bredius. *Rembrandt: Complete Edition of the Paintings* (Vienna: Phaidon, 1935; 4-е, переработ. изд., London: Phaidon, 1971) Otto Benesch. *The Drawings of Rembrandt* (6 vols., London: Phaidon, 1954-7; переработ. изд., 1973) Christopher White, K.G. Boon. *Rembrandt's Etchings: An Illustrated Critical Catalogue* (2 vols., Amsterdam: Van Ghendt, 1969) Christopher Brown, Jan Kelch, Pieter van Thiel. *Rembrandt: The Master and his Workshop* (2 vols., New Haven-London: Yale U.P., 1991) Baruch D. Kirschenbaum. *The Religious and Historical Paintings of Jan Steen* (Oxford: Phaidon, 1977) Wolfgang Stechow. *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century* (London: Phaidon, 1966; 3-е изд., Oxford, 1981) Svetlana Alpers. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (London: John Murray, 1983) Lawrence Gowing. *Vermeer* (London: Faber, 1952) Albert Blankert. *Vermeer of Delft: Complete Edition of the Paintings* (Oxford: Phaidon, 1978) John Michael Montias. *Vermeer and his Milieu* (Princeton U.P., 1989)

21

#### ВЛАСТЬ И СЛАВА: I

Anthony Blunt, ed. *Baroque and Rococo Architecture and Decoration* (London: Elek, 1978) Он же. *Borromini* (Harmondsworth: Penguin, 1979; нов. изд. Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1990) Rudolf Wittkower. *Gian Lorenzo Bernini* (London: Phaidon, 1955; 3-е изд., Oxford, 1981) Robert Enggass. *The Paintings of Baciccio: Giovanni Battista Gaulli 1639-1709 (University Park: Pennsylvania State U.P., 1964) Michael Levey. Giambattista Tiepolo* (New Haven-London: Yale U.P., 1986) Он же. *Painting in Eighteenth Century Venice* (London: Phaidon, 1959; 3-е изд., New Haven-London: Yale U.P., 1994) Julius S. Held, Donald Posner. *Seventeenth and Eighteenth Century Art* (New York-London:

Abrams, 1972)

22

#### ВЛАСТЬ И СЛАВА: II

G. Walton. *Louis XIV and Versailles* (Harmondsworth: Penguin, 1986) Anthony Blunt. *Art and Architecture in France 1500-1700* (Harmondsworth: Penguin, 1953; 4-е изд., 1980) Henry-Russell Hitchcock. *Rococo Architecture in Southern Germany* (London: Phaidon, 1968) Eberhard Hempel. *Baroque Art and Architecture in Central Europe* (Harmondsworth: Penguin, 1965) Marianne Roland Michel. *Watteau: Un artiste au XVIII-e siecle* (Paris: Flammarion, 1984) Donald Posner. *Antoine Watteau*

(London: Weidenfeld and Nicolson, 1984)

23

#### БЕК ПАЗУМА

Kerry Downes. *Sir Christopher Wren* (London: Granada, 1982) Ronald Paulson. *Hogarth: His Life, Art and Times*

(2 vols., New Haven-London: Yale U.P., 1971;  
сокращен. изд. в одном томе, 1974) David Blindman. *Hogarth* (London:  
Thames and Hudson, 1981) Ellis Waterhouse. *Reynolds* (London: Phaidon, 1973) Nicolas Penny, ed. *Reynolds*  
(London: Royal  
Academy, 1986) John Hayes. *Gainsborough: Paintings and Drawings*

(London: Phaidon, 1975; переизд. Oxford, 1978) Он же. *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough:*

*A Critical Text and Catalogue Raisonne*

(2 vols., London: Sotheby's, 1982) Он же. *The Drawings of Thomas Gainsborough*

(2 vols., London: Zwemmer, 1970) Он же. *Thomas Gainsborough*

(London: Tate Gallery, 1980) Georges Wildenstein. *Chardin, a Catalogue Raisonne*

(Oxford: Cassirer, 1969) Philip Conisbee. *Chardin* (Oxford: Phaidon, 1986) H.H. Arnason. *The Sculptures of  
Houdon*

(London: Phaidon, 1975) Jean-Pierre Cuzin. *Jean-Honore Fragonard:*

*Vie et oeuvre; catalogue complet des peintures*

(Fribourg: Suisse, 1987) Oliver Millar. *Zoffany and his Tribuna*

(London: Routledge and Kegan Paul, 1967)

24

#### РАЗРЫВ ТРАДИЦИИ

J. Mordaunt Crook. *The Dilemma of Style*

(London: John Murray, 1987) J.D. Prown. *John Singleton Copley*

(2 vols., Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1966) Anita Brookner. *Jacques-Louis David*

(London: Chatto and Windus, 1980) Paul Gassier, Juliet Wilson. *The Life and Complete Work  
of Francisco Goya* (New York: Reynal, 1971;

переработ. изд., 1981) Janis Tomlinson. *Goya* (London: Phaidon, 1994) David Bindman. *Blake as an Artist*

(Oxford: Phaidon, 1977) Martin Butlin. *The Paintings and Drawings*

*of William Blake* (2 vols., New Haven-London:

Yale U.P., 1981) Martin Butlin, Evelyn Joll. *The Paintings*

*of J.M.W. Turner, a Catalogue*

(2 vols., New Haven-London: Yale U.P., 1977;

переработ. изд., 1984) Andrew Wilton. *The Life and Work of J.V.W. Turner*

(London: Academy, 1979) Graham Reynolds. *The Late Paintings and Drawings*

*of John Constable* (2 vols., New Haven-London:

Yale U.P., 1984) Malcolm Cormack. *Constable* (Oxford: Phaidon, 1986) Walter Friedlander. *From David to  
Delacroix*

(Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1952) William Vaughan. *German Romantic Painting*

(New Haven-London: Yale U.P., 1980) Helmut Borsch-Supan. *Caspar David Friedrich*

(London: Thames and Hudson, 1974;

4-е изд., Munich: Prestel, 1990) Hugh Honour. *Neo-classicism* (Harmondsworth:

Penguin, 1968)

Он же. *Romanticism* (Harmondsworth: Penguin, 1981) Kenneth Clark. *The Romantic Rebellion* (London:  
Sotheby's, 1986)

25

#### ПЕРМАНЕНТНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Robert Rosenblum. *Ingres* (London: Thames

and Hudson, 1967) Robert Rosenblum, H.W. Janson. *The Art of the*

*Nineteenth Century* (London: Thames and Hudson,

1984) Lee Johnson. *The Paintings of Eugene Delacroix*

(6 vols., Oxford U.P., 1981-1989) Michael Clarke. *Corot and the Art of Landscape* (London: British Museum, 1991) Peter Galassi. *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical Landscape Tradition* (New Haven-London: Yale U.P., 1991) Robert Herbert. *Millet* (Paris: Grand Palais; London: Hayward Gallery, 1975) *Courbet* (Paris: Grand Palais; London: Royal Academy, 1977) Linda Nochkin. *Realism* (Harmondsworth: Penguin, 1971) Virginia Surtees. *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti* (Oxford U.P., 1971) Albert Boime. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (London: Phaidon, 1971; переизд. New Haven-London: Yale U.P., 1986) *Manet* (Paris: Grand Palais; New York: Metropolitan Museum of Art, 1983) John House. *Monet* (Oxford: Phaidon, 1977; 3-е изд., London, 1991) Paul Hayes Tucker. *Monet in the '90s: The Series Paintings* (New Haven—London: Yale U.P., 1989) *Renoir* (Paris: Grand Palais; London: Hayward Gallery; Boston: Museum of Fine Arts, 1985) *Pissarro* (London: Hayward Gallery; Paris: Grand Palais; Boston: Museum of Fine Arts, 1981) J. Hillier. *The Japanese Print: A New Approach* (London: Bell, 1960) Richard Lane. *Hokusai: Life and Word* (London: Barrie and Jenkins, 1989) Jean Sutherland Boggs et al. *Degas* (Paris: Grand Palais; Ottawa: National Gallery of Canada; New York: Metropolitan Museum of Art, 1988) John Rewald. *The History of Impressionism* (New York: Museum of Modern Art, 1946; 4-е изд., London: Secker and Warburg, 1973). Русск. перевод: Джон Ревалд. *История импрессионизма*. Перев. А.Н. Изергиной (Л.-М.: Искусство, 1959;

2-е изд.: перев. П.В. Мелковой под ред.

М.А. Бессоновой; М.: Республика, 1995) Robert L. Herbert. *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society* (New Haven-London: Yale U.P., 1988) Albert Elsen. *Rodin* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1963) Catherine Lampert. *Rodin: Sculptures and Drawings* (London: Hayward Gallery, 1986) Andrew Maclaren Young, ed. *The Paintings of James McNeill Whistler* (New Haven-London: Yale U.P., 1980) K.E. Maison. *Honore Daumier: Catalogue of the paintings, Watercolours and Drawings* (2 vols., London: Thames and Hudson, 1968) Quentin Bell. *Victorian Artists* (London: Routledge and Kegan Paul, 1967) Graham Reynolds. *Victorian Painting*

(London: Studio Vista, 1966)

26

В ПОИСКАХ НОВЫХ ФОРМ

Robert Schmutzler. *Art Nouveau - Jugendstil*

(Teufen: Niggli, 1962) Roger Fry. *Cezanne: A Study of his Development*

(London: Hogarth Press, 1927;

нов. изд., Chicago U.P., 1989) William Rubin, ed. *Cezanne. The Late Work*

(London: Thames and Hudson, 1978) John Rewald. *Cezanne: The Watercolours*

(London: Thames and Hudson, 1983) John Russell. *Seurat* (London: Thames

and Hudson, 1965) Richard Thomson. *Seurat* (Oxford: Phaidon, 1985;

переизд. 1990) Ronald Pickvance. *Van Gogh in Aries* (New York:

Metropolitan Museum of Art, 1984) Он же. *Van Gogh in Saint Remy and Auvers*

(New York: Metropolitan Museum of Art, 1986) Michel Hoog. *Gauguin* (London: Thames

and Hudson, 1987) *Gauguin* (Paris: Grand Palais; Chicago:

Art Institute; Washington: National Gallery of Art,

1988) Nicolas Watkins. *Bonnard* (London: Phaidon, 1994) Gotz Adriani. *Toulouse-Lautrec* (London: Thames

and Hudson, 1987) Он же. *Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin* (New York: Museum of Modern Art, 1956;

3-е изд., London: Secker and Warburg, 1978)

27

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО.

Robert Rosenblum. *Cubism and Twentieth-Century*

Art (London: Thames and Hudson, 1960;

переработ. изд., New York: Abrams, 1992) John Golding. *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914* (London: Faber, 1959; 3-е изд., 1988) Bernard S. Myers. *Expressionism* (London: Thames and Hudson, 1963) Walter Grosskamp, ed. *German Art in the Twentieth*

*Century: Painting and Sculpture 1905-1985*

(London: Royal Academy, 1985) Hans Maria Wingler. *The Bauhaus* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969) H. Bayer, W. Gropius, I. Gropius, Hrsg.

*Bauhaus 1919-1928* (Teufen: Niggli, 1959) William J.R. Curtis. *Modern Architecture since 1900* (Oxford: Phaidon, 1980; 2-е изд., 1989;

переизд. London, 1994) Robert Hughes. *The Shock of the New: Art and the Century of Change* (London: BBC, 1980; переработ.

и расширен. изд., 1991) William Rubin, ed. «*Primitivism*» in *20th Century Art:*

*Affinity of the tribal and the Modern* (2 vols.,

New York: Museum of Modern Art, 1984) Reinhold Heller. *Munch: His Life and Work*

(London: John Murray, 1984) C.D. Zigrosser. *Prints and Drawings of Kathe Kollwitz*

(London: Constable; New York: Dover, 1969) Werner Haftmann. *Emil Nolde*. (5 Aufl., Koln:

Du Mont Schauberg, 1966) Richard Calvocoressi, ed. *Oskar Kokoschka 1886-1980*

(London: Tate Gallery, 1987) Peter Vergo. *Art in Vienna 1898-1918: Klimt, Kokoschka,*

*Schiele and their Contemporaries* (London:

Phaidon, 1975; 3-е изд., 1993, переизд. 1994) Paul Overy. *Kandinsky: The Language of the Eye*

(London: Elek, 1969) Hans Kroethel, Joan K. Benjamin. *Kandinsky:*

*Catalogue Raisonne of the Oil Paintings*

(2 vol., London: Sotheby's, 1982-4) Will Grohmann. *Wassily Kandinsky: Life and Work*

(New York: Abrams, 1958) Sixten Ringbom. *The Sounding Cosmos*

(Abo: Academia, 1970) Jack Flam. *Matisse: The Man and his Art, 1869-1918*

(London: Thames and Hudson, 1986) John Elderfield, ed. *Henri Matisse* (New York:

Museum of Modern Art, 1992) *Pablo Picasso: A Retrospective* (New York: Museum

of Modern Art, 1980) Timothy Hilton. *Picasso* (London: Thames

and Hudson, 1975) Richard Verdi. *Klee and Nature* (London: Zwemmer, 1984)

Margaret Plant. *Paul Klee: Figures and Faces*

(London: Thames and Hudson, 1978) Ulrich Luckhardt. *Lyonel Feininger*

(Munchen: Prexteel, 1989) Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati.

*Brancusi* (London: Faber, 1988) John Milner. *Mondrian* (London: Phaidon, 1992) Norbert Lynton. *Ben*

*Nicholson* (London: Phaidon, 1993) *Le Douanier Rousseau* (New York: Museum of Modern Art, 1985) Susan

Compton, ed. *British Art in the Twentieth Century:*

*The Modern Movement* (London: Royal

Academy, 1987) Joan M. Marter. *Alexander Calder, 1898-1976*

(Cambridge U.P., 1991) Alan Bowness, ed. *Henry Moore: Sculptures and Drawings*

(6 vols., London: Lund Humphries, 1965-7) Susan Compton, ed. *Chagall* (London: Royal

Academy, 1985) David Sylvester, ed. *Rene Magritte, Catalogue Raisonne*

(2 vols., Houston: The Menil Foundation;

London: Philip Wilson, 1992-1993) Yves Bonnefoy. *Giacometti* (New York: Abbeville, 1991) Robert

Descharnes. *Dali de Gala: Le monde de*

*Salvador Dali* (Paris: Bibliotheque de arts, 1962);

русск. перевод: Р. Дешарн, Н. Дешарн.

*Сальвадор Дали*. Лозанна: Эдита, 1996) Dawn Ades. *Salvador Dali* (London: Thames and Hudson, 1982)

28

#### ИСТОРИЯ БЕЗ КОНЦА

John Elderfield. *Kurt Schwitters* (London: Thames

and Hudson, 1985) Irving Sandler. *Abstract Expressionism: The Triumph*

*of American Painting* (London: Pall Mall, 1970) Ellen G. Landau. *Jackson Pollock* (London: Thames

and Hudson, 1989) James Johnson Sweeney. *Pierre Soulages*

(Neuchatel: Ides et Calendes, 1972) Douglas Cooper. *Nicolas de Stael*

(London: Weidenfeld and Nicolson, 1962) Patrick Waldburg, Herbert Read, Giovanni de

San Luzzaro, eds. *Complete Works of Marino Marini*

(New York: Tudor Publishing, 1971) Marilena Pasquali, ed. *Giorgio Morandi 1890-1964*

(London: Electa, 1989) Hugh Adams. *Art of the Sixties* (Oxford: Phaidon, 1978) Charles Jencks, Maggie

Keswick. *Architecture Today*

(London: Academy, 1988) Lawrence Gowing. *Lucian Freud* (London: Thames

and Hudson, 1982) Naomi Rosenblum. *A World History of Photography*

(New York: Abbeville, 1989) *Henri Cartier-Bresson, photographe* (Paris: Delpire, 1980) *Hockney on*

*Photography: Conversations with Paul Joyce*

(London: Jonathan Cape, 1988) Maurice Tuchman, Stephanie Barron, eds.

*David Hockney: A Retrospective* (Los Angeles:

Los Angeles County Museum of Art;

London: Thames and Hudson, 1988)

# ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ ТАБЛИЦЫ. КАРТЫ

Нижеследующие таблицы должны помочь читателю сопоставить временные рамки тех историко-художественных периодов и стилей, о которых шла речь в этой книге. Таблица I охватывает последние 5000 лет человеческой истории (от 3000 года до н.э. до наших дней), исключая, таким образом, доисторический период наскальной живописи.

Следующие три таблицы (II—IV) освещают последние двадцать пять столетий более детально. Необходимо учитывать иной масштаб обозначения времени для ближайших к нам 650 лет. В них включены только упоминавшиеся в тексте художники и произведения. То же самое, за немногими исключениями, относится к выборке событий и персонажей, представленных в нижней части каждой таблицы. Во всех таблицах серым цветом обозначены исторические отрезки.

В дополнение к хронологическим таблицам, располагающим имена и события на оси времени, приведенные здесь карты мира, средиземноморского бассейна и Западной Европы должны помочь читателю представить их соотношение в пространстве. При изучении карт необходимо не упускать из виду, что географические особенности оказывали свое воздействие на ход развития цивилизаций: горные хребты препятствовали сообщению, судоходные реки и близость морей облегчали торговлю, плодородные долины способствовали росту городов, многие из которых существовали столетиями, пережив политические потрясения и вызванные ими изменения границ и даже названий государств. Ныне, когда воздушные сообщения сократили дистанции, нужно помнить, что в давние времена путешествовали чаще всего пешком, что касается и мастеров, странствовавших в поисках работы, и художников, пересекавших Альпы с познавательными целями.

2000 до н.э.

200 до н.э.

1000 до н.э.

МЕСОПОТАМИЯ	Шумеры			
ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ	Раннее царство	Древнее царство	Среднее царство	Новое царство
ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ			Крито-микенская бронзовая культура	Микенская бронзовая культура
ДРЕВНИЙ РИМ				
БЛИЖНИЙ ВОСТОК				
ИНДИЯ И КИТАЙ			Начало бронзового века в Китае	
СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЕВРОПА				
СОВРЕМЕННАЯ ЕВРОПА И АМЕРИКА				

Тиса

1000 н.э.

3000 н.э.

Бронзовый период

Железный период

Классический период

Латинистический период

Византизм

Римская империя

• Основание Константинополя

• Возникновение ислама

Византия

Вхождение буддизма в Иран

• Объединение Китая

• Образование империи Великих Моголов

Каролинги

• Образование Священной Римской империи

Романский стиль

• Битва при Гастингсе

Готика

• Открытие Америки

Ренессанс

Материализм

Барокко

Рокко

Классицизм

Романтизм

Преромантизм

Импрессионизм

Модерн

Фовизм

Кубизм

Дадаизм

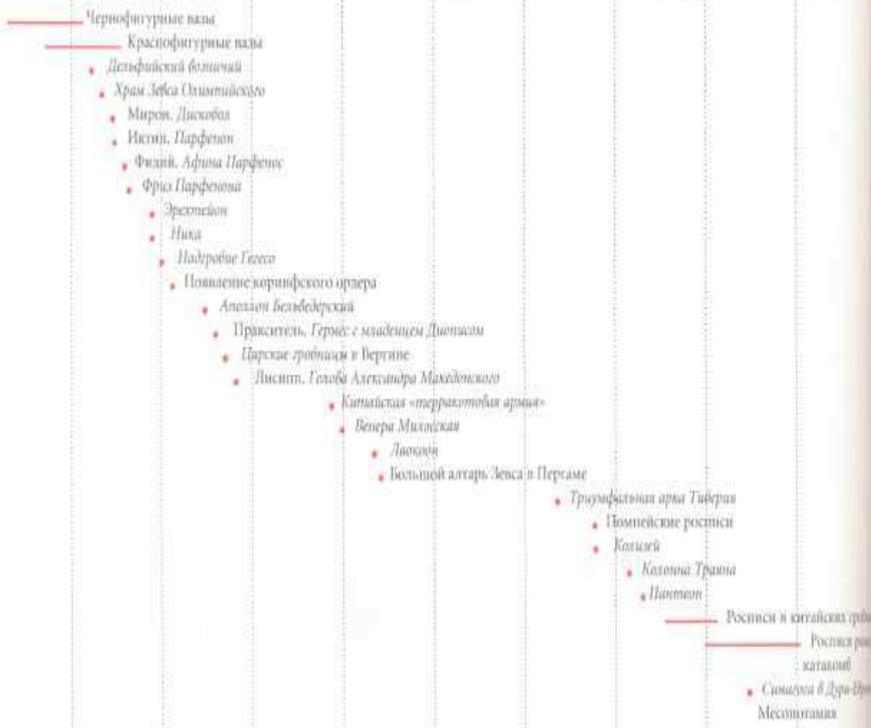
Сюрреализм

Абстрактный экспрессионизм

Поп-арт

Оп-арт

Постмодернизм



- Мозаика собора в Монреале
- Северный портал собора в Шартре
- Неф собора в Амьене
- Церковь Сент-Шапель в Париже
- Гао Кэ-гун
- Смерть Матео Париска
- Дуччо
- Пизано, Кафедральный собор в Пизе
- Скульптура собора в Хаусбурге
- Джотто
- Мартини
- Дворец дождей в Венеции
- Псалтирь королевы Марии

- Китай
- Фанфан Юань Баси
- Мозаика базилики Санта-Аполлинаре Nuovo в Риме
- Базилика Санта-Аполлинаре ин Клаусе в Риме
- Лидийская Евангелия
- Убийство Карла Великого
- Собор в Ахене
- Особые захоронение

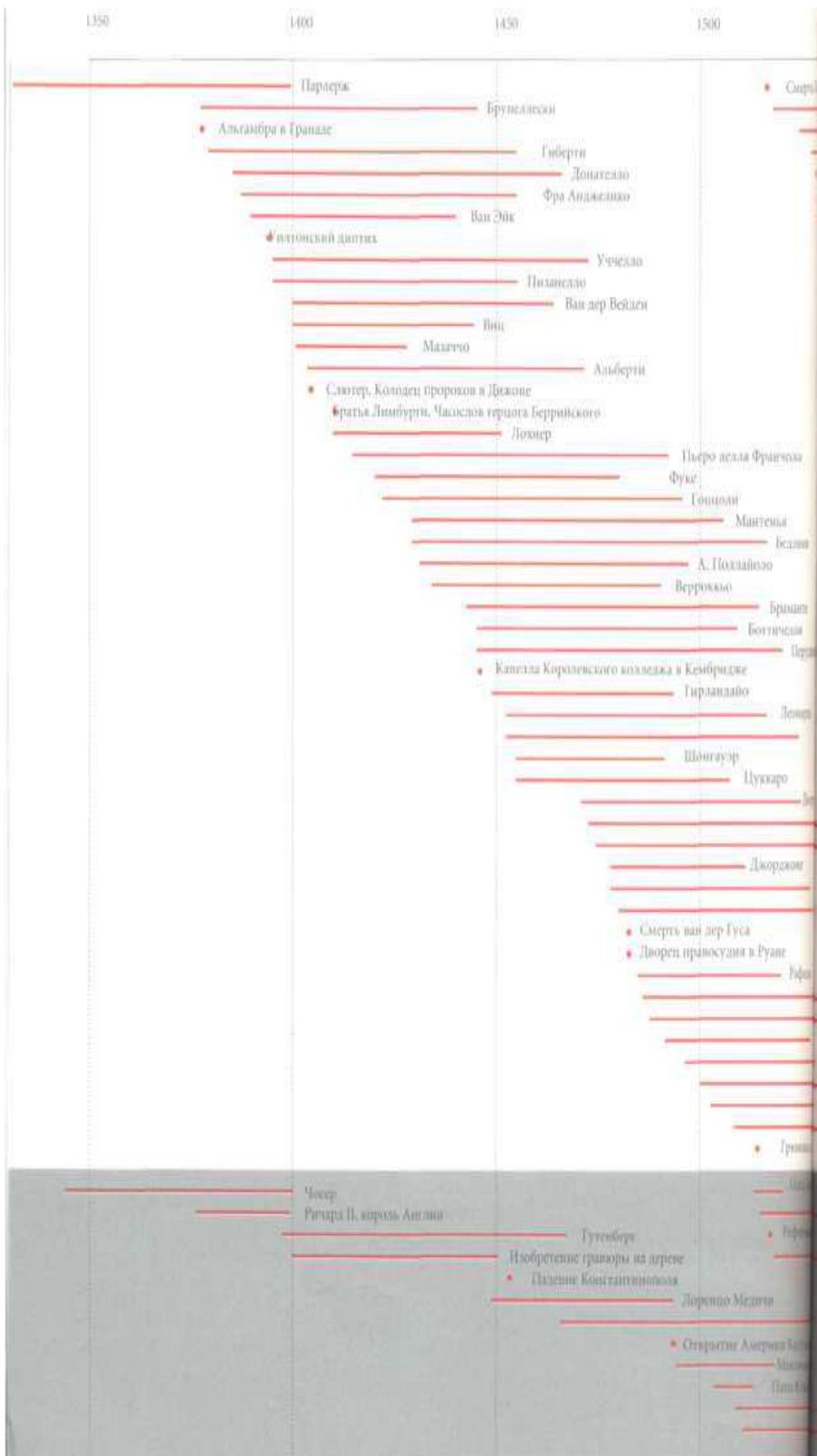
- Евангелие Оттона III
- Церковь в Эрзе Бартон
- Бронзовые двери церкви в Хильдесхайме
- Лю Цай
- Ховер из Байе
- Начало строительства собора в Лансе
- Подготовки из собора в Глестере
- Ренне де Юн, Бронзовые куколь
- Ма Юань
- Начало строительства собора Парижской Богоматери
- Церковь Св. Трофим в Арле

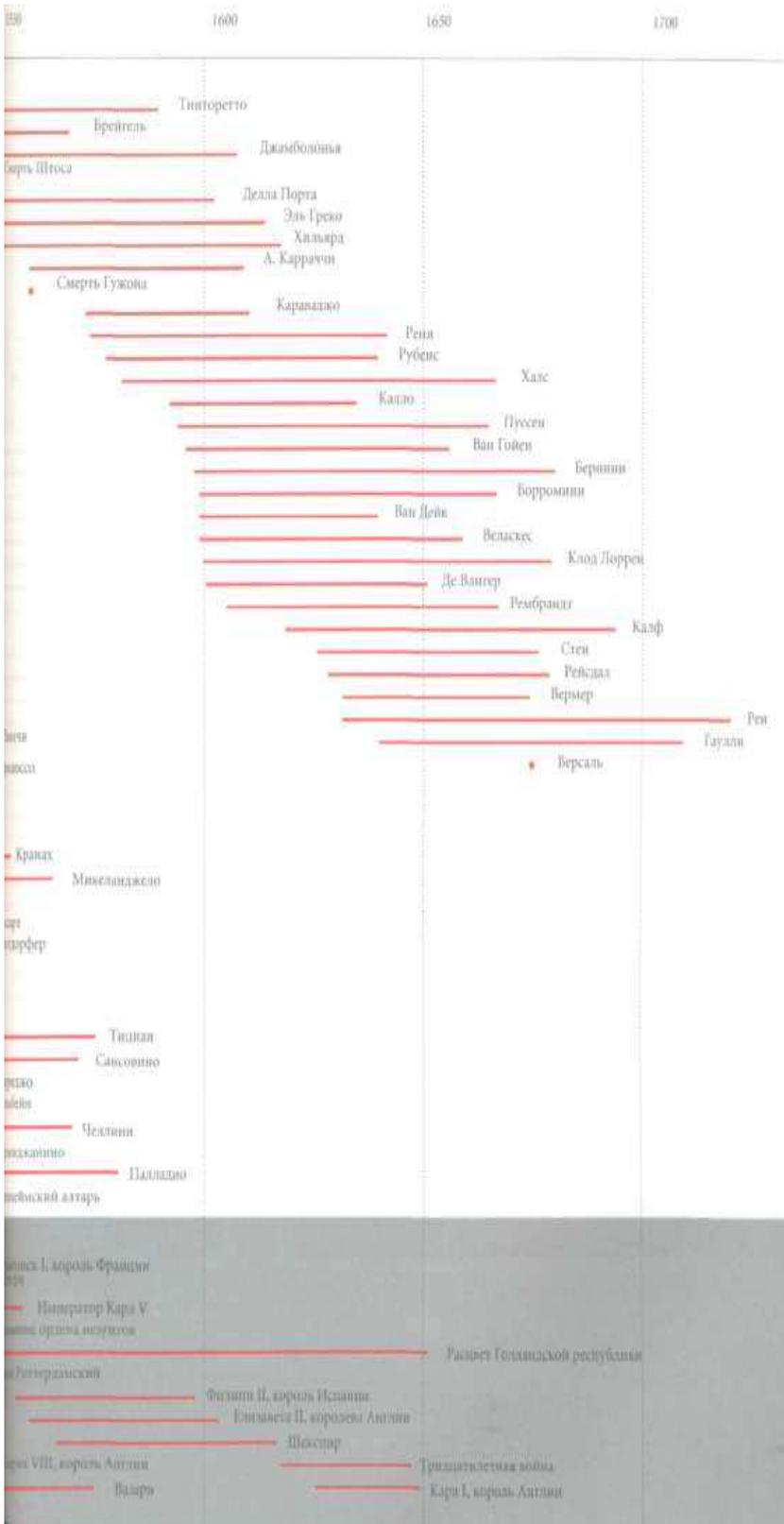
Вторжения викингов в Британию

- Империя Карла Великого
- Битва при Гастингсе
- Первый крестовый поход
- Великая хартия вольностей
- Данс
- Петрарка
- Антонио ди Пизано

Италия

- Рим — центр империи
- Папа Григорий Великий
- Магомед
- Исламские завоевания
- Изобретение в Византии



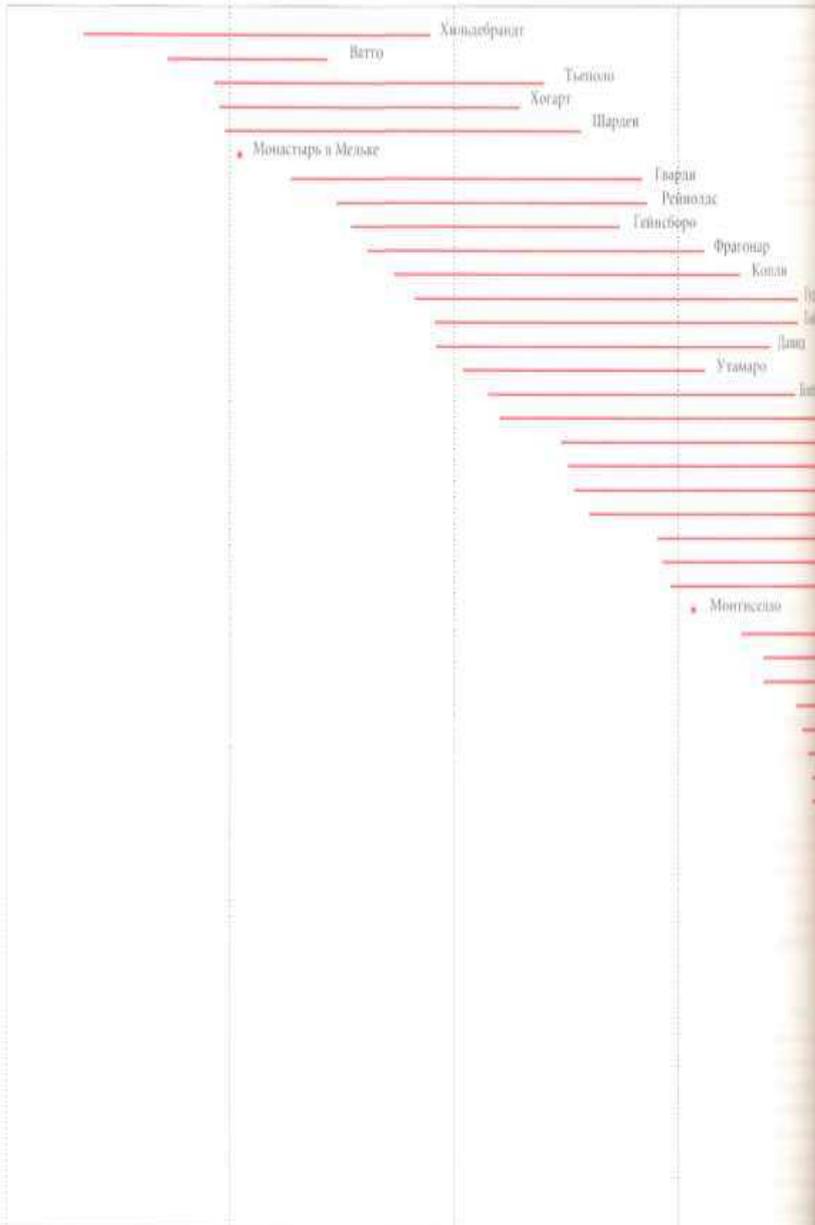


1650

1700

1750

1800



• Лондонский пожар

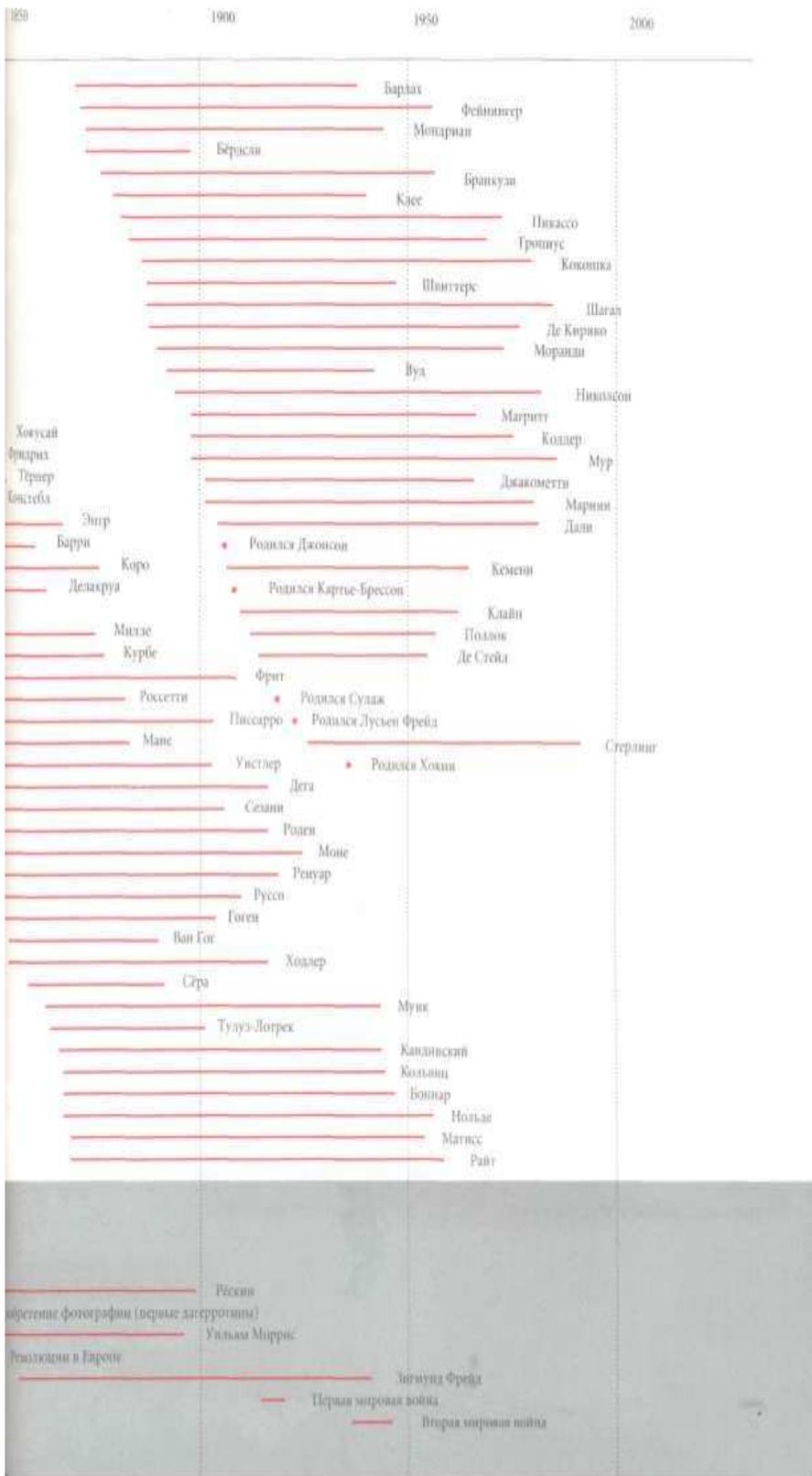
• Лодовик XIV, король Франции

• Декларация независимости США

• Французская революция

• Наполеон

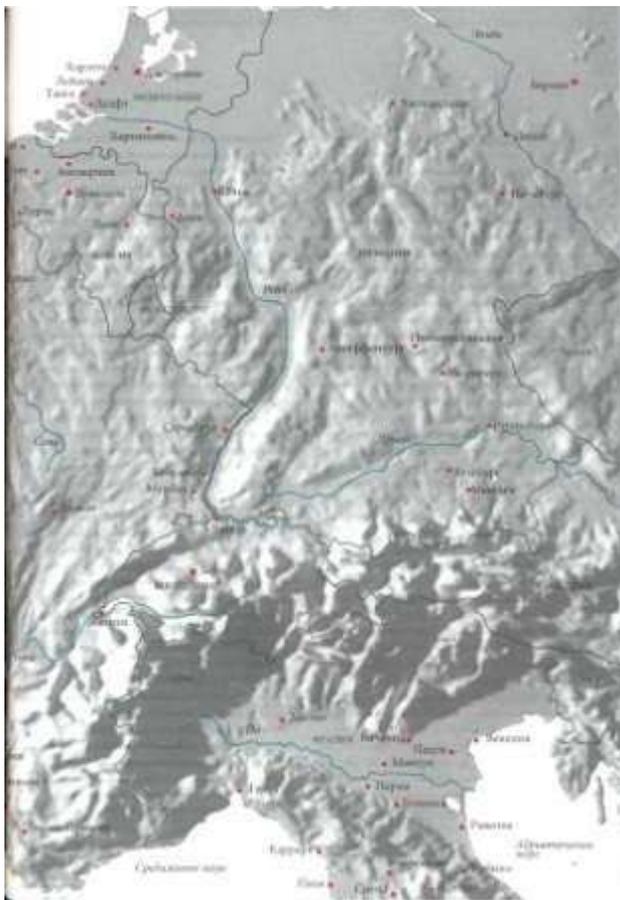
• Наполеон



- ! Некоторые столицы и крупные города
- Географические названия, упоминаемые в тексте
- Границы







## ПОСЛЕСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Читатель познакомился с Историей искусства Эрнста Гомбриха - книгой подлинно популярной, не только по намерениям, четко обозначенным автором в предисловии и последовательно выдержанным в тексте, но и своим огромным успехом во всем мире.

Замысел общедоступного изложения безусловно удался. Эта книга приобщила к искусству миллионы людей, надеемся, что и в нашей стране она сослужит добрую службу всем, кто, попав в музей, заинтересовался загадками разных стилей и направлений, творчеством великих мастеров. Скажем несколько слов об авторе. Эрнст Ханс Гомбрих, выдающийся историк и теоретик искусства, родился в 1909 году в Вене. Незадолго до присоединения Австрии к нацистской Германии он эмигрировал в Англию, где долгие годы работал в авторитетнейшем Институте Варбурга, возглавляя его в качестве директора с 1959 по 1976 год. Среди его научных трудов следует прежде всего назвать две теоретические работы - Искусство и иллюзия. Опыт психологического изучения изображения (1960) и Чувство порядка. Опыт психологического изучения декоративного искусства (1979), а также глубокие исследования по искусству эпохи Возрождения, собранные в книгах Норма и форма (1966), Символические образы (1972), Наследие Апеллеса (1976), Новый взгляд на старых мастеров (1986). Научные достижения Гомбриха широко признаны и высоко оценены. Он является членом нескольких академий, обладателем многих почетных званий и наград. Отметим лишь две из них - рыцарское звание, которое дается королевой Великобритании за выдающиеся заслуги, и премию имени великого гуманиста Эразма Роттердамского, которой Гомбрих удостоен за просветительскую деятельность, то есть в первую очередь - за настоящую книгу.

В гуманитарных науках - как, впрочем, и в любых других - нельзя достичь крупных успехов, не приведя знания о своем предмете в связную систему, не выработав теории, объясняющей известные факты. Читатель, наверное, обратил внимание на то, как логично выглядит в изложении Гомбриха история искусства, как естественно, в силу некоей внутренней необходимости, развиваются стили и направления. Перед нами разворачивается картина творческой эволюции, отчасти сходной с эволюцией органического мира в дарвиновском описании: здесь роль *наследственности* выполняет традиция, *изменчивость* создается новаторскими находками, среди которых происходит *отбор* - наиболее ценные открытия отдельных художников включаются в свод общего достояния, и обновленная традиция порождает новые проблемы, требующие индивидуальных решений. При этом Гомбрих сильно ограничивает роль внешних факторов - общественного строя, социальной среды, доминирующих в ней представлений, идейных течений и тому подобного. В его понимании общество, являясь «институциональным обрамлением» художественной деятельности, задает ей первоначальные ориентиры, цели, но движущие силы исторического процесса порождаются ею самой, определяя логику саморазвития искусства. Приведем только один пример. Как Гомбрих объясняет слом единой традиции на рубеже XVIII-XIX веков, ее раскол на множество направлений? Любой искусствовед многое мог бы сказать по этому поводу, обратившись к социальным и культурным реалиям времени. Английский ученый сознательно ограничился лишь двумя аспектами, относящимися к собственно художественной жизни: изменения в системе образования и роль выставок, появившихся в XVIII веке. С какой ясностью предстает в его анализе суть случившихся перемен: с возникновением академического образования цепочка непосредственной передачи опыта от мастера к ученику

прервалась, традиция предстала в качестве отчужденного от художника, застывшего образца «совершенного стиля», что подталкивало к поискам иных стилевых систем, а скопление произведений в одном месте (на выставках) еще больше усиливало потребность в оригинальной, отклоняющейся от академической нормы манере.

И в этой книге, и во многих статьях Гомбрих неоднократно заявляет о своем недоверии к концепциям «духа времени», то есть тем социологическим и культурологическим методам, которые выводят

явления искусства из общественных условий, точнее - из условностей мышления, присущих той или иной формации. В *Истории искусства* проступают лишь общие контуры научной теории, которая в полном объеме была изложена десять лет спустя, в *Искусстве и иллюзии*. Эта книга стала событием в искусствоведении и эстетике, вызвав многолетние, и весьма плодотворные, дискуссии среди специалистов.

Гомбрих - последователь (не сказать ли больше - единомышленник?) философа Карла Поппера, создавшего в теории познания целое направление, известное под названием «критического рационализма»<sup>1</sup>. По Попперу, познавательные процессы - в первую очередь, формирование научного знания - протекают не как накопление фактов, за которым следует обобщающая их теория, а, скорее, в обратном порядке: сначала выдвигается теоретическая гипотеза, истинность которой затем проверяется данными наблюдений и экспериментов. Причем поиск этих данных должен идти не по линии подтверждения гипотезы, а по линии ее опровержения. Верность, работоспособность теоретической конструкции определяются не наличием подтверждающих ее фактов (их всегда можно найти), а отсутствием фактов

1. С воззрениями Поппера можно познакомиться по вышедшим в России его книгам: *Логика и рост научного знания. Избранные работы* (М., 1983), *Открытое общество и его враги* (М., 1992), *Нищета историцизма* (М., 1992).

опровергающих. «Принципу ведра», черпающего «нужные» факты, Поппер противопоставляет «принцип прожектора», исследующего окружающий мир в поисках контраргументов. Так осуществляется прогресс науки, таким путем движется человеческое познание вообще - методом проб и ошибок, предположений и опровержений. Совершенно очевидно, что в этом процессе испытания гипотез и их отбраковки ведущая роль принадлежит критическому мышлению. Метод рациональной критики, по Попперу, преодолевает «концептуальные каркасы» любого уровня, поднимаясь над любыми условностями той или иной культуры - мифологическим истолкованием мира, религиозными запретами и предписаниями, упорством ментальных обычаев и общественных идеологий.

В *Искусстве и иллюзии* Гомбрих показывает, что зрительное восприятие - простейший, базисный акт человеческого познания - осуществляется по той же программе. Отпечаток на сетчатке глаза - не более чем совокупность цветных пятен. Чтобы возникло видение объекта, необходима деятельность мозга, хранящего память о прошлом опыте. В ответ на световые раздражители мозг выдвигает некое предположение-догадку, «называет» объект и затем сличает эту пробную модель с данными непосредственных ощущений. Все ошибочные предположения отбрасываются, и только в случае детального совпадения «объект-гипотезы» с отпечатком на сетчатке возникает осмысленное видение, плывущие перед глазами цвета складываются в узнаваемые формы предметов. Если суть дела в таком беглом изложении не вполне ясна, мы отсылаем читателя к книге Р.-Л. Грегори *Разумный глаз* (М., 1972), где поисковый, прогностический характер человеческого зрения раскрывается подробно и увлекательно<sup>2</sup>.

2. В *Истории искусства* Гомбрих касается этого вопроса в том месте главы *Экспериментальное искусство*, где он говорит о зависимости видения от предварительного знания (стр. 562).

В психологии зрения Гомбрих видит постоянную величину, некую константу, предшествующую любому культурному опыту, любым типам мышления. Она-то и направляет развитие изобразительного творчества, определяет историю мимесиса (подражания природе) в живописи и скульптуре.

В своей теории Гомбрих опирается на существующее различие между двумя способами изображения, хорошо известное всем преподавателям и учащимся художественных школ: один из них передает то, что мы *знаем* (или полагаем, что знаем) о предмете, другой - то, что мы видим в данный момент. Здесь читателю было бы небесполезно вернуться к гомбриховскому анализу картины Манэ *Скачки в Лонгшане* (илл. 335). Указанное различие раскрывается также в изложении принципов египетского искусства, основанного, по наблюдениям автора, в большей мере на знании, чем на зрительном восприятии (см. анализ илл. 33 и 34) и в дальнейшем сопоставлении его с искусством греческой классики. Вспомним, как в главах *Великое пробуждение* и *Царство красоты* Гомбрих описывает

переход от первоначальной, унаследованной от египетского искусства схемы к полнокровному образу высокоразвитого мимесиса. Каноничная схема и есть пробная модель («гипотеза»), которая затем подвергается испытанию в опыте наблюдения природы и, в соответствии с ним, непрерывно корректируется, шаг за шагом приближаясь к реальности. При этом схема, как предварительная конструкция, не устраняется, сохраняя свою роль внутреннего каркаса, костяка жизнеподобного образа. Сходный процесс натурализации средневековой схематики происходил в новоевропейском искусстве начиная с эпохи Возрождения. Здесь определились два пути, два разных метода - итальянский (преобразование структуры) и северный (преобразование поверхности), особенности которых Гомбрих подробно прослеживает в своей книге.

Таким образом мгновенный процесс зрительного восприятия словно повторяется в замедленном темпе в истории становления реалистического изображения. Развитие миметического начала в искусстве, потенциально заложенное в психологии видения, воспроизводит его последовательность: от предварительной схемы, суммирующей предшествующий опыт, к ее апробированию и уточнению. Такое движение возможно только при особой, критической позиции художника. Если мастера Древнего Востока, Средних веков видели свою задачу в воссоздании канона, повторении прежнего образца, то художник античности и, особенно, художник новоевропейской формации, отстраняясь от собственного произведения, придирчиво рассматривает его, выискивая недостатки, неточности, открывая способы их преодоления. Здесь есть действительное сходство с научными методами, когда, выдвигая объясняющую гипотезу, ученый (а вместе с ним - и все научное сообщество) испытывает ее на верность путем беспощадной критики, попытками ее опровержения в экспериментах. Такое критическое начало - по Попперу и по Гомбриху - и составляет существо западной классической традиции, которая реализует себя не в повторении раз найденного образца, а в постоянном преодолении собственных постулатов, предварительных установок и предубеждений. Западная культура - это культура спора, дискуссии, соревнования различных идей, концепций, индивидуальных решений.

Обратим внимание на вводный раздел главы об искусстве Высокого Возрождения (*Достигнутая гармония*). Предпосылки Возрождения широко освещались в искусствоведческой литературе. Гомбрих останавливается лишь на одной из них, которую считает главной - формировании среды, стимулирующей соревновательное начало. В соперничество втягиваются города, владетельные князья, художники и их заказчики. В этой атмосфере, поощряющей и мелкое тщеславие выскочек, и притязания

гениев, не возникает суевы бессмысленных метаний, ибо, как и в любом состязании, успех определяется едиными для всех участников объективными критериями. В *Истории искусства* Гомбрих усматривает такой критерий в природе, в *Искусстве и иллюзии* он развивает и уточняет свою позицию: здесь в главе *Размышления о греческой революции*, он еще раз возвращается к вопросу о художественном развитии в Древней Греции, показывая, как изменившаяся социальная функция изобразительного искусства нацелила его на подражание природе. Речь идет не о природе «в себе», а о том, как она дана нам в зрительном восприятии, базисные свойства которого также определены самой природой. Именно с этим связано критическое отношение Гомбриха к современному искусству. В результате достижений импрессионизма, а также изобретения фотографии стали неизбежными поиски альтернативных функций художественного образа, но, при всем разнообразии и остроумии найденных решений, они все большей отдалялись от рациональных норм, подрывая критерии оценки.

Из вышеизложенного должно стать ясным, почему для Гомбриха неприемлемы те культурологические подходы, при которых человеческое сознание предстает замкнутым в изолированных друг от друга «кодах» и «языках», наглухо закрывающих доступ к реальности, исключая преемственность и плодотворный диалог между разными культурами. Вслед за Поппером он выступает решительным противником концепций безграничного релятивизма, уравнивающих любые способы интерпретации мира, отвергающих самую возможность объективного знания.

Однако изобразительное, миметическое начало, при всей его важности, не исчерпывает содержания художественного творчества. Ему противостоит начало формальное, определяющее стройность, гармоничную

организованность художественного произведения. Эти противоположности пребывают в состоянии неустойчивого равновесия, в разные эпохи доминирует то одна, то другая из них. Гомбрих уделяет большое внимание композиционным проблемам в искусстве Возрождения, когда они приобрели особую остроту в связи с бурным развитием мимесиса. И, как наверно заметил внимательный читатель, английский историк объясняет отсутствие однозначного прогресса в искусстве именно наличием в нем двух полюсов, чем оно и отличается от науки, которая стремится только к одному - познанию истины. Если миметическое начало подробно рассматривается в *Искусстве и иллюзии*, то закономерностям формальной организации посвящена другая книга - *Чувство порядка*, задуманная как дополнение и продолжение первой. Здесь объектом психологического исследования становятся декоративные искусства, орнаментика, то есть та сфера, в которой царят симметрия, ритм, геометрическая регулярность, а изобразительный аспект сводится к минимуму. В этой книге Гомбрих также исходит из свойств человеческого восприятия, присущей ему способности организовывать видимые объекты в правильные, упорядоченные системы.

Из всего вышеизложенного следует, что *История искусства* Гомбриха предлагает не просто популярный пересказ общеизвестных фактов, но и их интерпретацию в свете определенного мировоззрения. Читатель легко убедится в этом, обратившись к работам других искусствоведов. Ярко выраженная концепция несколько не снижает просветительской ценности книги, но, напротив - придает ей дополнительный интерес, побуждая к соучастию в мыслительной работе автора, одного из выдающихся ученых современности.

*Валентина Крючкова*

## **Указатель имен, терминов и географических названий**

**Жирным шрифтом** выделены номера иллюстраций

**А**

Абстрактное искусство - 13, 570,

581, 582, 602, 606, 619, 372,  
**381-383**; абстрактный экспрессионизм - 604, 393, **394**;  
живопись действия - 604;  
живопись цветового поля - 619; постживописная абстракция -  
619 Август, император - 121 Авиньон - 215  
Австрия - 354, 447, 449, 451  
Агесандр -111; *Лаокоон* - 69 Азия-106, 117  
Александр Македонский- 106, 66,  
108, 630, 632, 634 Александрия - 108, 325, 368  
Алжир — 551 Альба, герцог - 381  
Альберти, Леон Баттиста - 249,  
250,251,289;  
палаццо Ручеллаи - 250, **163**;  
церковь Сант Андреа — 249,  
162,621 Альгамбра - 143, 144, **90**  
Альпы - 212, 235, 270, 354, 452  
Альтамира, пещера - 40, 19, 627  
Альтдорфер, Альбрехт — 355;  
*Пейзаж* - 355, 356, 227  
Аменхотеп IV — см. Эхнатон Америка - 39, 50, 53, 224, 475, 499,  
526;  
Северная Америка - 46, 49;  
Соединенные Штаты Америки  
- 479, 482, 557, 592;  
Центральная Америка - 50  
Амстердам - 413, 420, 423, 427  
555, 582; Королевский дворец - **268**;  
Музей Ван Гога - 555;  
Собрание Сикса - **274**;  
Стеделийк Музеум - **281, 381**  
Англия - 171, 190, 197, 207, 215,  
269, 297, 341, 373,376, 379, 402,  
  
413, 457, 459, 462, 470, 472,  
  
475,476, 478, 483, 490, 499, 500,  
535,545,551,600,627  
Анджелико, фра Беато - 252, 264,  
270, 273, 503;  
*Благовещение* - 252, **165**  
Андроникос, Манолис - 632 Анна Богемская — 215  
Антаблемент - 77, 173, 288, 435,  
387 Антверпен - 21, 350, 381, 385,  
397, 401;  
Музей Кониинклийк — 6, Антиохия - 108, 325  
Античное искусство - 137, 198,  
201, 226, 229, 235, 320, 341, 346,  
347,476,485,561,586,626 Апеллес 630  
Апсида- 133, 171  
ар нуво - см. модерн Ардуэн-Мансар, Жюль - **291**  
Арецо - 260; церковь Сан Франческо - **170**  
Аристотель — 296 Арка - 173, 174, 185, 186, 226, 251,  
259, 269;  
арка триумфальная - 117, 118,

74, 176, 192, 249, 289, 388  
Аркбутан - 186, **122**, 269  
Арль - 176, 190, 545, 547, 551;  
церковь Сен-Трофим - **115**,  
116 Архитрав - 77, 82, 388  
Ассирия - 70, 82 аттик - 325 Аттика - 77  
Аугсбург 374  
Афанадор -11; *Лаокоон* - 69, 440  
Афины - 68, 77, 82, 84, 96, 99, 479  
Акрополь - 82, 99;  
Музей Акрополя - 61;  
Национальный  
археологический музей — 41,  
46, **51**, 59, **406**;  
Парфенон - 82, 84, 90, 94, 99,

100,478,585,601,612,627;

Храм Ники Аптерос - 99;

Эрехтейон - 99, 100, 60  
Африка- 117, 143, 506, 585  
Афродисий - 130 Ахен - 164;  
капелла - 163, **104** Ашаффенбург - 350  
Ашшурнасерпал II - 72, **45**, 73

## **Б**

Базель 343, 374 Базилика- 133, 135, **86**, 171,  
173, 175 Байё- 168, 169;  
*Ковер из Байё*- 168, 169,  
**109**, ПО Балканский полуостров - 75  
Бальзак, Оноре де - 597  
Барбизон - 509  
Барлах, Эрнст - 568;  
«Смилуйтесь!» - 568, 569, **370**  
Барокко - 287, 390, 392, 413, 437,  
443, 445, 447, 457, 461, 470, 479,  
499, 519 Бассано, Якопо - 339  
Баухауз - 560, **365**, 578, 621  
Бедуцци, Антонио - **297**  
Безансон; Муниципальная  
библиотека - **131** Бекет, Томас - 141  
Беллини, Джованни - 326, 329,  
349, 374;  
*Мадонна со святыми* - 326, 398,  
208 Бельгия - 173, 235, 413  
Бембо, кардинал - 232  
Бени-Гасан - 62-64  
Бентли, Ричард - **311**  
Бёрджи, Джон - **400**  
Бёрдсли, Обри - 554, 571, 572;  
*Иллюстрации к «Саломее»*

*Оскара Уайлда* — **362**

Берк, Эдмунд - 482 Берлин - 17, 30, 50, 52, 67, 108,

354, 379, 627;

Государственные музеи,

Античное собрание - 97;

Государственные музеи,

Кабинет гравюр - 2, 285, 411;

Государственные музеи,

Картинная галерея - **178**, 226,

**243, 256;**

Государственные музеи,

Пергамон-музеум - **68;**

Египетский музей - **39**, 40;

Кайзер Фридрих-Музеум - **15;**

Музей этнографии - **28**, 30

Берлингтон, лорд - 460, 462;

Чизвик-хаус - 460, **301**

Бернини, Джан Лоренцо - 438,

440, 447, 449, 452, 472;

*Портрет Констанцы*

*Буонарелли* - 438, **284;**

*Экстаз Святой Терезы* — 438,

440, **285, 286** Блейк, Уильям - 488, 490;

*Сотворение мира* - 490, **321**

Блот, Питер - 433 Богемия - 215, 451

Бойс, Йозеф - 601 Болонья - 608;

Музей Моранди - **399**

Бонмон - 195 Боннар, Пьер - 554, 571, 573;

*За столом* - 554, **359**

Борджа, Цезарь - 296

Борромини, Франческо - 435,

438, 449, 452, 457;

Церковь Сант Аньезе - 282, 283

Бостон — 373;

Музей изящных искусств - **239**

Бостон - 482;

Публичная библиотека - **315**

Босх, Иероним - 356, 359, 381,

589;

*Сады земных наслаждений* -

359, **229, 230**

Боттичелли, Сандро - 263, 264,

285, 287, 300, 303, 307, 319;

*Рождение Венеры* - 264, **172**

Браманте, Донато - 289-291, 307,

315, 323, 362;

Собор Святого Петра — 291;

*Темплетто* - 290, **187**, 389

Бранкузи, Константин - 13, 580,

590;

*Поцелуй*- **380**

Браувер, Адриан — 10

Брейгель Старший, Питер - 380,  
38-383, 397, 428, 509;

*Крестьянская свадьба* - 382,

**246, 247;**

*Художник и знаток* -**245;**

Брунеллески, Филиппо - 224, 229,  
230, 235, 239, 249, 250, 264, 269,

288, 387, 544;

собор Санта Мария дель Фьоре

- 224, **146;**

капелла Пацци - 226, **147,**

**148,** 389 Брюгге - 279,343;

Городская канцелярия

(Ауде Гриффи) - **219;**

Музей Грунинге - **180,181**

Брюссель - 381, 483;

Королевская библиотека - **177;**

Королевские музеи - **316;**

Отель Тассель - **349**

Бургундия - 235, 247, 156

Буффало - 605;

Художественная галерея

Олбрайт-Нокс - **395**

Бэрри, Чарлз-500, 501;

здание Парламента

в Лондоне - 500, 501, **327**

Бюрле Э.Г. - 553

**В**

Вавилон — 70

Вадуц - 400;

собрание князя

Лихтенштейна - **257**

Вазари, Джорджо - 371, 373

Валлот Ян - 343;

Городская канцелярия

(Ауде Гриффи) в Брюгге - **219**

Ван Гог, Винсент - 545-546, 548,

550, 551, 553, 555, 563, 564,

571, 600;

*Вид на Сент-Мари-де-ла-Мер* -

356;

*Комната художника в Арле* -

548, 357;

*Пшеничные поля и кипарисы* -

355; Ван Гог, Тео - 545

Ватикан - 20, 80, 307, 319, 323;

Музей античной скульптуры -

64,**69;**

Пинакотека - 5;  
Сикстинская капелла -  
**196-198,200**, 310,312;  
Этрусский музей - 48  
Вагто, Антуан - 454, 455, 469,  
521, 599;  
*Общество в парке* - **298**  
Вашингтон - 138, 479;  
Национальная галерея  
искусства - **88, 340**  
Вашингтон, Джордж - 504  
Везувий - 113  
Вейден, Рогир ван дер - 274, 276,  
279, 300, 356, 397;  
*Снятие со креста* - **179**  
Веласкес, Диего - 405-407, 408,  
411, 416, 420, 467, 468, 485, 514,  
521, 569, 599;  
*Менины* - 408, **266**;  
*Портрет папы Иннокентия X*  
- **264**, 408;  
*Продавец воды в Севилье* -  
406, 263; Вена - 16, 24, 25, 34, 35, 58, 164,  
249, 364, 380, 383, 385, 420, 569;  
Альбертина - 1, 9, **10, 18, 245**,  
385, 445, **221**;

Музей истории искусства - **17**,  
  
**32,105**, 233, **246, 247, 267**, 273;  
Национальная австрийская  
библиотека - **183** Венгрия - 352

Венеция - 198, 325, 331, 349, 368,  
371, 444;  
библиотека Сан Марка —  
325, **207**;  
галерея Академии - **209**;  
Дворец дождей - 208, **209**;  
Палаццо Лабия - **288, 289**;  
церковь Сан Дзаккария - **208**;  
церковь Санта Мария деи  
Фрари - 210, **211** Вергилий - 111

Вергина - 632 Вермер, Ян - 433, 470, 503;  
*Служанка с кувшином молока* —  
**433,218** Веронезе, Паоло - 339  
Верроккьо, Андреа - 293, 315;  
Конная статуя кондотьера  
Бартоломео Коллеони -  
293, **188** Версаль 447, **291, 292**, 449, 459;  
музей - 455 Верн, Жюль 381 Веспасиан - 121, **76**  
Византийское искусство - 138,  
141, 143, 163, 185, 198,201,212,

371,329 Византия- 133, 138, 179, 198  
Вийон, Франсуа - 177  
Вильгельм Завоеватель - 168, 169  
Виндзор - 294, 376;  
Королевская библиотека -  
**190, 214;**  
Королевское собрание - 473  
Виолле-ле-Дюк, Эжен - 635  
Витрувий - 288 Виц, К. - 244, 245;  
*Чудесный улов*- 244, 245, **161**  
Виченца - 362, 363  
Влигер, Симон де - 418, 420,

444, 493;

*Голландский военный корабль и другие суда при бризе*- **271**

Возрождение - 150, 221, 223, 224, 229, 235, 236,  
240, 264, 267, 269, 270, 273, 276, 285, 287, 291,  
293, 325, 329, 341, 374, 387, 390, 475, 477, 499,  
490, 500, 513, 536, 562, 571, 595, 626  
Воллар, Амбруаз - 597  
Вольгемут, Михаэль - 342  
Вуд, Грант - 589, 592;  
*Весенняя пашня*— 589, **387**

Вулли, Леонард - 628

## Г

Гаага-419  
Галилей, Галилео - 294  
Гандхара - 124  
Гао Кэ-гун - 153  
Гарольд - 168, 169  
Гаулли, Джованни Баттиста -  
440,  
Плафон церкви Иль Джезу -  
287 Гварди, Франческо - 444, 463, 521;  
*Вид на церковь Сан Джорджо*  
*Маджоре в Венеции* - **290**  
Гегесо - 96, **59, 97**  
Гейнсборо, Томас - 35, 468-470,  
472, 473, 475, 492, 494, 569;  
*Портрет мисс Хаверфилд* — 468,  
**306, 514**  
Генрих III- 196 Генрих VIII - 376  
Гент - 235; собор - **155, 156**  
Генуя - 397 Герардо ди Джованни — 266;  
*Благовещение и сцены*  
*из «Божественной комедии»*

*Данте*- **173** Герг III 482 Геркуланум - 113, 626

Германия - 166, 167, 190, 193, 197,

215, 247, 248, 279, 280, 291, 337,  
341, 342, 345, 350, 356, 356, 373,  
413, 443, 447, 449, 451, 555, 567,  
568, 581, 586 Гертогенбос - 356  
Гиберти, Лоренцо - 251, 252, 264;  
*Крещение Христа* - 251, **164** Гизе - 57, **31**, 58  
Гильдебрандт, Лукас фон -451;  
Верхний Бельведер - 451, **293**,  
**294**, 459 Гирландайо, Д. - 304, 305, 307,  
315, 329;  
*Рождение Марии* - 304, **195**  
Глостер-177, 178 Гоген, Поль - 551-553, 555, 563,  
571,573,585,586,600,601;  
*Te Reiġoa (Мечта)* - **358**;  
Гойен, Ян ван - 419, 420, 428,  
429, 520;  
*Мельница у реки*- 419, **272**  
Гойя, Франсиско - 485, 487, 503,  
514,589;  
*Гигант* - 488, **320**;  
*Махи на балконе* - 485, **317**;  
*Король Фердинанд VII*  
*Испанский* - 485, 318, **319**; Голландия - 373, 401,  
413-415, 581 Гомер - 94  
Гондурас - 50 Госсарт, Ян (Мабюзе) - 356;  
*Евангелист Лука,*  
*пишущий Деву Марию* -  
356, **228** Готика - 185, 190, 193, 195, 201,  
207, 210, 212, 218, 223, 224, 226,  
230, 243, 247, 251, 255, 269, 270,  
276, 325, 341, 346, 387, 480, 499,  
500,519 Гоццоли, Беноццо - 256, 259,  
260, 270;  
Фрески капеллы палаццо  
Медичи-Риккарди - 256, **168**  
Гравюра - 281, 285, **294**, 342, 488,  
**320**, 504;  
гравюра на дереве - 281, 282,  
283, 343, **220**, 359 424, 525, 530,  
**341**, **342**, 546, 548, 555, 562, 567;  
гравюра на меди - 282, 283,  
**185**, 346, **222**, 347, **223**,424, 427;  
офорт - 424, 427, 597, **249**  
Греция - 75, 77, 82, 89, 99, 100,  
108, 136, 150, 288, 477, 480, 481, 589, 627, 628, 630  
Григорий Великий- 135, 138, 148,  
157, 167 Гропиус, Вальтер - 560;  
здание Баухауза - 365  
Грюневальд, Маттиас (Матис  
Готхардт Нитхардт) - 350 351,

353, 356, 578;  
*Изенгеймский алтарь* - 351,  
353, **224, 225**, Гу Кайчжи - 148, 149  
Гудон, Жан Антуан - 472;  
бюст Вольтера - 472, **309**

Гужон, Жан - 284;  
*Фонтан Невинных* - 384, **248**  
Гус, Хуго ван дер - 276, 279, 356;

*Смерть Марии* - 276, **180, 181**  
Гутенберг, Иоганн - 282

**Д**  
Давид, Жак Луи - 483, 485,  
501, 506;  
*Смерть Марата* - 485, **316**

Дадаизм - 606  
Дакия - 121 Дали, Сальвадор - 592-593;  
*Явление лица и фруктовой вазы  
на пляже* - 592, 593, **391** Данте - 214, 224, 266, 504  
Дарем - 14, 175; собор - 13,  
**113, 114** Дармштат - 274;

Музей замка - **240** Дега, Эдгар - 527, 528, 554;

*Анри Дега со своей племянницей*  
- **343**;

*В ожидании выхода на сцену* -  
527, **344** Дейк, Антонис ван - 405, 416, 420,  
455, 462, 468, 476, 485;

*Портрет английского короля  
Карла I* - 405, **261**;

*Портрет лордов Джона  
и Бернарда Стюартов* - **262**;

*Портрет принца Филиппа  
Проспера Испанского* - 410, **267**

Делакруа, Эжен - 506, 507, 512,  
551, 585;

*Нападение арабской конницы* -  
329 Дельфы - 78, 88, 89, 627;

Археологический музей -  
47, **53**, 54 Детройт - 580;

Институт искусств - **379**

Джакометти, Альберто - 590;

*Голова* - **390** Джефферсон, Томас - 479

Монтиселло - 479, **314**

Джованни да Болонья  
(Джамболонья, Жан де  
Булонь) - 367, 384;

*Меркурий* - 367, **235** Джонсон, Самюэл - 465

Джонсон, Филип - 621, **400** Джорджоне - 287, 329, 331,

354, 514;

*Гроза* - 329, 209; Джотто ди Бондоне - 201, 202, 205, 211, 212, 214, 223, 224, 229, 230, 236, 259, 287, 291, 298, 305, 393, 503, 595; *Вера* - 201, **134**;  
*Оплакивание Христа* -

202, **135,136** Дзэн-буддизм - 604

Диккенс, Чарлз - 381

Дисней, Уолт - 25, 26

Домье, Оноре - 533 Донателло - 230, 233, 235, 243,

248, 251, 252, 256, 259, 264, 293, 300, 305;

*Святой Георгий* - 230, **150**, 151,233;

*Пир Ирода*- **152**, 233,251

Дорический стиль - 77, 99, 117,

186, 288, 290, 478 Дрезден 337;

Картинная галерея - **215**;

Дублин, Тринити-Колледж - 205

Дуйсбург - 569;

Музей Вильгельма Лембрука -

**371** Дура-Европос, синагога - 127,

128,82,628 Дуччо - 212

Дюран-Рюэль - 519

Дюрер, Альбрехт - 17, 18, 24, 287,

342, 343, 346, 347, 349-351, 356,

359, 374, 381; 393; 424;

*Адам и Ева* - 347, 348, **223**;

*Битва архангела Михаила*

*с дьяволом* - 345, **220**;

*Кусок дерна* - 345, **221**, 624;

*Заяц* - 24, 25, 9, 345;

*Портрет матери* - 17, 2;

*Рождество* - 346, **222**; Дюшан, Марсель - 601

Евгений Савойский, принц - 451, 459

Европа - 13, 75, 150, 157, 163, 165, 207, 215,

224, 247, 248, 269, 285, 361,371,387,388,393,

411,413, 436, 440, 443, 444, 447, 449,475, 479,

481, 504, 523, 526, 536, 551, 553, 554

Евфрат - 70

Египет - 55, 70, 75,82, 108, 121, 143,201

Египет Древний - 55, 60-65, 70, 136, 138,273,627,630;

Древнее царство - 58;

Среднее царство - 63

## Ж

Женева - 169, 245, 553;

Музей искусства и истории -

**161, 360;**

Фонд Мартина Бодмера - 169

Жерико, Теодор - 28;

*Скачки в Эпсоме* - 28, **13**

Жильерон, Эмиль - 628

## И

Иерусалим - 179 Изенхейм - 351

Иктин - 82, 82, **50** Импрессионизм - 519, 522, 525,

527, 530, 536, 545, 547, 551, 562,

564, 570, 577, 595 Индия - 124

Инженерный стиль - 560

Ионический стиль - 99, 117, 288,

325, 478 Иордан - 178 Ирландия - 159

Испания - 40, 143, 190, 356, 371,

373, 402, 405, 413, 443, 449,

488, 514 Италия - 117, 197, 201, 205, 212,

221, 239, 247, 248, 259, 260, 270,

274, 285, 288, 307, 325, 329, 337,

351, 361, 373, 374, 381, 390, 396,

397, 407, 435, 443, 452, 464, 468,

626, 628

## К

Каир - 61, 68;

Египетский музей - 34, 42

Калло, Жак - 384, 385;

*Итальянские актеры* — **249**

Калф, Виллем - 430, 543;

*Натюрморт* - 430, **280**

Калькутта - 124;

Индийский музей - 80

Кампен, Якоб ван - 268 Кан - 342;

церковь Сен-Пьер - **218** Каналетто — 10

Кандинский, Василий — 570, 577,

581, 604;

*Казаки* - 372 Караваджо, Микеланджело да -

30, 31, 390, 392, 393, 397, 406,

407, 427, 468, 475;

*Неверие Фомы* - 393, **252**, 406;

*Святой Матфей* - 30, **15**;

*Святой Матфей* - 31, 16 Карадоссо - 186

Карл Великий - 163, 274 Карл I - 402, 405, 482

Карл V 331, 337 Карл VII - 274 Карл X - 497

Карнарвон, лорд - 628

Карпаччо, Витторе - 10 Каррара - 305, 310

Карраччи, Аннибале - 390, 392,

393, 394, 395, 397, 464, 468, 475;  
*Пьета*- **251** Картер, Говард - 628  
Картье-Брессон, Анри -  
624, 625, **404** Кверча, Якопо делла - 10  
Квинси де - 592 Кельн - 249, 273;  
Музей Вальраф-Рихарц - **176**  
Кембридж, Королевский колледж  
- 269, **175**;  
Корпус-Кристи колледж — **132**  
Кемени, Золтан - 607;  
*Флуктуации* - **396** Кент, Уильям - 460, 461, 478,

Чизвик-хаус - 460, **301** Керчь- 131

Кингстон-на-Темзе - 29 Кирико, Джорджо де - 13,  
589, 609;  
*Песнь любви* - 589, **388** Китай - 143, 147, 150, 561, 602,  
627, 632 Клайн, Франц - 605;  
*Белые формы* - 605, **394**  
Классицизм - 478, 479, 483, 485  
Клее, Пауль - 577, 578, 581,  
592, 604;  
*Маленькая сказка о маленьком  
карлике*- 578, **378**  
Кодер, Александр - 583;  
*Вселенная* - **383** Кокошка, Оскар - 569;  
*Играющие дети* - 569, **371**  
Коломб, Жан - 285 Кольвиц, Кете - 13, 567;  
*Нужда* - **368** Кольмар - 283, 343, 353;  
Музей Унтерлинден - **224**, 225  
Константин, император - 133,  
157, 260 Константинополь- 138, 198,  
325, 627 Констебл, Джон - 492, 494, 495,  
496, 497, 507-509, 520;  
*Повозка с сеном* - 496, **325**;  
*Три дерева* - **324**  
Контрреформация - 626  
Контрфорс - 186  
Коперник, Николай — 294 Копли, Джон Синглтон -  
481, 482;  
*Карл I требует ареста пяти  
членов Палаты общин* -  
482, 315, 504 Коринф- 108;  
коринфский ордер — 108, 117,  
288, 460 Коро, Жан-Батист Камиль - 10,  
13, 507, 508;  
*Тиволи, сады виллы д'Эсте*-

**330**, 508

Корреджо 12, 337, 339, 440, 364,  
390, 464, 567; **215**;  
*Вознесение Марии* - 339, **217**,  
*Вознесение Марии. Эскиз.* - 339,

**216**; *Святая ночь* - 337 Крайова- 581;  
Музей искусств - **380** Краков - 279;  
Марицкий костел - **182, 183** Кранах, Лукас - 354, 355;  
*Отдых на пути в Египет* -  
354, **226**; Крит-68, 75, 371,628;  
Кносский дворец - 628 Кубизм - 555, 570, 574, 575, 577,  
578,581,586,611 Курбе, Гюстав - 510-512;  
*Встреча* -511,**332** Кьюзи - 94;  
Национальный

археологический музей - **58** Кьяроскуро - 37

## Л

Ламбет - 490  
Лар, Питер ван - 411  
Ласко, пещера - 40, **20**, 21, 42, 628  
Лево, Луи - **291**  
Лейк Дистрикт - 600  
Леонардо да Винчи - 287, 293,  
294, 296, 298, 302-305, 315, 331,  
337,361, 362,411,420,522; *Анатомические штудии* -  
**190, 300**;  
*Мона Лиза* - 300, **193, 194**, 303,  
423, 514;  
*Тайная вечеря* - 296, **191**,  
**192**, 334 Ли Цай- 155 Лимбургги, братья - 218, 239,  
255, 599;  
*Роскошный Часослов герцога*

*Беррийского* - **144**

Лисипп - 106 Литография - 533, 564, 566,  
567; **335** Лондон - 18, 42, 44-47, 50, 65, 60,  
65, 70, 72, 73, 92, 124, 149, 160,  
337, 379, 416, 418, 469, 470, 480,  
481,492,493;  
Британская библиотека -  
**103, 140**;  
Британский музей - **33, 38, 43**,  
**45, 56, 57, 79, 95, 186, 216**,  
433, **321**;  
галерея Тейт - **323, 333**, 348,  
**384, 398**;  
Институт Курто - **354**;  
Кенвуд - 270;  
Коллекция Уоллес - 4, **278, 290**,  
**298, 305, 306**;  
Музей Виктории и Альберта -  
**81,91,117,244, 307**;  
Музей Джона Соуна - **303**;  
Музей человечества - 22, 23,  
**24, 25, 27**;  
Национальная галерея - **143**,  
**158-160, 166, 256, 171, 237, 250**,

**260,262,271,272,279,280,**

**322, 351;**

собор Святого Павла - **299,**

церковь Сент Стивен Уолбрук

- **300;** Лоррен, Клод - 396, 397, 405, 419,

430,461,492,494,508,520;

*Пейзаж со сценой*

*жертвоприношения Аполлону -*

**255;** Лохнер, Стефан - 273;

*Мадонна в беседке из роз - 176*

Льеж- 179, 179,252;

церковь Сан-Бартелеми - **118**

Людовик Святой - 196

Людовик XIII - 401

Людовик XIV - 447, 455

Людовик XVI - 635

Лютер, Мартин - 291, 323, 355

**м**

Ма Юань - 152

Магритт, Рене - 13, 589, 590;

*Попытка невозможного -*

590, **389**

Мадрид - 359, 385, 407, 487, Прадо- 229, **230, 318, 319**

Мазаччо - 229, 230, 235, 236, 239,

240, 243, 245, 249, 252, 256, 259,

260, 264, 270, 273, 291, 300, 302,

305;

*Троица-* **149,** 544 Максимилиан, император 350

Малая Азия - 75, 108

Мальборо, герцог - 451, 459 Мане, Эдуард - 512-514, 518, 519,

521, 526, 530, 538, 548;

*Балкон-* 514, 334;

*Лодка-мастерская Моне-* 518,

**337,** 542;

*Скачки в Лонгшане-* 517, **335** Мантенья, Андреа - 256, 259, 260,

285, 302, 343;

*Шествие Святого Иакова*

*на казнь - 259, 169* Мантуя - 397;

церковь Сант Андреа - **162**

Маньеризм - 387, 390, 519

Маринатос, Спирос - 628 Марини, Марино - 608;

*Всадник-* **398** Мартини, Симоне - 212, 214, 215,

236, 252, 262, 264;

*Благовещение - 141*

Матисс, Анри - 572, 573;

*Красная комната — 373*

Медичи - 254, 256, 264, 273, 304,

305, 323 Медичи, Мария - 401

Мексика - 50, 53, 627 Мелос- 105,627

Мелоццо да Форли - 20, 23;

*Ангел* - 20, 5 Мельке, монастырь - 451,  
**296** Мемлинг, Ханс - 23;

*Ангел* - 21, 6 Мемми, Липпо - 212;

*Благовещение*- **141**

Ментухотеп - 63

Мерион - 540,

Фонд Барнса - 350 Месопотамия - 55, 70, 72, 84,  
127, 143, 627 Метопы - 77, 87, 117

Микеланджело - 287, 304, 305,  
307,310,312,313,315,319,320,  
331, 346, 361, 362, 367, 385, 420,  
464, 490, 503, 528, 580;

Купол собора Святого Петра -  
315;

*Ливийская сивилла. Наброски* -  
**199**;

Росписи потолка Сикстинской  
капеллы - 306, **197, 198,**  
**200, 319**;

*Умирающий раб* - 312, **201, 440**

Микены - 68, 75, 627

Милан - 296-198, 305; 369

монастырь Санта Мария делле  
Грацие- 191, **192**;

Пинакотека Брера - **236**

Милле, Жан Франсуа - 509-512,  
567;

*Сборищцы колосьев*- 509, **331**

Мирон - 90, 628;

*Дискобол* - 90, **55** Мобиль - 583

Модерн - 536, 557, 622 Модернизм - 557, 611, 618, 619,  
621,622 Мозаика- 136, 137,87,

Мольер, Жан-Батист - 476 Мон Салев - 245

Мондриан, Пит - 581-583, 604;

*Композиция с красным, черным,  
синим, желтым и серым* - **381**

Моне, Клод - 517-521, 523, 527,  
528, 542;

*Вокзал Сен-Лазар* - 520, **338**; Монпелье - 506;

Музей Фабра - 329, 332 Монреале- 141;

собор - **89** Моранди, Джорджо - 13, 609, 610;

Натюрморт - 399

Моррис, Уильям - 535, 554

Мор, Томас 376 Москва - 141 «Мост» - 567, 568

Моцарт, Вольфганг Амадей -

10, 323 Мунгенаст, Йозеф - 297

Мунк, Эдвард - 564, 566;

*Крик* - **367** Мурбах, аббатство - 173, **111**

Мурильо, Бартоломе Эстебан -18, 20;

*Уличные мальчишки* - 18, 3

Мур, Генри - 584, 585;

*Полулежащая фигура* - **384**  
Мэйбридж, Эдуард - 28;  
*Движение галопирующей лошади* - 29, **14** Мюнхен - 18, 81, 166, 314, 355, 570, 589;  
Баварская государственная библиотека - **107**;  
Новая пинакотека - 326, 337;  
Старая пинакотека - 3, 202, 227;  
Государственные собрания античного искусства

и глипотока — 49

## **Н**

Нанкин - 148 Нанни ди Банко - 245  
Наполеон Бонапарт - 504, 626  
Наумбург-193, 198,205;  
Собор- 195, 130,207 Нахт - 63  
Неаполь- 113, 121,391;

Музей Каподимонте — **251**;

Национальный археологический музей — **70**, **71,76** Нервюры - 185  
Нерон, император - 121  
Неф-133, 171, 186,269 Нефертити - 67, **40**, 68 Нигерия - 44, 45, 50, 628  
Нидерланды - 235, 274, 341, 350, 356, 380,401,411,413,415  
Никола де Сталь - 607, 608;  
*Агридженто* - **397**  
Николсон, Бен - 13, 582;  
*1934-* **382** Нил - 55, 70  
Новая Гвинея - 46, 47

Новая Зеландия - 44

Нольде, Эмиль — 13, 568;  
*Пророк* - **369** Норвегия - 159  
Нортумбрия - 160 Нью-Йорк - 49, 373, 487, 575, 590, 621;  
Музей естественной истории - **26**;  
Музей Метрополитен - 115, **199, 238, 317**;  
Музей современного искусства  
- 374, **383, 388, 393, 394** Нюрнберг - 279, 342, 343, 350

## **О**

Оксфорд - 247

Олимпия - 87, 89, 103, 627;  
Археологический музей -  
**52, 62;**  
Храм Зевса - 90 Оранж - 119  
Органическая архитектура - 558  
Ордер - 99, 226, 288, 289, 435, 536  
Орта, Виктор — 536;

отель Тассель - **349** Осеберг- 159,627

Осло- 159;

Университетское собрание древностей - **101**

## **П**

Павел III, папа - 334, **214**  
Падуа-201, 247, 256;  
Капелла дель Арена - **134,**  
**135, 236;**  
церковь Эремитани - **169**  
Палладио, Андреа - 362, 460,  
476, 478;  
Вилла Ротонда - 362, **232,** 461  
Панини, Джованни  
Паоло- 120,75 Папуорт, Джон - **312**  
Париж - 10, 23, 28, 70, 197, 198,  
247, 300, 384, 393, 423, 447, 454,  
480, 496, 504, 530, 545, 551, 573,  
577, 578, 586, 589, 627, 637;  
Лувр - 7, **13, 44, 65, 139, 145,**  
**193, 194, 201, 313, 248, 254, 261,**  
**275, 308, 497, 328, 330;**  
Музей декоративного  
искусства - **92;**  
Музей Клюни - **413;**  
Музей Орсе - **331, 334, 338, 339,**  
**347, 357, 622;**  
Музей Родена - **345, 346;**  
Сент-Шапель - **124;**  
Собор Парижской Богоматери  
-189, **122, 125,** 189, 251,  
612,635 Парис, Матью - 196, 221;  
*Слон и погонщик*- 196, **132;**  
*Король Оффа в Сент Олбане* —  
205 Парлерж, Петр - 215;  
*Автопортрет*- **142,** Парма - 339, собор - 12, **217**  
Пармиджанино - 364, 373, 384;  
*Мадонна с длинной шеей* — 364,

365, **234,** 367;

Пезаро-331,332, **210, 211;**  
Якопо - 332 Пергам- 108 Перикл - 82, 477  
Персия — 627 Перспектива- 114, 229, 233,

254-256, 260, 270, 287, 293, 302,  
331, 341, 544, 550, 562, 571 Перу - 50, 52  
Перуджино - 314, 315, 320, 329;  
*Явление Девы Марии Святому  
Бернарду* - **202** Петрарка - 214, 215  
Пиза- 197;  
Баптистерий - **133**  
Пизанелло, Антонио - 221;  
*Зарисовки обезьяны* - **145**, 221  
Пизано, Андреа,  
*Мастерская скульптора* - 221  
Пизано, Никколо - 197, 198, 202;  
*Благовещение, Рождество,  
Поклонение пастухов*- 198, **133**  
Пикассо, Пабло - 26, 27, 573-578,  
584, 597;  
*Голова* - 575, **376**;  
*Наседка с цыплятами*- 26, **11**;  
*Петух* -27, **12**;  
*Портрет юноши* - 575, **375**;  
*Птица*-377;  
*Скрипка и виноград*- **575**, 625;  
*Художник и модель* - 597  
Писсарро, Камиль - 522;  
*Итальянский бульвар*- 522, **340**  
Платон 480 Полидор -111;  
*Лаокоон* - **69** Полимед Аргосский - 78, **47**  
Полициано, Анджело - 319 Поллайоло, Антонио - 262, 263,  
264, 276, 279, 198, 319;  
*Мученичество Святого  
Себастьяна* - 262, **171** Поллок, Джексон - 602, 604, 618;

*Одно* - **393** Помпеи- 113, 117, 626

Поп, Александр - 460  
Поп-арт- 610  
Порта, Джакомо делла - 388, 389;  
церковь Иль Джезу - 388,  
250, 435 Постмодернизм - 618, 619, 623 Прага - 215;  
Собор Святого Вита — 142 Пракситель- 103-106, 113,  
316, 320;  
*Гермес с младенцем Дионисом* -  
102, 103, 62, 63 Прандтауэр, Якоб - 452;  
монастырь в Мельке - **296**, 257  
Прерафаэлиты - 273, 511, 512,  
514, 533, 551 Примитивизм - 555, 586, 589,  
594, 602 Пуантилизм - 544, 547, 553  
Пуссен, Никола - 395-397, 405,  
506, 508, 539;  
*Аркадские пастухи* - 395, 396,  
254, 465, 538 Пьеро делла Франческа — 259,  
260, 274;  
*Сон Константина* - 260, **170**  
Пьюджин, Огастес - 500, 501;

здание Парламента в Лондоне  
-327

## **Р**

Равенна- 135, 137, 163;

базилика Сант Аполлинаре  
ин Класе — 86;

базилика Сант Аполлинаре

Нуово - 87 Райнальди, Карло - 282, 283

Райт, Франк Ллойд - 558, 363

Раннехристианское искусство -  
128, 198,202,413,626

Рафаэль - 33-35, 287, 315, 320,  
323, 331, 337, 346, 374, 390, 394,  
464, 468, 468, 475, 506, 539, 546,

567, 626;

*Мадонна в зелени* — **33-35, 17;**

*Мадонна дель Грандука* -  
316,203;

*Портрет папы Льва X  
с кардиналами* - 323, **206,**  
334, 408;

*Триумф Галатеи* - 319, **204,**  
**205,** 320, 394;

*Четыре подготовительных  
рисунка к «Мадонне в зелени»* —  
33-35, 18 Регенсбург - 355 Реди-мейд- 601

Рейнолдс, Джошуа - 35, 464, 465,  
467, 468, 460, 470, 473, 475, 480,  
485, 492, 569, 599;

*Портрет мисс Боулз с собакой* -  
467, **305,** 468;

*Портрет Джозефа Баретти* -  
467, 304 Рейнхард, Эндрю - 364

Рейсдал, Якоб ван - 429;

*Озеро среди деревьев*- 279

Рельеф - 92, 198, 221, 232, 233,  
251; 387 Рембрандт - 37, 420-424, 427, 428,  
429, 430, 433, 438, 487, 530,  
568,618;

*Автопортрет* - 420, **273;**

*Давид и Ионафан* - 424, **276;**

*Портрет Яна Сикса* - 423, **274;**

*Притча о Немилосердном  
должнике* **275;**

*Проповедь Христа* - 427, **277;**

*Слон* -25, 10

Ренессанс - см. Возрождение Рени, Гвидо - 23, 24, 394, 395, 475;

*Аврора* - 253, 465;

*Христос в терновом венце*-

23,7 Ренуар, Пьер Огюст - 520-523,

527, 538;

*Мулен-де-ла-Галетт* - 521, **339**

Рен, Кристофер - 457, 459;

собор Святого Павла - 457, 299;

церковь Сент Стивен Уолбрук

- 459, 300

Рёскин, Джон - 273, 533, 535

Реформация - 285, 291, 345, 374,

379,380, 381,436,475,595

Риаче - 628 Рим - 12, 30, 90, 114, 133,215,223,

224, 263, 274, 291, 296, 305, 307,

315, 385, 388, 390, 393-395, 407,

504, 508, 630, 457;

вилла Альбани - 72;

вилла Фарнезина - 204, 205;

галерея Дориа-Памфили -

**264, 408;**

катакомбы Присциллы - 84;

Колизей - 117, 73, 250, 291, 325;

Колонна Траяна - 77, 78, 169;

Национальный музей - 55;

палаццо Паллавичини-

Роспильози - 253;

палаццо Цуккаро - 231;

Пантеон- 119, 120,226,

291,461;

Собор Святого Петра - 83, 186,

289, 291, 307;

церковь Иль Джезу - 250, 287;

церковь Сант Аньезе ин Агоне

- **282, 283;**

церковь Сан Луиджи деи

Франчези - 16,

церковь Санта Мария

делла Виктория - 284; Ричард II-215, 143

Робер де Лузарш - 186, 123 Роден, Огюст - 528, 530;

*Портрет скульптора*

*Жюль Далу* - **345;**

*Рука Господа* - **346** Рококо - 454, 455, 479

Романский стиль - 171, 176, 179,

185, 188, 190, 195, 387

Романтизм 493, 497, 501

Россетти, Данте Габриэль -  
511,512;

*Благовещение*- 511, **333**

Россия - 581, 586

Руан, Дворец правосудия -

269, **174** Рубенс, Петер Пауль - 15, 17, 397,  
398, 400-403, 405, 407, 408, 415,  
416, 420, 455, 503, 506, 514, 569,  
602, 626;

*Автопортрет* - **258**;

*Аллегория мирного*

*благоденствия* - 402, 403, **259**;

*Мадонна на троне со святыми*

- 398, **256**;

*Портрет девочки* - 400, **272**;

*Портрет сына*— 16, 1 Румыния— 121 Руссо, Анри - 586;

*Портрет Джозефа Бруммера* - **385**

## С

Саксония - 355

Сан Романо - 254, 255

Санкт-Галлен - 160;

Монастырская библиотека —  
102

Санкт-Петербург - 131, 424;

Государственный Эрмитаж -

131,276,373 Сансовино, Якопо - 325;

библиотека Сан Марко -

**207**, 389 Санторин - 628 Сезанн, Поль - 538-544, 550, 552,  
553, 555, 563, 570, 573, 577, 600;

*Гора Сент-Виктуар со стороны*

*Бельвю* - 541, **350**;

*Горы в Провансе* **351**;

*Натюрморт* - 543, **353**;

*Портрет госпожи Сезанн* -

542, **352** Сент Олбан - 205 Сера, Жорж - 544, 553, 570;

*Мост в Курбевуа* - **354**

Сиань - 632, 634, **411** Сидни, Филипп 379 Сиена - 212, 249;

баптистерий - **152**, **164** Сиксденирс, Христиан -

Городская канцелярия

(Ауде Гриффи) в Брюгге - **219** Сикст IV - 307

Синьорелли, Лука - 10

Сирия - 108, 127 Слютер, Карл - 235;

*Пророки Даниил и Исая* —

235, **154** Соие, Пьер - 342, 218 Сократ - 94, 106

Соун, Джон - 478, **313**

Спарта - 99 Средние века- 136, 165, 167, 196,  
214, 218, 221, 235, 247, 248, 263,  
264, 270, 273, 282, 285, 325, 356,  
356, 359, 371, 413, 436, 437, 462,  
500, 513, 539, 554, 561, 571, 586,  
637 Стабии - 113 Стамбул - 106;  
Археологический музей -  
**66,85** Стен, Ян - 428, 429, 455, 463, 520;  
*Крестины* - 428, 429, 278 Стерлинг, Джеймс - 621, **401**

Страсбург- 13, 192, 198, 205;  
собор- 13, 192, **128, 129**,  
279, 637 Сулаж, Пьер - 605;  
*3 апреля 1954* -605, **395** Суффолк - 468

Сюрреализм - 13, 590- 592, 600,

602, 604 Сяо Цзин - 148

## Т

Тавернье, Жан де - 274

Таити - 551

Тайбэй- 152, 153;  
Дворцовый музей - 97, **98** Танжер - 506

Ташизм — 602

Телль эль-Амарна - 68, 627 Тернер, Джозеф Мэллорд  
Уильям - 492-494, 496, 497,  
507,508,520,533,621;  
*Вьюга. Пароход у входа  
в гавань* - 493, **323**;  
*Дидона, воздвигающая  
Карфаген* - **322**; Тивериадское море - 245  
Тигр - 70

Тимпан - 176 Тинторетто (Якопо Робусти) -  
339, 367, 368, 371, 372, 373, 383,  
385, 390, 530;  
*Битва Святого Георгия  
с драконом* - 371, **237**;  
*Обретение тела Святого  
Марка* - 368, **236** Тир- 179 Тит- 121

Тициан - 287, 329, 331-333, 337,  
339, 361, 374, 368,400, 408, 464,  
485,514 602;  
*Мадонна со святыми  
и семейством Пезаро* - 331, **210**,  
211,374,398;  
*Молодой англичанин* - 334, **213**,

*Портрет папы Павла III*  
*с Алессандро и Оттавио*  
*Фарнезе*- 334, **214,408** Толедо - 371  
Триглифы - 77, 117

Троя - 111 Тулуз-Лотрек, Анри де - 554, 571;  
*Афиша кабаре «Амбассадор»* -  
**361** Турне, собор - 173, **112**  
Тутанхамон - 68, **42**, 70, 97, 627

Тьеполо, Джованни Баттиста -  
443, 444, 485;

*Пир Клеопатры* - 443, **288, 289**

## У

Уинстон-Салем - 589;  
Музей американского  
искусства Рейнольда Хауза —  
**387** Уистлер, Джеймс Эббот Макнейл  
- 530, 533, 554, 570, 573, 577;  
*Гармония в сером и черном.*  
*Портрет матери художника* -  
530, 347;  
*Ноктюрн* - 533, **348** Ульм - 283 Улянцы - 147

Умбрия - 315 Уолпол, Орас - 477, 478;  
Стробери Хилл - 477, **311** Ур - 70, 628

Урбино-260, 315 Утамаро, Китагава — 527;  
*Поднимается штора...* — **342**

Уччелло, Паоло - 254, 255, 256, 259;  
*Битва при Сан Романе* - 254,  
**166, 167, 255**

## Ф

Фейнингер, Лайонел - 578, 580;  
*Парусники* - 580, **379** Феокрит- 113

Фивы - 60, 73

Фидий - 82, 84, 87, 90, 92, 99, 100,  
113, 135,316;  
*Афина Парфенос* - 84, 51 Филадельфия - 155, 542;  
Музей искусств - **352**;  
Художественный музей - **99**

Филипп II - 356, 632

Филипп III - 402

Филипп IV - 405 Финикия- 179  
Фландрия - 247, 248, 400, 401, 403  
Флоренция - 23, 212, 224, 226,  
235, 248, 249, 254, 256, 260, 267,

287, 291, 293, 296, 304, 307, 315,

326, 364, 376, 504;

Галерея Уффици — 8, **141, 172, 206, 234, 242;**

монастырь Сан Марко - **165;**

Музей собора - 221;

Национальный музей

Барджелло - **150, 151, 173, 235, 284;**

палаццо Питти — **203;**

палаццо Медичи-Риккарди — **168;**

палаццо Ручеллаи - **163;**

церковь Санта Мария Новелла - **149, 195;**

церковь Ор Сан Микеле - 230,

245 Фовизм - 572, 575, 586 Фрагонар, Жан Оноре - 473, 508;

*Парк виллы д'Эсте в Тиволи -*

473 Франкфурт-на-Майне - 150,

350 Франциск I - 296 Франция - 40, 42, 55, 117, 119,

175, 176, 185, 192, 197, 215, 296,

341, 383, 384, 447, 457, 470, 472,

479, 482, 512, 530, 545, 555, 581,

600, 602, 635 Фрейд, Зигмунд - 591, 592, 614

Фрейд, Лусьен - 624;

*Два растения - 403* Фреска - 201, **134, 149, 229, 252,**

**168, 256, 170, 262, 195, 305** Фридрих, Каспар Давид - 497, 508;

*Горный вид в Силезии -*

497, **326** Фриз - 92 Фрит, Уильям Пауэлл — 517;

*Дерби - 336* Фуке, Жан - 274;

*Этьен Шевалье со Святым*

*Стефаном - 274, 178* Функционализм — 560, 561, 621

Футуризм - 611

## Х

Халс, Франс - 12, 414, 415, 416,

420, 423, 468, 514, 521, 548;

*Групповой портрет офицеров*

*стрелковой роты Святого*

*Георгия - 415, 269;*

*Портрет Питера ван ден Бруке*

- 416, **270;** Харлем 414, 429;

Музей Франса Халса - **269** Хесира- 61, 34

Хиденобу— 155

Хильдесхайм - 167;

церковь Санкт Михаэль —

**108** Хильярд, Николас - 379, 381;

*Юноша среди розовых кустов -*

379, **244** Хнумхотеп - **35-37, 62-65**

Хогарт, Уильям - 462-464, 470,  
480, 485;  
*Карьера мота* - 462-464, **303**;  
*Четыре степени жестокости* -  
462; Ходлер, Фердинанд - 554, 571;  
Озеро Тун - **360** Хокни, Дейвид - 625;  
*Моя мать* - **405** Хокусай, Кацусика - 526;  
*Вид горы Фудзи* - **341** Хольбейн Младший, Ханс — 287,  
374, 376, 379, 413, 462, 503;  
*Мадонна бургомистра Мейера* -  
374, **240**;  
*Портрет Анны Кресакр* -  
**241**;  
*Портрет Георга Гисце* —  
**243**;  
*Портрет Ричарда Саутвелла* -  
376, **242**, 416 Хор - 133, 171

Хофмейстер, Генри - **364**

Хох, Питер де - 18, 20;  
*Интерьер с женщиной,*

*чистящей яблоки* - 18, 4

## Ц

Целла - 92

Цинь Ши-Хуанди - 632, 634 Цоффани, Иоганн - 473

Цуккаро, Гаддео - 385

Цуккаро, Федерико - 362, 385;  
палаццо Цуккаро — **231** Цюрих - 553, 563, 601, 607;

Кунстхауз - **397**;

Музей Ритберг - **366**

## Ч

Челлини, Бенвенуто - 363, 364,  
374, 381;

*Солонка* - 364, **233** Челтнем - 478 Чемберс, Уильям - 477

Чикаго 557, 558 Чикаго - 52, 526, 557, 558;  
Художественный институт - 29, 343

Чикама, долина - 52 Чосер, Джефри - 207, 211

Чут, Джон- **311**

## Ш

Шагал, Марк - 586;

*Виолончелист* - **386** Шантйи, Музей Конде - **144**

Шарден, Жан-Батист Симеон -

470, 472;

*Молитва перед обедом* - **308** Шартр - 183, 205, 637; собор - 13,

**121**, 190, **126**, 127, Швейцария - 376 Швитгерс, Курт - 600, 606;

*Невидимые чернила* - **392** Шекспир, Уильям - 294, 296,

381,350, 379 Шлиман, Генрих - 627 Шонгауэр, М. - 283, 284, 343, 346;

**Э**

Эванс, Артур - 628, 635 Эвтимидом - 81, 49

Эйк, Хуберт ван - 235, 239

Эйк, Ян ван - 235, 236, 239, 240,

243, 255, 256, 270, 173, 274, 276,

302, 345, 346, 356, 359, 380,

397,411;

*Гентский алтарь*- 12, 236, **155**,

**156**, **157**, 239, 346;

*Портрет четы Арнольфини* —

**158-160**, 240-241, 243, 410, 599 Эйм, Жозеф - 497

Эйнштейн, Альберт - 613 Эксекий - 80, 48

Эксетер, собор - 207, 208, **137**, 269

Экспрессионизм - 555, 564, 566,

568, 570, 573, 581, 586 Экс-ан-Прованс - 538, 541, 544

Элджин, лорд - 627

Эллинизм- 114, 122, 124, 128,

136, 138, 229, 595 Эль Греко (Доменико

Теотокопули) - 371-373, 385,

390, 485;

*Портрет Ортенсио Феликса*

*Парависино* - **239**;

*Снятие пятой печати* -

372, 373, **238** Эльзас - 173, 283 Энгр, Жан Огюст Доминик -

504-506, 527;

*Большая купальщица* -

328

**Ю**

Юи, Рене де-178, 179; Юлий II - 289, 291, 305, 307, 312,313,319

**Я**

Япония 526, 536, 554

Издатели выражают благодарность всем частным владельцам, музеям, галереям, библиотекам, архивам и другим организациям за разрешение воспроизвести произведения из их коллекций:

**Жирным шрифтом** выделены номера иллюстраций

Австрийская национальная библиотека, Вена - стр. 183 Альбертина, Вена -1,9, **10, 18, 221, 245**, стр. 385, 445 Американский музей естественной истории, Нью-Йорк - **26** Английское наследие - **270** Андре Хельд - **58** Артефот, Париж - **111, 297, 386** Артотек, Пейсенберг - 3, **202, 227, 326** Архив Алилари, Флоренция — **72** Архив Вернера Формана, Лондон - **34** Архив искусства и истории, Лондон - **66, 115** Бавария Бильдагентур, Мюнхен - **104** (© Йетнер), **295** Баварская государственная библиотека, Мюнхен - **107, 109, 110** Бастен & Эввар, Брюссель - **349** Библиотека земли Вюртемберг, Штутгарт - **119, 120** Библиотека по искусству Бриджмена, Лондон - 5, **144, 159, 244, 263, 361** Британская библиотека, Лондон - **103, 140** Британский музей, Лондон, © - **22, 23, 24, 25, 27, 33, 38, 43, 79, 95, 186, 216, 321, 368**, стр. 433 Галерея Дориа-Памфили, Рим - **264** Галерея Института Курто, Лондон - **354, 358** Галерея Тейт, Лондон - **232, 333, 336, 348, 372, 382, 384, 398, 401,403** Государственные собрания античного искусства

и глиптотека, Мюнхен - **49**

Государственный Исторический музей, Москва - стр. 141 Государственный музей искусств, Копенгаген - **75** Государственный музей этнографии, Лейден — **341** Дворцовый музей, Тайбэй - **97, 98** Дейвид Хокни 1982 - **405** Жиродон, Париж - **42, 124, 155, 156, 157, 174, 248, 253, 373, 389** Изобразительный архив Прусского культурного наследия, Берлин - 2, **28, 30, 39, 40, 68, 178, 226, 243, 256**; стр. 97,285,411 Изобразительный архив Роберта Хардинга, Лондон - **20,90, 137,292,302,411** Индекс, Флоренция - 8, **84, 133, 135, 136, 231, 282, 283, 284, 286** Индийский музей, Калькутта - **80** Институт искусств, Детройт - **379** Картинная галерея, Дрезден - **215** Кен Кирквуд - **301** Коллекция Уоллес, Лондон - 4, **278, 290, 298, 305, 306** Колорфото Ханц Хинц - **21** Королевская библиотека, Брюссель - **177** Королевская коллекция, © 1995 Ее Величества королевы - **190, 241**, стр. 473 Королевские музеи, Брюссель - **316** Королевский институт художественного наследия, Брюссель - **118** Корпус-Кристи-Колледж, библиотека Паркера, Кембридж - **132** Кунстхауз, Цюрих - **397** Магнум Фото, Лондон - **404**

Майкл Холфорд фотографс,  
Лоутон, Эссекс - **31, 45, 74,**

стр. 73

Малколм Барон - **353** Мальборо файн арт,  
Лондон - **392** Монастырская библиотека,  
Санкт-Галлен - **102** Музеи Ватикана - **48, 64, 196, 197,**  
**198, 200** Музей американского искусства  
Рейнольда Хауза, Уинстон-  
Салем, штат Северная  
Каролина, США - **387** Музей Ван Гога, Амстердам -  
стр. 555 Музей Виктории и Альберта,  
Лондон - **81, 91, 117, 307, 309,**  
**324, 342** Музей Вильгельма Лембрука,  
Дуйсбург - **371** Музей Грунинге, Брюгге - **180**  
Музей декоративного искусства,  
Париж — **92** Музей Джона Соуна,  
Лондон - **303** Музей изящных искусств,  
Бостон — **239** Музей изящных искусств  
и археологии, Безансон - **310** Музей искусства и истории,  
Женева - **161, 360** Музей истории искусства,  
Бена - **17, 32, 233, 246, 247,**  
**258, 267, 273** Музей Конинклийк,  
Антверпен - 6 Музей Метрополитен,  
Нью-Йорк © - **199, 238,**  
**317, 320** Музей Моранди, Болонья - **399**  
Музей Рицберг, Цюрих,  
фото Ветштейн & Кауф - **366**

Музей Родена, Париж - **345**  
(© Адам Жепка),  
**346** (© Бруно Жарре) Музей современного искусства,

Нью-Йорк (© 1995) - **369** ,

**374, 383, 388, 393, 394**  
Музей Унтерлинден, Кольмар - **224**  
Музей Фабра, Монпелье - **329, 332**  
Музей Франса Халса, Харлем - **269**  
Муниципальная библиотека, Безансон - **131**  
Муниципальная библиотека, Эперне - **106**  
Национальная галерея искусств, Вашингтон - **88, 340**  
Национальная галерея,  
Лондон - **143, 158, 159, 160, 166, 167, 171, 237,**  
**259, 260, 262, 271, 272, 270, 280, 322, 325, 351, 355**  
Национальная галерея, Прага - **228**  
Национальное объединение музеев, Париж - **13, 44,**  
**65, 139, 145, 193, 194, 201, 254, 261, 275, 308, 328,**

**330, 331, 334, 338, 339, 347, 357, 413,** стр. 339, 455, 497  
Национальный трест, Лондон - **255**  
Освальдо Бём, Венеция - **208**  
Потсдам, Дворец Сансуси - **252**

Прадо, Мадрид - **179, 229, 230, 265, 266, 318, 319**  
Публичная библиотека, Бостон - **315**  
Рейнский изобразительный архив, Кёльн - **176**

Скала, Флоренция - **8, 16, 19, 46, 47, 53, 55, 69, 70, 71, 77, 78, 85, 86, 87, 89, 123, 125, 130, 134, 138, 141, 146, 147, 148, 149, 151, 163, 164, 165, 168, 170, 172, 173, 187, 192, 195, 196, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210,**

**211,212,213,214,217, 232, 234, 235, 236, 242, 250,**

**251, 276, 287, 288, 289, 291,**  
**407, 408, 409,** стр. 245, 323 Собор Святого Петра, Рим,  
Ватикан - **83** Собрание князя  
Лихтенштейна, Вадуц - **257** Собрание Сикса,  
Амстердам - **274** Соня Холидей и Лаура  
Лусингтон - **121** Стеделийк музеум,  
Амстердам - **281, 381, 390** Тони Шнейдер - **296** Тринити колледж, Дублин -  
стр. 136 Уильям Кёртис — **363** Фонд археологических исследований, Афины -  
**41, 52, 62, 406** Фонд Барнса, Мерион,  
штат Пенсильвания, США,  
© 1995-350 Фонд Мартина Бодмера,  
Женева- стр. 169 Фонд Э.Г. Бюрле, Цюрих - **359**  
Фото Марбург - **116, 128, 154, 268** Фотоархив Анжело Хорнака,  
Лондон - **299, 300, 327** Хирмер Ферлаг, Мюнхен - **108,**  
**126, 127, 129, 182** Художественная галерея  
Олбрайт-Нокс, Буффало - **395** Художественный институт,  
Чикаго - **29, 343,** Художественный музей,  
Филадельфия - **99, 352, 356** Эдвард Тейтельман, Камден,  
Штат Нью-Йорк, США - **314** Эзра Столлер, © Эсто  
Фотографикс, Мамаронек,  
штат Нью-Йорк - **364** Экдотики Атинон, Афины - **51,**  
**54, 61, 410** Энн Палудан, Гилсленд,

Камберленд - **94**

Э.Ф. Керстинг, Лондон - 60, 100,

113,114, 175,311 ZEFA, Лондон - 50, 73, 294, 400

© Эрнст Барлах. «Смилуйтесь!».  
© 1919-370 Пьер Боннар. За столом.  
© 1899-359 Константин Бранкузи. Поцелуй.  
© 1907-380 Грант Вуд. Весенняя пашня.  
© 1936-387 Сальвадор Дали. Явление лица  
и фруктовой вазы на пляже.  
© 1938-391 Альберто Джакометти. Голова.  
© 1927-390 Василий Кандинский. Казаки.  
© 1910-1911 -372 Анри Картье-Брессон.  
Аквила дельи Абруцци.  
©1952-404 Джорджо де Кирико.  
Песнь любви.  
© 1914 - 388 Франц Клайн. Белые формы.  
© 1955-394 Оскар Кокошка. Играющие дети.

© 1909-371 Александр Колдер. Вселенная.  
© 1934-383 Кете Кольвиц. Нужда.  
© 1893-1901 -368 Рене Магритт. Попытка  
невозможного. © 1928 - 389 Марино Марини. Всадник.  
© 1947-398 Анри Матисс. Красная комната  
(Десерт). © 1908-373 Пит Мондриан. Композиция  
с красным, черным, синим,  
желтым и серым. © 1920 - 381 Клод Моне. Вокзал Сен-Лазар

© 1877-338

Джорджо Моранди. Натюрморт.  
© 1960 - 399 Эдвард Мунк. Крик.  
© 1895 - 367 Генри Мур. Полулежащая  
фигура. © 1938-384 Бен Николсон. 1934 (рельеф).  
© 1934-382 Эмиль Нольде. Пророк.  
© 1912-369 Пабло Пикассо. Голова.  
© 1928-376 Пабло Пикассо. Петух.  
© 1938-12 Пабло Пикассо. Портрет юноши.  
© 1945-375 Пабло Пикассо. Птица.  
© 1948-377 Пабло Пикассо. Скрипка  
и виноград.  
© 1912 - 374 Джексон Поллок. Одно  
(номер 31, 1950).  
© 1950 - 393 Никола де Сталь. Агридженто.  
© 1953-397 Пьер Сулаж. 3 апреля 1954 года.  
© 1954-395 Лайонел Фейнингер. Парусники.  
© 1929-379 Лусьен Фрейд. Два растения.  
© 1977-1980- 403 Дейвид Хокни. Моя мать:  
Брадфорд (Йоркшир),  
4 мая 1982 года.  
© 1982 - 405 Марк Шагал. Виолончелист.  
© 1939-386 Курт Швиттерс. Невидимые чернила.

© 1947-392