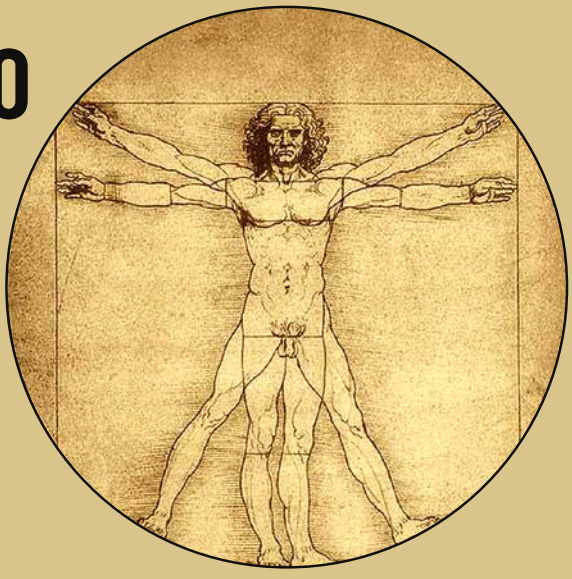
РЕАЛЬНАЯ ПОЛИТИКА

Энтони Блант

ТЕОРИИ ИСКУССТВА В ИТАЛИИ

1450–1600



Энтони Блант

ТЕОРИИ ИСКУССТВА В ИТАЛИИ

1450–1600

ИНСТИТУТ ВНЕШНЕПОЛИТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ И ИНИЦИАТИВ

Энтони Блант

ТЕОРИИ ИСКУССТВА В ИТАЛИИ

1450–1600

КУЧКОВО ПОЛЕ
Москва
2016

УДК 7.0
ББК 85.103(3)
Б68

«Artistic Theory in Italy 1450–1600»
впервые опубликована в Англии в 1940 году.
Перевод опубликован при содействии издательства
Oxford University Press.

Блант, Энтони
Б68 Теории искусства в Италии: 1450–1600 / Пер. с англ. А. Ю. Колгашкина под ред. Е. В. Гориной. — М.: Кучково поле, 2016. — 160 с.; 16 с. илл.

ISBN 978-5-9950-0710-4
ISBN 978-5-9950-0718-0 (Реальная политика)

Автор этой книги Энтони Блант был ведущим британским историком искусства и куратором королевской коллекции. При этом он работал на советскую разведку в составе «Кембриджской пятерки» — самой успешной разведывательной группы в истории спецслужб. В период наступления фашизма в Европе, его выбор встать на службу Советскому Союзу определялся ценностями гуманизма, которые создала эпоха Возрождения в Италии. Вера в человека и вера в разум — это идеалы, которые стимулировали эпоху Просвещения, Великую французскую революцию, построение Советского Союза и победу над фашизмом в Великой Отечественной войне.

УДК 7.0
ББК 85.103(3)

© «Oxford University Press», 1940
© ООО «Кучково поле», издание на русском языке, оригинал-макет, художественное оформление, 2016
© АНО «Институт внешнеполитических исследований и инициатив», издание на русском языке, 2016
© Колгашкин А. Ю., перевод на русский язык, 2016

ISBN 978-5-9950-0710-4
ISBN 978-5-9950-0718-0
(Реальная политика)

Предисловие от издателей

Читатель нашей книжной серии, увидев книгу об искусстве, может удивиться: как от развенчивания американских секретных операций мы вдруг пришли к истории искусства эпохи Возрождения?

Пришли, заверяю, самым прямым путем. Эта книга — столь же политическая, как и предыдущие. Кроме того, она поднимает более глубокие пласты политики — пласты ценностей и целеполагания.

Первая особенность этой книги в том, что она обращается к истокам той политической и общественной мысли, которая впоследствии стимулировала эпоху Просвещения в Европе, Великую французскую революцию, построение Советского Союза и победу над фашизмом в Великой Отечественной войне. Именно в эпоху раннего Возрождения, в начале XV века, во Флоренции начало формироваться новое отношение к миру и к людям: вера в человека и вера в разум. На этом фундаменте выстроились ценности гуманизма, научного и социального прогресса. Эти ценности привели в дальнейшем к самым высоким мировым достижениям в искусстве и науке, в общественной и политической мысли, в государственном строительстве.

Вторая уникальная особенность этой книги состоит в персоне ее автора. Энтони Блант был ведущим британским историком искусства, куратором Королевской коллекции. Но была в его жизни и другая профессиональная линия: Энтони Блант был членом «Кембриджской пятерки» — группы блестящих, отважных британцев, которые в 1930-е годы приняли решение работать на Советский Союз. «Кембриджская пятерка» — Ким Филби, Энтони Блант, Гай Берджесс, Дональд Маклин и Джон Кэрнкросс — вошла в историю как самая результативная и успешная разведывательная группа в мире.

Блант закончил текст «Теорий искусства в Италии» в январе 1940 года, в штаб-квартире Британского экспедиционного корпуса в Булони под

Парижем, будучи на службе британской контрразведки MI5. Через несколько месяцев, в мае, приближение войск вермахта заставило британцев эвакуироваться из капитулирующей Франции. В предисловии Блант отдельно выражает свою признательность «Гаю Берджессу за поддержание постоянной дискуссии и за предложения по наиболее принципиальным моментам». Надо полагать, «наиболее принципиальные моменты» в разговорах двух британцев-антифашистов на службе Советскому Союзу выходили далеко за рамки искусства.

Во время войны Энтони Блант передавал советским коллегам информацию «Ультра» — перехваченные и дешифрованные британцами коммуникации Третьего рейха. Эти сообщения были столь важны, что в британской классификации получили кодовое название «Ultra Secret» — выше, чем информация наивысшего уровня секретности «Most Secret». Уинстон Черчилль сказал королю Георгу VI: «Именно благодаря Ультра мы выиграли войну». Примечательно, что Черчилль не собирался делиться перехваченной немецкой информацией с СССР, даже в самые сложные для советской страны 1941–1942 годы.

Именно ценности Возрождения, гуманистические и прогрессивные взгляды убедили лучших представителей высокого британского общества встать на службу СССР. В исторический момент, когда человеческая цивилизация была под угрозой уничтожения и только Советский Союз твердо выступил против нацизма, во всех частях мира отважные и честные люди — кто открыто, кто подпольно — встал на сторону социалистической страны. Когда в 1936 году в Испании произошла первая в Европе схватка с фашизмом, 2800 американских волонтеров отправились в Испанию в составе «Бригады Авраама Линкольна». После этого в родной стране ФБР объявило их «представляющими риск для безопасности» и запретило давать офицерские звания и награды на фронтах Второй мировой войны.

Для британского историка искусства и советского разведчика Энтони Бланта были очевидны параллели между гуманизмом Возрождения и советским проектом социальной справедливости — тогда как Третий рейх представлял современное воплощение средневековой инквизиции, насилия и мистицизма. Для Бланта защита Советского Союза от нацистской угрозы была политическим и моральным эквивалентом обороны Флоренции от атаки Карла V, императора Священной Римской империи — которая, к слову, не была ни священной, ни римской.

Гуманисты всех времен демонстрировали решительную готовность к защите своих идеалов военными средствами. Автор вечной красоты «Моны Лизы» Леонардо да Винчи был, в современной терминологии, разработчи-

ком самых современных видов вооружений той эпохи. Микеланджело во время осады Флоренции в 1529–1530 годах разрабатывал планы фортификации города.

Советский человек был воспитан на ценностях гуманизма, социального и научного прогресса. Именно такая система ценностей подняла советский народ против варварской агрессии фашизма и затем, в период «холодной войны» позволила построить самую могущественную военную оборону для страны и для наших союзников и друзей в мире. И вот, одним снимком легендарного военного фотографа Дмитрия Бальтерманца, портрет советского человека: в 1945 году в Берлине солдаты Красной армии играют на фортепиано в разрушенном доме — они и фашизм победят, и Чайковского исполнят.

Несмотря на разрушение великой советской державы, несмотря на смену политического строя, и в современной России живы традиции гуманизма. Блестящее тому доказательство — концерт маэстро Валерия Гергиева в сирийской Пальмире 5 мая 2016 года. Большинство зрителей — российские военнослужащие, помогающие сирийской армии освобождать страну от нового воплощения бесчеловечного средневекового насилия — международного терроризма.

Российские вооруженные силы вместе с Валерием Гергиевым в Сирии — вот современное олицетворение цивилизации в борьбе против варварства, сегодняшние защитники ценностей эпохи Возрождения, которые освещают и путь возрождения России.

Вероника Крашенинникова,
член Общественной палаты РФ,
генеральный директор
Института внешнеполитических
исследований и инициатив

Предисловие ко второму изданию

Предлагаемое второе издание является практически точной копией первого издания, за исключением исправленных незначительных ошибок и добавленных библиографических источников. Это отнюдь не означает, что книга, по моему мнению, не нуждается в изменениях — как раз наоборот. Сегодня я вообще не решился бы взяться за подобный труд. Умение делать всесторонние обобщения, объединять идеи в небольшой «путеводитель» в надежде, что результат будет ближе к истине, нежели ко лжи, является результатом или юношеского порыва, или мудрости, приходящей с годами. В промежутке между этими состояниями нами правит чувство осторожности. Если бы сейчас мне пришлось пересмотреть эту книгу, я снабдил бы каждое предложение таким количеством ссылок и уточнений, что она стала бы совершенно бесполезной в том качестве, которое я для нее предназначал, — служить введением в предмет, которое подвигнет читателя на его дальнейшее изучение.

Предисловие к первому изданию

Эта книга не предназначена для того, чтобы служить исчерпывающим трудом по эстетике итальянского Возрождения. Она написана для человека, который стремится изучить итальянскую живопись и который уже перерос простое знакомство с картинами, оставленными художниками этой эпохи. Думаю, что мой читатель считает, что более глубокий уровень понимания различных направлений в искусстве и конкретных произведений может быть достигнут лишь в случае осознания целей, которые ставили перед собой художники. Подобное знание может принести двоякую пользу: зачастую оно может дать нам намек относительно смысла тенденций в той или иной форме искусства, которые в противном случае оказались бы непонятны; кроме того, оно поможет обуздать наше желание использовать для толкования того или иного произведения искусства уже известные теории. Если мы замечаем в картине некую особенность, а затем узнаем, что она рассматривалась в качестве идеала современными автору теоретиками, тогда мы оказываемся вдвойне уверенными в том, что эта особенность действительно присутствует на картине, а не является плодом нашего воображения.

А сейчас мы постараемся определить время, которое охватывает эта книга. Она посвящена художественным теориям итальянского Возрождения в период его наивысшего развития и ограничивается в основном XVI веком. Мы не пытались выявить связь между теориями раннего Кватроченто и Средних веков — это очень сложный вопрос, для рассмотрения которого понадобился бы непропорционально большой объем издания. Мы почти не упоминаем писателей раннего Ренессанса, несмотря на то что они до некоторой степени являлись предвестниками теорий, которые позднее стали играть важное значение. В качестве отправной точки мы выбрали Альберти, поскольку именно в его работах впервые в полном объеме была сформули-

рована гуманистическая доктрина и именно его труды стали источником, из которого вышли многие идеи последующих лет.

Три последние главы книги выводят нас за пределы Возрождения (в буквальном понимании этого термина), поскольку посвящены теоретическим работам, связанным с направлением, именуемым маньеризмом. В Италии он пришел на смену гуманистическому искусству Высокого Возрождения. Тем не менее, доктрины маньеризма представляет собой логическое следствие идей Возрождения и могут быть рассмотрены как одно целое. Приблизительной хронологической границей книги является 1600 год, ставший рубежом серьезных изменений в художественных теориях Италии. Чтобы описать его, понадобится совершенно другой, гораздо более объемный труд.

Я хотел бы поблагодарить тех, кто способствовал написанию этой книги. Таких людей огромное количество. В первую очередь, это глава и члены совета Тринити-колледжа (Кембридж), предоставившие мне средства в форме стипендий, которые позволили провести необходимые исследования, а также Институт искусства Курто Лондонского университета, работа в котором дала мне возможность завершить этот труд. Я получил практическую помощь от Института Варбурга, однако она не сравнима с тем интеллектуальным багажом, который я там приобрел. В процессе работы с сотрудниками этого института я получил неоценимый опыт, наблюдая за тем, как последовательно применяется действительно научный метод. Только благодаря этому опыту некоторые фрагменты моей книги не носят характера любительских штудий.

Мне сложно в должной мере отразить ту роль, которую сыграли в работе над книгой отдельные лица. В критические моменты работы я ощущал поддержку и пользовался советами г-на Э. Гоу; я благодарен доктору Ф. Энталу за метод, который, как я опасаюсь, мог бы быть применен в этой книге крайне небрежно, а также за ряд ценных идей; выражаю свою признательность Гаю Берджессу за поддержание постоянной дискуссии и за предложения по наиболее принципиальным моментам обсуждаемых вопросов. Я благодарен докторам Сакслу, Уиттковеру, Уинду и профессору Боасу за ценные исправления, сделанные в ходе знакомства с рукописью и корректурой. В заключение хотел бы выразить признательность своей матери, мисс Маргарет Уинни и мисс Иде Херц за помощь в подготовке и снятии копий с рукописи, а также моих шурина и невестку, предоставивших мне кров и покой во время работы над рукописью.

28 января 1940 г. *Э. Б.*

Глава I

АЛЬБЕРТИ

Поколению Брунеллески, Мазаччо и Донателло удалось создать во Флоренции новый идеал искусства, воплотивший идеи прогрессивно мыслящих жителей на пике развития города-республики[1]. По мере исчезновения последних остатков готики возник новый стиль, выражающий иное отношение людей к окружающему их миру: гуманистические взгляды и веру в разум. В живописи и скульптуре расцвел натурализм, причем основывался он на изучении окружающего мира с помощью новых инструментов науки — учения о перспективе и анатомии. В архитектуре возрождение римских форм использовалось для создания стиля, отвечавшего скорее запросам человеческого разума, нежели мистическим требованиям средневекового католицизма.

Изменения в самом искусстве, естественно, сопровождались аналогичными процессами в теориях, его толковавших. Средневековые писатели, затрагивавшие в своих трудах проблемы живописи, подходили к ней в первую очередь с теологических позиций. Для них искусством должна была руководить исключительно Церковь; они принимали ее систему ценностей, подчеркивавшую духовное и не имевшую никакой заинтересованности в материальном — именно по этой причине они и не ставили перед художниками задачу изображения окружающего их мира. Их обязанностью была, скорее, разработка подходящих символов, выражающих моральные и религиозные уроки Церкви. Художник был ремесленником, выполнявшим под руководством Церкви некоторые практические задачи. Это делалось путем создания цехов, точно таких же, как и у представителей других профессий.

Поколение 1420 года рассматривало искусство в совершенно ином духе. Для них живопись в первую очередь заключалась в отражении окружающего

мира в соответствии с принципами человеческого разума. Поэтому они не могли более соглашаться с теорией искусства, не оставлявшей места для натурализма или научного изучения материального мира. Сформулированные ими новые идеи с наибольшей полнотой отражены в работах Леона Баттисты Альберти, человека с энциклопедическими интересами. Широта взглядов помогла ему изложить учение, охватывавшее все стороны человеческой деятельности — политику и философию, а также литературу и искусство.

Конечно, Альберти не появился в нашем мире внезапно, с уже готовой теорией. У него были предшественники, работы которых содержали наброски мыслей, которые ему предстояло сформулировать столь ясно и полно. Например, зачатки нового натурализма, уже возникавшего в Треченто, можно увидеть, обратившись к Ченнино Ченнини, а интерес к античности отмечался у Лоренцо Гиберти[2]. Однако эти и некоторые другие детали, встречавшиеся у работавших до Альберти писателей, пока лишь указывают на то, чему еще предстояло появиться. Их подлинное значение становится ясно, только когда мы рассматриваем их в связи с совершенно новым взглядом на искусство и на мир, взглядом, предложенным самим Альберти.

Альберти был незаконнорожденным сыном одного из флорентийских купцов. Он родился в 1404 году в Генуе, куда вынужден был отправиться его отец после того, как вся семья Альберти — одна из самых богатых и влиятельных в городе — была изгнана из Флоренции. Он получил образование на севере Италии, главным образом в Болонье, где изучал право. Похоже, что он прибыл во Флоренцию в 1428 году, когда его семье было разрешено вернуться в город. Следующие несколько лет, сыгравшие ключевую роль в формировании его взглядов, пришлись как раз на окончание того столетия, когда ведущую роль во Флоренции играли богатые купцы.

Всю оставшуюся жизнь Альберти провел или во Флоренции, или при папской канцелярии, секретарем которой он являлся с 1432 по 1464 год. В то время действия папы римского все в большей степени сосредотачивались на Центральной Италии и опирались в основном на поддержку купечества. В окружении папы господствовали гуманистические взгляды, так что Альберти оказался во многом в той же интеллектуальной атмосфере, что и в родной Флоренции.

Отличавшая Альберти широта взглядов, а также его основанные на разуме и науке подходы к действительности были характерны для ранних гуманистов. Как представляется, он с одинаковой легкостью работал в таких областях, как философия, наука, классическое образование, искусство. Он писал брошюры и развернутые трактаты, посвященные этике, любви, религии, социологии, праву, математике, различным областям естественных

наук. Из-под его пера также выходили стихи, а знание античных классиков было столь тонким, что два его собственных произведения — комедия и диалог, написанные в стиле Лукиана, были приняты за ранее неизвестные произведения самого Лукиана. Он занимался живописью, скульптурой и архитектурой и как теоретик, и как практик. Его познания во всех областях были столь энциклопедичны, что он по праву заслужил похвалу, внесенную современным ему переписчиком в рукопись *Trivi* «Dic quid tandem nesciverit hic vir?» (Скажи, о чем может не знать этот человек? — *Примеч. пер.*)

Взгляды Альберти на искусство столь тесно связаны с его общими философскими воззрениями, что о них следует сказать особо. Его отношение к жизни полностью соответствует взглядам гуманистов первой половины XV века и той концепции города-государства, которая существовала во Флоренции до окончательной победы Козимо Медичи.

Для Альберти высшим благом является общественная польза. Это в равной степени относится как к государям, так и к рядовым гражданам. Государь должен править в интересах граждан, охранять их свободы, соблюдать городские законы — в противном случае он превращается в тирана. Прежде всего в городе должен сохраняться мир, и Альберти категорически осуждает группы, вызвавшие гражданские волнения, от которых столь сильно пострадала и его собственная семья. Назначенные государем на должности также должны трудиться, имея в виду общее благо. Так, например, судья, деятельность которого Альберти обсуждает достаточно подробно, должен твердо следовать закону, проявляя в то же время умеренность и гуманность, при этом защищались бы как общественные, так и личные интересы, однако нарушители закона при этом не терпели бы избыточных лишений. Некоторые его взгляды на наказания выглядят необычайно современно. Он допускает пытки как способ выяснения правды, но критикует то плачевное состояние, в котором находились в его время тюрьмы, и провозглашает принцип, что они предназначены для перевоспитания, а не для уничтожения преступника.

Альберти не является последовательным республиканцем. В пятой книге своего трактата об архитектуре он обсуждает различные формы правления, и, хотя отзывается с похвалой о республиканцах, не исключает и единоличного правления государя, в том случае если его основной целью являются интересы города. Однако, говоря об общественном благе, он говорит не о благе некоей абстрактной сущности — «государства», а имеет в виду благо всех отдельно взятых граждан, в совокупности и составляющих собой государство. Поэтому его в равной степени заботят интересы как простого гражданина, так и государя и окружающих его сановников.

Первой задачей индивида является быть достойным гражданином — то есть всемерно служить согражданам. Это возможно только в том случае, если он будет неустанно стремиться к добродетели. Достижению добродетели и посвящены в основном этические труды Альберти. Предложенные им правила можно обобщить следующим образом. Стремясь к добродетели, личность должна прилагать сознательные усилия воли, используя разум и следуя законам природы. Движущей силой является воля. Человек, по словам Альберти, способен достичь столько, сколько он хочет достичь. Однако только разум может помочь ему выбрать цель, к которой следует стремиться, и подсказать, чего следует избегать. В конечном итоге человек должен следовать велениям природы и попытаться достичь того, ради чего он был создан. Человек должен обнаружить в себе данные ему природой таланты и постараться развить их, если только это невредные дарования. Альберти, например, полагает, что человек должен иметь своей целью духовное благо и не быть пленником чувств и страстей. Он должен стоять выше материальных вещей и таким образом быть неуязвимым для ударов судьбы. В то же время он категорически возражает против крайностей стоицизма в том виде, как они были представлены киниками или Диогеном, так как находит их противоестественными. Не испытывать никаких эмоций — бесчеловечно. Однако человеку следует быть умеренным в выражении своих чувств и наслаждаться вещами этого мира, не будучи привязанным к ним. На деле умеренность, порожденная руководством разума, — одна из наиболее значительных и постоянно повторяющихся особенностей учения Альберти. Она ведет к душевному спокойствию, являющемуся для него необходимым условием правильного образа жизни.

Выдающейся чертой взглядов Альберти на жизнь является именно этот рационализм, основанный в большей степени на античной философии, нежели на учении католической церкви. Но это вовсе не означает, что он был противником христианства. Напротив, он постоянно высказывает ему свое уважение, однако уважает он несколько необычную форму христианства — типично гуманистическую религию, легко сочетающую в себе элементы языческой и классической философии и христианское учение. Там церкви именуются «храмами», а «боги» во множественном числе подчас почитаются наравне с Богом христианства[3]. Эта гуманизированная религия прекрасно удовлетворяет Альберти, однако он в то же время не отказывается от права выносить свое личное суждение по любому поводу. Даже древние, которых он уважает в большей степени, чем кого-либо еще, — будь то люди или боги — рассматриваются им как равные себе. Он не чувствует себя обязан-

ным следовать их наставлениям или примеру, если собственное суждение приводит его к иным выводам.

Нам предстоит увидеть отражение политических и философских идей Альберти в его теоретических трудах, посвященных эстетике. Но прежде чем перейти к этим работам, рассмотрим наследие, оставленное им в искусстве. До нас не дошли картины или скульптуры, однако его вклад в архитектуру весьма значителен. Вернувшись во Флоренцию в 1428 году, Альберти занял место младшего члена руководимой Брунеллески группы, которая к тому времени заняла ключевую позицию в интеллектуальной жизни города. Альберти продолжил их деятельность, подняв на новую ступень многие из принципов группы.

Альберти в большей степени, чем Брунеллески и его современники, осознавал себя классицистом. Он лучше, чем они, разбирался в античности, с более научных позиций применял археологические знания, которые ему удалось получить. В архитектуре он избавляется от последних следов готики, еще столь явных в куполе построенного Брунеллески собора. Альберти гораздо тщательнее подходил к оформлению ордеров. В Палаццо Ручеллаи он применил их на нескольких этажах фасада, причем на каждом этаже использовался только один вид ордера — метод, позднее получивший повсеместное распространение. Его проект собора Св. Себастьяна в Мантуе представляет собой, возможно, наиболее зрелый для своего времени центричный план храма. Базилика Св. Андрея в том же городе явилась последним словом в построении светлого пространства церкви, исполненной в форме латинского креста. Подобная конструкция в течение ряда веков доминировала среди проектов храмовых сооружений.

Искусствоведческие теории Альберти в основном изложены в трех работах. Первая из них — это трактат о живописи, *Della Pittura di Leon Battista Alberti Libri tre*, написанный в 1436 году, вероятно, на латыни, позже переведенный самим Альберти на итальянский язык для того, чтобы с ним мог ознакомиться Брунеллески. Второй, и наиболее значительный из трактатов, *De Re Aedificatoria*, состоит из десяти книг, посвященных архитектуре. Вероятно, он был начат Альберти около 1450 года. Работу над ним он продолжал до самой своей смерти в 1472 году, внося в труд необходимые добавления и изменения. Третьей работой являлась небольшая книга о скульптуре, *De Statua*, написанная, вероятно, незадолго до 1464 года.

Поскольку архитектура является областью искусства, наиболее тесно связанной с повседневными нуждами человека, общие социальные идеи Альберти нашли наиболее яркое отражение именно в его архитектурных теориях. Он рассматривает архитектуру исключительно как деятельность

в интересах граждан города. В предисловии к своему трактату, являющемуся своего рода апологией архитектуры, он говорит в первую очередь о той славе, которую она приносит городу, украшая его и делая удобным для жизни. Архитектура служит и торговле, и об этом, как нам и следовало ожидать, Альберти говорит в превосходной степени. Она также позволяет городу оборонять себя от врагов и, изобретая средства для наступательной войны, даже помогает ему расширить свои владения. Архитектура дает городу прекрасные общественные здания, частные дома и памятники, хранящие воспоминания о великих людях города.

Именно принципы подобной гражданской архитектуры Альберти и развивает в своем трактате. Архитектура для него не ограничивается зданиями для знати или для церковных нужд, хотя, естественно, нужды отдельных лиц и Церкви внимательно им рассматриваются. Новинкой предложенного им метода является единая схема застройки города, и каждая деталь в его предложениях подчинена общему проекту города как целого.

Первые три книги трактата посвящены исключительно техническим деталям: первая — использованию чертежа в архитектуре, вторая — выбору материалов, третья — конструктивным принципам зданий. После такого вступления Альберти сразу же обращается к проблемам, касающимся города как целого, в первую очередь, к проблеме его расположения. Город следует строить в здоровом месте, обладающем умеренным климатом, куда удобно подводить воду, его также должно быть удобно оборонять[4]. Город должен иметь ясный план застройки, с главными улицами, удобно соединенными с мостами и воротами. Улицы должны быть достаточно широки, чтобы пропускать движение, однако не слишком широкими, чтобы на них не было жарко[5]. Более того, Альберти предлагает по возможности проектировать улицы так, чтобы дома по обеим их сторонам были симметричными, а на протяжении всей улицы повторялся стандартный дизайн[6]. Такое масштабное планирование ясно показывает потрясающее чувство гражданского долга, характерное для Альберти. Подобные предложения стали общей практикой только в XVII–XVIII веках, когда городская жизнь в своем развитии ушла намного дальше[7]. Они ярко контрастировали со средневековыми методами городской планировки, против которых Альберти возражал в первую очередь: тогда каждое семейство строило себе дворец и башню, совершенно не принимая во внимание интересы соседей, а зачастую просто соперничая с ними[8].

Решив, таким образом, вопросы, касающиеся общего плана города, Альберти продолжает свой труд, рассматривая различные виды зданий, которые должны быть представлены в городе. Их он разделяет на три груп-

пы: общественные здания, дома видных граждан и дома простого народа[9]. Первая группа рассматривается им особенно тщательно, он сообщает подробнейшие детали планов и порядка строительства площадей, башен, мостов, зданий судов, церквей и театров. Их следует выполнять более пышными с тем, чтобы подчеркнуть достоинства города[10]. Дома видных граждан должны также выглядеть достойно, однако при этом не следует выставлять напоказ достаток — впечатление должна производить красота проекта и удобство расположения, а не размер или количество украшений[11]. В противном случае они будут вызывать зависть соседей, и гармония всего плана будет нарушена. Здания бедных горожан должны строиться по той же схеме, что и у богатых, однако быть меньшими по размеру и более скромными по оформлению, чтобы различия в положении между богатыми и бедными не очень бросались в глаза[12]. В обоих случаях Альберти представляет достаточно подробные правила создания предлагаемых им зданий, так что в каждой детали, так же, как и в общем плане города, реализуются одни и те же принципы.

В других работах Альберти, посвященных искусству, его общественная и этическая позиция не находит столь ясного выражения, но везде присутствует дух рационального гуманизма, пронизывающий и остальные его философские труды.

Некоторые его предшественники, как, например, Ченнини и Гиберти, настаивали, что художник — это независимая личность, разбирающаяся в «свободных искусствах». Никто не проводил этот принцип на практике более последовательно, чем Альберти. Его концепция архитектора наиболее ярко отражена в определении, которое он дает в предисловии к своей книге об архитектуре:

«Но прежде чем идти дальше, хорошо было бы, я полагаю, разъяснить, какого человека можно, по моему мнению, назвать архитектором.

Конечно, я не стану указывать на плотника, чтобы ты его сравнивал с высшими представителями других знаний. Ведь рука ремесленника служит для архитектора лишь орудием. Архитектором, утверждаю я, является тот, кто научился правильным и удивительным образом определять в мыслях и в душе, а также осуществлять на деле все, что при помощи движения тяжестей, сочетания и сложения тел превосходнейшим образом служит наиболее важным потребностям людей; и для того, чтобы этого достичь, он нуждается в познании вещей наилучших и достойнейших».

Художника он описывает не так подробно, однако настаивает, чтобы тот был знаком со всеми науками, имеющими значение для его творчества, в особенности с историей, поэзией и математикой[13].

Это наиболее полное во времена Раннего Возрождения описание художника как человека, занимающегося наукой. Данная концепция проходит красной нитью через все труды Альберти. Каждый трактат об искусстве начинается обоснованием его научной основы. Например, говоря об архитектуре, он посвящает основную часть первой книги описанию важности чертежей, рассматриваемых им в качестве связи между архитектурой и математикой. Вторая книга повествует о материалах, применяемых для строительства, а третья — о способах возведения зданий. Эти три книги описывают два аспекта архитектуры как науки: вначале — чисто теоретический, а затем — технический. В трактате о живописи первая книга посвящена математике и приложению к рисованию геометрии для правильного представления перспективы.

На этом прочном научном фундаменте Альберти выстраивает не менее научную структуру самих искусств. «Искусства, — говорит он, — изучаются разумом и методом; однако овладеть ими можно только благодаря практике»[14]. Это может считаться своего рода девизом всей книги. Согласно Альберти, художник должен охватывать разумом фундаментальные основы своего искусства. Он должен изучать лучшие работы, созданные его предшественниками. Таким образом, он сможет сформулировать для себя заповеди, касающиеся искусства, которые всегда следует сочетать и с практическим опытом[15].

Научный подход Альберти является всего лишь частью его общего гуманизма, поскольку наука является наилучшим плодом приложения человеческого разума к изучению окружающего мира. У него с трудом можно найти озабоченность теологическими рассуждениями, столь характерную для трудов средневековых авторов. Его определения искусств не содержат никаких отсылок к религии и сформулированы исключительно светскими терминами. Говоря об архитектуре, он лишь мимоходом упоминает о ее использовании на службе Церкви. Его основополагающим утверждением является: «Человек есть причина постройки зданий». Он развивает эту мысль, доказывая, что дома строятся или для того, чтобы удовлетворить какие-то жизненные потребности, или для удобства работы, или просто для того, чтобы радовать людей[16]. Подобным же образом он относится и к живописи. Для него картины, воспроизводящие, например, какие-то исторические события, являются самым благородным видом живописи, в отличие от изображения одиночных фигур. Частично это объясняется и тем, что подобная живопись является наиболее сложным жанром, требующим опыта во всех других областях, но также и потому, что здесь, как и в письменной истории, изображается деятельность человека[17]. «Я могу рассматривать картину... с не-

меньшим удовольствием для души, чем читая хорошую книгу, ибо оба автора являются живописцами, только один работает словами, а другой — кистью»[18]. Историческая картина оказывает на зрителя глубокое воздействие, поскольку в нем пробуждаются те же эмоции, что и у изображенных персонажей. Он будет смеяться, плакать или содрогаться в зависимости от того, радуются, печалятся или пугаются люди, нарисованные на полотне[19]. По этой причине Альберти придает особое значение способности художника объяснить происходящее и передать эмоции с помощью жестов и выражения лиц[20].

В искусстве, как и в других областях, этот гуманизм сочетается с преклонением перед классической античностью. Гиберти часто высказывал свое восхищение древними, цитировал их, тем не менее они не представляли для него некоего абсолютного культа, как это было у Альберти. Уже говорилось о том, что стиль построенных им зданий соответствовал образцам древнеримской архитектуры в гораздо большей степени, нежели какое-либо из творений его предшественников. В его теоретических работах мы встречаем тот же дух. Мы постоянно сталкиваемся с античными образцами. Созданный им образ идеального города практически полностью составлен из элементов, взятых из античности. Образцы, приводимые им для зданий — будь они общественными или частными, практически повторяют образцы, виденные им в Риме или те, о которых он читал у античных авторов. Историки и философы Греции и Рима — вот те авторитеты, мнением которых он подтверждает каждый рекомендуемый метод[21].

По его описаниям мы можем судить, что он очень хорошо знал сохранившиеся в Италии образцы античной архитектуры, изучая в первую очередь их конструктивные особенности и планы. Он хотел понять подлинные принципы римской архитектуры, а не просто строить здания, снаружи выглядящие классическими, но сохраняющее внутри элементы готической конструкции. Это не означает, что он совершенно игнорировал вопросы орнаментации или украшений. Одной из наиболее характерных особенностей его трактата является то, что он содержит первое с классических времен описание использования в Италии пяти архитектурных ордеров. Брунеллески и его современники использовали их в своих работах, но очень свободно. Совершенно очевидно отсутствие общепринятого канона пропорций различных частей здания. В сравнении с последующими теориями использования ордеров замечания Альберти выглядят очень простыми и поверхностными, однако они заложили новую основу для правильной работы с этими ордерами.

Хотя Альберти и обладал по-настоящему обширными, полученными из первых рук познаниями в античной архитектуре, он никогда не относился

к ней излишне педантично, не был ее рабом. Он рассматривает античные здания как превосходные образцы, но не советует современному архитектору слепо их копировать. Напротив, он постоянно предлагает использовать в проектах собственные изобретения[22]. Он отмечает, что нашел весьма полезными сведения, сообщенные Витрувием, однако далек от того, чтобы считать его истиной в последней инстанции[23]. В одном из фрагментов своего труда он даже говорит о Витрувии крайне пренебрежительно, жалуясь на туманность и спутанность его стиля, делающую практически невозможным понимание сказанного[24]. Здесь, как и во всех других случаях, Альберти оставляет за собой право выносить самостоятельные суждения по поводу любой проблемы, с которой ему приходится сталкиваться.

Рациональный и научный метод, которому, как мы видим, Альберти следовал в архитектуре, будучи примененным к живописи и скульптуре, предстает перед нами в форме новой концепции реализма. Основа его взглядов на изобразительные искусства изложена в его теории имитации природы. Именно здесь наиболее ясно прослеживается его приверженность реализму.

В некоторых случаях он определяет живопись понятиями абсолютного натурализма: «Дело живописца — передать линиями и цветами на холсте или стене видимую поверхность любого тела, так, чтобы с некоторого расстояния и в некотором положении оно представлялось бы объемным, точно так же, как истинное тело»[25]. В других случаях он подходит к делу с более научных позиций, определяя картину как изображение секции пирамиды, вследствие чего расположенные на пирамиде объекты соответствующим образом изменяют свою форму в глазах наблюдателя[26]. Он изобретает для записи образа такой секции прибор, представляющий собой сетку, которую художник держит между собой и изображаемым объектом, точно отслеживая видимые сквозь нее формы[27]. Идея пирамиды, идущей от объекта к глазу наблюдателя, лежит в основе линейной перспективы. Таким образом, сетка Альберти является всего лишь методом фиксации правильного вида объекта в соответствии с линейной перспективой. У нее есть только один недостаток — она может быть применена только к видимым глазом сценам. Когда у художника возникала необходимость создания композиций из объектов, которые он мог представить только в своем воображении, ему был необходим более эффективный инструмент. Он содержался в полной теории перспективы, изложенной Альберти в первых двух книгах трактата о живописи.

Однако, хотя точное изображение природы является первой задачей живописи, у нее есть и другая, более важная цель. Художник должен сделать свою картину красивой, а не только точной, а красота не всегда является

результатом буквального воспроизведения. Альберти иллюстрирует это положение примером античного художника Деметрия: «Ему не удалось снискать себе величайшей похвалы, ибо он уделял гораздо больше труда созданию картин точных, нежели красивых»[28]. Красота, следовательно, это качество, не обязательно присущее всем природным объектам, хотя природа и является единственным источником, из которого художник может почерпнуть красоту. Поэтому художнику не следует использовать природу неразборчиво: «Мы всегда должны брать то, что изображаем, из природы, и всегда выбирать из нее самое прекрасное»[29]. Процесс выбора принципиально важен, ибо «даже самой Природе редко доводится создать нечто, совершенное во всем во всех своих частях»[30].

Альберти не дает исчерпывающего определения или описания той красоты, которой невозможно достичь в искусстве простым копированием. В трактате о живописи он не вдается в подробности относительно этого, но полагает, что его читатели смогут оценить красоту, увидев ее. В более позднем и значительно более полном сочинении *De Re Aedificatoria* он приводит два определения красоты, в общих чертах совпадающие с тем, что можно найти в трудах Витрувия. В одном случае он описывает красоту как «определенную уравновешенную гармонию всех частей предмета такого рода, что ничего не может быть добавлено к нему, отнято или изменено без того, чтобы не испортить его облика»[31]. Во втором определении он говорит: «Красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются, — отвечающее строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармония, то есть абсолютное и первичное начало природы»[32]. Возможно, еще более важным является другой фрагмент того же трактата, в котором он развивает эту идею, вновь применительно к архитектуре:

«То, что нравится в вещах прекрасных и украшенных, проистекает либо от замысла и понятия ума, либо от руки мастера, либо присуще им от природы. Дело ума — выбор, распределение, размещение и тому подобное, что придает сооружению достоинство. Дело рук — складывание, прикладывание, отнятие, отесывание, шлифовка и тому подобное, что сообщает сооружению прелесть. От природы присущими будут тяжесть, легкость, плотность, чистота»[33].

Думаю, мы можем предположить, что Альберти допустил бы взгляд на живопись как на параллельный процесс, в котором ум управлял композицией, рука руководила техникой исполнения, а природа добавляла богатство материала. Однако иные его высказывания, в которых он критикует тех, кто тратит время, украшая свои картины золотом и яркими красками, при этом не уделяя внимания технике работы с ними, демонстрируют, что, в отличие

от средневековых художников, он принижал значение той роли, которую в живописи играет природа, поставляя для нее качественные материалы[34].

Альберти полагает, что красота радует глаз и частично благодаря этому мы можем ее почувствовать[35]. Однако он не устанавливает прямой связи между узнаванием прекрасного и этим чувством радости. В трактате об архитектуре он специально различает два процесса — то, когда вещь нравится, и то, когда ее можно признать прекрасной. Он говорит о том, что одни мужчины предпочитают женщин полных, другие — худых, а третьи — средних:

«И неужели оттого, что одну из них ты предпочтешь другой, ты решишь, что прочие лишены благородной и достойной формы? Конечно, нет. А то, что она нравится тебе больше других, это могло произвести только нечто, во что я не буду вникать, чем оно является по своей природе. Судить о красоте позволяет тебе не мнение, а некое врожденное душам знание» (animis innata quaedam ratio)[36].

В другом месте он проводит различие между индивидуальным вкусом и суждением о том, является ли некая вещь прекрасной:

«Некоторые... говорят, будто то, посредством чего мы судим о красоте и о всем здании есть некое смутное мнение и будто форма зданий разнообразится и меняется в зависимости от произвола, который не обуздывается никакими правилами искусства. Общий порок всякого невежества — говорить, будто то, чего не знаешь, и не существует вовсе»[37].

Подводя итог всему сказанному, можно отметить, что, по мнению Альберти, человек узнает прекрасное не только благодаря вкусу, который является глубоко индивидуальным, меняющимся от одного к другому и оценивающим в основном привлекательность, но и благодаря дару рационального мышления, присущему всем людям и ведущему к общему согласию относительно того, какие произведения искусства считать прекрасными. Фактически, познание красоты зависит от способности к художественному суждению.

Художнику надо стараться вносить в свои картины как можно больше прекрасного и как можно меньше уродливого. В первую очередь он должен скрыть или опустить все недостатки, содержащиеся в его модели. Для подобной маскировки изъянов, по словам Альберти, и предназначены, в первую очередь, украшения[38]. На следующем этапе художнику следует внимательно отобрать наиболее красивые части всех имеющихся у него моделей, с тем, чтобы объединить их в единое безупречное целое: «Ему должно взять у всех прекрасных тел части, в особенности восхитительные... что будет трудно, ибо совершенная красота никогда не объединена в одном предмете, но разбросана и рассеяна среди множества различных тел»[39].

Свое дальнейшее развитие эта мысль получила в книге о скульптуре. Она заканчивается таблицей, в которой представлены пропорции человеческого тела. Таблица предваряется следующими словами:

«Мы попытались установить и записать не только размеры того или другого тела, но, по возможности, ту высшую красоту, которой природа одарила многие тела, как бы распределив ее соответственно между ними... Мы избрали ряд тел, наиболее красивых, по суждению знатоков, и от этих тел заимствовали наши измерения, а затем, сравнивая их друг с другом и откинув отклонения в ту или другую сторону, мы выбрали те средние величины, которые подтверждались совпадением целого ряда обмеров»[40].

В теории изображения, созданной Альберти, есть новшество, а именно стремление сделать фигуры не только соответствующими эталону прекрасного в природе, но и имеющими черты наиболее обычного, общего или типичного.

Подобная ассоциация прекрасного с типичным в природе подразумевает согласие со взглядом Аристотеля на природу как на художника, который стремится к совершенству и которому на этом пути постоянно мешает какая-то случайность[41]. В соответствии с подобным взглядом художник, удаляя несовершенное в объектах природы и сочетая их наиболее характерные части, выявляет то, к чему природа постоянно стремится, но воспроизвести так и не может. Альберти изложил взгляды Аристотеля по этому вопросу в упрощенном виде, приходя к типичной красоте в большей или меньшей степени в результате простого арифметического усреднения, в то время как у Аристотеля в процессе принимает участие некая сущность, более близкая к воображению.

Эта, фактически очень простая, техника усреднения тем не менее очень характерна для Альберти. Она демонстрирует, сколь далек он был от любых идеалистических или неоплатонических взглядов. Из его высказываний о том, что у природы следует брать лучшее и типичное, следует, что художник способен создать нечто, что будет прекраснее любого произведения природы. Однако, в соответствии со взглядами Альберти, это достижимо только в результате целой последовательности процессов, каждый из которых теснейшим образом связывает художника с природой и осуществляется без малейшей опоры на воображение. Важность этого станет очевидной при рассмотрении эволюции эстетических взглядов XVI века. Сейчас достаточно только отметить, сколь последователен Альберти в своей верности природе. К концу своего трактата о живописи, после совета живописцу отбирать у природы только самое лучшее, он высказывает опасение по поводу того, что мог зайти слишком далеко, и предупреждает тех, кто намерен проиг-

норировать природу в угоду только собственному умению и воображению. Такие люди, по словам Альберти, попадут в западню, из которой уже не смогут освободиться[42].

Альберти слегка изменяет смысл, вкладываемый им в понятие «природа». В раннем трактате о живописи он, похоже, просто подразумевает все материальные объекты, не созданные человеком. В позднейших работах о скульптуре он, как представляется, до некоторой степени принимает упоминаемый выше взгляд Аристотеля. Одним из наиболее любопытных результатов, к которым приводит Альберти подобное восприятие этого определения, является описание архитектуры в равной степени как имитации природы, так и изобразительного искусства. Идея, лежащая в основе этого взгляда, заключается в том, что природа действует в соответствии с некими общими законами и упорядоченными методами. Поэтому задача архитектора в этом случае — внести в свои работы элементы порядка и метода, присущие природе. Античные архитекторы, по его словам, «...по справедливости сочли, что необходимо подражать природе, лучшему мастеру форм. Поэтому они собрали, насколько это было в силах человеческих, те законы, которыми она пользуется при создании вещей, и применили их к правилам зодчества»[43]. Принципы, о которых в данном случае говорит Альберти, определяются такими качествами, как гармония (*concinnitas*), пропорция и симметрия[44].

В этой точке зрения нет ничего оригинального, она основывается на положениях, взятых у Аристотеля и Витрувия, однако Альберти не был склонен к абстрактным эстетическим рассуждениям. Когда он берется за обсуждение этих крайне общих качеств, он зачастую прибегает к традиционным теориям, практиковавшимся в античности. Он сам отделяет выводимые из философских воззрений законы, обуславливающие красоту здания как целого, от тех, которые определяют отдельные части здания. Именно они, основанные на практическом опыте, и лежат в основе архитектуры, именно ими и должен руководствоваться архитектор[45].

Когда Альберти только приступил к разработке своих философских воззрений, он двигался в русле многих выдающихся мыслителей Флоренции и получал от них поддержку. Однако когда уже на закате своей жизни, в период между 1464 и 1472 годами, он вновь столкнулся с флорентийским обществом, он обнаружил, что жизнь города и его культура изменились. Теперь город всецело находился во власти семейства Медичи. Их автократическая власть привела к засилью роскоши. Философские взгляды людей также изменились. Флорентийская культура конца Кватроченто формировалась неоплатониками во главе с Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола.

Отношение Альберти к платонизму сложное. Многие его основополагающие философские идеи в конечном итоге восходят к Платону. Вполне возможно, что Альберти развил их, взяв за основу мнения таких флорентийских платоников XIV и начала XV века, как Петрарка и Бруни. Его вера в человека и его волю, учение о следовании природе, его концепция государя и многие другие взгляды уже присутствовали в работах ранних гуманистов, восхищавшихся Платоном, таких, например, как Салютати[46]. Однако к концу XV века философия платоников во Флоренции претерпела кардинальные изменения. Под влиянием Козимо и Лоренцо Медичи возникла Платоновская Академия, однако она уделяла больше внимания трудам александрийских толкователей философа, нежели его собственному учению. Фичино и Пико погружены в мистицизм, возникший частично от учения Плотина, а частично имеющий свои корни на Востоке. Этот мистический неоплатонизм культивировался Лоренцо Медичи до некоторой степени и по политическим соображениям. В любом случае свою задачу он выполнял, поскольку неоплатоники этого времени уделяли гораздо больше внимания созерцательной, нежели активной жизни. Для автократа крайне желательно держать мыслящих людей как можно дальше от активной политики, с тем чтобы без помех наслаждаться своей абсолютной властью.

Похоже, что Альберти не испытывал особо теплых чувств ни к методам, практиковавшимся Лоренцо, ни к тому мистическому варианту неоплатонизма, который тот поддерживал. Некоторые считают Альберти сторонником неоплатоников по той причине, что он принимал участие в целом ряде их дискуссий. Однако согласие между ними ограничивалось теми общими моментами их учения, которые совпадали с ранними платониками, отнюдь не распространяясь на склоняющиеся к мистицизму идеи, которые привнесли Фичино и Пико. Трудно представить себе что-то более далекое от мистики, чем образ мыслей Альберти. Превыше всего он верил в важность активной жизни, а также в то, что граждане должны вносить ощутимый материальный вклад на благо города в целом[47]. Очевидно, что для жителей Флоренции конца 1460-х годов Альберти представлялся своего рода пережитком прошлого, остатком героической эпохи тридцатилетней давности. В своем последнем труде *De Iciarchia* он осуждает роскошь города, выступает с открытыми нападками на Медичи, говоря, что обширная власть пробуждает в человеке злые начала, и напоминая, что государь подчиняется законам города и должен сохранять его свободы.

В сравнении с предшественниками, Альберти поражает своим рационализмом, классицизмом, научным методом и абсолютной верой в природу. Наиболее яркой чертой его работ в отличие от неоплатоников Позднего

Кватроченто является полное отсутствие идеи воображения. Все определяется разумом, методом, повторением, измерением — ничего творческого. И это в высшей степени логично. Художники Раннего Кватроченто, идеи которых он выражает, были целиком и полностью заняты наблюдаемой вселенной, которую они только что открыли для себя. Им нужны были практические советы, а не абстрактные рассуждения — именно это и дал им Альберти. Только в следующем столетии учение неоплатонизма соприкоснется с живописью. Это наиболее ясно проявится в творчестве Микеланджело, получившего свои первые уроки в кругу Лоренцо Медичи. В его творчестве художник впервые станет «божественным», а практическая концепция искусства, созданная Альберти, уступит место более возвышенному учению.

Глава II

ЛЕОНАРДО

К сожалению, Леонардо, как и другой великий художник итальянского Возрождения Микеланджело, оставил после себя крайне незначительное количество письменных работ, посвященных искусству. Вполне можно было ожидать, что взгляды и идеи такого человека прольют больше света на существовавшие тогда теории искусства, чем все написанные в XVI веке трактаты неспециалистов, посвященные систематизации и философии искусства времен Возрождения. Действительно, многие его рассуждения дают нам определенные сведения о применявшихся в искусстве того времени методах и господствовавших идеях, о чем практически не упоминалось в других источниках. Однако беспорядок, в котором дошли до нас сохранившиеся рукописи, и отсутствие единого плана не позволяют вывести из письменных работ, принадлежащих Леонардо, целостную теорию искусств.

Совершенно очевидно, что Леонардо собирался написать полномасштабный трактат о живописи, и, по свидетельству Луки Пачоли, отдельные его части были завершены к 1498 году. Если это действительно так, то эти части оказались утрачены. В сохранившихся документах можно найти многочисленные наброски общего плана сочинения, зачастую не совпадающие друг с другом. Фактически все, что осталось нам от работ Леонардо, — это огромное количество записок, в основном сделанных на полях его альбомов. Они представляют собой или скопированные Леонардо фрагменты книг, которые он читал, или оригинальные соображения, включающие, в том числе, собственные идеи или наблюдения.

Документы, поддающиеся датировке, охватывают период с 1489 по 1518 год. Оригиналы хранятся во многих публичных и частных библиотеках,

в основном в Париже и Виндзоре, и бóльшая часть из них опубликована[48]. Для нынешнего исследования еще большую ценность представляет хранящаяся в библиотеке Ватикана копия, снятая с оригинала неким студентом XVI века, очевидно, готовившим ее к публикации. В ней заметки до некоторой степени разнесены по темам[49]. Первое печатное издание, основанное на двух других копиях рукописи, было выпущено Дюфреном в Париже в 1651 году[50]. Оно не имеет большого значения для изучения текста, поскольку является неполным и неточным. Основную ценность представляют иллюстрации-гравюры, сделанные по рисункам Пуссена, с целью объяснить мысли, содержащиеся в труде Леонардо.

Леонардо родился в 1452 году во Флоренции, где и провел бóльшую часть своей жизни. В то время ведущим течением мысли был неоплатонизм, о котором мы говорили в предыдущей главе. Несмотря на свое ведущее положение в философии, неоплатонизм тем не менее не привел к созданию каких-либо научных подходов в искусстве. В студиях художников по-прежнему были популярны идеи Альберти. Это особенно ясно видно на примере таких живописцев, как Верроккьо, учеником которого и был Леонардо.

Основой научных работ Леонардо, охватывавших все отрасли изучения природы — зоологию, анатомию, ботанику, геологию, а также проблемы механики и математики, была глубокая вера в ценность опыта и непосредственных наблюдений. Виденное им лично — в человеческом теле, растении или структуре горных пород — позволяло ему превосходить в знаниях даже специалистов тех областей наук, которые он сам изучал. Тот уровень знаний в анатомии, которым он обладал, был достигнут медиками лишь спустя полвека после его смерти, а многие наблюдавшиеся им факты нашли свое место в созданной человеком картине вселенной еще позже.

Во многих случаях он прямо высказывал свою веру в опыт. В одной из подборок своих записок он нападает на абстрактные рассуждения схоластов. Он переворачивает средневековый канон, гласящий, что знание истинно только тогда, когда основывается исключительно на рассуждении, а в контакте с материальной вселенной знание становится механическим:

«Утверждают, что механическим является то знание, которое порождено опытом, научным знанием — то, которое рождается и завершается в мысли, а полумеханическим — то, которое рождается от науки и завершается в деятельности рук. Но мне кажется, что пусты и полны заблуждений те науки, которые не порождены опытом, отцом всякой достоверности, и не завершаются в наглядном опыте, т. е. те науки, начало, середина или конец которых не проходят ни через одно из пяти чувств. И если мы подвергаем сомнению достоверность всякой ощущаемой вещи, тем более должны мы подвергать

сомнению то, что восстает против ощущений, каковы, например, вопросы о сущности Бога и души и тому подобные»[51].

В этом случае вера Леонардо в материальный мир, данный нам в ощущениях, привела его к умозаключениям, которые в другое время навлекли бы на него неприятности со стороны духовенства. Этот фрагмент подтверждает, сколь горячо он протестовал против рассуждений, не основанных на эксперименте. Его мысли обобщены в формулировке, заимствованной у Аристотеля: «Все наше познание начинается с ощущений»[52].

Тот же самый довод приводит Леонардо в рассуждении о преклонении перед авторитетами: «Многие будут считать себя вправе упрекать меня, указывая, что мои доказательства идут вразрез с авторитетом некоторых мужей, заслуживающих великого почета, согласно их незрелым суждениям; они не замечают, что мои дела родились из простого и чистого опыта, который есть истинный учитель»[53]. Это развитие положения о том, что следует считать истиной. Им пользовались ранние гуманисты и Альберти, отказавшись от апелляции к авторитетам. «Кто спорит, ссылаясь на авторитет, тот применяет не ум, а скорее память»[54].

Леонардо до некоторой степени развил научные принципы, примененные Альберти к искусству, однако методы обоих мастеров существенно различаются между собой. В то время как Альберти использует процесс обычной дедукции, чтобы на основе наблюдаемых фактов вывести некие общие законы, преимущество Леонардо заключается в том, что он лично наблюдает различные явления, уделяя мало внимания приданию своему опыту формы законов. Более того, сделанные им обобщения обычно основаны на работах его предшественников, в первую очередь средневековых философов.

Для Леонардо, как и для Альберти, живопись является наукой, поскольку она основывается на математической перспективе и на изучении природы. Она основана «на научных и истинных принципах»[55]. Однако эти принципы выведены из наблюдений, о чем свидетельствует замечание Леонардо. Сообщив художнику несколько практических подсказок, он добавляет: «...хорошие же правила — это дочери хорошего опыта, общего отца всех наук и искусств»[56].

Если мы рассматриваем искусство живописи как своего рода знание, то о нем следует судить, исходя из двух принципов: точности предпосылок и методов, а также полноты знаний, представленных в произведениях.

Точность картины определяется различными параметрами: во-первых, верностью глаза художника — из всех органов чувств этот инструмент сложнее всего обмануть[57]; во-вторых, художник проверяет суждение соб-

ственными измерениями, поскольку не полагается всецело на свое зрение[58]; в-третьих, живопись основывается на принципах геометрии[59].

Важность, придаваемая Леонардо той полноте, с которой каждое из искусств отображает природу, и правда, содержащаяся в каждом из них, лучше всего отражены в дискуссии относительно сравнительных достоинств каждого из искусств. Значение этого спора мы обсудим ниже[60]. Возражая поклонникам поэзии, Леонардо настаивает, что живопись — более утонченный вид искусства, поскольку «представляет чувству с большей истинностью и достоверностью творения природы, чем слова или буквы»[61]. Варианты этой же мысли повторяются им и в других фрагментах. Живопись соотносится с поэзией так же, как реальность и тень[62]. Леонардо говорит: «Помести надпись с Божьим именем в какое-либо место, и помести изображение Его напротив, и ты увидишь, что будет больше почитаться»[63]. Та же идея повторяется и когда он пишет о превосходстве живописи над скульптурой, поскольку последней недоступен свет, воздушная перспектива, изображение светящихся или прозрачных тел, облаков, бурь и многих иных вещей[64]. Все это заставляет предположить, что полнота, с которой какое-либо из искусств изображает природу, является, наряду с точностью методов, главным мерилом, в соответствии с которым его и следует оценивать.

Поскольку живопись представляет собой своего рода науку, она должна на каждом этапе работы поверяться разумом. «Жалок тот мастер, произведение которого опережает его суждение, тот мастер продвигается к совершенству искусства, произведения которого превзойдены суждением»[65]. Тот факт, что суждение в искусстве есть управляемый разумом процесс, отражается еще яснее в том фрагменте, где Леонардо советует художнику прислушиваться ко мнению всех своих друзей о картине: «Будь, таким образом, готов терпеливо выслушивать мнение других; рассмотри хорошенько и подумай хорошенько, имел ли этот хулитель основание хулить тебя или нет; если ты найдешь, что да, — поправь; а если ты найдешь, что нет, то сделай вид, что не понял его, или если ты этого человека ценишь, то приведи ему разумное основание того, что он ошибается»[66].

Живопись, таким образом, является наукой, но ее отличие от других наук связано с производством материального произведения искусства. В одном из своих фрагментов Леонардо перечисляет составляющие науку живописи элементы, в частности перспективу, которая «сначала существует в мысли своего созерцатели и без деятельности рук не может достичь своего совершенства»[67]. Это примечательная инверсия традиционной для Леонардо идеи о том, что исполнение делается руками и потому презренно.

По мысли Леонардо, живопись — это наука, материальным результатом которой является работа, которая, в свою очередь, есть воспроизведение некоторой части природы. Таким образом, мы возвращаемся к положению о живописи как научном изображении природы, тем не менее нам предстоит удостовериться, что мысли Леонардо о таком изображении отличались от положений, выдвинутых Альберти.

Леонардо постоянно подчеркивает тот факт, что создание художественного изображения — это научное действие, а не просто механический процесс. Он с особым презрением относится к тем, кто игнорирует теорию и полагает, что может создать произведение искусства исключительно благодаря практике: «Влюбленный в практику без науки — словно кормчий, ступающий на корабль без руля или компаса; он никогда не уверен, куда плывет. Всякая практика должна быть воздвигнута на хорошей теории»[68]. Он не одобряет и тех, кто при создании точного изображения использует различные инструменты, такие как сетка Альберти или рисунок по стеклу, находящемуся между художником и изображаемым им предметом. Подобные приемы должны использоваться только для упрощения работы и экономии сил тех, кто уже в достаточной степени овладел теорией, и, в первую очередь, наукой о перспективе, с тем чтобы быть в состоянии проверить свою работу в соответствии с положениями науки[69].

Во всех областях творчества Леонардо оригинальность его концепций можно увидеть в подходе к решению конкретных задач. Это относится и к изображению природы. Значительная часть записок посвящена научным наблюдениям фактов, важных для художника. В записках, относящихся, например, к линейной перспективе, он затрагивает положения, освещавшиеся предшественниками. Однако в большинстве вопросов его наблюдения самобытны и потрясающе остры. В фрагментах, посвященных движению человека и его мимике в различных ситуациях, он, возможно, просто записывает то, что являлось общим знанием для всех флорентийских художников. В этом случае он идет по стопам, например, братьев Поллайоло. Его исследования по ботанике, в особенности, посвященные росту деревьев, полностью индивидуальны, поскольку до него исследованию неживой природы уделялось мало внимания.

Точность его наблюдений можно оценить по замечаниям, касающимся света и тени, а также воздушной перспективы. Первым он уделяет очень много внимания, поскольку без правильного распределения света и тени произведение утратит свою объемность. Мы не будем касаться этого вопроса детально, приведем лишь один пример, который позволит понять, сколь внимательно он наблюдал природу. Леонардо заметил, что тени от

освещенных солнцем предметов, отбрасываемые на белую поверхность, имеют голубой цвет[70]. Это наблюдение не было воспринято современниками, и к нему вернулись только во второй половине XIX века: это стало одним из величайших открытий импрессионизма. К сожалению, указанное наблюдение не побудило Леонардо заняться экспериментами с теорией света — этот предмет его не особенно интересовал. В вопросе воздушной перспективы Леонардо выступает в качестве абсолютного первооткрывателя. Более ранние писатели, такие как Альберти, очевидно, не отдавали себе отчета в том, что по мере удаления от объекта его линии становятся размытыми, а детали — более трудноразличимыми. Похоже, они даже не замечали или просто не интересовались тем фактом, что отдаленные холмы имеют голубой цвет. Хотя отдельные художники до Леонардо и работавшие независимо от него современники, такие как Перуджино, упоминали в своих работах о такой перспективе, однако очень невнятно. Леонардо первый провел настоящие систематические исследования предмета, и результаты этого не замедлили проявиться как в его картинах, так и в теоретических трудах.

Приведенные примеры научных наблюдений Леонардо демонстрируют ту важность, которую он придавал достоверности методов живописи, и ту тщательность, с которой он устанавливал эту достоверность путем прямых экспериментов. Второй установленный им стандарт гласил: живопись должна как можно полнее отражать природу.

В убежденности, что необходимо точное изображение природы, Леонардо превосходит даже Альберти. Он постоянно приводит этот критерий в качестве итоговой проверки картины, говоря, например: «Наибольшей хвалы заслуживает картина, точнее всего показывающая изображаемый предмет»[71]. Хотя в других фрагментах его мнение, как представляется, несколько меняется, он, несомненно, придает этому моменту особую важность: он советует живописцу всегда иметь с собой зеркало, чтобы проверять, насколько изображение в нем соответствует тому, что показано на картине[72]. В другом месте он называет отражение в зеркале «истинной картиной»[73].

Леонардо делает вывод: художник должен точно изображать природу, не стараясь ее улучшить, поскольку это приведет лишь к неестественности и манерности[74]. В этом смысле Леонардо является даже более искренним противником любого идеализма, нежели Альберти. В практических советах художнику он не допускает даже намека на идеализм, не упоминая о том, что художник должен подгонять изображаемое под некую свою идею, хотя сама природа, конечно, регулируется некими общими законами.

Леонардо уделяет мало внимания предложенному Альберти процессу отбора самого красивого в природе. Приведенные выше цитаты ясно свидетельствуют о том, что, по его мнению, художник должен изображать все, что представлено в природе, не игнорируя ни одного объекта. Во многих своих заметках он говорит о том, что прекрасны все создания природы, но при этом не дает никаких определений степеней этой красоты[75]. Другие фрагменты позволяют нам предположить, что Леонардо понимает, что не вся природа прекрасна в равной степени, однако, невзирая на это, она достойна кисти художника. Как поэт, так и художник описывают «красоту или безобразие какого-либо тела»[76]. При этом изображение уродства является также важным, поскольку контраст прекрасных и безобразных частей усиливает производимое ими впечатление[77]. Леонардо всегда советует искать контраст[78], так как считает его одним из важнейших элементов своей теории. Это перекликается с одним из его общих тезисов: в первую очередь его интересует не прекрасное, но индивидуальное и характерное. В этом смысле он является полной противоположностью Альберти, который в своих поисках идеальных пропорций и усредненного типа человеческой фигуры всегда находился в погоне за красотой. Леонардо, напротив, стремился создавать фигуры реалистичные, почти живые, имеющие свою индивидуальность, и для него было неважно, соответствуют ли они некоему абсолютному стандарту гармонии. В своей практике Леонардо постоянно придерживался этого принципа, что подтверждают сохранившаяся в его альбомах гениальная серия карикатур[79].

Леонардо не согласен с Альберти, который искал в природе только прекрасное и выводил из этого типичное и общее. Это следует из того, что было сказано выше об интересе, который Леонардо проявлял к индивидуальному и характерному, и особенно ярко — в обсуждении вопроса о пропорциях человеческой фигуры. Альберти пытался создать единый канон пропорций, применимый ко всем человеческим фигурам. Леонардо идет совершенно противоположным путем. Он сосредотачивается на бесконечном разнообразии, которое природа демонстрирует в человеческой фигуре: «Ведь человек может быть пропорциональным и в то же время толстым и коротким, или длинным и тонким, или средним, и кто такого разнообразия не учитывает, тот всегда делает свои фигуры по шаблону, так что кажется, будто все это сестры, а это заслуживает всяческого порицания»[80]. Леонардо вынужден признать, что пропорции человека едины в высоту (возможно, путем ошибочных умозаключений об одинаковой длине костей), однако советует живописцу как можно больше варьировать толщину фигур[81]. Принципиально важно не то, чтобы все члены фигуры соответствовали некоей

усредненной пропорции. Они должны находиться в гармонии между собой, чтобы мускулистая рука не заканчивалась бы, например, тонкой женской ладонью[82].

Контраст взглядов Леонардо и Альберти по вопросу о пропорциях проистекает из перемен, произошедших в живописи XV века. Во времена Альберти художники начали возвращаться к реализму, которому не было места в Средних веках. В их интересах было хотя бы приблизительно определить пропорции человеческого тела, поскольку предшественники не уделяли этому вопросу никакого внимания. Теория пропорций Альберти послужила инструментом для создания первой ступени реализма. Ко времени Леонардо ситуация изменилась. Реализм прочно занял свои позиции, и художники тщательно изучили пропорции человеческого тела. При этом они использовали свое знание механически, получая одинаковые академически правильные изображения. Было необходимо помочь им сделать шаг в преодолении правильной для своего времени теории Альберти. Именно в противовес тенденции стилизации и однообразия, к которой обычно скатывались флорентийские живописцы, Леонардо настаивал на важности разнообразия в пропорциях человеческой фигуры.

Искренняя вера Леонардо в природу заставляет его неодобрительно отзываться о тех, кто посвящает себя копированию стиля других мастеров: «Никогда никто не должен подражать манере другого, потому что он будет называться внуком, а не сыном природы в отношении искусства»[83]. Исключение он делает только для молодого художника, который в целях обучения должен изучать работу мастеров, но не увлекаться этим занятием[84]. Опасность копирования стиля другого художника заключается в том, что это ведет к манерности, одному из наихудших, по мнению Леонардо, грехов, поскольку манерность исключает натурализм[85]. Манерность как таковая возникает из постоянного повторения одного и того же приема без обращения к природе. В итоге вырабатывается неосознанная привычка и художник не осознает, что движется наперекор природе[86]. Подобную же судьбу рискует навлечь на себя художник, полагающийся на свою память, а не на непосредственное изучение природы[87].

Взгляды Леонардо на имитацию природы подтверждаются его мыслью о значении объема в изображении. Если изображение не передает объема, оно не отвечает самому первому условию, необходимому для того, чтобы изображенная вещь походила на оригинал. Это качество представляется Леонардо более важным, нежели красота цвета или правильность рисунка: «Первое намерение живописца — сделать так, чтобы плоская поверхность показывала тело рельефным и отделяющимся от этой плоскости, и тот, кто

в этом искусстве наиболее превосходит других, заслуживает наибольшей похвалы; такое достижение — или венец этой науки — происходит от теней и светов»[88]. Само появление объема уже заслуживает похвалы, но для Леонардо это настолько обязательная деталь хорошей картины, что он не устает повторять это, снова и снова возвращаясь к данному предмету в своих записках[89].

Взгляд Леонардо на мир антропоцентричен, однако значительно шире, чем у Альберти. Последний мыслит применительно к человеку, в то время как Леонардо глубоко интересуется животными и растениями как таковыми, а не только из-за их пользы для людей. Поэтому, когда Леонардо говорит о том, что живопись изображает всю природу, он имеет в виду не только человека, но и остальных живых существ, а также неодушевленные предметы. Мы знаем, что он посвятил одну часть своего трактата пропорциям лошади, а большое число сохранившихся фрагментов говорят о деревьях и общих элементах пейзажа. Типичными являются названия глав «Как рисовать ночь», «Как рисовать бурю», а все записи, посвященные воздушной перспективе, нацелены на более точную передачу пейзажа. Не владеющий навыком изображения пейзажа художник никогда не станет всесторонним мастером, и выполненные им изображения природы никогда не будут полными.

Историческая живопись, в которой художник имеет возможность продемонстрировать все грани своего таланта, — это самый высокий и благородный вид живописи. Он требует обширных знаний, хотя наиболее важной составной частью его является изображение человека. Оно подразумевает не только рисунок тела, но и передачу состояния души: «Хороший живописец должен писать две главные вещи: человека и представление его души. Первое — легко, второе — трудно, так как оно должно быть изображено жестами и движениями членов тела»[90]. Именно с этой целью Леонардо создает целую теорию экспрессии, которой он уделяет много места и которая была подхвачена и развита почти всеми позднейшими теоретиками, в особенности во Франции. Леонардо снова и снова говорит о важности отражения мыслей и эмоций человека с помощью жестов и мимики, давая различные указания о том, как этого можно достичь. Типичным для него при обращении к природе является совет художнику наблюдать за людьми спорящими, разгневанными, печальными или проявляющими какие-либо другие эмоции, с тем чтобы запомнить, какими жестами можно выразить их чувства[91]. При этом он рекомендует быть осторожным, — люди не должны замечать, что за ними наблюдают, иначе они будут сдерживать свои эмоции. Он делится собственными замечаниями о том, как проявляются в человеке

различные эмоции[92]. Эти советы являются плодом его собственных наблюдений, и именно они положили начало работе по систематизации жестов и мимики, которая достигла своей кульминации у французских теоретиков XVII века. Следующим шагом в этом же направлении стало его утверждение о том, что язык жестов лучше всего изучать на примере глухих людей, которым приходится выражать свои чувства исключительно подобным образом[93].

Тесно связанным с теорией об экспрессии является еще одно учение, позднее получившее большую популярность, однако впервые встречающееся именно у Леонардо, — учение о соразмерности. Жесты, производимые фигурой, должны не только показывать чувства, но и соответствовать возрасту, званию и положению. Это же касается одежды, окружающей обстановки и прочих деталей композиции:

«Соблюдай соразмерность, то есть приличие жеста, одежды, места и соответствие достоинству или незначительности тех предметов, которые ты хочешь изобразить, а именно: царь должен быть с бородою, с важностью в лице и в одежде, помещение должно быть украшено, окружающие должны стоять с почтением и восхищением, одежды должны быть достойными и соответствующими важности царского двора... И жесты старика не должны быть похожи на жесты юноши, женщины — на жесты мужчины, жесты взрослого человека — на жесты ребенка»[94].

У Леонардо соразмерность — это всего лишь компонент достоверного изображения окружающего мира, без которого историческая живопись неполная и неубедительная. Позднее та же теория соразмерности будет служить совершенно иным целям[95].

Все до сих пор цитировавшиеся соображения Леонардо основываются на его концепции живописца как ученого. Однако этому образу противостоит художник-творец и художник-изобретатель. Как бы велико ни было убеждение Леонардо в том, что живопись — это научная деятельность, он понимал, что она не является исключительно наукой и хорошему художнику необходимы такие качества, потребность в которых отсутствует у ученого. Молодому художнику нужен природный талант, в то время как, по словам Леонардо, для изучения математики необходимо лишь усердие[96]. Невозможность создания произведений искусства исключительно средствами науки также подчеркивается и в том случае, когда он рассуждает о геометрии и арифметике: «Обе эти науки распространяются только на изучение прерывных и непрерывных количеств, но не трудятся над качеством — красотой творений природы и украшением мира»[97]. В то же время живопись «с философским и тонким размышлением рассматривает все качества форм»[98].

Более того, живописец обязан «рисунком передать в ясной для глаза форме намерение и изобретение, заранее созданное в твоем воображении»[99]. В другой главе он выражается более абстрактно: «И действительно, все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как воображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках»[100]. В одном месте он даже сравнивает способность к изобретению с могуществом Бога, создавшего мир: «Божественность, которой обладает наука живописца, делает так, что дух живописца превращается в подобие Божественного духа, так как он свободной властью распоряжается рождением разнообразных сущностей разных животных, растений, плодов, пейзажей, полей, горных обвалов, мест страшных и ужасных»[101].

Художник поэтому — это не просто ученый, копирующий природу, он также творец. Он может изобразить «не только творения природы, но и бесконечно многое, чего природа никогда не создавала»[102]. Он даже превосходит природу «выдумкой бесконечных форм животных и трав, деревьев и местностей»[103]. В другой главе Леонардо перечисляет примеры вещей, которые может придумать художник, — чудовища, неизвестные пейзажи, горы, равнины и тому подобное[104].

Однако Леонардо никогда ни при каких обстоятельствах не поощряет живописца целиком отдаться игре своего воображения. Изобретенное им должно иметь точные основания и мотивы в природе. Если этой вещи не существует в действительности, она должна предстать зрителю в той форме, которую она могла бы иметь в реальности. Если выдуманный образ не будет основываться на материале, присутствующем непосредственно в природе, он будет туманен и неполон, поскольку «глаз меньше ошибается, чем разум»[105] и «воображение так же соотносится с действительностью, как тень с телом, ее отбрасывающим»[106]. Если даже художник захочет изобразить совершенно фантастическое чудовище, он должен взять его члены от различных существующих животных, в противном случае оно будет выглядеть неубедительно[107]. Поэтому Леонардо обращается к живописцу со следующим итоговым советом о пополнении и развитии воображения:

«Итак, зная, что ты не можешь быть хорошим живописцем, если ты не являешься универсальным мастером в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой, и что ты не сумеешь их сделать, если ты их не видел и не зарисовал в душе, ты, бродя по полям, поступай так, чтобы твое суждение обращалось на различные объекты, и последовательно рассматривай сначала один предмет, потом другой, составляя сборник из различных вещей, отборных и выбранных из менее хороших»[108].

Таким образом, живописцу следует наполнить свой разум образами, основанными на точном знании природы, и тогда его воображение получит надежный фундамент для своей работы.

Это двуединая концепция творчества художника — как научного наблюдателя и как изобретательного творца — находит свое блестящее выражение в картинах и, прежде всего, рисунках самого Леонардо. В них материал, собранный в результате тщательного изучения природных явлений, как по волшебству воплощается в образы. Однако об этом процессе Леонардо никаких заметок не оставил.

Глава III

КОЛОННА, ФИЛАРЕТЕ, САВОНАРОЛА

Для истории развития теорий искусства в Италии определенное значение имеют и некоторые другие работы, написанные в период Кватроченто. Наиболее важной из них представляется известный мистический роман «Гипнэротомахия Полифила», приписываемый Франческо Колонна[109]. Книга была впервые издана Альдом Мануцием в 1499 году, и прославилась помещенными там гравюрами по дереву. Колонна родился в 1433 году и был монахом в монастыре Святых Иоанна и Павла в Венеции, а некоторое время и в своем родном Тревизо. Датой завершения «Гипнэротомахии» указан 1467 год, однако вполне вероятно, что автор продолжал работу над ней до самой публикации. Роман интересен как единственное созданное в период Кватроченто произведение венецианского автора, посвященное изящным искусствам, и является уникальным свидетельством эстетических взглядов венецианцев того времени.

В архитектуре и живописи Венеции конца XV века еще сохраняется весьма значительный элемент готики. Готическая традиция слишком глубоко укоренилась в городе, чтобы полностью уступить культу античности, пришедшему в Венецию из Флоренции и Рима. Классический стиль был воспринят, однако трактовался в романтическом и иррациональном духе. Скульпторы, например, Мантенья, с энтузиазмом копировали античные статуи, однако привносили в них готический эмоционализм. Архитекторы, например, Ломбарди, использовали классические ордера, однако в сочетании с готической конструкцией и «восточным» использованием цветного мрамора.

Подобную же смесь средневековых и классических элементов мы наблюдаем и в «Гипнэротомахии». По форме это — готический роман, напоминающий «Роман о Розе», но имеющий своим прообразом, скорее, «Любовное видение» Боккаччо. Скитания несчастного Полифила в поисках своей возлюбленной Полии сопровождаются приключениями и аллегориями, характерными для романов Средних веков. Однако средневековая форма была использована автором лишь для выражения страсти к античности. Каждый эпизод, каждая аллегория облечены в классическую фразеологию. Язык и имена являются исковерканной смесью итальянского, латинского и греческого. Описываемые здания выстроены в классическом стиле. Памятники покрыты надписями на греческом и латинском или иероглифами, кропотливо описываемыми и толкуемыми автором. Каждая церемония посвящена одному из античных богов.

Совершенно очевидно, что автор поставил перед собой цель воссоздать атмосферу, представлявшуюся ему классической. Однако примененный метод, да и само отношение к античности фундаментальным образом отличаются от взглядов флорентийских гуманистов, таких как Альберти. Если последний руководствуется доводами разума и опирается на археологические находки, то Колонна излагает свои знания об античности абстрактно, не уделяя особого внимания точности деталей. Его не интересуют философские и моральные взгляды древних. Он хочет взять у античности только те элементы, которые помогут создать его мечту. Эта мечта, очевидно, становится для него более важной, чем обычная жизнь. Его взгляд отражен в подзаголовке книги: «Ubi humana omnia non nisi somnium esse ostendit» (Все дела человеческие не что иное, как сон. — *Примеч. пер.*).

Этот сон оказался весьма сладостным — в нем автор смог насладиться всем тем, что было для него недостижимо в реальной жизни. Здесь присутствует и мысль об идеальной любви, проходящей отчетливым эротическим элементом через всю книгу. При этом автор обычно прикрывается аллегорией, однако покров этот крайне тонок, а используемый местами символизм слишком очевиден.

Полет воображения автора затрагивает вопросы, носящие чисто археологический характер. В этом случае он также не заботится ни о точности, ни о последовательности. Описывая ритуалы, совершаемые в различных храмах, посещаемых Полифилом, автор порой приписывает им отчетливый христианский колорит. Так, например, служители храма Венеры завершают каждую молитву словами «Да будет так»[110].

Наибольшую ценность книги для сегодняшних читателей представляют описания архитектурных сооружений. Эти здания не представляют собой

смешение элементов, не относящихся к классицизму, однако, в сравнении с точным анализом Альберти, выглядят фантастическими и иррациональными. На первый взгляд автор очень точен в описании размеров, которыми он сопровождает рассказ о каждой постройке. Совершенно очевидно, что какой-либо архитектор не смог бы воспользоваться ими, если бы захотел осуществить эти проекты. Их задача — всего лишь донести до читателя идею огромных размеров и сложности. Здания представляются настолько нереальными, что очень немногие решились реализовать идеи Колонны на практике[111].

Одним из самых замечательных из описанных им зданий является огромный памятник, увенчанный обелиском. Описание Колонны, по всей видимости, является вольным толкованием античных свидетельств о мавзолее в Галикарнасе, при этом многие детали придуманы им самим[112]. Основой сооружения служил блок высотой в сорок шагов, располагавшийся на площади в 1200 шагов. На нем была воздвигнута пирамида в 1400 ступеней, увенчанная каменным кубом со стороной в четыре шага, поддерживавшим большой обелиск, состоявший из монолита в 14 шагов. Вся конструкция завершалась выполненной из позолоченной бронзы статуей Случая, устроенной таким образом, что она со страшным шумом поворачивалась на своей оси под действием ветра. Это описание до некоторой степени отражает тот страх, который люди Средних веков испытывали при виде колоссальных руин, оставшихся с римских времен. В то же время автор выражает сильное желание возродить их славу, хотя бы только в воображении.

В других случаях Колонна демонстрирует совершенно иное отношение к античным останкам. Многие из описываемых им зданий лежат в руинах, и, говоря о них, он дает волю своему романтическому чувству, в корне отличающемуся от серьезного археологического подхода флорентийцев Раннего Кватроченто. Брунеллески и Альберти, например, провели много времени, изучая фрагменты зданий, оставшиеся от древнего Рима, с единственной целью — установить, как они выглядели изначально. Для них руины были школой современного строителя. Колонна же явно наслаждается тем фактом, что имеет дело с обломками, а не сохранившимися зданиями, делая их примером хрупкости человеческой жизни и любви, разрушительного влияния времени. Когда Полифил оказывается на развалинах Полиандриона, античного храма Плутона, Полия говорит ему: «Брось взгляд на эти благородные останки, величие которых осталось в прошлом. Смотри, как ныне лежат они в руинах, став грудой неприглядных камней. В первом веке человечества они были прекрасным и величественным храмом...»[113]. Колонна испытывает в этом случае сентиментальное и меланхолическое

удовлетворение — руины для него становятся символом всего преходящего, который стал столь модным позднее, особенно в XVIII веке.

Таким образом, для архитекторов, стремившихся узнать о способах сооружения и конструкции античных зданий, «Гипноэротомахия» не представляла особой пользы, однако стала неисчерпаемым источником тем для живописцев, скульпторов, граверов и изготовителей майолики.

Описанные Колонной иероглифы были, возможно, самой популярной частью книги. Альд создал своего рода моду, взяв один из них, изображавший дельфина, изогнувшегося вокруг якоря, в качестве эмблемы для своих изданий. Заимствовались и другие фрагменты. Например, некоторые художники копировали сюжеты рельефов, встреченных Полифилом во время своих скитаний, другие — иллюстрировали эпизоды книги в своих картинах. Таким образом, это произведение использовалось всеми, кто представлял античность в качестве своего рода идеального мира, который может быть воссоздан только в воображении. Для тех, кто практиковал более археологический подход или занимался морализаторством, книга большого значения не имела.

Некоторые из элементов, появившихся в «Гипноэротомахии», можно встретить и в трактате по архитектуре, принадлежащем перу Антонио Аверулино, по прозвищу Филарете. Этот автор был флорентийским скульптором и архитектором. Он родился приблизительно в 1400 году, а работал в основном в Риме и Милане. Самой известной его работой были бронзовые двери в старой (впоследствии разрушенной. — *Примеч. пер.*) базилике Святого Петра в Риме. Трактат, о котором идет речь, был написан им в Милане в промежуток между 1460 и 1464 годами, когда Филарете работал при дворе Франческо Сфорца. Автор придал своему изложению полуромантическую форму, описав строительство воображаемого города Сфорцинды. Огромный размах концепции, описания той помпезности, с которой был заложен город, выбор времени для церемонии в согласии с указаниями астрологов, страстное, но некритичное восхищение античностью — все эти элементы ставят работу Филарете в один ряд с «Гипноэротомахией». С другой стороны, под дилетантской оболочкой скрывается больше рационализма, нежели мы встречаем у Колонны. Филарете является серьезным защитником античной архитектуры в городе, где готика продолжала удерживать достаточно прочные позиции значительную часть XVI века. Его идеи о планировке города, заставляющие вспомнить Альберти (и возможно частично вдохновленные им), носят откровенно противоречащий средневековому характер. Автор подчеркивает необходимость регулярной планировки и важность больших площадей. Трактат заканчивается тремя книгами о рисунке, где

Филарете, однако, всего лишь повторяет математические и технические банальности своих предшественников.

В том же городе, где был создан «Трактат об архитектуре» Филарете, в 1497 году математик фра Лука Пачоли написал любопытную работу «О божественной пропорции». Пачоли был учеником Пьеро делла Франческа, от него он узнал основы математики и перспективы. Он был другом Альберти и Леонардо, однако не пошел по их пути. Освоив их учение, Пачоли развил традицию художников-ученых, использовавших математику в качестве инструмента познания природы, но применил его для совершенно других целей. Свое внимание он сосредоточил на абстрактной стороне математики, делая акцент на самой теории, а не на ее основаниях в природе. Его взгляды можно назвать практически пифагорейскими, поскольку цифры имели для него таинственное значение, и с этой тайной была тесно связана идея красоты. В труде «О божественной пропорции» встречаются абзацы, которые вполне могли быть написаны в XIII веке, а любимыми авторитетами для автора являлись не классики, а Св. Августин и Дунс Скот. С мистической игрой с цифрами связаны некоторые идеи, очень близкие к неоплатонизму.

Детально анализировать работы Пачоли нет смысла. Их значение для настоящего труда заключается в том, что они являются примером приложения к теории живописи средневековых и неоплатонических идей, постепенно распространявшихся в Италии по мере того, как ранние города-республики приходили в упадок, а на их место приходили тирании. Ранние философы, принадлежавшие к этой группе, рассуждали о природе красоты, однако трактат Пачоли подводит учение ближе к искусству. Движение, набравшее силу особенно в XVI веке, будет подробно рассмотрено далее[114].

Перед тем как обратиться к XVI веку, нам следует сказать несколько слов о писателе, творчество которого обычно никак не связывают с историей изящных искусств, — фра Джироламо Савонароле. Историки часто полагают, что, упомянув сжигание Савонаролой тех картин и скульптур, которые он считал побуждением к греху, они полностью раскрыли его взгляды на искусство. Однако из фрагментов «Проповедей» становится ясно, что, хотя Савонарола и опасался вредных последствий, которые может повлечь за собой неправильное искусство, он был убежден в том, что правильное искусство может творить добро[115].

Неудивительно, что Савонарола имел практически средневековые взгляды на искусство. Основой его трудов и учения был протест против мирского папства Александра VI, попытка до некоторой степени восстановить ту чистоту, которую он ассоциировал со средневековой жизнью и религи-

озной практикой. В то же время его проповеди были адресованы в первую очередь ремесленникам, а не феодальной аристократии, которая, вместе с верхушкой среднего класса, сопротивлялась его идеям.

Его концепция красоты основывается на превосходстве духовного над материальным. Идеальная красота заключена в Боге, а затем, во все уменьшающейся степени, она представлена в красоте святых, человеческой души, и, в последнюю очередь, человеческого тела[116]. Некоторые определения Савонаролы подобны высказываниям Св. Фомы. Красота заключается в пропорции, гармонии форм и цветов[117]. Другие его воззрения носят более неоплатонический характер: красота простых вещей заключается в Свете[118]. Поскольку форма всех сотворенных вещей исходит от Бога, красота в материальном мире есть отражение божественного. Сократ, например, видел божественность в юношеской красоте. Савонарола принимает этот способ с осторожностью, так как, по его словам, это искушение, однако он приводит его как пример того, как материальная красота может быть использована для понимания красоты божественной[119].

Таким образом, концепция красоты Савонаролы находится в полном соответствии со средневековыми взглядами. Подобным же образом смотрит он и на искусства. Живопись — это Библия для неграмотных. В одной из проповедей Савонарола призывает слушателей читать Священное Писание и добавляет: «А те, кто не умеет читать, пусть смотрят на картины и размышляют о жизни Господа нашего и его святых»[120]. В другом месте он говорит, что «изображения, представленные в церквях — это книги для женщин и детей»[121].

Придерживаясь взглядов, характерных для Средневековья, Савонарола тем не менее жил среди мирских реалий Возрождения и потому был вынужден, в отличие от писателей Средних веков, нападать на греховные изображения, переполнявшие церкви в его время. Поскольку по своему воздействию живопись служит могучим оружием или благочестия или греха, все непристойные или мирские картины должны были быть изъяты из церквей[122]. Однако Савонарола дополняет эти требования еще одним неожиданным призывом: удалить все картины, ненадлежащее исполнение которых может вызвать смех. «Сначала следует удалить непотребные изображения. Затем нельзя допустить картин, которые своим убожеством вызывают смех. В церкви следует допускать только великих художников, а картины их должны быть только благочестивыми»[123]. Таким образом, Савонароле далеко небезразличны были художественные достоинства, а его взгляды, изложенные в этом фрагменте, практически полностью совпадают с переданным Франсиско де Олланда мнением Микеланджело[124].

Для Савонаролы важным является не только духовное значение картины или талант художника. В одном из фрагментов *De Simplicitate Vitae Christianae* он рассуждает в понятиях самого наивного натурализма: «Искусство предпочитает творения природы своим собственным творениям, поскольку стремится как можно точнее изобразить природу... Если произведения искусства радуют зрителя, то тем больше они это делают, чем лучше изображают природу. Ведь когда хвалят картину, говорят: “Эти животные выглядят живыми, эти цветы — как настоящие”»[125]. Подобный взгляд очень необычен для схоластических рассуждений о красоте, однако его можно объяснить тем, что в своих произведениях Савонарола обращался к простому народу. В конце Средних веков народные идеи выражались в искусстве посредством реализма, однако наивный реализм вовсе не тождественен научному реализму Возрождения или реализму, который часто встречается в сочетании с чисто средневековыми элементами фантастики и символизма, как, например, в традиции чертовщины, отраженной в творчестве таких художников, как Босх или Грюневальд. Поэтому в народном искусстве Позднего Средневековья следовало бы ожидать смешения идеализма и простых натуралистических взглядов. Так же и Савонарола, проповедуя во времена Высокого Возрождения, выражал взгляды конца Средних веков.

Глава IV

СОЦИАЛЬНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ХУДОЖНИКА

В главе, посвященной Леонардо, мы уже говорили о той борьбе, которую вели художники, скульпторы и архитекторы во имя включения их профессий в число свободных искусств. Вооруженные новыми научными методами, они стали заявлять о своем превосходстве над простыми ремесленниками и попытались улучшить свое социальное положение.

На практике положение художника в XV веке стало значительно выше, чем ранее. Гиберти и Брунеллески занимали видные посты в администрации Флоренции, а последний даже входил в состав Синьории. В целом уважение, которым пользовались художники в обществе, неизмеримо возросло. Ему предстояло вырасти еще больше в XVI веке, когда Микеланджело получил титул «Божественный». Невзирая на это, противодействие включению живописи и скульптуры в круг «свободных искусств» продолжалось. В середине XV века Лоренцо Валла в очередной раз не включил эти искусства в число «свободных». Позже как Кардано, так и Фосс относили и живопись, и скульптуру к классу «механических искусств». Пинтуриккьо, работая в последнее десятилетие XV века над фресками в апартаментах Борджиа в Ватикане, также не изобразил их среди других персонажей зала наук и свободных искусств. Для нас сложно понять ту важность, которая придавалась этим спорам о свободных искусствах, но иллюстрировать ее может эпизод из *Memoriale* Баччо Бандинелли, где художник вспоминает о дуэли, произошедшей между его двоюродным братом и Видамом де Шартром, поскольку последний обвинил флорентийских дворян в потакании ремесленничеству за их интерес к живописи и скульптуре[126].

Претензии художников на более высокий социальный статус подчас просто аргументировались тем уважением, которым живопись пользовалась в древние времена. Теоретики живописи XV века выискивали любой пример из античности и более поздних времен, демонстрировавший расположение к художникам королей, князей и пап. Наибольшую ценность представляли свидетельства о том, что кто-то из великих людей сам занимался живописью. Различие между свободными и механическими искусствами объяснялось просто — первыми занимались свободные люди, вторыми — рабы. Блеск двора облагораживал практиковавшиеся при нем виды искусства[127].

Говоря общими словами, основной целью художников, стремившихся стать представителями свободных искусств, было их желание перестать считаться ремесленниками. В рассуждениях по этому вопросу они уделяли особое внимание интеллектуальной стороне своей деятельности. В теоретических трудах конца XV века стало традицией утверждение о том, что живопись связана со знанием математики и многих других наук. Вначале критики писали об этом достаточно абстрактно, но позднее они стали подробно перечислять необходимые для настоящего художника науки, порой даже преувеличивая значение этих знаний.

Мы уже обсуждали ту роль, которую играла в живописи Раннего Возрождения математика. В форме линейной перспективы она создала одно из наиболее важных научных орудий познания природы, и теоретики настаивали, что для ее изучения необходимы специальные знания. Математика входила в узкий круг «свободных искусств», и если бы художникам удалось доказать ее необходимость для своих занятий, это стало бы сильным аргументом в пользу отнесения живописи к «свободным искусствам». Альберти и Гиберти объясняют, какими именно областями математики должен владеть художник, однако не связывают это с вопросом «свободных искусств». Первым это сделал Леонардо. Сначала он говорит во многом общими словами: «Всегда практика должна быть воздвигнута на хорошей теории, вождь и врата которой — перспектива, и без нее ничего хорошего не делается ни в одном роде живописи»[128]. Однако в другом фрагменте он прямо говорит о благородном характере, который математика привносит в учение о перспективе: «Среди всех учений о природных истоках и причинах наибольшую красоту приносит наблюдающему свет; а среди великих свойств математики ее точность возвышает разум взыскующего знания. Именно поэтому перспективу следует предпочесть всем остальным видам и системам обучения человека»[129].

Акцент, который Леонардо делает на достоверности математического результата, типичен для использования перспективы художниками Ква-

троченто. Как уже говорилось, именно с помощью перспективы они ушли от наивного и неуверенного изображения окружающего мира и смогли строить его с уверенностью, проистекающей от использования абсолютно верных правил[130].

Притязаниям художников на знания в других областях науки, возможно, придавало смелость то соперничество, которое они ощущали со стороны архитекторов. Витрувий настаивал, что архитектор должен быть знаком со многими отраслями знаний[131], а писатели эпохи Возрождения, начиная с Гиберти, повторяли это утверждение. Художники не могли упустить этот аргумент, поэтому просто включили все упоминаемые Витрувием науки в число обязательных для живописца. Они завершили создание полного списка к концу эпохи маньеризма, однако тенденция к завышенным требованиям стала очевидной еще раньше. Челлини, например, утверждал, что скульптор должен владеть военным искусством и сам должен быть храбрецом, если он хочет создать удачную статую храброго воина. А если ему понадобится изобразить музыканта или оратора, ему следует разбираться в музыке и риторике[132]. Возможно, на постоянное расширение списка требований к мастерам художественного жанра их подвигло мнение Платона о том, что художник — это всего лишь безграмотный имитатор: «Художник нарисует башмачника, плотника или какого другого ремесленника не понимая ничего в их ремесле. Несмотря на его невежество, если он хороший художник и нарисует плотника, а затем выставит эту картину, то смотрящие на нее издали дети и глупцы подумают, что и впрямь видят плотника»[133]. Подобное уничижительное мнение, очевидно, предоставляет художнику возможность ответить так, как это сделал Челлини. В противном случае его точку зрения трудно объяснить.

Однако поэты и художники не ограничивались общим утверждением о важности знаний. Они недвусмысленно требовали равенства с поэтами. Поэзия и риторика входили в число «свободных искусств», и художники и скульпторы верили, что, если им удастся показать, что их занятия носят столь же благородный характер, как и у поэтов, они докажут свою причастность к «свободным искусствам». Первое препятствие, которое необходимо было преодолеть, заключалось в том, что в представлении многих живопись и скульптура требовали больше ручного труда, чем литература. Эквикола, например, говорит: «Поэтому, сколь ни были бы достойны похвалы живопись, лепка или скульптура, по своему благородству и авторитету они сильно уступают поэзии. Живопись — это работа скорее тела, нежели разума, достаточно часто исполняемая невежественными людьми»[134]. Леонардо смог дать ответ на такие обвинения. Защищая живопись, он говорит: «Если вы

называете ее механической, так как она прежде всего выполняется руками, ибо руки изображают то, что они находят в фантазии, то вы, писатели, рисуете посредством пера руками то, что находится в вашем разуме»[135].

Отбив этот удар, Леонардо утверждает далее, что художник в состоянии достичь результата не меньшего, чем поэт. Картина показывает действие столь же полно, а, возможно и полнее, чем поэзия. Живопись может оказать и такое же моральное воздействие, которым гордится поэзия:

«И может сказать поэт: я создам вымысел, который будет обозначать нечто великое; то же самое создаст живописец, как создал Апеллес “Клевету”... Если поэзия распространяется на философию морали, то живопись распространяется на философию природы. Если первая описывает деятельность сознания, то вторая рассматривает, проявляется ли сознание в движениях. Если первая устрашает народы адскими выдумками, то вторая теми же вещами в действительности делает то же самое»[136].

Иными словами, живопись может выполнить определенные моральные задачи, показывая человеческую деятельность посредством жеста, а также мимики. Следовательно, Леонардо мог применить в защиту своего искусства любимую теорию экспрессии. Но этот довод не всегда воспринимался противной стороной. Эквикола, например, продолжал утверждать, что живопись ограничивается простым изображением природы: «У живописи нет иной заботы кроме как копировать природу с помощью надлежащим образом подобранных разнообразных красок»[137]. Тот же довод позднее повторяет и Кастельветро: «Первейшее и важнейшее качество поэзии — надлежащее изображение действий человека, в живописи занимает последнее место. Это художники и называют историей»[138]. Можно предположить, что в качестве возражения подобным аргументам Леонардо высказался против приписываемого Симониду суждения, в котором тот назвал живопись немой поэзией, а поэзию говорящей живописью: «Если ты назовешь живопись немой поэзией, то и живописец сможет сказать, что поэзия — это слепая живопись. Теперь посмотри, кто более увечный урод: слепой или немой?»[139]

Интересно, что как только различные виды изобразительного искусства стали восприниматься как свободные[140], их главные представители затеяли спор уже между собой, на этот раз о том, какое из искусств является более свободным и благородным. Что касается Леонардо, то он в основном отражал нападки скульпторов на представителей живописи. Этому посвящены многие из его оставшихся записей. Леонардо, как раньше в случае с поэтами, настаивает, что картина может точнее изобразить природу, нежели стихотворное произведение. На это скульпторы возражали, что они создают трехмерные объекты, в то время как живопись передает третье измерение

как иллюзию. Леонардо, однако, обращает этот довод в свою пользу, показывая, что эта иллюзия создается силой разума, в то время как трехмерность скульптуры достигается исключительно применяемым материалом: «Скульптура с небольшим усилием показывает то, что в живописи кажется удивительной вещью: заставить казаться осязательными вещи неосязаемые, рельефными — вещи плоские, удаленными — вещи близкие»[141]. Все это достигается применением линейной и воздушной перспектив.

Подобная же дискуссия разворачивается позднее в одной из лекций Бенедетто Варки. Он постарался решить спор между художниками и скульпторами, собрав мнения избранных мастеров[142] в общее суждение. Ему удалось доказать, что живопись и скульптура — одинаково благородные искусства, поскольку в основе своей имеют совпадающие цели и методы. В ходе лекции он тем не менее упоминает довод скульпторов о том, что их искусство является более трудозатратным. По предложению Бронзино, Варки устанавливает различия между двумя видами трудностей — физическими и интеллектуальными. Он признает, что скульптору приходится затрачивать больше физических сил из-за характера материала, с которым работает, и, по мнению Варки, благородной сложностью это не назовешь. Единственными «благородными» являются интеллектуальные задачи, встающие перед художником, когда ему приходится разбираться с пропорцией или перспективой.

Неявным элементом спора является вера в превосходство интеллектуального над ручным, или механическим, трудом. Это соответствует желанию художников того времени сбросить с себя обвинение в том, что они являются простыми ремесленниками. Ручной труд воспринимался обществом эпохи Возрождения, как и в Средние века, как что-то низменное. Гордость, с которой художники говорили о том, что рукой им приходится работать не так много, наглядно проявляется у Леонардо в выразительном описании труда скульптора и труда художника. Первый изнурительно трудится молотом и долотом, покрыт пылью и потом и напоминает больше пекаря, а не творца. В то же время Леонардо подчеркивает: «Живописец с большим удобством сидит перед своим произведением, хорошо одетый, и движет легчайшую кисть с чарующими красками, а убран он одеждами так, как это ему нравится. И жилище его полно чарующими картинами и чисто. И часто его сопровождают музыка или чтецы различных и прекрасных произведений, которые слушаются с большим удовольствием, не мешаясь со стуком молотков или другим шумом»[143]. Джентльменский характер работы художника заставляет вспомнить барельефы различных искусств на колокольне флорентийского собора. Их автор стремился в первую очередь подчеркнуть возвышенность и благородство каждой из представленных профессий.

Результатом всех этих споров стало то, что художник, скульптор и архитектор были признаны по праву относящимися к образованным людям — членам общества гуманистов. Живопись, скульптура и архитектура вошли в число свободных искусств и отныне рассматриваются как виды деятельности, находящиеся в близком родстве друг с другом и принципиально отличающиеся от ремесленной работы. Таким образом, возникла концепция «изящных искусств», хотя сам этот термин появился лишь в середине XVI века в форме *Arti di disegno*. В то же самое время критики ввели понятие о произведении искусства как некоем объекте, не имеющем очевидной практической пользы, имеющем право на существование только благодаря своей красоте и являющемся роскошью.

Споры о «свободных искусствах» были своего рода теоретической базой борьбы художников за лучшее социальное положение. На практике они боролись против старых цеховых организаций, которые связывали их свободу деятельности. К концу XV века они почти полностью освободились от связывавших их пут. Живописец превратился в свободную, образованную личность, на равных входящую в круг других просвещенных людей.

С этого времени художник уже не был поставщиком общеупотребительного товара, который мог быть заказан точно так же, как и любой другой товар, но являлся личностью, держащей ответ перед толпой. И Альберти, и Леонардо говорили о необходимости завоевать расположение публики. «Произведение живописца хочет нравиться толпе»[144], — говорит Альберти, а Леонардо советует живописцу прислушиваться к мнению своих друзей, которые в любом случае смогут оценить, насколько произведение похоже на оригинал[145]. При этом Леонардо продолжает иметь в виду исключительно образованную публику, поскольку в уже процитированном фрагменте он с презрением отзывается о тех художниках, которые стараются понравиться невеждам[146]. Таким образом, он не дает право в полной мере судить о живописи тем, кто сам не владеет этим искусством. Тем не менее к началу XVI века повсеместное распространение получила мысль о том, что образованный человек, даже не являясь специалистом, может высказать ценное мнение об искусстве. Появились даже трактаты об искусстве, написанные дилетантами. Мы рассмотрим их в отдельной главе[147].

Теперь художнику предстояло выступать перед образованными людьми, а не только перед церковниками и отдельными государями, которых он хотел заинтересовать своим искусством. Этот дух соперничества побуждал его браться за работу, на которую не было заказа. Здесь мы находимся у истока тех современных взглядов, согласно которым художник является творцом, работающим исключительно для себя самого. Во времена Чинквеченто

подобные идеи только зарождались. Художник все еще был тесно связан со своими клиентами, и большинство работ выполнялось им по предварительному заказу. До выставок было еще далеко.

Далее. Как только прежние организационные структуры были отброшены как устаревшие, стало очевидно, что художникам необходимо некое учреждение, которое могло бы защищать их интересы и заниматься подготовкой молодых живописцев. Вследствие этого во второй половине XVI века начали возникать академии, позднее оформившиеся в целостную структуру, которая занялась художественным образованием[148]. Первая академия, *Academia del Disegno,* была основана Вазари в 1562 году во Флоренции. Этому примеру вскоре последовал и Рим, где в 1577 году в академию была преобразована гильдия Св. Луки. Изначально различие между гильдиями и академиями заключалось в том, что последние рассматривали искусство как отрасль науки, требующую как теоретических, так и практических занятий, в то время как гильдии сосредотачивались исключительно на технической стороне дела. В первые годы своего существования академии допускали состязательность между своими членами, без «низложения» соперника, как это было ранее принято в гильдиях. Однако со временем они также приобрели некоторые черты тирании.

Таким образом, цеховая структура была разгромлена, однако стоит вспомнить об одной попытке, предпринятой цехами с целью восстановить свои права. В 1590 году генуэзская гильдия попыталась помешать Джованни Баттисте Паджи заниматься живописью, поскольку у него не было надлежащего официального образования. С точки зрения закона их требование было абсолютно оправдано, тем не менее решение было вынесено не в их пользу, и этот случай стал своего рода юридическим закреплением нового статуса и свободы художника[149].

Глава V

МИКЕЛАНДЖЕЛО

В нашем распоряжении имеются различные источники, свидетельствующие о взглядах Микеланджело на изящные искусства. Из писем, написанных его собственной рукой, ничего интересного для исследователя почерпнуть не удается: почти все они носят личный или деловой характер, поскольку адресованы родственникам или покровителям. Его поэтические произведения, напротив, представляют огромную важность. Они содержат мало прямых ссылок на искусство, однако многие сонеты посвящены любви и дают представление о том, каково было представление Микеланджело о красоте.

В дополнение к его собственным творениям мы располагаем свидетельствами трех его современников. Первый из них — это португальский художник Франсиско де Олланда, приехавший в Рим в 1538 году и в течение некоторого времени работавший в окружении Микеланджело. Возможно, они никогда близко не общались и диалоги[150] Франсиско написаны с целью самовосхваления и демонстрации того, как близко он был знаком с мастером. Но сколь велико ни было бы его самомнение, эти свидетельства достаточно важны, поскольку описывают период жизни Микеланджело, оставленный без внимания другими его биографами[151].

Вторым источником о жизни Микеланджело являются «Жизнеописания» Вазари. Этот труд, впервые опубликованный в 1550 году, был значительно расширен и переработан для второго издания 1568 года. Он содержит меньше материала, чем можно было бы ожидать, но дает нам сведения о методах работы Микеланджело, а также фиксирует некоторые его высказывания.

Наиболее важным считается третий источник — ученик Микеланджело Асканио Кондиви, опубликовавший в 1553 году биографию мастера. Этот

труд, как предполагается, был написан с целью исправить некоторые ложные утверждения, сделанные Вазари. И несмотря на то, что Кондиви был до некоторой степени наивен, в своем изложении взглядов и заявлений Микеланджело он, возможно, является более надежным источником, нежели Олланда или Вазари.

Микеланджело дожил до глубокой старости. В течение всей жизни его взгляды постоянно развивались, претерпевая изменения, поэтому нельзя рассматривать его теории как некое последовательное целое. Он родился в 1475 году и учился у мастеров, еще принадлежавших к Кватроченто. Ранние работы, выполненные им в Риме, отражают расцвет Высокого Возрождения, а к моменту его смерти в 1564 году прочные позиции в искусстве занял маньеризм. Его работы или идеи невозможно вместить в какие-либо четкие рамки, однако для целей настоящего исследования они могут быть разделены приблизительно на три периода. При этом мы отказываемся от рассмотрения самых ранних лет его творчества — о том времени не сохранилось никаких документальных свидетельств.

В первый период, заканчивающийся приблизительно в 1530 году, взгляд Микеланджело на искусство соответствует идеям гуманистов Высокого Возрождения. Наиболее ясно это выразилось в росписи потолка Сикстинской капеллы, скульптуре *Pieta* в соборе Св. Петра и ранней любовной лирике. В этих работах отчетливо видны элементы первоначального ученичества Микеланджело. Как и Леонардо, он был наследником научных традиций флорентийской школы живописи, однако определенное влияние на него оказала и атмосфера неоплатонизма, в которой он вырос. Свою верность в это время он демонстрировал красоте, а не научной правде. В ранние годы творчества он понимал, что одним из важнейших условий достижения красоты является изучение природы, но для него это не являлось самоцелью. В результате его наблюдения за природой, которыми он занимался в студии Гирландайо, довольно легко сливались с учением о красоте, принятым в окружении Лоренцо Медичи. Если сравнивать Микеланджело с Леонардо, то в пользу первого играл еще один фактор. Ни Флоренция, ни Милан не могли окружить Леонардо той атмосферой жизнерадостности, которая сама является сильнейшим стимулом для художника и которая царила во Флоренции в первые годы XV века. С другой стороны, Микеланджело застал Рим в его расцвете, когда город являлся центром политической жизни всей Италии. В этой атмосфере художник с легкостью воспринимал окружающий мир и уверенно воплощал его в своих работах. Знакомство с учением неоплатоников привело Микеланджело к вере в красоту видимой вселенной, прежде всего в человеческую красоту, уже больше не окрашенную в ностальг-

гический мистицизм Флоренции. Величие фигур на потолке Сикстинской капеллы — это нечто большее, чем простая имитация человеческих форм, это — идеальная имитация, достигнутая благодаря хорошему знанию и изучению этих форм. На преклонении перед красотой человеческого тела основывается и вся добавленная в изображения героика.

В Риме времен Высокого Возрождения в области мысли прекрасно сосуществуют две очевидно конфликтующие между собой системы — христианство и язычество. Иконографическая схема фресок потолка Сикстинской капеллы основана на тонких познаниях в теологии, однако форма, в которую они облечены, является характерной для языческих богов. В принадлежащих кисти Рафаэля фресках Станца делла Сеньятура тесно переплетаются между собой четыре образа — теология, языческая философия, поэзия и правосудие. Однако катализатором этого процесса является уже не ясный разум флорентийцев, таких как Альберти, но скорее утонченный неоплатонизм Позднего Кватроченто, избавленный от своих наиболее ностальгических элементов. В Микеланджело обе веры в равной степени нашли себе искреннего почитателя. С тех самых дней, когда он впервые попал под влияние учения Савонаролы, он был преданным сыном Католической церкви, хотя изначально и не отличался страстным самоотречением, характерным для его веры последних лет жизни.

Вера Микеланджело в красоту материального мира была очень сильна. Его ранняя любовная лирика отражает это чувство, изображая сильную эмоциональную, а порой и физическую страсть, направленную в равной степени как на видимую, так и на духовную красоту, о которой говорили неоплатоники[152]. Более того, современники утверждают, что Микеланджело не просто обожествлял природу, но и изучал ее всю свою жизнь с точки зрения науки. Кондиви рассказывает о его познаниях в перспективе[153], а также, наряду с Вазари, отмечает ту тщательность, с которой он изучал анатомию — не только из вторых рук, но и самостоятельно, проводя вскрытия[154].

Тем не менее Микеланджело не верил, что точное изображение природы возможно. В этой связи Вазари вспоминает, что тот выполнил карандашный рисунок Томмазо де Кавальери, «хотя ни раньше, ни позднее ни с кого не делал портретов, ибо ненавидел делать похожим живого человека, если только он не был бесконечно прекрасным»[155]. По словам Олланда, из этого же сложилось и его презрительное отношение к фламандской живописи: «Во Фландрии пишут картины в основном для того, чтобы обманчиво передать облик предметов... Здесь нет ни искусства, ни смысла; здесь нет ни симметрии, ни пропорций; здесь отсутствует выбор — и тем самым величие»[156]. Его суждение о том, что художник должен черпать сюжеты в при-

роде, созвучна взглядам Альберти, хотя последний вряд ли стал бы столь энергично протестовать против фламандского натурализма. Его критерии несколько отличались от критериев Микеланджело. Альберти действовал, руководствуясь исключительно велениями разума, и искал типичное. Микеланджело гнался за прекрасным. Кондиви так описывает его принцип, имея в виду изображенную Зевскисом Венеру Кротонскую:

«Он любил не только человеческую красоту, но вообще все прекрасное... Он отыскивал в природе прекрасное, как пчелы мед, и потом пользовался им в своих произведениях. Так поступали все знаменитые живописцы. Древний мастер, изображая Венеру, хотел видеть не одну только девушку, и беря у каждой самую красивую часть тела, он составлял свою фигуру»[157].

По мысли Микеланджело, художник может достичь красоты, превосходящей природную, только посредством воображения, и здесь он предстает неоплатоником в отличие от рационалиста Альберти. Для него красота является отражением божественного в реальном мире. В одном из своих ранних стихотворений он говорит о божественном откровении, которое дается через красоту:

Кто создал все, тот сотворил и части —
И после выбрал лучшую из них,
Чтоб здесь явить нам чудо дел своих,
Достойное его высокой власти...[158]

Другой отрывок говорит о том, что человеческая фигура является той самой формой, в которой, по мнению Микеланджело, ярче всего проявляется эта божественная красота:

Не видеть не могу за всем, что зримо,
Отныне без тоски твой вечный свет[159].

Он также рассуждает о внутреннем образе, который вызывает в его сознании красота видимого мира. Созданная таким образом картина красоты превосходит красоту материальную, поскольку мысль очищает полученные ею образы и позволяет им приблизиться к тому идеалу, который содержит разум, получив его непосредственно от Бога:

Высокий дух, чей образ отражает
В прекрасных членах тела своего,
Что могут сделать Бог и естество,
Когда их труд свой лучший дар являет[160].

Однако в это время Микеланджело еще твердо верит в то, что внутренний образ зависит от существования красоты в окружающем мире. Именно эта красота превращается разумом в нечто более благородное. В своем раннем сонете, написанном в форме диалога, он задает вопрос Любви:

Скажи, Любовь, воистину ли взору
Желанная предстала красота,
Иль то моя творящая мечта
Случайный лик взяла себе в опору?[161]

И Любовь отвечает:

Ты истинную видишь красоту,
Но блеск ее горит, все разрастаясь,
Когда сквозь взор к душе восходит он;
Там обретает божью чистоту,
Бессмертному творцу уподобляясь, —
Вот почему твой взгляд заворожен[162].

Эти фрагменты можно сравнить с письмом Рафаэля к Кастильоне, где он описывает свою фреску во дворце Фарнезе, изображающую Галатею: «Чтобы изобразить красоту, мне нужно видеть много красот, но, поскольку красивых женщин мало, приходится пользоваться определенным образом, который я сам себе представляю»[163].

Поэтому в первый период творчества Микеланджело его взгляды все еще близки взглядам Альберти, однако несут заметный оттенок идеализма неоплатоников. Для Альберти художник в своем творчестве целиком зависит от природы и может изобразить ее прекрасной, только попытавшись самостоятельно достичь тех идеалов, к которым стремится природа. Микеланджело, напротив, считает, что вдохновляемый природой художник должен привести видимое им в природе к идеальному образу, содержащемуся в его душе. В сравнении с Альберти такой подход является до некоторой степени нереалистичным, однако, по отношению к поздним взглядам самого Микеланджело, он представляет тесную и прямую связь с природой.

К 1530 году потерпели окончательный крах попытки папства создать в Италии мощное секулярное государство. Реформация расколола Церковь, неизмеримо понизив статус папы римского. К общему расстройству дел добавились финансовые неурядицы, а самый мощный удар был нанесен при разграблении Рима в 1527 году, оставившем Климента VII практически бессильным. Была сметена вся общественная структура, на которой основывалось

римское гуманистическое искусство Высокого Возрождения. Вместо чувства покоя люди ощущали хаос, который, кажется, угрожал самому существованию Католической церкви, а вместе с ней и всему итальянскому обществу.

Разные поколения неодинаково восприняли наступившие изменения. Старшие гуманисты, ровесники Микеланджело, чувствовали, что Католическая церковь нуждается в реформах, и соглашались со многими восходящими к Св. Павлу элементами учения Лютера. Последнее в некоторых своих чертах демонстрирует параллеллизм с итальянским гуманизмом. Если гуманисты утверждали свободу разума, то Лютер утверждал свободу совести. Итальянские гуманисты были слишком тесно связаны с Римской церковью как с институтом, что не позволило им в момент раскола пойти вслед за Лютером. В то же время, пока существовала возможность сочетать более умеренные положения реформы, в особенности «Оправдание верой», с верностью Риму, многие из них относились к требованиям немецких реформаторов с определенной симпатией. Таким образом сформировалась партия гуманистов, имевшая своей целью реформу Римской церкви и компромисс с протестантами. Эта партия, позднее получившая официальную поддержку Павла III, возглавлялась такими людьми, как Контарини, Поул и Садолето. С ней были тесно связаны и поддерживали ее Виттория Колонна и Микеланджело. Религиозные убеждения последнего к этому времени стали значительно более пылкими, приняв форму серьезной, но не фанатичной набожности. Она не противоречила гуманистическим принципам Микеланджело, но постепенно изменяла их. Можно сказать, что он принадлежал к числу тех, кто хотел построить новый, одухотворенный католицизм с помощью реформ, которые не разрушили бы существующей основы Римской церкви.

Подобная смена взглядов не могла не отразиться на искусстве Микеланджело. Яснее всего изменения демонстрирует величайшее произведение этого периода — фреска «Страшный суд», располагающаяся над алтарем Сикстинской капеллы. Она была выполнена по заказу Климента VII и Павла III в период с 1534 по 1541 год. Фреска — это работа человека, внезапно лишившегося уверенности в своем положении, более не относящегося беспечно к окружающему миру и не способного прямо противостоять ему. Теперь Микеланджело уже не обращается напрямую к видимой красоте окружающего нас физического мира. Рисуя на потолке Сикстинской капеллы Адама, он изображал то, что в обычной жизни было бы прекрасным телом, хотя и идеализировал свое изображение, выведя его за грань реального. В «Страшном суде» он поставил перед собой другую цель. Здесь снова появляются обнаженные фигуры, однако теперь они тяжелы, глыбообразны,

с мощными конечностями, лишенными изящества. Правда заключается не в том, что, как об этом порой говорят, у Микеланджело ослабела рука. Его просто уже не интересовала физическая красота сама по себе. Вместо этого он использовал ее как средство передачи мысли или изображения состояния души. По стандартам 1510 года «Страшный суд» являлся неудачей. Неудивительно, что поклонники Рафаэля не переносили этой картины. Однако она явилась наиболее ярким выражением характерного для Микеланджело одухотворенного католицизма и в этом отношении является шедевром, стоящим в одном ряду с росписью потолка Сикстинской капеллы. Те идеалы классической красоты, что использованы в капелле, не применимы к «Страшному суду». Классические черты, представленные в группе Миноса и Харона, уже рассматриваются через призму взглядов Данте, им придано новое духовное значение. Кажется, что здесь отброшен основной принцип Высокого Возрождения, поскольку мы не видим изображения реального мира, перспективы, типичных пропорций. Художник занят только своей идеей, хотя используемое при этом средство — человеческая фигура — все еще является традиционным символом Возрождения.

Новый подход к жизни и искусству, выраженный в «Страшном суде», прослеживается и в рукописях Микеланджело. В стихах тридцатых — начала сороковых годов мы замечаем новое отношение к красоте и любви. В этот период одной из наиболее часто повторяющихся тем является недолговечность физической красоты, так что направленная на нее любовь не может дать полного удовлетворения и унизительна для сознания:

На склоне лет, уж к смерти приближаясь,
Я поздно понял твой соблазн, о свет, —
Ты счастием манишь, какого нет,
И отдыхом, что умер, не рождаясь.
Стыдясь и ужасаясь
Того, чем прежде жил,
И с неба слыша зовы, —
Увы, я вновь прельщаюсь
Грехом, что был мне мил,
В ком смерть душе, а плоти — лишь оковы.
Вам говорит суровый
Мой опыт: в небо внидет только тот,
Кто, чуть родившись, тотчас вновь умрет[164].

Однако этот элемент горечи и тоски уравновешивается более оптимистическими взглядами неоплатонизма. Любовь к физической красоте —

обман, только возвышенная духовная любовь дает истинное наслаждение и не гаснет со временем, возвышая душу и позволяя ей созерцать божественное. Это чувство наиболее точно выражено в сонетах, посвященных Томмазо Кавальери. Именно этот человек, начиная с 1532 года, вызывал у Микеланджело самые сильные эмоции. Художник был потрясен физической красотой молодого человека, однако он рассматривал эту красоту как внешнее свидетельство прекрасного духа. Это стало основой для их дружбы, хотя ярость страсти Микеланджело была ничуть не меньше, чем в его более ранних увлечениях. Все это отражает сонет к Кавальери:

Нетленные предметы вижу я.
Их мир ничто во мне не пробуждает.
Твой лик незримый предо мной витает,
Любовь духовную в моей груди храня.
Когда б не Бога ведала душа,
Она б красою мнимою прельщалась,
И в мир небес без устали б не рвалась,
В извечный край свой взор и мысль стремя.
Внемли же мне: что смерть в себе таит,
Живой души вовек не усладит.
Исчезнет всё, что наше тело манит.
И блудодейство сердце развратит.
Опорой нам благая дружба станет,
Что в небесах нас всех соединит[165].

Любовь не только облагораживает душу, красотой она возвышает разум любящего, позволяя ему созерцать божественное и общаться таким образом с Творцом. Один из посвященных Кавальери сонетов заканчивается таким образом:

Божественный Творец земных созданий,
Дав людям жизнь, явил им красоту,
Чтоб свято поклоняться ей, как диву,
Не знает мир иных благодеяний.
Кто веру сохранил и чистоту,
Оставит без боязни жизни ниву[166].

Но не следует думать, что взгляд Микеланджело на любовь целиком бестелесен и духовен. Видимая красота по-прежнему продолжает играть для него важнейшее значение, поскольку именно она является наиболее

ярким символом подлинной духовной красоты. Красота человека приводит нас к созерцанию божественного. Взгляд пробуждает любовь, которая, по мнению неоплатоников, является благороднейшим из всех чувств:

И возлюбил, чего не видит око[167].

Взгляд художника пробуждает божественную красоту, которую затем созерцает зритель:

Надежная опора вдохновенью
Была дана мне с детства в красоте, —
Для двух искусств мой светоч и зерцало.
Кто мнит не так, — отдался заблужденью:
Лишь ею влекся взор мой к высоте,
Она резцом и кистью управляла.
Безудержный и низкопробный люд
Низводит красоту до вожделенья,
Но ввысь летит за нею светлый ум.
Из тлена к божеству не досягнут
Незрячие; и чаять вознесенья
Неизбранным — пустейшая из дум![168]

В человеческом теле божественная красота проявляет себя наиболее полно:

Здесь предстает величье Всеблагого
Полней, чем там, где лишь красива плоть, —
И любо мне глядеть в его зерцало![169]

Та же самая идея выражена и в следующем мадригале, основанном на известной мысли неоплатоников о том, что красота — это свет, исходящий от лица Бога:

Глаза, охочие до красоты,
Душа, радеющая о спасенье,
Сошлись в едином мненье
Поверить небу все свои мечты.
С небесной высоты
Нам свет дарят светила.
В них столько чистоты!

Любви известна сила,
И коль нас посетила,
Сподвигнет и на добрые деянья,
Как звезд далеких вечное мерцанье[170].

В этот период жизни стихи Микеланджело отчетливо свидетельствуют о том, что он находился под влиянием наиболее мистических элементов неоплатонизма. Напряженная физическая страсть его ранней любовной лирики уступила место учению, говорящему о любви как о созерцании бестелесной красоты. Это всего лишь еще одно выражение той же самой тенденции, которая уже была отмечена нами в картинах второго периода, таких, например, как «Страшный суд». Здесь демонстрируются особенности духовной формы религии, с которой Микеланджело ассоциировал себя в тридцатые и сороковые годы. В его искусстве и мыслях мы ощущаем отход от прямой связи с жизнью, характеризовавшей ранний период его творчества.

Можно предположить, что тенденция отхода от материального в направлении духовного объяснялась просто — Микеланджело старел. Подобное объяснение верно, но лишь отчасти. Не все пожилые люди обращаются мыслями к духовному началу. Это происходит лишь при определенных условиях. Мистицизм Микеланджело стал своего рода попыткой убежать от осознания того факта, что его собственный мир рушится вокруг него. Возраст также сыграл свою роль. Если бы Микеланджело был моложе, он бы, вероятно, смог адаптироваться к изменившимся обстоятельствам, присоединившись к движению Контрреформации. Однако общее положение вещей также способствовало разрушению фундамента, на котором была построена жизнь Микеланджело.

В тех фрагментах стихотворений Микеланджело, которые говорят о живописи и скульптуре, мы можем заметить изменения, совпадающие с его новым отношением к красоте.

В первую очередь, Микеланджело подробно останавливается на религиозной функции искусства. Олланда записал беседу, в которой Микеланджело объясняет свою идею религиозного художника, который, с одной стороны, должен быть мастером своего дела, а с другой — придерживаться благочестивого образа жизни:

«Чтобы изобразить хотя бы в малой степени священный образ Господа нашего, недостаточно быть художником, большим и талантливым мастером. Мне кажется, что этот человек также должен вести безупречную, возможно даже святую жизнь, с тем, чтобы Святой Дух мог вдохновить его понима-

ние... Часто плохо нарисованные образы отвлекают внимание и гасят религиозное рвение, по крайней мере у тех, кто к нему не очень склонен. Но те, кто одухотворен, волнуют даже людей слабых верой и чувствами, вызывая у них размышления и слезы. Эти образы своей суровой красотой вызывают благоговение и страх»[171].

Такая точка зрения в точности напоминает взгляды Савонаролы на религиозное искусство[172]. Со слов Кондиви[173] мы знаем, что Савонарола оказал большое влияние на Микеланджело. Поэтому вполне вероятно, что его концепция живописи как искусства, стоящего на службе Церкви, возникла не без воздействия со стороны доминиканца.

В относящихся к этому времени записках Микеланджело, посвященных исключительно вопросам эстетики, ведущую роль играют взгляды неоплатоников. Они определяют его взгляды на отношение живописи к окружающей реальности. Картина уже не рассматривается как изображение природы. Внимание художника практически полностью обращено на внутренний, мысленный образ, который превосходит все, что можно найти в видимом мире:

Амур, я знаю, красота нетленна.
Любое диво блекнет перед ней.
Ты крылья придаешь душе моей
И кровь воспламеняешь неизменно[174].

В своих мыслях художник представляет себе нечто гораздо более прекрасное, чем конечный результат, являющийся только бледным отражением образа. Кондиви писал: «Микеланджело обладает очень сильным воображением, отчего он никогда не доволен своими работами. Он всегда недооценивает их, потому что рука его не в силах передать задуманное»[175].

В это время Микеланджело постоянно подчеркивает божественное вдохновение, которое должен испытывать художник. Бог является источником любой красоты:

Но божий молот из себя извлек
Размах, что миру прелесть сообщает;
Все молоты тот молот предвещает,
И в нем одном — им всем живой урок[176].
Искусство — это дар, полученный художником свыше:
Так и в искусстве, свыше вдохновлен,
Над естеством художник торжествует...[177]

Благодаря этому божественному дару художник может вдохнуть жизнь в камень, из которого он вырубает статую:

Когда замыслит дивный ум создать
Невиданные облики, — сначала
Он лепит из простого материала,
Чтоб камню жизнь затем двойную дать[178].

И сам камень, материальная часть труда, бесполезен и мертв, пока над ним не поработало воображение:

Вот так же, как чернила, карандаш
Таят стиль низкий, средний и высокий,
А мрамор — образ мощный иль убогий,
Под стать тому, что может гений наш[179].

Теорию скульптуры Микеланджело можно вывести из некоторых его стихов, в особенности из сонета, начинающегося:

И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке, — и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит[180].

Чтобы понять эту мысль, следует иметь в виду, что когда Микеланджело говорит о скульптуре, то имеет в виду исключительно работу по мрамору или камню, а не лепку. «Под скульптурой я разумею вырубку из куска камня. Тот вид скульптуры, который подразумевает лепку, напоминает рисование»[181]. Для Микеланджело основополагающей характеристикой скульптуры было то, что художник начинает работу с куска камня или мрамора и удаляет его куски до тех пор, пока не выявит или не откроет таящуюся внутри статую. Эта статуя представляет собой материальное воплощение идеи, содержащейся в воображении художника. Поскольку статуя потенциально существовала в камне до того, как художник начал над ней работать, до некоторой степени справедливо было бы сказать, что замысел художника также потенциально существовал в этом камне, а все то, что он сделал, вытесывая статую, есть лишь выявление этой идеи.

В раннем варианте уже частично цитировавшегося ранее сонета Микеланджело еще подробнее раскрывает свои методы:

Когда искусство в муках осознало
Природы форму и ее строенье,
Сперва оно дало ей преломленье
В модели из любого матерьяла.
Затем, чтоб в грубом камне мысль предстала,
Резец и молот проявляют рвенье
И порождают дивное творенье,
Изъяв из глыбы вечные начала[182].

Это «двойное рождение» точно совпадает с тем, что нам известно о методах Микеланджело-скульптора. Обычно он не изготавливал полноразмерной глиняной модели мраморной статуи, а работал, руководствуясь маленькой моделью, высотой сантиметров в тридцать, которая напоминала ему о задуманном[183]. Подготовив такую модель, он затем буквально бросался на камень, открывая находящуюся в нем статую, так что, например, незаконченная фигура Св. Матфея выглядит так, как будто до сих пор скрыта в камне и извлечь ее оттуда можно, просто отбив лишний мрамор.

Некоторые мысли Микеланджело, записанные его последователями, показывают, что он сознательно порвал с идеями ранних гуманистов. Он, например, выступал против математических методов, игравших столь важную роль в теориях Альберти или Леонардо. Ломаццо приводит его высказывание о том, что «все рассуждения геометрии и арифметики, все доказательства перспективы бесполезны для человека, не обладающего верным глазом»[184]. Вазари добавляет к этому фразу Микеланджело: «Циркуль следует иметь в глазу, а не в руке, ибо рука работает, а глаз судит»[185]. Далее он неодобрительно отзывается о том, что Альберти и художники Раннего Возрождения придавали большое значение правилам живописи. Похоже, он совершенно не разделял их мысль о том, что природа основана на общих правилах и упорядоченности. Он осуждает Дюрера за чересчур строгое следование пропорциям человеческого тела, говоря, что по этому вопросу «нельзя установить твердых правил, рисуя фигуры одинаковыми, как столбы»[186]. Вазари пишет: «Он делал свои фигуры в девять, десять и двенадцать голов[187], добиваясь лишь того, чтобы после объединения их в одно получилось в целом некое согласие грации, какое природой не создается»[188]. Эти высказывания свидетельствуют, как сильно Микеланджело в своем позднем творчестве полагался на воображение и вдохновение, а не следование установленным стандартам красоты. Таким же было и его отношение к архитектуре, и Вазари это подтверждает:

«Он создал нечто весьма отличное от того, что делалось по размерам, по чину и по правилам в соответствии с общепринятым обычаем, с Витрувием и с древностью людьми, не желавшими ничего прибавлять к старому... Поэтому художники ему бесконечно и навеки обязаны за то, что он порвал узы и цепи в тех вещах, которые они неизменно создавали на единой проторенной дороге»[189].

Подобная независимость от всех правил и сопровождавший ее индивидуализм породили широко распространенное в середине XVI века мнение о том, что идеально сбалансированным художником был Рафаэль. Его талант был многогранен, работы соответствовали абсолютным стандартам, он следовал всем правилам, которыми обязаны были руководствоваться художники. Микеланджело же был эксцентричным гением, более блестящим, чем любой другой художник, в изображении обнаженного мужского тела. В то же время у него отсутствовали такие жизненно важные для великого мастера качества, как изящество и самоограничение. По крайней мере так утверждали Дольче и Аретино — последние представители гуманизма Возрождения, не способные последовать за Микеланджело в его движении к маньеризму. Подобная разница была очевидна для самого Микеланджело — это следует из его реплики, записанной Кондиви: «Рафаэль получил свой дар не от природы, а выработал его путем долгих упражнений»[190].

Последние пятнадцать — двадцать лет жизни Микеланджело отмечены дальнейшими изменениями в его взглядах и произведениях. До некоторой степени эти перемены — лишь более яркое выражение тех особенностей, которые характеризовали его произведения и мысли конца тридцатых — начала сороковых годов.

Приблизительно в 1545 году ситуация с папством изменилась. Раскол с протестантизмом принял острую форму, а после принятия городом Регенсбургом протестантского преобразования стала очевидной невозможность любого компромисса. Поэтому позиции умеренной партии, к которой принадлежал Микеланджело, постоянно слабели. Церковь не могла более рассчитывать на спасение в результате половинчатых мер и вынуждена была проводить намного более радикальную политику. Даже Павел III в последние годы своего правления был вынужден отказаться от попыток к примирению и предоставить возможность действовать более фанатичным представителям Контрреформации. На Тридентском соборе остатки партии Контарини были разгромлены, верх взяли иезуиты и Караффа, которые последовательно занялись укреплением системы слепого повиновения власти и жесткой дисциплины, а также укреплением абсолютной негибкости учения.

Одним из результатов этих перемен стало то, что умеренные представители католичества оказались на мели. Они не могли согласиться с новой, радикальной политикой, в то же время их собственные методы представлялись лишенными смысла. Положение стало фактически безнадежным, поэтому их мистицизм приобретал все более интроспективный характер.

Наиболее показательной для Микеланджело работой этого времени стала его последняя скульптурная композиция — так и оставшаяся незаконченной «Пьета Ронданини». Похоже, что в ней ему, наконец, удалось избавить человеческие образы от всех телесных качеств и прямо передать исключительно духовную идею. Как и большинство других работ этого периода, таких как «Пьета» во флорентийском соборе, а также ряд рисунков, она посвящена основополагающему элементу христианской веры — Страстям Христовым. Микеланджело отошел от классических тем, ограничив себя религиозными сюжетами, однако даже они отличались от тех, которым он отдавал предпочтение в раннем периоде своего творчества. Тогда он выбирал или героев Ветхого Завета (Давид, например), или Святое семейство Нового Завета — идеи, достаточно простые и потому понятные широкой публике. Созданная для собора Св. Петра «Пьета» изображала исключительно человеческую трагедию, без каких-либо указаний на сверхъестественный смысл. «Пьета» последних лет — это выражение неистовой, глубоко личной, мистической христианской веры, столь же ярко проявляющейся и в рисунках Распятия этого же времени.

Аналогичная перемена коснулась и письменных работ Микеланджело. Многое из того, что было характерно для его взглядов в средний период творчества, в еще большей степени справедливо для последних лет его работы. Его подход к миру и искусству становится более духовным, но в то же время более христианским. Его религиозные чувства теперь сочетают мистические взгляды неоплатоников с искренней убежденностью в справедливости «Оправдания верой», о котором он узнал от Савонаролы и сторонников Контарини. Однако он меньше говорит об абстрактной божественной сущности и больше о Боге, к которому он обращается лично. Можно предположить, что именно к этому времени относятся его комментарии к картинам фра Анджелико, показывающие, сколь большое значение он придавал христианской набожности художника: «Этот добрый человек рисовал сердцем, так что его карандаш смог выразить его внутреннюю убежденность и благочестие. Мне это недоступно, сердцем я не настолько чист»[191].

Он хочет уйти от мира и сосредоточить все свои помыслы на Боге, но понимает, что без милости Божией бессилен:

От мыслей дерзких, суетных, шальных,
Что вечно в голове моей роятся,
Душе покоя в жизни не дождаться
И, видно, не уйти от дел земных.
Ужель, Господь, в сомнениях одних
Без милости Твоей дано терзаться?[192]

Всю смертную любовь надлежит оставить. Микеланджело, похоже, больше не верит в человеческую красоту как символ божественного. Скорее, он рассматривает ее как нечто, отвлекающее от исключительно духовных вещей:

О будь всегда и всюду предо мной!
Как бренной красотой не восхищаюсь,
Но только близ Тебя я возвышаюсь,
И душу греет мне огонь святой.
К Тебе тянусь, Господь мой дорогой.
Почто страстями исхожу и маюсь,
Коль милостью Твоей обогащаюсь,
А без нее плутаю, как слепой?
Хоть время над душой моей не властно,
Но оболочка у нее хрупка —
Не выдержать ей нового удара.
Печалюсь, Господи, я не напрасно.
И как бы вера ни была крепка,
Молю, чтоб миновала злая кара[193].

Он ненавидит и боится этого мира, полного соблазнов, в лучшем случае он считает, что тот отвлекает его от высшего долга. В страстном покаянии он пишет:

Соблазны света от меня сокрыли
На божье созерцанье данный срок, —
И я души не только не сберег,
Но мне паденья сладостней лишь были.
Слеп к знаменьям, что стольких умудрили,
Безумец, поздно понял я урок.
Надежды нет! — Но если б ты помог,
Чтоб думы себялюбие избыли!
Сравняй же путь к небесной высоте,
Затем, что без тебя мне не по силам

Преодолеть последний перевал;
Внуши мне ярость к миру, к суете,
Чтоб недоступен зовам, прежде милым,
Я в смертном часе вечной жизни ждал[194].

Однако самым примечательным из всех является сонет, где он обращается не только против мира и смертной красоты, но и против воображения, а также того искусства, к которому воображение привело его:

Уж дни мои теченье донесло
В худой ладье, сквозь непогоды моря
В ту гавань, где свой груз добра и горя
Сдает к подсчету каждое весло.
В тираны, в боги вымысел дало
Искусство мне, — и я внимал, не споря;
А ныне познаю, что он, позоря
Мои дела, лишь сеет в людях зло.
И жалки мне любовных дум волненья:
Две смерти, близясь, леденят мне кровь, —
Одна уж тут, другую должен ждать я.
Ни кисти, ни резцу не дать забвенья
Душе, молящей за себя Любовь,
Нам со креста простершую объятья[195].

Этот сонет, вероятно, является главным свидетельством того, как изменился Микеланджело с юношеских времен. Сложно поверить, что гуманист, создавший образ Вакха, или даже человек, расписавший потолок Сикстинской капеллы, однажды будет молиться о том, чтобы отказать своему искусству в христианском благочестии.

В случае с Микеланджело мы сталкиваемся с тем редким явлением, когда великий художник не только желает, но и в состоянии описать свои мысли об искусстве, которому служит. Ценность этих писаний для нас в том, что они проливают свет на живописные и скульптурные произведения мастера. Даже не прочитав ни одного сонета Микеланджело, можно наслаждаться фресками Сикстинской капеллы и понимать их. Однако степень их постижения только возрастает при сравнении этих творений. В своих поздних сонетах Микеланджело излагал те же мысли, которые в несколько более завуалированном виде представлены в его скульптурах последних лет, таких как «Пьета Ронданини». Человек, незнакомый с его стихами, может искать смысл статуи долго и безуспешно. Логически оценивая картины и скульпту-

ры Микеланджело, мы можем выявить изменения в его взглядах на жизнь. Однако свидетельства письменного слова более убедительны, так как их сложнее превратно истолковать. Гипотеза, основанная на изображениях, вдвойне убедительна, если подтверждается стихами. Однако изменения во взглядах, о которых говорилось выше, коснулись не только Микеланджело. Он принадлежал к тем людям, которые, душой оставшись в Возрождении, вступили в эпоху Контрреформации. Таким образом, преобразование его мировоззрения пришлось на рубеж двух эпох, открыв дорогу искусству и учению маньеризма.

Глава VI

МАЛЫЕ ПИСАТЕЛИ ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Высокое Возрождение в Италии не привело к тому всплеску теоретической мысли, которого можно было бы от него ожидать. Причиной этого мог послужить тот факт, что в начале XVI века искусства находились на таком пике своего развития, что теория в какой-то момент показалась ненужной. В период Кватроченто идеи, над разработкой которых трудились художники, были столь новыми и захватывающими, что они нуждались в теоретическом осмыслении. В начале Чинквеченто вновь открытое было уже хорошо осмыслено. В сфере искусств осталось мало тем для обсуждений, поскольку в основном опирались на выработанные предыдущим поколением знания, и этого было достаточно. Специалисты-искусствоведы лишь трактовали, как им было нужно в удобном для себя ключе, уже готовые общепризнанные положения[196].

Маленькая группа венецианских критиков, работавших приблизительно в середине века, представляется наиболее интересной. Работа флорентийца Антонио Франческо Дони *Disegno*, опубликованная в Венеции в 1549 году, с точки зрения обобщения творческого опыта никакого интереса не представляет, однако из трудов трех других авторов мы можем составить себе определенное представление о том, что думали о живописи венецианцы в середине Чинквеченто. К ним относятся Паоло Пино, чей «Диалог о живописи» увидел свет в 1548 году; Микеланджело Бьондо, опубликовавший в следующем году «Благороднейшую живопись», а также Лодовико Дольче, чей диалог «Аретино», напечатанный в 1557 году, будет в основном обсуждаться в главе, посвященной религиозной живописи.

Эти работы были написаны в тот момент, когда венецианская живопись балансировала на грани между Возрождением и маньеризмом. Тициан, самый выдающийся представитель уходящего поколения, с трудом менял свой стиль, уходя от ранней чувственной манеры и практикуя более драматический, эмоциональный и религиозный стиль. Некоторые молодые художники Тинторетто, Парис Бордоне и Бассано искренне присоединились к маньеризму, в то время как другие, более видные представители, включая Веронезе, продолжали следовать более ранней венецианской традиции.

Подобные же противоречивые действия и метания мы видим и среди критиков. Многое из того, что они говорят, является просто повторением традиционных положений более ранних работ эпохи Возрождения. Пино, Дольче и Бьондо не стесняясь черпают материалы из обильного наследства Альберти. Бьондо даже переписал практически дословно несколько его глав. Значительную часть работ всех трех авторов занимают рассуждения Плиния и других античных писателей.

Диалог Дольче «Аретино» является хронологически последней из трех рассматриваемых работ, но более, чем две других, типичен для эпохи Возрождения. В качестве темы взято утверждение о том, что Микеланджело далеко не столь великий мастер, как это принято считать, и он уступает по крайней мере Рафаэлю и Тициану. Позже мы увидим, что Дольче, выступающий в этом диалоге рупором Аретино, имел личные причины для преуменьшения значения Микеланджело, которым на самом деле восхищался[197]. Возможно также, он искренне полагал, что талант Микеланджело в сравнении с Рафаэлем достаточно однобок и что его поздние работы, в особенности «Страшный суд», уже не соответствуют стандартам, которые он сам ранее задал. Если строго следовать принципам Возрождения, маньеристские особенности «Страшного суда» могут рассматриваться как уродства и признаки упадка. Дольче считал Рафаэля прекрасным примером разностороннего художника эпохи гуманистов, искусно владевшего всеми аспектами живописного мастерства, а не оттачивавшего единственный прием — как это делал Микеланджело с изображением обнаженного тела. Однако самым выдающимся художником этого времени, по мнению Дольче, был даже не Рафаэль, а Тициан — великолепный мастер с прекрасно сбалансированной передачей цвета. Местами Дольче спорит с некоторыми приемами, ассоциирующимися с маньеризмом. Он протестует против использования сокращений фигур там, где к этому прибегают исключительно для демонстрации мастерства художника[198], а также выступает против изображения каждой фигуры подчеркнуто «элегантно» — прием маньеристов — последователей Пармиджанино[199]. Дольче с большим почте-

нием относится к древним[200], он предпочитает легкость Рафаэля «ужасам» Микеланджело — различие, которое сегодня мы воспринимаем как противостояние Возрождения маньеризму. Автор подробно обсуждает вопрос, лишь опосредованно затронутый более ранними критиками, а именно: право непрофессионала, не владеющего кистью или резцом, выносить свои суждения относительно искусства. Ранние писатели эпохи Возрождения, очевидно, полагали, что образованный дилетант был достаточно компетентен для того, чтобы судить обо всем, за исключением техники исполнения картины, однако Дольче первым ясно сформулировал эту точку зрения[201]. Этот взгляд, основанный на мысли о том, что живопись — это сестра поэзии и деятельность, которую можно изучать, повторился у гуманиста Дольче.

Взгляды Паоло Пино более широки. Его отличает характерное для гуманистов убеждение в том, что художник должен иметь врожденный талант[202]. По отношению к легкости работы — качеству, выделяемому маньеристами, — он все еще придерживается точки зрения эпохи Возрождения, утверждая, что в живописи следует избегать как поспешности, так и чрезмерной медлительности[203]. С другой стороны, он выступает уже как своего рода маньерист, настаивая, что художник должен демонстрировать свое искусство умелыми сокращениями фигур[204]. Еще в одном фрагменте он как бы намекает на положение эклектики: если бы удалось соединить в одном человека таланты Тициана и Микеланджело, то этот художник был бы божественен[205]. Этот тезис постоянно повторяется в более поздних трудах маньеристов и, как утверждается, был также принципом Тинторетто.

Микеланджело Бьондо в целом всего лишь плагиатор, достаточно равнодушный к живописи. Все его идеи заимствованы из традиционных источников эпохи Возрождения, однако работа заканчивается описанием десяти сюжетов для живописи, в манере Филострата. Здесь автор показывает свою близость идеям маньеризма. Описания являются смесью неоплатонических образов, вольной трактовки мифологии и схоластического символизма — фактически именно тех элементов, которые позже нам предстоит увидеть объединенными воедино в теоретических работах маньеристов.

Глава VII

ВАЗАРИ

Политические пертурбации начала XVI века неодинаково сказались на различных областях Италии. Мы уже упоминали о хаосе, воцарившемся в Риме после его разграбления в 1527 году. Во Флоренции этот эпизод привел к новому подъему самосознания жителей. Медичи были изгнаны, и некоторое время город управлялся избранным народом правительством. К 1531 году власть Медичи была восстановлена, и в этот раз были уничтожены даже те следы демократии, которые семейство Медичи терпело до 1527 года. Правительство города стало неприкрыто аристократическим, а от старой республики не сохранилось ничего, кроме имени. Во время понтификата Климента VII и в ранние годы Павла III отношения между Флоренцией и Римом были очень тесными, однако когда папство приблизительно в 1545 году вступило в воинствующую стадию Контрреформации, эти связи начали ослабевать. Флоренция была в меньшей степени, чем другие итальянские города, затронута духом преобразований, вдохновлявшим реформаторов, подобных Караффе. Правительство города сохраняло исключительно секулярный характер, и даже инквизиция находилась под государственным управлением. Во Флоренции никогда не ощущалось того горького духовного разочарования, которое Микеланджело пришлось испытать в Риме. Не было там и воинствующего христианства, олицетворением которого стал Св. Игнатий (Лойола).

Таким образом, искусство Флоренции середины XVI века было исключительно придворным. Конституция города была слишком автократичной, чтобы позволить создавать образцы гуманистического толка, подобные римским, сделанным при Юлии II. В то же время она была слишком светской для того, чтобы способствовать появлению духовных картин, харак-

терных для последнего периода творчества Микеланджело или позднего римского маньеризма. Флорентийский маньеризм, представленный картинами Вазари или Бронзино, не обладает ни рационализмом флорентийской живописи начала Кватроченто, ни эмоциональной нагрузкой «Страшного суда» Микеланджело, ни организованной дидактичностью Таддео Цуккаро.

Это — все еще искусство Возрождения со многими элементами классицизма, которые при этом претерпевают некоторые изменения, чтобы соответствовать новому придворному духу живописи. Классическая культура флорентийских маньеристов утрачивает свою агрессивность. Она не становится рациональной, а, наоборот, превращается в элегантную и изобретательную. Художники черпают свои сюжеты из истории семьи Медичи, прославляя правителей, или пользуются мифологическими аллегориями, настолько сложными, что объяснение смысла фресок Вазари в Палаццо Веккьо требует целого тома. К религиозным сюжетам отношение приблизительно такое же. Фрески Бронзино в часовне Элеоноры Толедской в Палаццо Веккьо являются вариациями на тему изображения человеческой фигуры и лишены какого-либо духовного смысла. Это касается и картин Вазари на религиозные сюжеты[206]. Господствующий стиль становится элегантным, сладким и манерным. От Высокого Возрождения не остается ничего, кроме техники и суетности. Энергия и рационализм пропадают.

Искусство при таком дворе способно на открытия только в портретной живописи. Понтормо и в большей степени Бронзино выработали новый стиль, в котором элегантность сочеталась с некоторым формализмом позы и натурализмом в мелких деталях.

Теоретическое описание флорентийской живописи середины XVI века наиболее полно представлено в работах Вазари. Есть и другие источники, как, например, трактаты Челлини об искусстве ювелира и скульптора или *Lezioni* Бенедетто Варки, однако они слишком незначительны, чтобы быть использованными в качестве дополнения или подтверждения мыслей Вазари. Из работ самого Вазари серьезный интерес с точки зрения теории вызывают исключительно его «Жизнеописания», поскольку «Рассуждения» содержат лишь описания аллегорий, содержащихся в одной серии картин, а письма не содержат практически никакой дополнительной информации. «Жизнеописания», кроме того, позволяют сформировать определенное представление о взглядах Вазари на живопись.

Однако этот материал не слишком удобен для работы. Первое издание под названием *Le Vite de' piu eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani* вышло в 1550 году, а затем переиздано в значительно расширенном виде в 1568 году. Наряду с биографиями, в которых повествование перемежается

фрагментами о задачах искусства, есть отдельные разделы, посвященные теоретическим рассуждениям. Для книги написаны два предисловия: в одном доказывается превосходство живописи над скульптурой, в другом изложена история с момента их возникновения и до творчества Чимабуэ. Три вводных раздела охватывают живопись, скульптуру и архитектуру. В основном они содержат технические подробности, однако там есть и замечания общего характера. Наконец, каждой из трех частей, на которые разделены «Жизнеописания», предпослано введение, содержащее общую характеристику рассматриваемого периода.

На первый взгляд, работа Вазари содержит много идей, оставшихся от Высокого Возрождения, однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что сохранившиеся элементы были изменены и им придано новое значение.

Для Вазари, как и для Альберти, главным в теории живописи является положение о том, что основной целью этого искусства остается изображение окружающей природы. Высшая похвала от Вазари — констатация того, что фигуры написаны настолько хорошо, что кажутся живыми. В предисловии к «Жизнеописаниям» он пишет: «Искусство наше целиком есть подражание природе, но и что в то же время нельзя самостоятельно поднять произведения так высоко, как при руководстве учителем, которого считаешь лучшим, чем самого себя»[207]. Это утверждение проходит красной нитью через все произведение, поскольку когда Вазари говорит о «подражании природе», то почти всегда оставляет у читателя впечатление, что для художника точное отображение природы отнюдь не является первоочередной задачей. Не менее важным является изучение работ других художников, поскольку, как говорит Вазари о Тициане, стиль которого был, на его вкус, избыточно натуралистичным: «...тот, кто много не рисовал и не изучал избранные античные и современные образцы, не сможет... исправлять то, что он изображает с натуры, придавая этому то совершенство, которое даруется искусством помимо порядка вещей в природе»[208]. То, что искусство может превзойти природу, является, судя по всему, одним из твердых убеждений Вазари, поскольку он неоднократно повторяет ее в различных местах своих «Жизнеописаний»[209]. Таким образом, он далек от того, чтобы согласиться с Леонардо в том, что единственная цель художника — как можно более точная передача окружающей природы. В жизнеописании Доменико Пулиго он указывает на существующий контраст между красотой и натурализмом:

«Я видел кое-какие головы, написанные им с натуры, и хотя в них нет-нет да и попадается кривой нос, одна губа тонкая, другая толстая и другие тому подобные неправильности, тем не менее с натурой они сходны, так как он хорошо схватывал ее выражение. А ведь, наоборот, у многих превосход-

ных мастеров картины и портреты, вполне совершенные в художественном отношении, ни много ни мало не похожи на тех, с кого они написаны. И, по правде говоря, тот, кто пишет портреты, должен стараться, чтобы они были похожи на тех, с кого пишутся, пусть вопреки тому, что требуется для совершенной человеческой фигуры. Если же они и похожи, и красивы, тогда их можно назвать творениями исключительными, а самих художников превосходнейшими»[210].

Альберти признавал, что точного изображения самого по себе недостаточно для достижения идеальной красоты, однако он никогда не позволил бы себе прямого сравнения подобия и красоты, как это сделал Вазари.

Отношение последнего к природе можно проиллюстрировать еще одним тезисом. Одной из основных причин тщательного изучения природы является то, что это — единственный способ достижения художником такой ступени развития, чтобы быть в состоянии изобразить любую фигуру по памяти, не обращаясь к модели:

«Но лучше всего живая обнаженная натура, мужская и женская, ибо по ней запоминаются при постоянном упражнении мускулы торса, спины, ног, рук, колен и находящиеся под ними кости; а отсюда уверенность в том, что при большом усердии можно, даже не имея перед собой натуры, самостоятельно создавать при помощи своей фантазии любые положения с любой точки зрения»[211].

Таким образом, изучение натуры — это не самоцель, а способ добиться удачного рисунка по памяти[212].

В «Жизнеописаниях» мы встречаем фрагменты, которые, на первый взгляд, напоминают Альберти, особенно когда Вазари рассуждает о необходимости искать образцы в природе: «Наконец, хорошая манера достигалась привычкой к частому изображению самых красивых вещей и самых красивых сочетаний рук, голов, туловищ или ног и к умению сделать фигуру, состоящую из возможно большего количества этих красот»[213]. На самом деле в изложении Альберти смысл этого фрагмента был бы иным. Вазари делает выбор объектов природы, исходя из совершенно других принципов: для художника неприемлемо «среднее, общее и типичное». Он должен выбирать, руководствуясь своим суждением. Для Вазари суждение уже не является актом столь рациональным, как для Альберти. Это скорее инстинкт, иррациональный дар, напоминающий ощущение вкуса и располагающийся скорее в глазу, нежели в разуме.

Следует вспомнить, что для Альберти совершенство пропорций человеческого тела было до некоторой степени результатом математических вычислений, усреднения измерений, которые лежали в основе всех предло-

женных им пропорций. Вазари отличает достигнутые измерениями результаты от тех, к которым привело суждение, действующее вне зависимости от подобных рациональных расчетов. Говоря о художниках Кватроченто, он отмечает: «Для меры же не хватало правильного суждения, благодаря которому даже не промеренные фигуры приобретают в том размере, в котором они написаны, некую сверхмерную прелесть»[214]. Во введении о скульптуре он формулирует эту мысль более тщательно: «Однако нет надобности пользоваться другой мерой, лучшей, чем суждение глаза, который даже в том случае, если вещь будет отлично вымерена, а он при этом будет неудовлетворен, все-таки будет ее порицать»[215].

Обращение к глазу человека как к последней инстанции типично для флорентийских маньеристов и взглядов самого Вазари. Для группы художников, которую он представляет, живопись перестала быть тем серьезным интеллектуальным устремлением, каким она была для мастеров Высокого Возрождения. Она превратилась скорее в состязание в мастерстве и стремлении к изобретательности и более не затрагивала рациональные стороны сознания.

Некоторые характерные черты основной группы флорентийских маньеристов и самого Вазари свидетельствуют о подобном снижении интеллектуальной и эмоциональной напряженности искусства. Для таких художников, как Бронзино, или теоретиков, как Вазари, задача живописи — изображение обнаженного человеческого тела, в то время как для художников Возрождения, например Леонардо, основной интерес представляли человеческие действия и эмоции. Для Микеланджело обнаженное человеческое тело представляло интерес в качестве объекта художественного осмысления, но, как мы уже показывали, он рассматривал его и как отражение духовной и божественной красоты, а в поздние годы своего творчества пользовался этим инструментом для передачи сильного трагизма. Для Вазари нагота была всего лишь частью мозаики, которую следовало соответствующим образом разместить в декоративной схеме. Конечно, изображение обнаженных фигур нуждалось для художника в каком-то смысловом оправдании, поэтому он с большой изобретательностью искал сюжеты, в которых можно было бы предположить участие раздетых людей. При этом воображению давалась большая свобода действий. Вазари в одном из писем к Аретино говорит о только что законченной картине: «Как ты увидишь, я изобразил группу дерущихся обнаженных, во-первых, для того, чтобы показать свое мастерство, а во-вторых, чтобы придерживаться сюжета»[216]. Как выяснилось впоследствии, сюжет вовсе не предполагал наличия обнаженной натуры.

Таким образом, изображение наготы было самоценной задачей. Примечательно, насколько увлеченность Вазари этой темой влияет на его сужде-

ния о работах других художников. Когда Вазари говорит о «Страшном суде» Микеланджело, которым искренне восхищается, он, скорее, рассматривает фреску как академическое упражнение в технике рисунка и считает ее «примером сокращений и всех других сложностей искусства»[217]. Основной смысл «Страшного суда» для него заключается в том, что: «в конце концов он раскрыл путь ко всем возможностям искусства в главном его задании, каким является человеческое тело»[218]. О страстях упоминается лишь вскользь, а эмоциональное значение картины вообще не затрагивается.

Подобное неодобрительное отношение к передаче эмоций встречается и в комментариях Вазари, посвященных другим художникам. Именно эта черта вызывает у него сильное неприятие фресок Понтормо в Чертозе, которые изображают бурные религиозные чувства во времена первых попыток провести во Флоренции реформы[219]. Впечатление трагизма, которое Понтормо смог передать, лишь позаимствовав формы поздней готики Севера, вызвало отвращение у Вазари. Он предпочитал его ранние безмятежные работы, выполненные под влиянием Андреа дель Сарто. По этой же причине ему не нравятся и поздние работы Беккафуми, в которых, по утверждению Вазари, «кажется, будто на старости лет стал он писать лица какими-то перепуганными и не очень-то красивыми»[220].

Принципиально важной чертой во всей теории Вазари является появление нового качества — *la grazia* (изящество). Конечно, это слово применялось к произведениям живописи и до Вазари, однако оно обозначало нечто неопределенное и было взаимозаменяемо с понятием красоты, порой являясь одной из сравнительных степеней красоты[221]. У Вазари это понятие приобретает совершенно новую функцию: отличие от красоты и даже контраст с ней. В «Жизнеописаниях» не дается точного определения этого понятия, однако, сопоставляя различные фрагменты, мы можем установить, что красота — это рациональная категория, определяемая правилами, в то время как изящество — понятие, не имеющее определения, зависящее от суждения и, следовательно, от глаза человека. Очень быстро становится понятно, что Вазари интересуется именно изяществом, а не красотой. Он говорит об «изяществе, отделанности и высшей прелести» как о «пределах, доступных искусству в прекрасных фигурах». Если этого нет, то для изображения недостаточно, чтобы «в целом члены тела фигур были согласованы с античностью и обладали до известной степени правильными соотношениями в размерах»[222]. Правильность не может породить изящества[223].

Ранее цитированный нами фрагмент о применении Вазари понятия «суждение» слишком важен для понимания того, что он вкладывает в «грацию»,

поэтому к нему необходимо вернуться. Обобщая значение работ мастеров Кватроченто, он утверждает: «Для меры же не хватало правильного суждения, благодаря которому даже не промеренные фигуры приобретают в том размере, в котором они написаны, некую сверхмерную прелесть»[224]. В этом тезисе устанавливается зависимость изящества от суждения и, в конечном итоге, от взгляда человека. В других частях своего труда Вазари дает более точные указания о природе изящества.

Изящество обычно контрастирует с серьезным и возвышенным. Сравнивая Леонардо и Рафаэля, Вазари отмечает, что, хотя Рафаэль и не мог сравниться с Леонардо «в отношении особой потрясающей глубины мысли, служившей фундаментом его искусства во всем его величии», он приблизился к Леонардо в нежности, природной легкости и «прелести своего колорита»[225]. В другом месте он говорит о людях, «которые, не прельщаясь трудностями в искусстве и всякими смелостями, любят произведения искренние, простые, нежные и изящные»[226].

Связь между изяществом, нежностью и мягкостью постоянно прослеживается у Вазари, например в жизнеописании Мазолино[227]. Работы Джулио Романо отличаются отсутствием изящества в силу своих темных и насыщенных цветов[228], а художники Кватроченто в своих фигурах «не прослеживали мышц со всей той изящной и нежной плавностью, которую мы в них не то видим, не то не видим»[229]. То же самое заключение — изящество возникает из нежности и элегантности — можно вывести, обратив внимание на художников, которых Вазари особенно отмечает за это качество: Рафаэля, Пармиджанино и Перино дель Вага.

Одним из аспектов интерпретации Вазари понятия изящества является связь изящества с легкостью. Скорость и простота исполнения не были самоцелью для художников Кватроченто. Не одобряли этого и современные им теоретики: во главу угла они ставили внимательность и точность в ходе работы, а быстрота или мешкотность, с которой выполнялась работа, отходили на второй план. Маньеристы же испытывали особую гордость за то, что могли покрывать стены росписью в рекордно короткое время. В своей автобиографии Вазари хвастается, что выполняет свои работы «не скажу чтобы с исключительной быстротой, но, во всяком случае, с невероятной легкостью и без всякого усилия»[230]. Что это — не пустое бахвальство, доказывают его фрески в большом зале римского Палаццо делла Канчеллерия, исполненные всего за сто дней[231].

Любой намек на трудоемкость или свидетельство того, что художник проливал пот при выполнении работы, разрушает изящество, сообщая картине самый страшный, по мнению Вазари, недостаток — сухость. Ху-

дожники того времени «стремились к более тщательной проработке своих фигур», однако «наука лишь иссушает манеру, когда ею для достижения цели пользуются так, как пользовались ею они»[232]. Только некоторое время спустя после Леонардо смогли художники достичь «грации, грациозней которой не бывает, избавившись от некоей определенной сухой, жесткой и угловатой манеры, которой в этом искусстве продолжали придерживаться Пьеро делла Франческа»[233] и другие мастера. За особую медлительность в работе порицанию подвергался Уччелло, «уделявший столько внимания перспективе, что это демонстрировало отсутствие у него здравомыслия»[234].

Главной задачей художника провозглашалось стремление к «очаровательной легкости, которая обычно доставляет много радости». Но легкость создает не только изящество. Она имеет и другие преимущества, например, сообщая художнику смелость: «У многих живописцев при первом наброске работы, когда ими овладевает некая ярость, получается нечто доброе и смелое, потом исчезающее при отделке, когда то хорошее, что было вложено в нее порывом, уничтожается»[235]. Всякое ненужное усилие или напряжение может разрушить весь эффект вдохновения. Например, в случае с Уччелло это привело к катастрофическим последствиям: «ведь талант только тогда хочет трудиться, когда рассудок готов действовать, а вдохновение уже воспламенилось, ибо только тогда он на наших глазах порождает превосходные и божественные вещи и чудесные замыслы»[236].

Принимая во внимание то, что уже было сказано о взглядах Вазари на изящество и легкость, неудивительно, что он выводит оба этих качества из природного дара, который не заменишь трудом и учебой. «Превыше всякой меры обязаны небу и природе те, кто без всяких мук производят на свет свои творения, придавая им то невыразимое изящество, какого другие не могут придать своим вещам ни старательностью, ни подражанием; ибо это поистине небесный дар, который, нисходя на эти творения, делает их навеки причастными такой прелести и такой нежности, что они влекут к себе не только тех, кто понимает в этом деле, но и многих, к этому занятию непричастных. А происходит это от легкости, присущей всему хорошему, которая никогда не кажется глазу ни резкой и ни жесткой, как это нередко бывает с вещами вымученными и сделанными с трудом»[237]. С другой стороны, художнику можно поставить в упрек нежелание развивать данный ему свыше талант. В этом Вазари упрекает, например, Пармиджанино: «Если бы Франческо, одаренный от природы изящной и прекрасной манерой и весьма живым духом, приучился работать ежедневно, он усовершенствовался бы постепенно в искусстве настолько, что, подобно тому как он умел придавать своим лицам прекрасное и изящное выражение и большую миловидность,

точно так же он в совершенстве, в основательности и в добротности рисунка превзошел бы и себя самого и других»[238].

Таким образом, Вазари, с одной стороны, как бы одобряет тщательное изучение и тяжелый труд, а с другой — выступает против них. Его решение проблемы сочетания изящества с более основательными познаниями в рисунке заключается в следующем: «Следует крепко запомнить, что опыт, приобретаемый многолетними упражнениями в рисовании, и есть, как говорилось выше, истинный светоч рисунка, и именно то, что служит залогом высшего превосходства»[239]. То есть художник должен прилежной учебой и старательным копированием подготовить себя к настоящему умению рисовать и писать объекты природы. Над этим он может трудиться упорно и тщательно. Однако, когда дело дойдет до выполнения какой-то конкретной работы, он должен действовать как можно более быстро, чтобы на холсте не осталось следов приложенных к картине усилий. Достигнув высшего мастерства, художник сможет рисовать по памяти все что угодно, не прибегая к помощи модели.

Вазари стал первым критиком, разработавшим теорию изящества применительно к живописи, но само по себе это не было изобретением: концепция изящества уже была разработана как необходимый элемент поведения. В особенности этим вопросом занимались представители неоплатоников, такие, как Кастильоне. Действительно, рассуждения об изящном как социальном элементе в его труде «О придворном» настолько близки высказываниям Вазари об искусстве, что можно с полным основанием предположить следующее: Вазари развил свою идею, воспользовавшись именно этим источником.

В первой книге диалога «О придворном» Кастильоне дает советы о том, как придворному следует вести себя, в общении с другими людьми. В конце этого фрагмента один из участников беседы говорит: «Придворному следует производить все свои действия, жесты, выражать чувства и настроения изящно. Полагаю, что это именно тот соус, без которого все его остальные качества не будут иметь никакой ценности»[240]. Таким образом, «изящество» есть некое дополнительное качество более основательных «свойств» и «условий», которые могут быть установленными правилами. С другой стороны, «изяществу» нельзя научиться, это своего рода дар свыше, оно также происходит от здравого суждения[241]. Изящество пропадает, если человек прилагает слишком большие усилия для его достижения или демонстрирует окружающим напряженность своих действий. Изящество может создать только полнейшая легкость[242]. Единственное допустимое при этом усилие — это усилие скрыть тот талант, на котором основывается изящество[243]. Изяще-

ство возникает только из утонченной сдержанности (*sprezzatura*)[244]. Почти те же самые принципы Вазари рекомендует для достижения изящества в живописи. Параллель между изяществом живописи и изяществом придворного находит окончательное подтверждение в высказывании Кастильоне о методах античных художников: «Говорят, у лучших художников старых времен была поговорка о том, что чрезмерное усердие вредит, и Апеллес порицал Протогена за то, что тот не мог оторвать рук от картины»[245]. Тот факт, что изящество Вазари происходит из книги о придворных манерах, показывает подлинную значимость этой идеи для его работ. Гуманисты Кватроченто превратили живопись в искусство, которому можно обучиться. Вазари привил живописи хорошие манеры.

Поскольку Вазари в основном известен не как теоретик, а как историк искусства, следует сказать несколько слов и об этой стороне его творчества. В целом его взгляды достаточно традиционны для флорентийских историков — от Виллани и Гиберти — и заключаются в следующем. Искусство достигло своего наивысшего расцвета в Древней Греции и Риме, с момента падения Римской империи начался его упадок, усугубившийся во времена владычества варваров. Первые шаги к возрождению были сделаны в Тоскане во времена Чимабуэ, а каждый из последующих этапов развития был связан с одним из флорентийских мастеров — Джотто, затем Мазаччо в живописи и Брунеллески в архитектуре. Вазари просто продолжает эту линию, поставив на вершину всего пути развития искусства еще одного великого флорентийца — Микеланджело.

Порой подобный патриотизм Вазари выглядит по-детски или, по крайней мере, нарушает обоснованность его исторических суждений. Он, например, пытается убедить себя в том, что искусство возникло не у древних халдеев или в Египте, как это обычно утверждается, но в его родной Этрурии[246]. В жизнеописании Косты он достаточно неохотно признает, что хорошие художники встречались не только в Тоскане[247], и редко говорит о них с тем же почтением, как о своих соотечественниках. Например, Дуччо посвящено всего две страницы, в то время как Джотто — двадцать пять. В жизнеописании такого художника, как Тициан, предубежденность Вазари чувствуется постоянно.

В то же время в других случаях его суждения намного более взвешены, чем этого можно было ожидать. Он понимает, что художника следует рассматривать в контексте исторической ситуации и глупо осуждать художника Треченто за отсутствие такого реализма, который мы видим у представителей Чинквеченто[248]. «Я всегда хвалил не просто, а, как говорится, постольку, поскольку и всегда принимал во внимание и время, и место, и другие подоб-

ные обстоятельства»[249]. Поэтому художники раннего времени заслуживают у Вазари похвалы за свой вклад в общее развитие живописи от варварства Средних веков к развитому натурализму Возрождения[250].

Взгляды Вазари в то же время не остаются неизменными. Сравнивая публикацию 1550 года и ее значительно расширенный вариант, увидевший свет в 1568 году, мы видим определенную эволюцию в суждениях. Проявления патриотизма автора во второй работе выражены не столь явно, как в первой. В первом издании восхваляются исключительно флорентийские художники, апогей развития которых олицетворялся трудами Микеланджело. Во втором издании большего внимания к себе заслужили художники, происходящие не из Флоренции. Несмотря на то что любимцем автора по-прежнему остается Микеланджело, к нему дозволено приблизиться и другим, а некоторым даже стать наравне с ним, но лишь в отдельных аспектах творчества. В особенности это касается Рафаэля, которого считают более разносторонним мастером, хотя и ему не дозволяется соперничать в рисунке с Микеланджело. В последнем издании автор значительно теплее относится и к венецианцам, особо отмечая их работу над цветом.

В вводную главу о живописи второго издания добавлен очень важный абзац. Это единственный фрагмент, в котором Вазари пытается путем обобщения создать некое абстрактное определение. Хотя результат этой попытки не совсем ясен, она представляет определенный интерес. Вазари пытается сформулировать, что такое рисунок, и говорит следующее: «...имея свое начало в рассудке, он извлекает общее понятие из многих вещей, подобное форме или же идее всех созданий природы... из этого познания рождается определенное понятие и суждение, так что в уме образуется нечто, что, будучи затем выражено руками, именуется рисунком, то и можно заключить, что рисунок этот не что иное, как видимое выражение и разъяснение понятия, которое имеется в душе, которое человек вообразил в своем уме и которое создалось в идее».

Следует отметить, что Вазари неуютно чувствует себя среди абстрактных понятий, однако представляется важной его попытка дать искусству некое теоретическое обоснование. Его суждение основывается на идеях Аристотеля и является прелюдией к возрождению у поздних маньеристов абстрактной эстетики. Значение, которое Вазари придает идее, важно для нас потому, что это своего рода подготовка к восприятию теорий Ломаццо и даже в большей степени Федерико Цуккаро, чья версия учения Аристотеля будет рассмотрена в одной из последующих глав[251].

Искусствоведческие традиции, основоположником которых во Флоренции был именно Вазари, были развиты небольшой группой его последова-

телей. Никто из них не внес ничего оригинального в учение об эстетике, но их стоит просто упомянуть. Наиболее заметным среди них был Рафаэлло Боргини, чей объемный трактат *Il Riposo*, опубликованный в 1584 году, является наилучшим источником для биографов поздних флорентийских маньеристов. С теоретической точки зрения он менее интересен, поскольку Боргини практически слово в слово списывает свои мысли у Вазари[252]. Примечательной особенностью книги является то, что Боргини адресует ее не только художникам, но и тем любителям, которые сами не занимаются живописью, но хотят судить о ней[253]. Ни один из предшественников Боргини, написавших объемные трактаты о живописи, не ставил перед собой такой цели.

В отличие от Боргини Вазари обращается только к своим коллегам-художникам. То же справедливо и для всех предшествующих критиков, за исключением таких, как, например, Эквикола, который обращался к теме живописи лишь время от времени. Во всем остальном Боргини следует направлению, указанному Вазари. Он мало говорит об изображении природы, а много — о таких особенностях, как изящество. Его способ достичь результата полностью соответствует девизу большинства флорентийских маньеристов: рисуйте свои фигуры с маленькими головами и длинными конечностями, и это придаст им искомую элегантность[254].

Винченцо Данти был родом из Перуджи, однако увлечение манерой Микеланджело объединяет его с флорентийской группой. Из пятнадцати книг, составляющих его трактат о перспективе, была опубликована только одна. Это случилось в 1567 году. Единственная цель, которую ставил перед собой автор, похоже, заключалась в толковании идей Микеланджело, чьи мысли цитируются на каждой странице и чьи работы лежат в основе всех сформулированных в труде принципов. Третьим членом этой группы являлся Франческо Бокки, оставивший нам один из первых путеводителей по Флоренции, а также опубликовавший короткую работу *Eccellenza della statua di S. Giorgio di Donatello*. В этой брошюре нет ничего нового или интересного, однако ее положения типичны для флорентийского маньеризма, поскольку подчеркивают идею о том, что главным источником красоты в человеческой фигуре является движение.

Глава VIII

ТРИДЕНТСКИЙ СОБОР И РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО

Произведения живописи, которые обычно объединяют под общим названием «маньеризм», на самом деле достаточно неоднородны. Различные области Италии, находившиеся на разных ступенях развития и по-разному испытавшие на себе политические катастрофы XVI века, произвели разнообразие стилей, опираясь на идеи Раннего Возрождения. В поздних работах Микеланджело мы уже видим трагическую и мистическую форму маньеризма. Вазари представляет аристократическую версию того же стиля, соответствующую запросам двора Медичи. В этой главе мы рассмотрим официальный стиль религиозного искусства, возникший под влиянием Рима и Тренто, а также сопутствующие ему теории. Формы маньеризма имеют много различий, однако в сравнении с искусством Высокого Возрождения обнаруживают между собой и много общего. Это объясняется тем, что все они были созданы на общем фоне религиозной и политической реакции, наступившей после 1530 года в результате союза папства с Испанией. Поэтому, прежде чем двигаться дальше, представляется разумным рассмотреть историческую ситуацию, в которой вырос маньеризм.

Это звучит парадоксально, однако итоговые результаты событий, центром которых стало разграбление Рима, скорее укрепили, нежели ослабили власть папства в Италии. Климент, в большей степени напуганный революцией во Флоренции, нежели разграблением, понял, что сопротивление Карлу V бесполезно и что единственной его надеждой является союз с Испанией. Старые основы, на которых покоилось величие Италии, были разрушены. Богатые купеческие республики, такие как Флоренция и Вене-

ция, с падением Константинополя были обречены. С открытием Америки роль Средиземного моря как основного торгового пути была снижена, а сам Рим был разрушен церковным расколом. Если Италия хотела сохранить за собой видное положение в Европе, достигать его следовало новыми способами. В этом смысле союз с Испанией представлялся своевременным и правильным.

После 1530 года Папская область продолжала оставаться наиболее крупным государством на территории Италии, однако это было уже изменившееся папство, поскольку его политика находилась под сильным влиянием нового союзника. В сравнении с итальянскими республиками или государствами Северо-Западной Европы Испания выглядела отсталой как в социальном, так и политическом смысле. Она все еще была более чем наполовину феодальной, государство современного типа там только создавалось. Произошедшая после 1530 года смена политики папства привела к тому, что оно перестало играть ведущую роль среди прогрессивных государств Италии, став реакционной силой. Папство продолжало стремиться к господствующей роли на всем полуострове, однако добивалось этой цели не с помощью купцов и банкиров, а опираясь на мощь иностранной державы, носительницы по сути феодальных методов и воззрений.

Целью папской политики второй половины XVI века было не усиление государства, основанного папами Высокого Возрождения, а установление на возможно большей территории Италии церковного абсолютизма. Для достижения этой цели в выборе средств не стеснялись — они могли быть и мягкими, и достаточно жесткими. Возможно, наиболее фатальным по своим конечным результатам было решение папства ввести в Италии испанскую систему налогообложения. Это ускорило экономический крах, который и так был неизбежен для Италии. Но главной целью ранней стадии Контрреформации все-таки оставалась попытка вернуть ту доминирующую позицию, которую Церковь занимала в период Средневековья.

Если говорить об интеллектуальной сфере, то это означало атаку на все достижения гуманизма Возрождения. Индивидуальный рационализм гуманистов играл важную роль в развитии Реформации и потому был предан анафеме Контрреформацией. В качестве главной задачи провозглашалось уничтожение всего, достигнутого Возрождением, и возврат к феодальному и средневековому положению дел. То есть движение было в такой же степени Контрвозрождением, как и Контрреформацией: оно намеревалось разрушить систему ценностей, которой пользовались гуманисты и в центре которой стоял человек, и заменить ее теологической системой, господствовавшей уже в Средние века.

В первую очередь Контрреформация сосредоточила свои усилия на отмене права индивида решать все вопросы мысли или сознания, основываясь на суждениях, выносившихся его собственным разумом. Сторонники Контрреформации хотели восстановить принцип следования авторитету — принцип, который ранее был успешно уничтожен гуманистами. Решимость сторонников Контрреформации очень хорошо демонстрируется инструментами, которые они использовали для продвижения своих идей. Самыми мощными из них были инквизиция и орден иезуитов. В основе первой лежал тезис о том, что церковные догматы не допускают широты толкований, возможно только слепое выполнение решений Церкви. Вторая структура строилась на принципах военной организации, подразумевающих абсолютное и беспрекословное подчинение. Буква и дух деятельности подобных учреждений привели к разрушению какой-либо самостоятельной мысли. Девизом стала фраза: «разумом следует жертвовать, а не посвящать его чему-либо». В результате те немногие мыслители, обладавшие достаточной смелостью выдвигать свои собственные суждения, вынуждены были ограничиться обсуждением совершенно абстрактных и безобидных тем или, как Бруно, вступить в конфликт с властями.

Это только негативная сторона Контрреформации. Но была и позитивная, заключавшаяся в сильном желании таких людей, как Караффа, реформировать Церковь, а также в страстном и самоотверженном стремлении иезуитов распространять то, что они считали истиной.

В области искусства влияние Контрреформации было таким же, как и в других областях культуры и мысли. После 1530 года процветавшая в Риме в начале века гуманистическая школа живописи постепенно приходит в упадок. Художники перестают открывать что-то новое в изображении окружающего их мира. Их работа в значительной степени находится под контролем Церкви. Даже получив определенную свободу, они не хотят ею пользоваться. Основным занятием для них становится не отражение видимой вселенной, а развитие новых методов рисунка и композиции. Они не открывают новых горизонтов, а лишь эксплуатируют то, что было создано их предшественниками, беззастенчиво пользуясь их достижениями в своих целях. Они отбрасывают тезисы Возрождения об уместности окружения и правильных пропорциях, практически свободно используя произвольные конструкции и преднамеренные удлинения. Они заменяют сдержанные и реалистичные цвета Возрождения красками, адресованными эмоциям, а не разуму. Фактически художники-маньеристы ближе к мастерам Средних веков, нежели к своим прямым предшественникам. Это касается не только техники, но и предпочтений в выборе сюжетов. Во времена Высокого

Возрождения художники стремились изображать нечто популярное. Даже обращаясь к религиозной теме, они находили такие, как, например, Святое Семейство, которые можно было трактовать и как светские, делая основной акцент на человеческой личности. Маньеристы, напротив, предпочитают темы, в которых они могут подчеркнуть теологические или сверхъестественные аспекты.

Впоследствии нам придется постоянно сталкиваться с особенностями живописи или теории маньеристов, понятными нам только в том случае, если иметь в виду атмосферу отторжения идей Возрождения, которая существовала во второй половине XVI века в религии и политике. Два этих аспекта невозможно разделить. Реакционные настроения в самой Церкви были всего лишь еще одним выражением современных социально-политических движений.

В своих попытках очистить Церковь от злоупотреблений протестанты вплотную приблизились к отрицанию какой бы то ни было роли церковного искусства. Скульптуры и картины представлялись примерами идолопоклонства, а церковные украшения и роскошь месс — обмирщения, в которое Сатана обманом заманил католиков. Поэтому, как только Римская церковь оставила попытки найти компромисс с протестантами, пойдя по пути отрицания Лютера и Кальвина и укрепления традиционных учений и методов, перед теологами встала важная задача — оправдать устои, на которых покоилось религиозное искусство. Теологи должны были доказать, что оно не имело ничего общего с идолами, а святые образы способствовали благочестию и являлись средством спасения души. Поэтому первыми вышедшими из-под пера сторонников Контрреформации работами, посвященными искусству, была серия трактатов, в которых вновь перечислялись и обращались против протестантизма доводы, которые использовали теологи прежних времен в спорах с иконоборцами[255].

Вновь появляются старые фразы, как, например, принадлежащая Григори характеристика религиозной живописи как «Библии для неграмотных». Их повторяют все пишущие об искусстве во второй половине XVI века. Еще до окончания Тридентского собора религиозное искусство было не только спасено, но и признано одним из наиболее ценных орудий пропаганды.

В ходе своей последней сессии, проходившей в декабре 1563 года, Собор обсудил проблему религиозного искусства и пришел к следующим заключениям:

«Образы Христа, Богоматери и прочих святых должны быть сохранены, в особенности в церквях. Им до́лжно оказывать подобающие почести и поклоняться. Поклонение не должно иметь причиной присутствие в них

божественного или каких-то особых достоинств; у них не должно ничего просить; вера не должна снисходить на эти образы, как бывало в старые времена у людей, возлагавших свои упования на идолов. Честь, оказываемая этим образам, относится к тем, кого они представляют. Так, целуя их, обнажая перед ними головы или простираясь ниц, мы поклоняемся Христу, чтим святых, подобие которых видим в изображениях, как было сказано в декретах Соборов, в особенности Второго Никейского, против иконоборцев.

Епископам следует учить, что посредством рассказов о таинствах Искупления, показанных на картинах или иным образом, люди укрепляются в привычке повторять и постоянно обращаться мыслями к предметам веры. Все святые образы приносят большую пользу не только вследствие того, что напоминают людям о дарах, принесенных им Христом, но и потому что показывают верующим целительные примеры чудес, сотворенных Господом и его святыми, так чтобы они могли возблагодарить Господа за это и строить свою собственную жизнь и поступки в подражание святым, пробуждать в себе любовь к Богу и благочестие»[256].

Приняв решение о необходимости сохранения образов и оправдав их от обвинений в идолопоклонстве, Церковь должна была позаботиться о том, чтобы были дозволены только надлежащие картины и статуи и чтобы ничего из написанного или изваянного не направило католиков по ложному пути и не дало протестантам оружия против Римской церкви. Поэтому были предприняты серьезные усилия с целью оградить церкви от любых еретических или мирских картин, а также таких изображений, которые можно было бы обвинить в профанации или непристойности.

Отношение Церкви к еретическим картинам менялось в различные исторические периоды, однако до Контрреформации было на удивление либеральным. В Средние века могущество Церкви было столь велико, что она могла позволить себе подобную небрежность. Вместо того чтобы исключать людей из своего лона, она предпочитала дозволять народным устремлениям выражать себя в широком юморе мистерий и свободном воображении готической скульптуры. Она позволяла представлять или рассказывать истории, даже если они были легендарными или вымышленными, при условии, чтобы они не выступали прямо против каких-то фрагментов церковного учения или практики. Та же широта взглядов отличала и эпоху Возрождения. Составной частью христианства являлись языческие учения и символы, а возрождение идеалов античности не только позволялось, но даже активно поощрялось большинством пап от Николая V до Климента VII. Идеи классицизма и христианства были настолько близки, что никого не удивляла фреска Рафаэля в одном из центральных залов

Ватикана, где были изображены друг напротив друга античные философы, поэты и христианские теологи.

За весь XV век и начало XVI века известен лишь один случай, когда против еретической картины были предприняты официальные действия. Речь идет о полотне Боттичини «Успение», ныне хранящемся в Национальной галерее. Картина была написана по мотивам Маттео Пальмиери и, как предполагалось, содержала определенные еретические взгляды, восходившие к Оригену и позднее повторенные Пальмиери в его «Граде жизни». Церковные власти потребовали скрыть картину — это произошло между 1485 и 1500 годами, а часовня, где она висела, еще в середине XVIII века продолжала находиться под интердиктом[257].

Однако во времена Возрождения подобные случаи были крайне редки. Лишь в середине XVI века Церковь решила придать всей религиозной живописи исключительно ортодоксальный характер. Ужесточение учения и дисциплины — один из основных результатов Тридентского собора — применялось к искусству точно так же, как и к другим областям жизни. В постановлениях Собора читаем: «Не должно быть ни единого изображения, предполагающего ложное учение или могущего ввергнуть в опасные заблуждения необразованных»[258]. Введенный Церковью строгий контроль можно проиллюстрировать следующим фрагментом постановлений: «Чтобы верно соблюдать установленное, Собор объявляет, что никто не может выставить сам или способствовать выставлению в любом месте в церкви необычного изображения... без благословения епископа»[259].

Этот указ, как и многие другие, касавшиеся церковного искусства, был повторен и распространен группой писателей, поставивших своей задачей опубликовать решения Собора. Св. Карло Борромео не желал мириться ни с чем, что противоречило бы Священному Писанию или традициям Церкви[260]. Кардинал Габриэле Палеотти, архиепископ Болоньи, запретил все, «связанное с предрассудками, апокрифическое, ложное, праздное, новое, необычное»[261]. Флеминг Моланус настаивал даже на уничтожении картин и скульптур, изображающих еретиков[262].

Однако для художника было недостаточным просто воздержаться от изображения установленных ересей. Он был обязан максимально близко придерживаться библейского или традиционного сюжета, изображавшегося им, и не позволять своему воображению добавлять к нему какие-то украшения, чтобы, например, сделать картину более привлекательной. Живописные детали или повсеместно распространенные бытовые предметы, которыми художники-готики наполняли свои работы, а также впечатляющие декорации, в которые венецианцы помещали изображаемые ими

библейские сцены, также подвергались осуждению. Художнику следовало передать сюжет как можно более ясно и точно. Такой же строгости Тридентский собор придерживался и в отношении духовной музыки, из которой были удалены сложные контрапункты, импровизации и сокращения, заглушавшие слова мессы и превращавшие музыку в головоломку. Целью духовной музыки провозглашалось не «пустое ублажение слуха», а создание такой атмосферы, при которой «слова были бы слышны каждому». К живописи было предъявлено требование придавать определенным фигурам узнаваемые внешние детали: ангелы должны быть крылатыми, святые — иметь нимбы и свои характерные принадлежности. Если же изображаемые святые недостаточно значимы, необходимо подписывать их изображения, чтобы избежать путаницы[263]. Используемая аллегория должна быть проста и понятна, поскольку, по словам Джилио да Фабриано, «прекрасная вещь должна быть пропорциональна, а также ясна и очевидна»[264].

Все упомянутые непосредственные исполнители постановлений Тридентсткого собора подчеркивают необходимость точности в представлении религиозных сюжетов. Их поддерживают и другие авторы, посвятившие свои работы живописи. Это показывает, насколько широко в конце XVI века распространилось влияние решений Собора. Например, Рафаэлло Боргини в своем опубликованном в 1584 году трактате *Il Riposo*, советует художнику «изображать сюжеты Священного Писания просто и чисто»[265]. Ту же мысль повторяют и другие авторы. Все они вынуждены признать, что художник не может ограничивать себя исключительно библейским сюжетом: в нем могут существовать лакуны, которые он вынужден заполнить, а также детали, которые придется добавить для ясности изображения. Однако они в один голос призывают мастера тщательно взвесить, так ли необходимо дополнение композиции какими-либо деталями и вставками[266]. Когда же авторы пытаются очертить круг доступных для себя свобод, оказывается, что они достаточно иллюзорны. Так, например, Джилио да Фабриано в своем диалоге *Degli Errori de Pittori* (Об ошибках художников. — *Примеч. пер.*) признает допустимость изображения в сцене большего или меньшего числа фарисеев, чем их было на самом деле, или представления слуг Пилата или Ирода более красивыми и лучше одетыми, чем это могло быть[267]. Такие ограничения достаточно сильно сковывают художника в воплощении замысла. Позднее мы увидим, что в ряде случаев ему предписывается быть абсолютно точным, однако при этом допускаются некоторые уступки. Так, Моланус и Джилио согласны, что художник может вносить в свои произведения возможные факты или мысли, которые подкрепляются мнением «мудрых и ученых мужей»[268]. На практике художникам позволяется прибегать к аллегориям,

однако при этом излагаемую мысль следует привести в строгое соответствие с учением Церкви[269].

Подобно остальным критикам, на чрезмерном внимании к деталям картин специально останавливаются Джилио да Фабриано в замечаниях к «Страшному суду» Микеланджело и Боргини в комментариях к работам флорентийских маньеристов, в особенности к фрескам Понтормо в базилике Сан-Лоренцо. Джилио в большей степени, чем Боргини, критикует нелепости изображения. Как священник и профессиональный теолог он принимал близко к сердцу все ошибки, непосредственно связанные с учением. Не будучи священником, Боргини в своих суждениях достаточно близок к нему, доказывая, что не только священники, но и миряне находились под глубоким влиянием реформ Тридентского собора. Некоторые замечания Джилио к «Страшному суду» заслуживают того, чтобы остановиться на них подробнее — это позволит лучше представить общую тональность его произведения. Микеланджело, по его словам, изобразил ангелов бескрылыми. Одеяния некоторых из фигур развеваются ветром несмотря на то, что в день Страшного суда ветра не будет. Трубящие ангелы изображены стоящими в единой группе, в то время как в Писании сказано, что они будут трубить с четырех сторон света. Среди встающих из могил мертвецов одни представляют собой скелеты, в то время как другие уже одеты плотью, хотя, согласно Библии, Воскресение произойдет мгновенно (в диалоге эта точка зрения долго обсуждается, но в итоге признается верной)[270]. Джилио также возражает против изображения Христа стоящим, в то время как Христос должен сидеть на троне во всей славе своей. Один из участников беседы оправдывает такое решение художника символичностью происходящего, однако центральный персонаж диалога опровергает это утверждение высказыванием, которое четко формулирует мысль автора: «Ваше мнение о том, что художник стремился истолковать слова Писания мистически и аллегорически, может быть, и правильно. Однако в первую очередь следует везде, где это возможно, буквально придерживаться текста, а там, где это невозможно, стараться отходить от него как можно меньше»[271].

Эта фраза отражает не только отношение Джилио к Микеланджело, это точка зрения целого поколения в отношении великих людей, живших всего тридцатью годами ранее. Караффа выступил против либеральных реформаторов, таких как Контарини и Поул, стремившихся внести в Церковь новый дух, не обращая внимания на букву или догму. Те, кто поддержал решения Тридентского собора, выступили против Микеланджело, создавшего новое одухотворенное искусство и порой предпочитавшего моральную аллегорию буквальному следованию Библии. Перед лицом протестантской угрозы как

Поул, так и Микеланджело могли стать орудием против Римской церкви в руках протестантов — терпеть их в таком качестве было нельзя.

Конечно, сторонники Контрреформации стремились не только очистить религиозное искусство от теологических неточностей. Столь же важно было убрать из него все мирское или языческое. В очередной раз действия против живописи и скульптуры сочетались с параллельными попытками «очистить» духовную музыку. В начале XVI века широко распространилась практика исполнения отдельных частей мессы на мотив народных песен. Иногда в папском хоре одному из голосов дозволялось петь даже слова самой песни, в то время как другие исполняли текст мессы. Реформы, провозглашенные Тридентским собором, а также решения комиссии кардиналов, рассматривавшей в 1564 году вопрос о духовной музыке, запретили подобные практики — и слова, и музыка должны были носить исключительно духовный характер. Аналогичным образом Церковь настаивала на том, чтобы картины, размещенные в храмах, были полностью свободны от мирских элементов, в особенности от греческого и римского язычества.

Выше мы уже останавливались на причинах, по которым Контрреформация вынуждена была опасаться преклонения перед античной классикой. Поэтому совершенно не удивительны возражения Джилио да Фабриано против показанного Микеланджело в «Страшном суде» Харона[272]. В диалоге заявляется, что Микеланджело сделал это, опираясь на авторитет Данте, однако подобный аргумент не принимается другой стороной. Это — типичный случай, отражающий изменения настроений Церкви. То, что не подвергалось сомнению во времена Данте, нельзя было терпеть в 1560 году.

Самые последовательные в своей добродетели люди шли еще дальше. Они не могли допустить, чтобы в их собственных домах хранились скульптуры и картины, не утратившие духа язычества. По словам Поссевино, сам вид языческих образов вызывает отвращение у святых на небесах, поэтому папы Пий V и Сикст V были правы в своих попытках убрать и разрушить античные статуи или же каким-то образом поставить их на службу христианству[273]. Моланус высказывает похожее мнение: языческие статуи не должны услаждать взгляд христиан. С пользой могут быть сохранены лишь те из них, которые преподносят хорошие нравственные уроки в соответствии с христианской этикой[274].

В действительности подобные крайние взгляды не получили повсеместного распространения, и Церковь была готова пойти на определенные уступки. Античная классика настолько прочно вошла в образ мысли итальянцев, что никакая сила не смогла бы устранить ее полностью. Поэтому Церковь решила избавиться от самых опасных форм классического вли-

яния и найти приемлемые оправдания для допущения всего остального. Например, Св. Карло Борромео в своих наставлениях по постройке церквей допускает использование классических ордеров «в целях долговечности конструкции»[275]. В конце концов Церковь решила, что наиболее безобидной частью классического наследия является его мифология. Философские системы античности могли повлечь за собой серьезный конфликт с принципами христианства, однако мифология рассматривалась как достаточно беспроблемное средство удовлетворения романтической тяги итальянцев к античности.

Таким образом, в конце XVI века широко распространились фрески на мифологические сюжеты, однако отношение к ним стало иным, отличным от того времени, когда их рисовал Рафаэль. Классицизм сохранился в сюжетах и символизме, однако был полностью лишен гуманизма, сопутствовавшего ему во времена Высокого Возрождения. Рационализм в сочетании с классицизмом, доведенный Рафаэлем до совершенства в «Афинской школе», стал подлинным пугалом для Церкви, поскольку именно он привел к Реформации и свободе мысли. Лишенный же рационального ядра классицизм стал безопасен. Даже столь яростный критик, как Джилио, не запрещает целиком картины на мифологические сюжеты, поскольку подразделяет художников на три группы — исторических, поэтических и смешанных[276]. Поскольку при определении категории поэтических он упоминает росписи Рафаэля в вилле Фарнезина, к ним он, очевидно, относит тех, кто использует в своем творчестве мифы.

В религиозной живописи Церковь не ограничивалась искоренением классических или языческих элементов. Отвергались любые проявления мирского духа. По счастью, сохранилось подробное изложение одного происшествия, в котором художник пострадал именно по этой причине. Представляется полезным подробнее остановиться на этом случае, поскольку он проливает свет как на официальную точку зрения, так и на настроения определенной группы художников. В июле 1573 года Паоло Веронезе предстал перед трибуналом Инквизиции, с тем чтобы высказаться в защиту своей картины «Пир в доме Левия», исполненной для трапезной монастыря Святых Иоанна и Павла, теперь хранящейся в венецианской Академии[277]. Основные претензии, выдвинутые инквизиторами к картине, заключались в том, что Веронезе изобразил на ней собак, карликов, шута с попугаем, людей, вооруженных на германский манер, а также слугу с кровоточащим носом — все эти детали не упомянуты в библейском тексте и, следовательно, неуместны в религиозной картине. Вначале Веронезе хитроумно объясняет, что Левий был богатым человеком, в окружении которого совершенно оче-

видно были слуги, солдаты и карлики, однако его очень скоро вынуждают давать ответы по существу. На вопрос, кто, по его мнению, действительно присутствовал на пире, Веронезе говорит: «Я уверен, что там были Христос с апостолами. Но, поскольку на полотне еще оставалось свободное место, я заполнил его тем, что мне подсказало мое воображение». Затем он добавляет: «Моей задачей было сделать эту картину прекрасной по моим собственным соображениям. Мне представлялось, что такое большое полотно может вместить много фигур». Его объяснения не были приняты, и он был принужден внести в детали произведения некоторые изменения, что и было им сделано. Типичным для методов Контрреформации представляется тот факт, что инквизиторов удовлетворили ограниченные небольшие изменения, а в итоге произведение осталось столь же мирским, как и было задумано изначально. Тем не менее главное в этом эпизоде — ответы Веронезе. Его идеи полностью соответствуют идеалам Возрождения. Он мыслит в категориях красоты, а не духовной правды, и его целью стало создание великолепного языческого произведения, а не иллюстрации к религиозному сюжету. В качестве объяснения такому мягкому приговору следует привести тот факт, что Венеция, в сравнении с большей частью Италии, была сравнительно мало затронута Тридентским этапом Контрреформации.

Иезуиты никогда не имели прочных позиций в этом городе, а инквизиция находилась под контролем государства. Некоторые художники, как, например, Тинторетто, восприняли новые идеи. Их картины наполнены беспокойным духом Контрреформации, но этих мастеров — меньшинство. В конце XVI века такие живописцы, как Веронезе или Палладио, еще могли позволить себе работать исходя из принципов, основанных на идеях эпохи Возрождения.

И, наконец, последним вопросом в области религиозной живописи, занимавшим Церковь, была благопристойность. До Тридентского собора этому аспекту не уделялось практически никакого внимания. В Средние века Церковь достаточно спокойно относилась к народному юмору и народным преданиям, а также их отражению в религиозном искусстве. В XV и начале XVI века появляются первые замечания, касающиеся соблюдения приличий в произведениях живописи. Против изображения обнаженной натуры в религиозных картинах выступал, в частности, Жан Жерсон, занимавший в начале XV века пост канцлера Парижского университета[278]. В Италии Савонарола сжег все сладострастные изображения, которые попались ему в руки. Тем не менее, как мы уже убедились ранее, он вовсе не являлся противником искусства как такового, до тех пор, пока оно не вступало в противоречие с религиозными принципами. Вазари

отмечает, что картину фра Бартоломео, изображавшую Св. Себастьяна, пришлось вынести из церкви, так как она возбуждала у некоторых членов конгрегации нечистые помыслы[279]. Он также рассказывает о неприятностях, случившихся у Содомы, после того как тот сознательно написал назло монахам, у которых в то время работал, непристойную картину[280].

Однако это были лишь отдельные случаи. До середины XVI века мы часто встречаем в религиозной живописи изображения обнаженной натуры, и это позволяет нам полагать, что до начала Контрреформации Церковь ограничивалась контролем за тем, чтобы в украшениях храмов не было ничего непристойного. Однако после Тридентского собора ситуация поменялась коренным образом и за пристойностью религиозных картин стали следить столь же строго, как и за соблюдением ортодоксальности излагавшихся в них взглядов. Постановления Тридентского собора на этот счет выдержаны в общих словах: «Наконец, должно избегать любого непотребства. Фигуры должны быть нарисованы так, чтобы красота их не потворствовала греху»[281]. Однако пропагандисты реформ развили эти тезисы до объемных и подробных рассуждений. Борромео и Палеотти, например, утверждают, что непристойностей следует избегать не только в церквях, но и при украшении частных домов[282]. Джилио да Фабриано до некоторой степени затрагивает вопрос обнаженности, приходя к выводу, что, даже если библейский текст очевидно говорит об обнаженности фигуры, художник должен снабдить ее по крайней мере набедренной повязкой[283]. Молануса шокирует изображение неодетого младенца-Христа[284], а Поссевино вообще ужасает мысль о возможном появлении на каком-либо полотне обнаженной фигуры, поскольку «если у человека в сердце есть благопристойность, он вряд ли осмелится посмотреть на самого себя в наготе»[285].

Как при обсуждении еретичества взглядов, так и при решении вопроса о пристойности основной мишенью стал «Страшный суд» Микеланджело. Расположение росписи в Сикстинской капелле придавало ей особую важность и превращало в идеальный объект для порицания. Особенно жаркие споры велись вокруг использования в работе наготы. Фреска подвергалась нападкам не только на бумаге. В нескольких случаях работе грозило полное уничтожение, и сохранить ее удалось только ценой значительных исправлений. Еще задолго до окончания работы главный церемониймейстер Павла III Бьяджо да Чезена протестовал против нее. Папа принял сторону художника, а сам Микеланджело отомстил, изобразив противника в образе Миноса в аду. Павел IV угрожал уничтожить фреску и в итоге повелел Даниэле да Вольтерра прикрыть некоторые фигуры одеяниями. Пий IV также выразил свое недовольство, и число одежд на фреске возросло. Остановить

Климента VIII в его намерении полностью уничтожить картину помогли только обращения Академии Святого Луки[286]. Негодование, вызванное работой Микеланджело, особенно ярко отражено в критике флорентийцев, приводимой Саймондсом. В ней художник описывается как «изобретатель мерзости»[287]. Официальные церковные писатели высказывались несколько более сдержано, и, как мы покажем далее, критики, не ограничивавшие себя в выражениях, не были беспристрастны.

Церковь осуществляла контроль в равной степени как над литературой, так и над живописью, с тем лишь отличием, что в отношении живописи действия были более последовательными. В XV веке папство было либеральным, но осмотрительным. Сикст IV ограничился запретом публикации любых книг до их одобрения церковными авторитетами, и подобное положение вещей сохранялось до конца понтификата Павла III, когда под влиянием Караффы публикация, продажа или владение любой запрещенной книгой стали уголовным преступлением. Первый официальный список таких книг был, в соответствии с решениями Тридентского собора, опубликован в Риме в 1564 году. Правила, изложенные в этом *Index Expurgatorius*, а также в его более поздних изданиях, были близки к тем, которыми регламентировалась живопись: запрет любых еретических взглядов, богохульства, непотребства и заявлений, подвергающих сомнению главенство папы римского. Как и в случае с живописью, церковные авторитеты уделяли больше внимания букве, а не духу. Определенные уступки им пришлось сделать лишь по отношению к классикам. Церковь с большим ожесточением выступала против антиклерикальных, а не аморальных авторов, что подтверждается одобренным конгрегацией списком запрещенных изданий, куда вошли такие авторы, как Банделло и Фоленго[288]. Папские власти демонстрировали по отношению к литературе такую же странную смесь благочестия и политических решений, как и к живописи. Развитие движения, приведшего в итоге к списку запрещенных книг, шло параллельно с ужесточением контроля за религиозным искусством.

Подавляющее большинство цитированных нами представителей власти были или священниками, или людьми, находившимися в прямой зависимости от духовных лиц. Однако не вызывает сомнения, что художники конца XVI века, вне зависимости от того, одобряли они решения Тридентского собора или нет, находились под сильным влиянием этих решений и были вынуждены в целом следовать им. Например, когда в 1598 году Дуранте Альберти был избран президентом римской Академии Святого Луки, он привел с собой на первое заседание иезуита, убеждавшего академиков «изображать достойные похвалы сюжеты, воздерживаясь от чего-либо похотли-

вого или неподобающего»[289]. Мы уже обсуждали сдержанность некоторых картин представителей маньеризма. Даже обращаясь в своих картинах к сюжетам, не имевшим духовного содержания, художники конца XVI века соблюдали законы приличия. В религиозной живописи этого периода мы практически не встречаем обнаженных фигур, достаточно редко попадаются изображения полураздетых людей. Можно даже привести пример одного скульптора, испытывавшего перед обнаженной натурой такой же ужас, как и церковные критики. Это Бартоломео Аммонати, написавший в 1582 году членам Флорентийской академии искусства рисунка письмо, в котором раскаивался, что за время своего творчества изваял множество статуй обнаженных мужчин и женщин. Поскольку он был не в состоянии уничтожить их, он хотел публично покаяться в том, что их создал. В конце письма он призвал своих братьев по искусству рисовать и ваять исключительно одетые фигуры, которые, по его мнению, столь же прекрасны и, кроме того, позволяют продемонстрировать мастерство автора[290]. Позже он написал Великому герцогу Фердинандо, прося разрешить ему доработать все обнаженные статуи, изготовленные им для отца герцога, одев их или переделав их в изображения христианских аллегорий[291]. Столь сильное преображение, являлось, несомненно, исключительным случаем, однако в той или иной степени все художники того времени испытали на себе влияние атмосферы Контрреформации[292].

Отношение критики периода маньеризма к проблеме обнаженной натуры в живописи проливает свет на отношение маньеризма к Возрождению. Придерживавшиеся пуританских взглядов сторонники Контрреформации, похоже, просто не чувствовали глубину искусства Возрождения. Однако среди критиков были и такие, как, например, Джилио да Фабриано, который, в частности, не только признает достоинства Микеланджело, но и с энтузиазмом хвалит их. Микеланджело, по его словам, довел искусство до высшей степени прекрасного. Кроме того, Джилио отмечает важную роль мастера в развитии религиозных сюжетов[293]. Касаясь «Страшного суда», он пишет, что в этой картине Микеланджело «показал все, чего может достичь искусство». Таким образом, он признает, что с исключительно художественной точки зрения Микеланджело нет равных. Вместе с тем Джилио отмечает, что есть еще более высокий стандарт оценки, в соответствии с которым труд Микеланджело следует осудить, поскольку «он в большей степени наслаждался искусством, демонстрируя, сколь оно велико, нежели верностью теме»[294]. Джилио пишет: «Я считаю намного более разумным того художника, который ставит свое искусство на службу сюжету, а не того, кто использует сюжет для демонстрации искусства»[295]. Таким образом, с точки

зрения Джилио, Микеланджело следует поставить в вину то, что он недостаточно серьезно отнесся к сюжету. Джилио совершенно необоснованно приравнивает его к последователям-маньеристам, обвинявшимся в неоправданном использовании на своих картинах обнаженной натуры, часто лишь для того, чтобы продемонстрировать свое искусство рисовальщиков[296]. Мы не можем упрекнуть таких критиков, как, например, Джилио, в том, что они не смогли оценить технических и формальных достоинств работы Микеланджело. Мы можем только сожалеть об их слепоте, не позволяющей увидеть ту гениальность, которой отмечена работа великого мастера. Современники Джилио сосредотачивались на деталях, неприемлемых с теологической точки зрения, но не имевших большого значения для человека, мыслящего в категориях гуманизма Возрождения.

Критики, обсуждавшие вопросы религиозного искусства, не всегда обращались к моральным и церковным авторитетам для обоснования своих взглядов. Так, в частности, они пользовались учением, созданным с совершенно другими целями, а именно теорией сообразности. Мы уже затрагивали ее, говоря о работах Леонардо, для которого она являлась необходимой частью реалистичного изображения сюжета. В XVI веке некоторые положения теории сообразности претерпевают изменения: утверждается, что все изображенное на картине должно соответствовать как сюжету, так и тому месту, где предполагается разместить картину. Таким образом, все персонажи следует одеть сообразно их положению в обществе и характеру, их жесты должны быть соответствующими, обстановка должна быть правильно подобрана, а художник обязан учитывать, пишет ли он для церкви или дворца, государственного учреждения или частного дома.

Для религиозных картин теоретики приводят еще один аргумент в пользу точности деталей, в некоторых случаях превосходящей требования к буквальному изображению сюжета. Таким доводом пользуется Джилио, чтобы обосновать свое осуждение фигуры Христа, изображенной Микеланджело на фреске «Обращение Св. Павла» в Паолинской капелле. Один из участников диалога заявляет, что эта фигура, стремительно спускающаяся с небес, символизирует непреодолимую и внезапную силу божественной благодати, однако Джилио возражает, что это не имеет значения в сравнении с тем фактом, что фигура Христа лишена подобающего ей достоинства[297].

Теперь настало время рассмотреть другого рода нападки на творчество Микеланджело, в которых его современники также прибегали к теории сообразности. Я отложил этот вопрос до настоящего момента исследования, поскольку его надо непременно отделить от критики, порожденной Тридентским собором. Тон дискуссии задал Аретино, а продолжил от его

имени его друг Лодовико Дольче. Повод для осуждения был исключительно личного свойства и никоим образом не был связан с настоящей серьезной критикой «Страшного суда» с религиозных позиций. Как представляется, позднее Джилио да Фабриано позаимствовал часть своих доводов из работы Дольче. История взаимоотношений Аретино с Микеланджело достаточно подробно изложена многими авторами[298], поэтому здесь мы лишь кратко обобщим сказанное ими. Аретино, восхищавшийся Микеланджело, делал все возможное, чтобы заслужить его расположение. Однако его льстивые письма, в которых он просил о рисунке, остались без ответа, а его попытка указать художнику, как следует изобразить «Страшный суд», была проигнорирована. Аретино не оставлял своих усилий в течение десяти лет, однако в 1545 году его терпению пришел конец и он написал Микеланджело письмо о «Страшном суде», которое сегодня считается классическим примером неискренности и ханжества. От человека, подобного Аретино, странно слышать бурные выражения ужаса при виде того непотребства, что изображено на «Страшном суде», тем более что он высказывается намного ожесточеннее, чем Джилио или любой серьезно мыслящий священник. Диалог Дольче «Аретино», опубликованный в 1557 году, повторяет все доводы Аретино так же эмоционально, поскольку авторы были близкими друзьями и, несомненно, вместе работали над этим произведением. Нам нет нужды подробно рассматривать выдвигавшиеся ими обвинения, поскольку они во многом повторяют то, что говорил сам Джилио. Важно, что обвинения Аретино и Дольче имеют иную основу, нежели высказывания Джилио. Последний высказывается с позиции морали. Первые используют этот аргумент, когда считают удобным, однако чаще обращаются к теории сообразности. Они потрясены не столько тем, что Микеланджело нарисовал непристойную картину, как тем, что она занимает столь важное место в Сикстинской капелле: «Кто посмеет одобрить бесстыдное изображение стольких обнаженных фигур, данных прямо и в поворотах, в церкви Святого Петра — главы апостолов, в Риме, куда стекаются люди со всего света, в капелле первосвященника, который, по словам Бембо, подобен богу на земле?»[299]

Тема неуместности подобной композиции именно в капелле повторяется у Дольче, что заставляет нас предположить, что его чувства имеют под собой не только моральную основу. Это подозрение подтверждается одним необычным фрагментом диалога. Второй его участник Фабрини жалуется на непристойный характер некоторых гравюр Маркантонио на сюжеты Джулио Романо, которым сам Аретино посвятил серию сонетов, выдержанных в весьма безнравственном стиле. Аретино, однако, перекладывает вину с Джулио на гравера, отмечая, что первый не собирался выставлять сюжеты

на всеобщее обозрение. Он уточняет: «Подчас художнику позволительно шутки ради делать подобные вещи, как иные древние поэты непристойно шутили над образом Приапа с благоволения Мецената, воздавая должное его садам. Но на людях... нужно всегда соблюдать благопристойность»[300]. Такая благосклонность к работе, всегда рассматривавшейся как серия откровенно порнографических гравюр, проявленная сразу после ханжеского ужаса, вызванного обнаженными персонажами «Страшного суда», не оставляет никаких сомнений в том, что критика автора была вызвана исключительно собственной злобой, а не оскорбленными чувствами. На деле высказывания Аретино и Дольче не имеют большого значения для темы религиозного искусства времен Контрреформации, однако поскольку этот диалог был достаточно популярен, особенно среди французских писателей следующего века, то проигнорировать его мы не могли[301].

Мы уже рассказывали об одном художнике — «пережитке Возрождения», принимавшем участие в спорах о религиозном искусстве, а именно Веронезе. Еще одним человеком, практически в той же степени не испытывавшим теплых чувств к реформам Тридентского собора, был Вазари. При этом он понимал, что именно происходит, и в целом воздерживался от категорических заявлений. В суждениях о еретических картинах его нельзя назвать искренним. Говоря об «Успении» Боттичелли, он замечает, что люди обвиняли эту картину в ереси, а затем добавляет: «Правда это или не правда, судить не мне. Достаточно того, что фигуры... поистине заслуживают похвалы... за ракурсы, за различные точки зрения, изображенные по-разному, и за хороший рисунок всего исполненного»[302]. Это свидетельствует об отсутствии у него интереса к религиозным деталям — он оставляет их теологам. Относительно благопристойности в живописи он рассуждает более подробно. Конечно, он в восхищении от «Страшного суда» и в целом не отличается ханжеством, хотя и критикует защищаемые Аретино гравюры Маркантонио. В жизнеописании фра Анджелико он излагает свой взгляд по этому вопросу: «Те, кто посвящает себя изображению церковных и священных предметов, должны быть действительно церковными и святыми людьми». Он также осуждает тех, кто «считает все нелепое и беспомощное благочестивым, а все красивое и хорошо сделанное — порочным», поскольку святые «обладающие природой небесной, настолько более прекрасны, нежели смертная природа, насколько небо превосходит земные красоты и наши людские творения». Вазари даже обвиняет тех, кто излишне чувствителен к порочности картин, поскольку они тем самым «обнаруживают в своих душах заразу и соблазн, черпая зло и недобрые желания из тех вещей, от которых у них — будь они действительными любителями честного

пути, как они хотят это доказать своим глупым рвением, — возникло бы стремление к небу»[303]. Все это написано в издании 1550 года и по своему духу относится к эпохе Возрождения. Однако к 1568 году, времени выхода в свет второго издания, споры вокруг «Страшного суда» разгорелись с новой силой. Несмотря на то что Вазари оставил в своем труде процитированные выше фрагменты, а также сделал добавления к ним в том же ключе, он вставил в свой труд еще и оправдательный абзац, в котором защищает себя на основе теории сообразности: «Я отнюдь не хотел бы, чтобы кто-нибудь подумал, что я этим самым одобряю все те церковные изображения, которые написаны почти что совершенно голыми, ибо в таких вещах видно, что живописец не имел должного уважения к месту»[304]. Сложно судить, насколько искренним является его высказывание, однако очевидно, что значительных изменений отношение Вазари к церковному искусству не претерпело.

До сих пор мы рассматривали воздействие постановлений Тридентского собора на искусство, которое носило скорее негативный характер. Поскольку Контрреформация изначально была нацелена на очищение, можно предположить, что позитивный толчок, который она дала живописи и архитектуре, был все-таки менее очевиден, чем ограничительные действия. Однако положительные моменты можно найти даже у активных пропагандистов решений Собора.

Постановления Собора сами по себе уже подчеркивают ту роль, которую живописные и скульптурные образы играли в пробуждении благочестия. Это положение было развито кардиналом Палеотти, заявившим, что зрительные образы воздействуют на многих людей лучше, чем слова[305]. Латеранский каноник Грегорио Команини также указывал на то, что размещенные в церкви картины могут привлечь внимание даже самого праздного и безразличного человека[306]. Как уже говорилось ранее, Джилио да Фабриано и другие писатели считали, что художнику важнее достоверность сюжета, нежели красота изображенных природы и людей. Поэтому, показывая мучеников или страдания Христа и его святых, живописцу не следует рисовать спокойные и безупречные обнаженные тела. Напротив, он должен подчеркивать всю мрачность и ужас происходящего. Если он пишет бичевание, то оно не может превращаться в этюд ритмически движущихся фигур, как на фреске Даниэле да Вольтерра в церкви Сан-Пьетро-ин-Монторио, вызвавшей сильное неодобрение сторонников Контрреформации. Он должен был изобразить Христа «страдающим, окровавленным, оплеванным, с рваными ранами, бледным и вызывающим отвращение своим видом»[307]. Если он хочет показать спокойную красоту, ему следует выбрать более нейтральный

сюжет, такой как Крещение или возвышенную тему Преображения. В этих случаях внешнюю красоту следует поощрять, поскольку здесь она уместна.

В целом как позитивные, так и негативные советы последователей Тридентского собора страдают своей незначительностью и уходом от обобщенных эмоциональных доводов, таких как, например, у Поссевино. В особенности это справедливо для Молануса, посвятившего две заключительные книги своего трактата точным инструкциям для художников относительно того, как следует изображать любую фигуру или сюжет из религиозной истории. Принимается во внимание каждая деталь: кто должен присутствовать, как этих людей следует одеть, как расположить, какое выражение лица должно быть у каждого из них. При наличии такого руководства живописец просто не мог ошибиться. Позже мы увидим, что критики маньеризма использовали подобный метод не только в религиозной живописи, но и для сцен из классической мифологии.

Не менее точен и Св. Карло Борромео — единственный автор, применивший решения Тридентского собора к вопросам архитектуры. Его *Instructions Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*, законченные вскоре после 1572 года, в мельчайших подробностях описывали все детали, связанные с постройкой церквей. Основной мыслью книги является типичное для Контрреформации мнение, которое получило еще большее распространение в XVII веке: сама церковь и службы в ней должны быть как можно более величественными и грандиозными, с тем чтобы их красота и религиозный дух производили впечатление даже на случайного зрителя. Тот факт, что протестанты, выступая против обмирщения церемоний Римской церкви, ударились в противоположную крайность, отрицая какой-либо элемент спектакля в службах, предоставил сторонникам Контрреформации важный довод в пользу того, чтобы делать обряды более красочными. При этом они принимали в расчет и то эмоциональное воздействие, которое величавая церковная церемония может оказать на прихожан. Во введении к *Instructions* Борромео высоко оценивает античную традицию красочных богослужений, призывая священнослужителей и архитекторов объединить свои усилия в ее укреплении.

Он начинает свой трактат рассуждениями о том, что церковь должна быть расположена в подобающем месте, если возможно — на покатом холме. В любом случае к ее входу должны вести ступени, так, чтобы она занимала доминирующее положение над окрестностями[308]. Фасад должен быть украшен фигурами святых, а также «серьезным и пристойным орнаментом»[309]. Внутри особое внимание должно быть уделено алтарю, приподнятому на ступенях[310] и расположенному в достаточно просторном месте, с тем чтобы

священник мог совершать свои обязанности с достоинством[311]. Выход из ризницы должен вести в основное помещение церкви, а не в алтарную часть, с тем, чтобы священник мог эффектно следовать в алтарь[312]. Трансепты могут использоваться в качестве дополнительных часовен, для совершения особых месс. Для этого там также должны располагаться алтари[313]. Богатые облачения добавляют церемонии торжественности[314], а поскольку вся церемония освещается надлежащим образом, окна церкви должны быть застеклены, как правило, белым стеклом[315].

Весь внешний эффект необходимо достигать только подобающими методами. Недопустим простой спектакль, а тем более что-либо мирское или языческое[316]. Следует соблюдать полное соответствие христианским традициям. Церковь в плане должна иметь форму креста, а не круга, как это принято у язычников[317]. Борромео рекомендует использовать латинский, а не греческий крест, тем самым устраняя любимую форму эпохи Возрождения. Говоря об этом, он определенно имеет в виду новый тип латинского креста, разработанный Виньолой для главной церкви ордена иезуитов Иль-Джезу. Он идеально подходил для создания тех впечатляющих эффектов, к которым стремилась Контрреформация. Даже в деталях Борромео обращается к древней христианской традиции как к последнему аргументу: двери, например, должны иметь не закругленную, а прямоугольную форму, поскольку последняя применялась в древних христианских базиликах, а первая — это языческий стиль[318]. В любом случае решающую роль играют именно церковные правила, а архитектору позволяется принимать самостоятельные решения только в случаях, несущественных с религиозной точки зрения. Нам вряд ли стоит далее распространяться о внимании, уделяемом Борромео деталям, однако важен сам факт того, что он посвящает отдельный труд исключительно разъяснению вопросов о внутреннем убранстве церкви и церковной мебели[319].

Чтобы понять важность инструкций по постройке церквей, разработанных Борромео, целесообразно сравнить их с трудами тех архитекторов, которые в середине XVI века еще придерживались идей Возрождения. Планы церквей, создававшиеся ими, также основывались на религиозных принципах, однако при этом архитекторы руководствовались несколько иными взглядами. Борромео осуждал круглые церкви, считая их языческими. Палладио, напротив, рекомендовал их, поскольку круг является наиболее совершенной формой и в этом смысле прекрасно подходит для божьего дома[320]. Более того, круг символизирует единство Бога, его бесконечную сущность, однородность и справедливость[321]. Следующей по удобству формой признается квадрат, а затем — крест, символизирующий распятие. Борромео согла-

сился бы с этим доводом, хотя и был бы неприятно удивлен тем низким статусом, который Палладио приписывает крестообразной церкви. Еще сильнее его потряс бы совет Палладио о том, что церкви следует строить так же, как и часовни, разница лишь в устройстве для церкви ризницы и колокольни[322].

Катанео в своем трактате *Quattro Primi Libri di Architettura*, опубликованном в 1554 году в Венеции, выдвигает иные доводы в отношении плана церкви. Он настаивает, что главный храм города должен строиться в форме креста, поскольку крест — символ искупления[323]. Пропорции креста должны соответствовать пропорциям идеальной человеческой фигуры, поскольку распятый Христос был идеальнее любого человека. Катанео также выдвигает одно очень любопытное и характерное для своего времени соображение относительно украшения церквей. Внутреннее убранство, говорит он, должно быть богаче внешнего, поскольку интерьер храма символизирует душу Христа, а его экстерьер — тело, а душа прекраснее тела[324]. Из этого следует, что снаружи храм должен быть выполнен в простом ордере, например, дорическом, а внутри — более декоративном, например, ионическом. Символизм ордеров был широко распространен, об этом говорит, например, итальянский архитектор Себастьян Серлио. По его мнению, ордера должны выбираться в зависимости от святого, которому посвящена церковь: дорический для Христа, Св. Петра и Св. Павла и мужественных святых; ионический — для кротких святых-мужчин и почтенных женщин; коринфский — для святых девушек[325].

Подобные рассуждения о постройке церквей типичны для образа мыслей Высокого Возрождения. Поскольку красота — это божественное качество, надлежащим подношением Богу может быть только здание большой красоты, построенное с учетом символики определенных форм и орнаментов. Мелкие детали религиозного толка, перевешивавшие все остальное у Борромео, еще не принимались в расчет архитекторами.

Через весь трактат Борромео *Instructions* красной нитью проходит тема необходимости сотрудничества между священниками и художниками. Этот принцип был заложен Тридентским собором, и нам известно, что, по крайней мере в живописи, он был реализован на практике. Сюжеты большинства циклов фресок, исполненных маньеристами, столь туманны, что становится ясно: подобрать их мог только хорошо подготовленный теолог. В ряде случаев нам известны даже имена людей, подготовивших эти сюжеты. Так, например, темы для оформления Паолинской капеллы в базилике Санта-Мария-Маджоре, были выбраны двумя членами конгрегации ораторий[326]. Так же поступали при работе с мифологическими или историческими сюжетами: росписи замка Капрарола предложил, например, Аннибале Каро[327]. Видя этот диктат по отношению к художникам со стороны церков-

ных иерархов, мы понимаем, что искусство вернулось в свое средневековое в буквальном смысле этого слова положение слуги Церкви.

К изменению роли искусств привлекает внимание и Палеотти: «Искусство создания образов является одним из благороднейших искусств, если им руководит дисциплина христианина»[328]. Более подробно этот вопрос обсуждается в диалоге Команини *Il Figino*, опубликованном в 1591 году. Его участники: Асканио Мартиненго, аббат монастыря Св. Сальваторе в Брешии, Стефано Гуаццо, покровитель литературы и искусств, а также миланский художник Амбролио Фиджино. В первой части диалога Гуаццо, отстаивая теорию «искусства для искусства», заявляет, что цель живописи — просто доставлять удовольствие. Священник Мартиненго возражает ему, утверждая, что хотя живопись и доставляет удовольствие, имитируя действительность, она тем не менее должна оцениваться и с точки зрения морали, а ее конечной целью следует считать не удовольствие, а пользу. Искусство, по его словам, всегда находилось под контролем государства, как это было в Египте, Греции и Риме, и государство направляло его в благую сторону. В христианские времена право руководить искусством как полезной формой человеческой деятельности принадлежит Церкви. Церковь направляет его по пути поддержки религии и должна поступать так же и в дальнейшем. В конце концов Гуаццо признает свое поражение и соглашается, что важнейшей задачей живописи является польза, а удовольствие, доставляемое ею, вторично. В дальнейшем участники разговора переходят к другим темам, и Фиджино утверждает, что живопись способна изображать свои сюжеты точнее, нежели поэзия, и, следовательно, это искусство полезнее поэзии. Однако основная тема остается прежней: живопись призвана служить делу духовного облагораживания, следуя указаниям, выработанным в соответствии с принципами Церкви, а не развлекать публику из эстетических соображений. Этот тезис подытоживает взгляд Контрреформации на место и задачи изящных искусств.

Теории, до сих пор обсуждавшиеся в этой главе, принадлежат наиболее жестким сторонникам Контрреформации в искусстве. Их бы одобрили такие аскеты, как папы Павел IV или Пий V, а также великие святые духовного возрождения, к которым относился и Св. Карло Борромео. Но Контрреформация не ограничивалась аскетами: как в религиозных, так и в художественных кругах того времени мы встречаем другие течения и людей совершенно иного склада.

Целью непреклонных реформаторов, которых мы только что перечислили, было возвращение к средневековой чистоте учения и монастырской простоте жизни. Их идеалы были взяты из прошлого, где они видели много

хороших качеств, которые пошли бы только на пользу их современникам, если бы те смогли их воплотить. В исправлении злоупотреблений работа аскетов имела огромную ценность, но в других областях они слишком оторвались от современных реалий. К концу XVI века стало очевидно, что реакционные реформы не способны дать Церкви энергию, которая требовалась для восстановления мощи после ударов, полученных от протестантов. Таким образом, рядом с непреклонно проповедовавшими реформы структурами стали возникать организации, стремившиеся приспособить католическую веру к потребностям современной жизни. Основными проводниками прогрессивных реформ в рамках Контрреформации были иезуиты, наряду с ними действовали и такие объединения, как, например, орден ораторианцев. Папы Пий IV и Климент VIII придерживались более мирских взглядов в сравнении с Павлом IV или Сикстом V и поощряли подобное движение. Принцип, на основе которого действовали новые миссионеры, заключался в том, что религия не должна быть столь сумрачной внешне и столь отталкивающей своими недостижимыми идеалами, чтобы отпугивать простых людей. Поэтому реформаторы старались сделать религию более доступной, не ища для нее рациональных оснований, как протестанты, а обращаясь к чувствам верующих.

Нет необходимости подробно останавливаться на том, как иезуиты обращались к человеческим эмоциям в целях развития религиозного чувства. Достаточным свидетельством тому служат «Духовные упражнения» Св. Игнатия. В них неофит побуждается использовать все свои пять чувств, чтобы осознать и фактически повторить сцены Страстей Христовых, испытать адские муки или райское блаженство. Верующий не просто должен осознать эти вещи своим разумом, он должен ощутить их сердцем с помощью чувств. В применении этих методов иезуиты были далеко не одиноки. Св. Филипп Нери придавал большое значение музыке как способу повысить привлекательность благочестивых речей. Он настаивал, чтобы в оратории звучали не старые фривольные мотивы Возрождения и не просто слова, как того требовали положения Тридентского собора, а произведения Палестрины, который с 1571 года и до самой своей смерти в 1594 году заведовал музыкальным сопровождением в оратории. Отточенная чистота его последних работ позволила ему как композитору занять достаточно редкое положение человека, устраивавшего не только членов ордена ораторианцев, но и такого сурового реформатора, как папа Павел IV.

Споры между старым и новым среди сторонников Контрреформации нашли свое яркое выражение в противостоянии иезуитов и доминиканцев, которое длилось последние десять лет понтификата Климента VIII и было

приглушено, но не урегулировано Павлом V. Доминиканцы считали себя наследниками Св. Фомы Аквинского, чью систему они стремились поддерживать вплоть до мельчайших деталей. Иезуиты, со своей стороны, считали негибкость этого учения помехой в своей прозелитической деятельности. В особенности они рассматривали препятствием для многих потенциальных «добрых католиков» мрачные теории Фомы о соотношении божественной благодати и свободы воли. Два официальных рупора иезуитов, Аквавива и Молина, начали пропагандировать более оптимистичные взгляды, в соответствии с которыми воля человека была свободнее, чем полагал Фома. Это позволяло человеку до некоторой степени самому обеспечивать спасение своей души. Спор, возникший из этого различия взглядов, на практике отражал конфликт между сторонниками средневекового учения и теми, кто хотел модернизировать это учение, чтобы превратить его в более эффективное орудие религиозной пропаганды. Как уже говорилось выше, папа Павел V прекратил спор, не вынеся никакого решения. На практике это означало победу иезуитов, поскольку они были инициаторами дискуссии и не понесли осуждения. Им оставалось только дождаться восшествия на престол папы Григория XV в 1621 году. После этого их взгляды были приняты полностью, по крайней мере на практике. Одним из первых актов Григория XV стала канонизация Св. Игнатия и Св. Франциска Ксаверия, ставшая очередным шагом на пути подчинения папства власти иезуитов. Этой политики последовательно придерживались как Григорий XV, так и его преемник Урбан VIII.

Мирское, эмоциональное, неинтеллектуальное направление религии нашло свое отражение и в искусстве. В XVII веке направление барокко было тесно связано с иезуитами. Ранее одно из течений маньеризма демонстрировало те же особенности, которые можно встретить в методах и работах иезуитов и членов ордена ораторианцев. Наряду с академичным и аристократичным маньеризмом Флоренции, а также с дидактическим стилем, нашедшем свое наилучшее отражение во фресках ватиканской библиотеки Сикста V и процветавшем при власти более суровых пап, существовал и еще один — эмоциональный и экстатический. В первую очередь его связывают с именем Федерико Бароччи, однако эта группа объединяла художников из Рима и других мест. Для Бароччи экстатические сюжеты достаточно обычны. Они представляют собой водоворот плывущих фигур и развевающихся одеяний, предвосхищающих Бернини, а также мозаику ярких красок, адресованных непосредственно глазу, а не рассудку. Подобное иррациональное использование цвета заставляет вспомнить фрески Понтормо в Чертозе. Теперь, однако, эти краски стали использоваться для создания не мрачных,

готических, одухотворенных форм, а плотских фигур, улыбающихся чуть приторно или выражающих свой ужас жестами, обращенными в первую очередь к чувствам, наподобие того, как это кокетливо делают добродетельные девушки на картинах Греза. Св. Филипп Нери имел особое пристрастие к картинам Бароччи, что подтверждает связь этого искусства с орденами иезуитов и ораторианцев. Однажды он испытал экстаз перед расписанным Бароччи алтарем в церкви Санта-Мария-ин-Валичелла, где была изображена встреча Девы Марии и праведной Елисаветы. Свои первые работы в Риме Бароччи выполнил для папы Пия IV, сторонника иезуитов. Для него он расписал Казино в садах Ватикана. Кроме того, почти все художники, занимавшиеся первоначальной росписью главной церкви ордена иезуитов Иль-Джезу, такие как Джованни де Векки, Салимбени, Муциано, принадлежали именно к той группе маньеристов, которые в наибольшей степени принимали идеи барокко.

Новый, эмоциональный стиль живописи не вызывал значительных теоретических дискуссий. Художники, сознательно выступавшие против разума и столь мало прислушивавшиеся к рациональным доводам, вряд ли могли разработать какое-либо систематическое учение. Об этой живописи упоминается разве что в отдельных фрагментах толкователей постановлений Тридентского собора. Например, Джилио да Фабриано советует художнику изображать в полной мере все необходимые для сюжета ужасы мученичества. Это соответствует желанию предшественников барокко сделать свое обращение к зрителю более однозначным и не допускающим толкований. Примечательно, однако, добавление, которое делает к этой мысли иезуит Поссевино: если художник хочет передать своему зрителю ужас, он должен испытать его сам[329]. Это представляется практически прямым воплощением в искусстве методов «Духовных упражнений».

Глава IX

ПОЗДНИЕ МАНЬЕРИСТЫ

К концу XVI века маньеризм постепенно утрачивает позицию ведущего стиля в итальянской живописи. На его место приходит эклектизм династии художников Карраччи и Болонской академии. Обычно говорят, что Карраччи — это символ противодействия маньеристам, с идеями и методами которых они не соглашались. Действительно, между Карраччи и флорентийскими маньеристами или сиенцами из окружения Беккафуми весьма мало общего. В то же время нам известна одна группа художников, которую всегда относят к маньеристам, хотя их воззрения и приемы во многом предвосхитили методы эклектиков. Есть соблазн даже считать, что Болонская академия осуществила на практике замыслы тех самых маньеристов, которых она официально осуждала.

В сравнении с рассмотренными нами аристократическими и эмоциональными маньеристами группа, о которой пойдет речь, может быть охарактеризована как академичная и эклектическая — определения, обычно используемые для Карраччи и их школы. Эти маньеристы отчетливо осознавали упадок, который испытало итальянское искусство со времен Льва X. Они, как и Карраччи, надеялись остановить этот упадок не с помощью новых открытий, а сознательным воспроизведением работ, оставленных мастерами Возрождения. Для них, как и для болонцев, живопись была наукой, которую можно было изучить, следуя определенным правилам. Сами правила создавались на основе изучения примеров старых мастеров.

Подобного рода академичных маньеристов, как правило, делят на две группы. Первая формировалась вокруг Академии рисунка, располагавшейся в Риме. Наиболее выдающимся ее представителем был Федерико Цуккаро, в 1593 году избранный президентом Академии. Вторая группа, размещав-

шаяся в Милане, не внесла большого вклада в живопись, однако сделала многое для развития теории. Именно здесь были созданы трактаты Ломаццо, в которых подробно изложены взгляды поздних маньеристов.

Работы этих двух школ не заслуживают подробного описания. Невзирая на различия, определявшиеся местными традициями городов их возникновения, Ломаццо и Федерико Цуккаро в заключительный период своего творчества находились на одном и том же этапе развития. Оба отличались высокоразвитой самооценкой и продуманностью методов. Оба учились в основном у других художников, не прибегая к штудированию природы, каждый использовал в своем творчестве стилистические элементы из множества источников. В своих работах Цуккаро опирался в основном на римские и венецианские традиции. Ломаццо заимствовал непосредственно у Леонардо, Рафаэля и Микеланджело и благодаря своему учителю Гауденцио Феррари развивал качества, присущие Мантенья и Понтормо. Оба художника избегали почти что карикатурных крайностей маньеризма, которые были присущи их некоторым непосредственным предшественникам, и вернулись к принципам классической композиции и рисунка, практиковавшимся Рафаэлем и его современниками. Однако, несмотря на упомянутые особенности их творчества, оба мастера были все-таки маньеристами. Конечно, по сравнению с полотнами флорентийских последователей Вазари их картины могут показаться простыми и лишенными аффектации. Однако если сравнить их с любой из работ, находящихся в галерее Фарнезе, можно отметить, что в изображении фигур переднего плана Ломаццо и Цуккаро использовали метод репуссуара, двойные контрапосты или туманные алегоррические аллюзии, что свидетельствует об их по-прежнему глубокой связи с методами конца XVI века. Фактически они олицетворяют собой переходный период от маньеризма к искусству XVII века. Ярче всего это проявляется во фресках Кавальере д'Арпино, художника, начавшего с маньеризма. Он работал независимо от Карраччи, тем не менее, ему удалось разработать многие детали, характерные для стиля последнего.

Необходимо сказать несколько слов об отдельных критиках, чьи теории мы будем обсуждать. С римской группой связаны двое — Федерико Цуккаро и Джованни Баттиста Арменини. Первый из них опубликовал ряд небольших работ, наиболее важной из которых является *Idea de Pittori, Scultori e Architetti*, опубликованная в 1607 году. Сокращенное изложение его взглядов содержится в книге Романо Альберти *Origine e Progresso dell'Academia del Disegno*, 1604 года издания. Формально это — протоколы обсуждений, проходивших в Академии в 1593–1594 годах. Однако, судя по их содержанию, говорить на заседаниях дозволялось лишь Цуккаро, поэтому книга

является своего рода введением к *Idea*. Арменини был уроженцем Фаэнцы, но его взгляды на искусство сформировались во время шестилетней учебы в Риме в 1550–1556 годах. Важное значение имеет тот факт, что он находился, скорее, под влиянием трудов последователей Рафаэля — Полидоро да Караваджо и Перино дель Вага, нежели работ современников, выполненных в соответствии с идеями маньеризма, таких как расписанный Вазари «Зал ста дней» в палаццо делла Канчеллерия или находящиеся там же и в оратории Сан-Джованни Деколато картины Сальвиати. Покинув Рим в 1556 году, Арменини проехал всю Италию, изучив представителей всех художественных школ — Джулио Романо в Мантуе, Корреджо в Парме, Перино дель Вага в Генуе, Тициана в Венеции. Позднее он стал священником. Единственную свою книгу о живописи он опубликовал в 1586 году[330] под названием *Dei Veri Precetti della Pittura* («Истинные правила живописи». — *Примеч. пер.*). Само название уже говорит о теоретическом характере работы.

Особого внимания из всей миланской группы заслуживает Ломаццо. Он родился в 1538 году и учился в основном у Гауденцио Феррари. В 1571 году он ослеп, в силу чего был вынужден оставить живопись и обратиться к теории искусств. Он, очевидно, считал себя авторитетом во всех областях интеллектуальной деятельности и гордился своим званием президента местной организации *Accademia della Valle di Bregno* («Академия мужланов», объединяла несколько местных музыкантов, художников и поэтов, писавших на местном «грубом» диалекте. — *Примеч. пер.*). Наряду со стихами, часть из которых написана на диалекте, и стихотворной биографии, он опубликовал две крупных работы, посвященных искусству. Первая из них, *Trattato dell' Arte della Pittura, Scultura, et Architettura,* увидела свет в 1584 году. Вторая, появившаяся шесть лет спустя, называлась *Idea del Tempio della Pittura*. *Trattato*, на которой мы подробно остановимся ниже, представляет собой исчерпывающий труд. *Idea* является своего рода конспектом, содержащим менее подробные советы и более абстрактные эстетические рассуждения.

В теориях поздних маньеристов видна та же двоякость, как и в их картинах. Одни симпатизируют ранним маньеристам, другие настроены против них. В какой-то момент они повторяют суждения Вазари, другие их идеи ближе к классическим критикам XVII века. В практических наставлениях они высказывают передовые мысли, а когда пишут об эстетических вопросах или абстрактно рассуждают о красоте, то полностью следуют идеям маньеризма. Представляется целесообразным рассмотреть эти два направления отдельно.

Мы уже говорили, что Контрреформация на своих ранних этапах являлась реакционной силой, направленной на возврат к феодализму. Таким

же возвратом к средневековому искусству во многих отношениях можно назвать и маньеризм. Подобная прямая связь с религиозным искусством рассматривалась в предыдущей главе. У Ломаццо и его современников влияние Средних веков не менее важно, однако проявляется в иной форме. Все они, казалось бы, поддерживают мнение церковных мыслителей о том, что искусство должно стоять на службе Церкви, однако не развивают этого постулата. Их направленные против классицизма взгляды ярче всего проявляются в абстрактных рассуждениях об эстетике.

Ломаццо и Цуккаро во многом различны в своих эстетических взглядах, но схожи в одном, достаточно важном, аспекте. В то время как для писателей Раннего и Высокого Возрождения природа была источником всей красоты, преобразуемой воображением художника, для маньеристов красота была сущностью, непосредственно вносимой Богом в сознание человека и существующей там вне зависимости от чувств и впечатлений. Сама мысль художника порождала красоту, которую он переносил потом на полотно. Его способности как живописца всего лишь помогали ему воплощать идеи в зримых образах. Отношение художника к природе, непосредственное в Раннем Возрождении и трепетное, но не доминирующее у Микеланджело, стало иным. Ломаццо и Цуккаро продолжают формально считать живопись имитацией природы, но ни один из них не останавливается на этой теме подробно. Оба они пестуют схоластическую идею о том, что искусство действует в соответствии с теми же принципами, что и природа, и не делают из живописи слепой копии природы[331]. Тем самым они утверждают, что и живопись, и природа управляются разумом, но в одном случае человеческим, в другом — божественным. Они повинуются определенным законам и порядку. В одном из своих выступлений в римской Академии Цуккаро критикует точку зрения о том, что живопись изображает природу[332], а когда Арменини дает определение живописи, природа им не упоминается вовсе[333]. В обоих случаях акцент ставится на мысли художника, которая и является объектом изображения.

Для Цуккаро идеи существуют в трех различных ипостасях: во-первых, в божественном разуме, во-вторых, в мыслях ангелов и, в-третьих, в сознании человека. Поскольку он пишет для художников, он предпочитает избегать понятия «идея», заменяя ее выражением «внутренний рисунок». Этот прием позволяет ему утверждать, что все в конечном итоге является производной «внутреннего рисунка», а сам рисунок является основой всех интеллектуальных поисков. «Внутренний рисунок» лишен субстанции и является отражением в человеке божественного начала[334]. Эта схема, а также данное Цуккаро описание работы сознания полностью соответствуют схо-

ластическому учению и во многих случаях основываются на фрагментах сочинений Св. Фомы[335]. Многие из идей, высказанных Цуккаро, восходят также и к Аристотелю, однако они переплетены с элементами христианского учения, в итоге приводя к результату, типичному для средневековой схоластики[336].

Схема, предложенная Ломаццо, во многом схожа с теорией Цукаро, однако имеет хорошо заметные следы влияния неоплатонизма[337]. Там, где Цуккаро интересует идея, для Ломаццо на первый план выходит концепция красоты. Для неоплатоника красота является зримой демонстрацией добра. Для Ломаццо красота — это благодать, исходящая от духа «некая живая и духовная благодать». Ее источником является Бог, а проявляется она в трех видах — в ангелах, в коих она создает идеи; в душе человека, где она является разумом, или знанием; в материи, где она выражается в образах или формах. Средства, с помощью которых красота передается материи или человеческой душе, нельзя объяснить с логической точки зрения, однако сам этот процесс сравнивается со светом, исходящим от лица Господа и впитываемым духовными и материальными объектами[338].

Несмотря на то что Цуккаро и Ломаццо по-разному трактуют общие вопросы эстетики, их объединяют некоторые важные качества: оба отличаются ярко выраженным антирационализмом и мистичностью взглядов, у обоих полностью отсутствует научный дух, характерный для мыслителей Возрождения. Они одинаково делают вывод, что идея, служащая основой для произведения искусства, исходит от Бога, а не из окружающего мира. Оба писателя обращают свой взгляд «внутрь», а не «наружу». Очевидно, им были бы близки взгляды другого маньериста, Эль Греко. Об этом существует, возможно, апокрифический, рассказ Джулио Кловио. Однажды солнечным летним днем Кловио пришел навестить Эль Греко и нашел его сидящим в комнате с задернутыми шторами. Эль Греко объяснил, что считает тьму способствующей мышлению, поскольку дневной свет мешает проявляться внутреннему свету[339].

Следует также отметить, что взгляды Цуккаро и Ломаццо являются средневековыми по сути. Схоластика одного и неоплатоническое христианство другого являются выражением характерной для маньеризма тенденции. Теоретики и художники отказывались от идеалов разума, игравших ведущую роль в наиболее типичных работах для периода Возрождения, возвращаясь к не имеющим ничего общего с гуманизмом теологическим ценностям средневекового католицизма. У Ломаццо готический эффект только усиливается формой выражения идей. Его любовь к астрологии привела к использованию сложной системы символов, в соответствии с которой все умения

живописца и его умственные способности находятся под покровительством одной из планет. Типы пропорций человеческого тела и различные эмоции, которые должен изобразить живописец, разделены на семь планетных групп. Художники, избранные в качестве Хранителей Храма живописи, также связаны с различными небесными телами: Рафаэль — с Венерой, Леонардо — с Солнцем и так далее. Ломаццо уделяет много внимания символике номеров, говоря о семи кругах Вселенной, а также всей совокупности понятий средневековой астрологии. Даже Цуккаро, свободный от подобного налета, сравнивая рисунок с Солнцем — источником всего света, — не может удержаться, чтобы для полноты картины не привнести в рассуждение Меркурий, Юпитер и тому подобное[340]. Некоторые из писем Винченцо Боргини, посвященных живописи, также страдают подобным символизмом[341]. Его тезка, Рафаэлло Боргини, избегает подобного подхода, ограничиваясь сложными сравнениями с привлечением христианских и мифологических понятий. Неудивительно, что средневековые тенденции проявляются у Ломаццо ярче, чем у других авторов, поскольку Милан никогда не был охвачен идеями Возрождения в такой степени, как другие города Центральной Италии. Ломбардия всегда сохраняла определенную связь с государствами, располагавшимися к северу от Альп. В течение всего XVI века в городе было сильно влияние готической живописи. Оно проявлялось даже у последователей Леонардо, но наиболее заметно у учителя Ломаццо — Гауденцио Феррари.

Почти что мистические взгляды, которых придерживались поздние маньеристы в вопросе о природе красоты и основаниях изящных искусств, сопровождались и многими другими иррациональными проявлениями. Основным из них является, пожалуй, новый взгляд на взаимоотношения живописи и математики. Ломаццо признает, что пропорция и перспектива основываются на реальных измерениях и определенных математических методах[342], однако напоминает художнику, что это — лишь основание и окончательное решение принадлежит глазу, а не инструментам[343]. Цуккаро идет еще дальше, вовсе отрицая связь с математикой.

«Я утверждаю, и знаю, что говорю правильно, следующее: искусство живописи не берет свои основные начала в математических науках и не имеет никакой необходимости прибегать к ним для того, чтобы научиться правилам и некоторым приемам для своего искусства; оно не нуждается в них даже для умозрительных рассуждений, так как живопись — дочь не математических наук, но природы и рисунка»[344].

Таким образом, математика, бывшая для ранних гуманистов одним из основных средств научного познания окружающего мира, практически из-

гнана из живописи маньеризмом. Точность научного наблюдения заменена боговдохновенным убеждением. Разум уступил место вере.

Некоторые писатели этого времени идут еще дальше и отрицают не только значение математики как основы живописи, но и саму возможность вводить для искусства какие-либо правила. Джордано Бруно говорит, что поэзия не рождается из правил, но правила рождаются из поэзии, поэтому правил столько же, сколько и поэтов[345]. Цуккаро пишет, что «интеллект здесь должен быть не только ясен, но и свободен, а суждение — не связано и не ограничено механическим рабством таких правил, так как живопись, это поистине благороднейшее занятие, требует хорошего суждения и хорошей практики, которые и должны быть правилом и нормой для хорошей деятельности»[346]. Для Цуккаро суждение уже не продукт разума и интеллекта, а орудие, «избирающее самое приятное для глаза»[347].

Говоря о Вазари, мы уже упоминали, что растущее значение, придававшееся понятию «изящество» в XVI веке, свидетельствовало об иррациональном взгляде на искусство. У поздних маньеристов иррациональному отводится особая роль. В общем плане Ломаццо рассматривает его так же, как и Вазари: это приятно для глаза и недостижимо простым изучением предмета[348]. Цуккаро высказывается подробнее: «Изящество... это мягкое и сладкое сопровождение, привлекающее взгляд и насыщающее вкус... Оно зависит только от здравости суждения и хорошего вкуса»[349]. Это объединение изящества и вкуса еще раз подтверждает, что речь идет о чувственном, а не разумном аспекте. Более ясно это выражено в другом фрагменте, где оно обозначено, наряду с «духом» и «вкусом», как жизненно необходимые правила качества, которые разрушаются излишним раболепием перед правилами математики.

До сих пор мысли Ломаццо и его современников, представленные в этой главе, в целом соответствовали принципам маньеризма. Увидеть новшества в их теориях можно, только оставив в стороне их объяснения природы красоты и предназначения искусства и перейдя к методам, которые они рекомендуют для воспитания художника и практики рисования.

Выше уже говорилось о том, что поздние маньеристы осознавали несостоятельность современного искусства по сравнению с эпохой Рафаэля, Микеланджело и Тициана. Упаднические настроения отчетливо отражаются в их работах. Арменини утверждает, что старые мастера испытали бы непередаваемый ужас, если бы им удалось увидеть работы своих последователей[350]. Ломацци пытается объяснить упадок изящных искусств тем, что художники недостаточно продумывают свои работы заранее[351], а также не уделяют достаточного внимания самосовершенствованию[352]. Цуккаро дела-

ет упадок искусств основной темой своей работы *Lamento della Pittura* («Плач по живописи». — *Примеч. пер.*)[353]. Художники стремятся только к тому, чтобы усладить глаз, отрицая интеллектуальную составляющую работы. Их основными качествами стали прихоть, безумие, ярость и странность, в то время как стремиться следовало бы к рисунку, изяществу, украшениям, величию, концепциям и искусству. Эти требования находятся в некотором противоречии со вкусом, важность которого утверждалась Цуккаро, однако подобные несоответствия характерны для писателей этой группы и лишний раз подчеркивают, что критики жили в некоем особом переходном периоде.

Свои надежды поздние маньеристы связывали с попыткой предотвратить дальнейший упадок живописи методами академизма. Они и были академиками как в буквальном смысле, так и по сути. Они активно использовали действующие академии для достижения своих целей, они демонстрировали особую гордость членством в разных академиях, даже если академии и не были связаны с искусством. Ломаццо, например, был президентом Академии мужланов, основной задачей которой являлось сохранение местного диалекта. Цуккаро был не только президентом Римской академии рисунка, но также членом Академии глупцов (*Accademia Insensata*) в Перудже и Академии безымянных (*Accademia Innominata*) в Парме. Он даже пытался основать новые академии в Венеции и других местах. Эти учреждения, демонстрировавшие принадлежность живописи к числу «свободных искусств», к концу XVI века начали постепенно менять свой характер. Они перестали быть всего лишь местом встреч людей, заинтересованных в обсуждении вопросов искусства, а превратились в организации, деятельность которых регулировалась достаточно жесткими правилами.

Поздние маньеристы были также академичны как в обычном, так и в более широком понимании этого слова. Их учение было эксклюзивным по своему характеру. Они презирали работу для широкой публики и специально адресовали свои картины избранной, образованной ее части[354], людям, способным понимать тонкие нюансы живописи, а не падким, подобно толпе, на техническое мастерство исполнения[355]. Даже для оценки человеческой красоты нужны соответствующая подготовка и знание живописи, если зритель не хочет рассуждать о произведении, как о животном[356]. Если знание и обучение так важны для зрителя, то еще в большей мере они важны для самого художника, который должен владеть всеми науками, связанными с его ремеслом, а также многими другими, такими как астрология или философия, которые непосредственно не связаны с живописью[357].

Требование, чтобы художник обладал знаниями, является демонстрацией одного из основополагающих принципов системы позднего маньериз-

ма — убежденности в том, что искусству можно научить по правилам. Это положение пронизывает весь *Trattato* Ломаццо, являющийся своего рода руководством по живописи, более подробным и основательным, чем все более ранние подобные трактаты. Арменини также развернуто излагает эту точку зрения. Название его книги*, De Veri Precetti delta Pittura* («Об истинных правилах живописи» — *Примеч. пер.*), уже само по себе свидетельствует о его убеждениях. Окончательным доводом являются заключительные рассуждения этой работы, где автор говорит о тех, кто утверждает, что живопись «столь сложна, что ее невозможно выучить по написанному, по путаным, неубедительным и жалким принципам, добавляя, что ее достоинства и изящество могут быть лишь излиты человеку свыше, и никак иначе». Арменини комментирует эту точку зрения: «Глупцами следует нам считать тех, кто полагает живопись одной из тех умозрительных и темных наук, доступных и понятных лишь для самых глубоких и острых умов». Для него правила — это «неизменные основания искусства»[358].

Маньеристы не утверждают, что живописи можно научиться в полном объеме. Чаще они говорят о том, что художник, чтобы достичь хотя бы каких-то результатов, должен родиться с талантом[359]. Не развивая этот тезис, они останавливаются на мельчайших подробностях обучения.

Мысль о том, что художник может получить много хороших советов, знакомясь с руководствами опытных мастеров, не нова. Как Альберти, так и Леонардо изложили свои взгляды на бумаге для других художников, и многим это пошло на пользу. Однако маньеристы подошли к этому вопросу по-другому. Теоретики Раннего Возрождения полагали, что ученику можно помочь овладеть искусством живописи, знакомя его с определенными методами. Маньеристы хотели, чтобы он действовал только в соответствии с незыблемыми правилами.

На первый взгляд, в теориях Ломаццо и Арменини разум играет значительную роль. Живопись, говорит первый, обращается не к зрению, а к разуму[360]. Однако его дальнейшие доказательства обнажают то, что скрывается за этими словами. Он утверждает, что красота должна обращаться к разуму: все согласны с тем, что ангелы прекрасны, но, поскольку глаз не в силах их увидеть, их красоту следует выявлять другим способом. По его мнению, именно для этого и требуется разум. Это объяснение демонстрирует всю пропасть, отделяющую разум, как его понимал Альберти, от разума в трактовке Ломаццо. Последний лишь повторяет тезис Св. Фомы о том, что красота воздействует на разум, а не на чувства, и, по сути, остается на тех же позициях, что и Арменини, который считает, что живопись должна быть обращена к «оку понимания» (*L'occhio dell intelletto*)[361]. Ни разум Ло-

маццо, ни понимание Арменини не имеют ничего общего с разумом ранних гуманистов — орудием изучения окружающего мира и основой для научного метода.

Если проанализировать идею разума Ломаццо, ее можно свести к знанию и соблюдению определенных жестких правил, причем эти правила основываются не на опыте, а на авторитете. У Альберти, а в особенности у Леонардо, научный подход означал наблюдение за подлинными фактами, имеющими значение для рисунка, или за природной красотой. Из этих наблюдений выводились правила, излагавшиеся в трактатах этих авторов. Правила формулировались исключительно на основе эксперимента, и от них можно было отказаться в случае, если они опровергались новым опытом. Таким образом, они были способом, при помощи которого один художник мог передать другому свои практические знания. У маньеристов все изменилось. Правила являются окончательными, а причина их окончательности заключается не в том, что они являются результатом собственных наблюдений автора, а в том, что он вывел их в результате изучения работ какого-то другого живописца. Доказательством в пользу того или иного метода является факт его использования тем или иным живописцем. В заключении к своему труду Арменини объясняет, что проехал всю Италию с тем, чтобы ознакомиться с работами лучших мастеров и вывести на этой основе правила. Позже мы увидим, что весь метод наставлений, предлагаемый Ломаццо в его *Idea del Tempio della Pittura*, основан на том же учении.

Возврат к принципу слепого следования за авторитетами находит еще одно любопытное проявление, на сей раз в связи с античным искусством. Хотя в целом как движение Контрреформации, так и маньеризм выступали против влияния классической античности, древних, тем не менее, они приводили в качестве образцов для подражания. В особенности это можно отнести к Арменини, римское происхождение которого предоставило ему возможность изучить оставшиеся там с классических времен здания и скульптуры. Подобная терпимость к классикам объясняется тем фактом, который мы уже упоминали, говоря о религиозном искусстве. Церковь возражала только против философских систем древних и была готова допустить использование классических сюжетов и форм в том случае, если они не связывались с элементом индивидуального рационализма, который ценили в них авторы Раннего Возрождения. Проявления терпимости мы видим в искусстве этого периода, например, в украшающих палаццо Русполи в Риме фресках Зуччи. Их темы и персонажи целиком классические, однако дух и форма изображений во всех своих аспектах противоречат рационализму и относятся к маньеризму[362]. Еще одним примером является склонность

маньеристов к гротеску — фантастической, и, следовательно, безобидной форме античного искусства, достаточно оригинально применявшейся маньеристами в своих декоративных работах.

По мере того как изучающие античность все в большей степени сосредотачивались на деталях классической древности, а не на возрождении ее духа, в обиход входило преклонение перед авторитетами, принявшее практически рабский характер. Альберти восхищается классической древностью и часто обращается к ней, однако только в тех случаях, когда хочет подтвердить некоторые свои утверждения. Он никоим образом не зависим от классики и советует молодым художникам по возможности не «попадаться в ее сети». В конце XVI века античность воспринимается как окончательный авторитет во всех своих проявлениях. В архитектуре, например, идут бесконечные споры о том, чем следует руководствоваться для определения верного и ошибочного — трудом Витрувия или сохранившимися зданиями. Палладио, великий архитектор-практик, чьи методы по-прежнему имеют много общего с методами классических архитекторов начала XVI века, в большей степени полагается на изучение сохранившихся построек, нежели на правила Витрувия[363]; Серлио, бывший в основном теоретиком, напротив, подчеркивает важность знакомства с письменным источником знаний. Его вера в Витрувия столь высока, что он готов даже допустить, что все римские архитекторы ошибались, если не следовали его указаниям. Например, говоря о театре Марцелла, он отмечает:

«Полагаю, что пример одного или двух сохранившихся древних зданий еще не дает оснований современному архитектору грешить (говоря “грешить”, я имею в виду нарушения правил, предписанных нам Витрувием)... Кроме того, если этот античный архитектор считал для себя возможным не считаться с правилами, это отнюдь не дает нам оснований поступать так же. Если рассудок не говорит нам противоположного, мы всегда должны следовать учению Витрувия как верному руководству и наставлению»[364].

Виньола объединил образцы, оставшиеся от античности, с правилами Витрувия, впервые разработав собрание безукоризненных пропорций для своей книги «Правило пяти ордеров архитектуры», основывавшейся исключительно на мнениях древних авторов[365].

В это время Арменини сделал важный шаг в том же направлении, на этот раз в теории живописи. Формулируя правила определения правильных пропорций человеческой фигуры, он основывает свои измерения не только на самых красивых живых образцах, но и проверяет полученные результаты, сравнивая их «с самыми прекрасными статуями Рима»[366]. Альберти и его современники, несомненно, руководствовались в своем выборе красоты

в природе вкусом, воспитанным у них римской скульптурой, однако здесь мы впервые сталкиваемся с применением автором античных статуй в качестве эталона красоты.

Таким образом, в системе поздних маньеристов разум индивидуума, который определял весь прогресс эпохи Возрождения, уступил место авторитету, точно так же как в религии индивидуальное сознание было раздавлено Контрреформацией.

Подобное раболепие перед великими мастерами привело к созданию сложной системы правил, нашедших наиболее полное отражение в *Trattato* Ломаццо. В этой книге, представляющей собой семьсот страниц мелкого шрифта, обсуждается и разрешается практически любой вопрос, который может возникнуть у художника. Трактат разделен на семь книг, посвященных пропорции, движению, цвету, свету, перспективе, обучению и истории соответственно. Каждая книга в систематическом порядке делится на подразделы таким образом, что ни одна деталь не ускользает от разбора. Так, например, в книге, посвященной пропорции, даются подробности изображения мужских и женских фигур высотой в семь, восемь, девять и десять голов. Рассматриваются также пропорции детей и лошадей. В книге о движении описываются в том числе и всевозможные человеческие эмоции, мимика и жесты, их сопровождающие, указываются сюжеты, в которых они используются. В последней книге, посвященной истории, Ломаццо описывает образы всех богов, стихий, а также каких-либо явлений, которые может потребоваться изобразить художнику. В этой связи интересно отметить, что автор употребляет термин «форма» в его средневековом и схоластическом значении — для обозначения сущности, определяющей каждую конкретную вещь, отличающую ее от других[367]. Таким образом, форма не ограничивается для него внешним обликом вещи, это — сумма ее отличительных характеристик. Форма Юпитера, например, включает в себя орла и пучки молний. В случае изображения святого форма подразумевает и его традиционные атрибуты. Таким образом, последняя книга трактата представляет собой полный справочник по христианской и классической иконографии. Для того чтобы изобразить Марса или архангела Михаила, художнику или скульптору не нужно напрягать свое воображение — надо всего лишь обратиться к соответствующему главе в *Trattato*.

Метод, нашедший у Ломаццо свое окончательное выражение[368], в несколько более мягкой форме использовался также и другими поздними маньеристами, в особенности Арменини. В сравнении с Ломаццо он рассматривает более узкий круг вопросов, однако в пределах этого круга выносит не менее категоричные суждения и не менее диктаторским тоном. В первой

книге сочинения «Об истинных правилах» он рассуждает неконкретно, однако во второй, где он рассматривает составляющие картины — пропорции, цвет, свет и тени, — его подход аналогичен подходу Ломаццо. В последней книге, об украшениях зданий, его указания напоминают высказывания Св. Карло Борромео, хотя автор апеллирует к авторитету мастеров Возрождения, а не ранних отцов Церкви.

Мы сказали уже достаточно, чтобы продемонстрировать, почему поздних маньеристов можно называть академичными. Остается рассмотреть их склонность к эклектизму. Ломаццо предлагает разделить художественное творчество на две части: формирование идеи в сознании художника и выражение этой идеи в краске, штрихе или мраморе. Первая стадия целиком находится во власти ума и воображения. Для второй необходимо обрести «хороший стиль». Именно в обретении хорошего стиля важную роль начинает играть эклектика.

В первую очередь, необходимо в первом приближении понять, что Арменини понимает под «манерой». Вазари в своих трудах часто упоминает слово *maniera*, в итоге давшее название целой школе итальянской живописи конца XVI века. Поэтому речь идет о достаточно важном для художника качестве, которое сложно точно сформулировать. Вазари обычно снабжает это слово определением, говоря о «сухой» или «большой» манере. Похоже, первым из критиков, просто сказавших, что художник может обладать или не обладать «манерой», был Рафаэлло Боргини. Применяя этот термин, он, очевидно, обозначает то, что Вазари называл «большой манерой», что у Микеланджело называется «ужасом» и что мы называем величественным. В любом случае он противопоставляет «манере» «вещи конечные и непрочные»[369]. Арменини в данном случае высказывается более определенно. Его концепция *maniera* основывается на различии, проводимом между точной копией и хорошим рисунком[370]. В подобном приеме нет ничего нового. Им пользовались все критики Раннего Возрождения, за исключением Леонардо, выдающегося сторонника натурализма. Однако Альберти различает эти стороны живописи по причинам, резко отличным от Арменини. Для Альберти хороший рисунок стоит на ступень выше точной копии, поскольку для его выполнения художник должен пройти процесс отбора и синтеза лучших элементов природной красоты. Арменини предполагает наличие еще одного, следующего этапа, рассказывая историю Зевксиса, объединившего лучшие черты пяти кротонских девушек в своем изображении Венеры. Эта история постоянно цитировалась ранними критиками для описания процесса отбора по принципу Альберти. Арменини делает следующий вывод: «Если бы у Зевксиса... отсутствовала определенная манера (singolar

maniera), он никогда бы не смог объединить те черты, которые он выбрал у нескольких девушек»[371].

Микеланджело в своем отборе также продвинулся на шаг дальше Альберти, однако для него дальнейший процесс представлял собой преобразование отобранного материала с помощью воображения. Метод Арменини отличен от всех рассмотренных. У него заключительная стадия — не преобразование, а добавление *maniera*.

Понятие *maniera* в этом контексте близко понятию «стиль». То, что художник обладает своим стилем, обычное дело. Стиль — это особенность всех художников, натурализм — это такой же стиль, как барокко или готика. Однако, как правило, художники-натуралисты не говорят о стиле — их больше интересуют особенности письма, точность, с которой они могут изобразить объект. Подробные рассуждения о стиле характерны для ненатуралистических, маньеристских периодов развития искусства. В этом отношении Арменини — типичный представитель своего времени. Он совершенно искренне полагает, что существует один-единственный стиль. Когда он обсуждает художников Кватроченто, он не говорит, как Вазари, о «сухой манере», а просто замечает, что у них отсутствует «хорошая манера», как будто речь идет о каком-то факте, впервые обнаруженном его современниками[372]. Именно эта уверенность в абсолютной правильности своего стиля и неподобающая важность, которая придается самому стилю, и объясняет само название маньеризма. Их противоположностью являются стилисты, а само понятие «манера», на наш взгляд, ближе по значению к *maniera*.

Чтобы выработать хорошую манеру, художник должен в первую очередь определить, в какую сторону направлены его природные наклонности[373]. Ломаццо формулирует это положение недвусмысленно, часто напоминая художнику, что стремление просто воспроизводить произведения других мастеров приведет его к краху. Необходимо понять, являются ли они надлежащими образцами именно для этого художника, не пытается ли он насильственно уместить свой стиль в те рамки, которые ему указали как правильные. Это суждение отличает эклектизм Ломацци от жесткой системы заимствований, обычно связываемой, хотя и без особых на то оснований, с Карраччи. Как только художник решил, какое направление привлекает его в наибольшей степени, для него открываются два пути развития таланта: обучение и собственные усилия или подражание другим мастерам. Первый представляет собой достаточно серьезный способ продвижения вперед, обладающий, однако, одним недостатком. Излишняя сосредоточенность на своей работе во время ее выполнения ведет к сухости манеры и, вследствие этого, препятствует художнику демонстрировать в своей работе изяще-

ство. Поскольку утрата изящества рассматривается как серьезная угроза, второй способ совершенствования признается лучшим и удостаивается от Ломацци подробного описания. Его Храм живописи управляется семью Правителями, каждый из которых символизирует одну из сторон совершенства в живописи. На наш взгляд, этот список выглядит довольно странно. Сначала там перечислены четыре великих мастера Высокого Возрождения: Леонардо, Рафаэль, Микеланджело и Тициан. Затем следует учитель Ломаццо Гауденцио Феррари. Замыкают список Полидоро да Караваджо, вероятно, как продолжатель традиций Рафаэля, и Мантенья, заслуживший свое почетное место скорее всего благодаря тому влиянию, которое оказал на Гауденцио. Далее Ломаццо анализирует практические достижения семи Правителей в семи областях живописи (пропорции, движении, цвете и т. д.), примешивая к этому астрологический символизм[374]. Таким образом, молодому художнику предлагается просто решить, какие элементы близки ему в работах каждого из этих художников, и, внимательно изучив их, взрастить свой собственный талант. Так он сможет избежать ненужного перенапряжения, неизбежного в том случае, если он постарается дойти до всего своими силами, а также сможет наилучшим образом воспользоваться опытом своих предшественников.

Приведенная ранее схема представляет собой полное выражение системы эклектизма. Она обобщена в описании, данном Ломаццо идеальной картине, состоящей из двух холстов — на первом был бы изображен Адам, нарисованный Микеланджело по пропорциям, указанным Рафаэлем, и раскрашенный Тицианом; на втором — Ева, нарисованная Рафаэлем и раскрашенная Корреджо[375]. Невзирая на подобные фрагменты, нам следует помнить, что Ломаццо обуздывал свою склонность к эклектике постоянными предупреждениями о вредности примитивного плагиата, советуя художнику подражать лишь тем мастерам, к которым он испытывает естественную симпатию[376].

Метод, рекомендуемый Арменини, в общих чертах подобен вышеизложенному, однако менее сложен. Арменини согласен с Ломаццо в том, что художнику необходимо обладать хорошей манерой, а точнее «красивой и образованной манерой»[377]. Это может быть достигнуто только в том случае, если художник обладает природным талантом, однако этот талант следует развивать учебой[378]. Первый этап такой учебы состоит в простом копировании все более сложных образцов: сначала рисунков и гравюр, затем картин, сначала одноцветных, а затем полноцветных, а в завершение — античных скульптур и «Страшного суда» Микеланджело[379]. Наконец, обучающемуся предлагается выбор — или следовать одному мастеру, или собирать путем

изучения разных мастеров те элементы, которые ему необходимы. Арменини не выносит окончательного решения относительно того, какой из этих двух методов следует считать предпочтительным. Он цитирует высказывание Микеланджело о том, что человек, всегда следующий за кем-то другим, не сможет превзойти его, а также скорбит по поводу того, что повсеместное подражание даже такому великому художнику, как Микеланджело, оказало на живопись отрицательное воздействие.

Различие в схемах, предложенных Ломаццо и Арменини, заключается в отношении Арменини к античной скульптуре как образцу для художника. Его преклонение перед античностью сквозит в его определении живописи. Арменини указывает, что художник сначала должен замыслить свое произведение, далее он говорит о манере, в которой тот должен выразить задуманное. Эту манеру он называет не «доброй» (*maniera buona*), а «античной» (*maniera antica*)[380]. Его отношение к античности уже упоминалось в связи с его подходом к пропорциям, однако оно пронизывает все рассуждения о подготовке художника. Античная скульптура приводится в качестве наиболее подходящего образца, а природа, к изображению которой следует приступать только после того, как художник выработал у себя подобающую манеру, красива в той степени, в которой она приближается к работам античных мастеров[381]. Однако мы могли до некоторой степени ожидать, что воспитанный в Риме Арменини будет с бóльшим энтузиазмом относиться к древней скульптуре, нежели миланец Ломаццо.

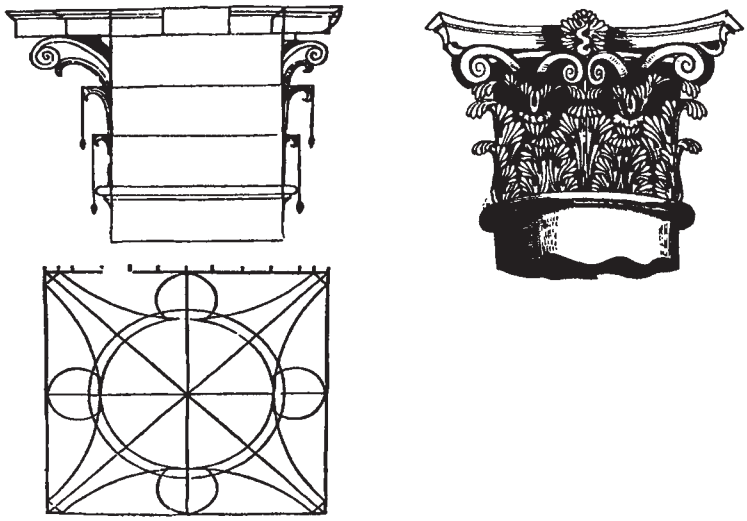
Таким образом, Ломаццо и Арменини — каждый в своем методе — академичны и эклектичны одновременно. В то же время им не удается избавиться от своих маньеристских наклонностей даже в том случае, когда они дают советы художникам. С одной стороны, они выступают за тщательное и сложное обучение, призывая живописца тщательно продумать и подготовить наброски своей будущей работы, перед тем как приступать к ней. С другой стороны, они принимают точку зрения Вазари о том, что само исполнение работы должно происходить как можно быстрее, с тем чтобы не уничтожить изящество работы чрезмерным усердием[382].

В практических советах, которые Ломаццо и Арменини дают живописцу, редкие черты маньеризма с избытком уравновешиваются суждениями, типичными для Карраччи[383]. Некоторые из этих особенностей восходят к ранним формам маньеризма. Эклектизм, проповедуемый как Ломаццо, так и Карраччи, был достаточно распространенной практикой для многих художников середины XVI века. Иногда он даже удостаивался осмысленной формулировки, как это сделал, например, Тинторетто, поставивший себе целью объединить краски Тициана и рисунок Микеланджело, или

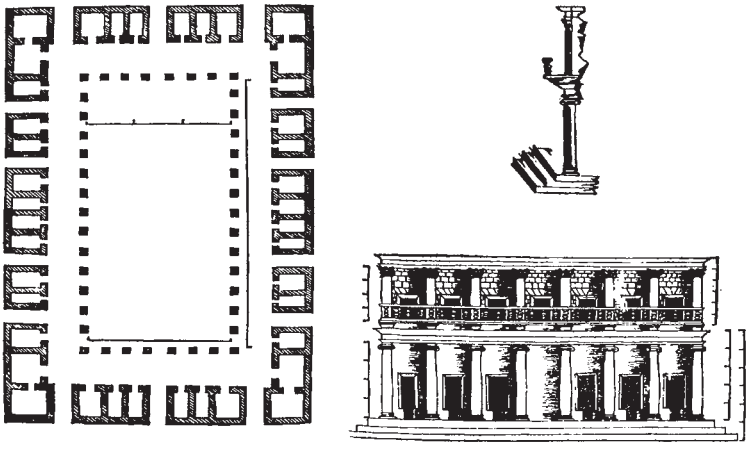
Тибальди, который хотел соединить «ужас» Микеланджело с элегантностью Рафаэля[384].

Вряд ли мы принизим ту роль, которую Карраччи сыграли в развитии итальянского искусства, если скажем, что в своих методах обучения они воспользовались многими приемами, разработанными их предшественниками-маньеристами. Это будет всего лишь означать, что обычно применяемое к ним понятие «эклектика» не является адекватным описанием их достижений. Их эклектизм не был новшеством, но во многих других областях это учение революционизировало итальянскую живопись. Как соглашаются все биографы XVII века, основным их достижением стал возврат живописи к изображению природы после всех скитаний маньеристов. На наш взгляд, их натурализм слишком мягок, особенно в сравнении с работами Караваджо, поэтому эти работы иначе как академичными не назовешь. Но в свое время они смогли, как нам кажется, вернуться к простой и непосредственной передаче окружающего мира, завершив тем самым период почти что абстрактной стилизации.

ГЛАВА 1



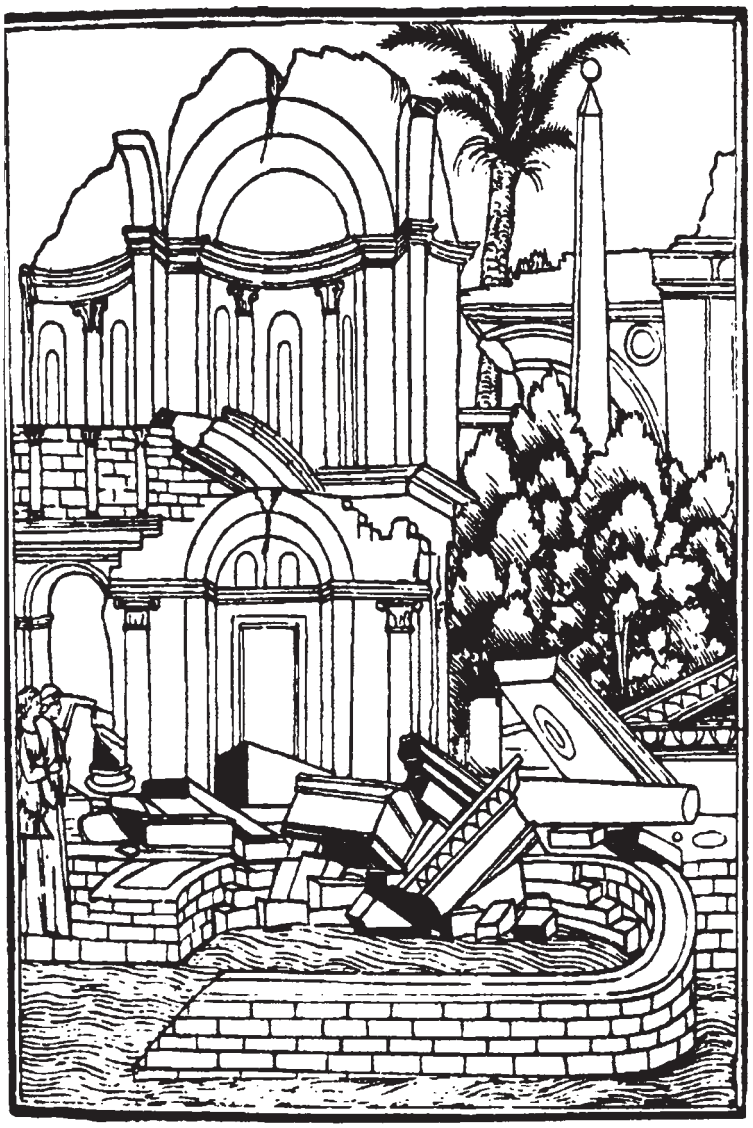
а. Коринфская капитель



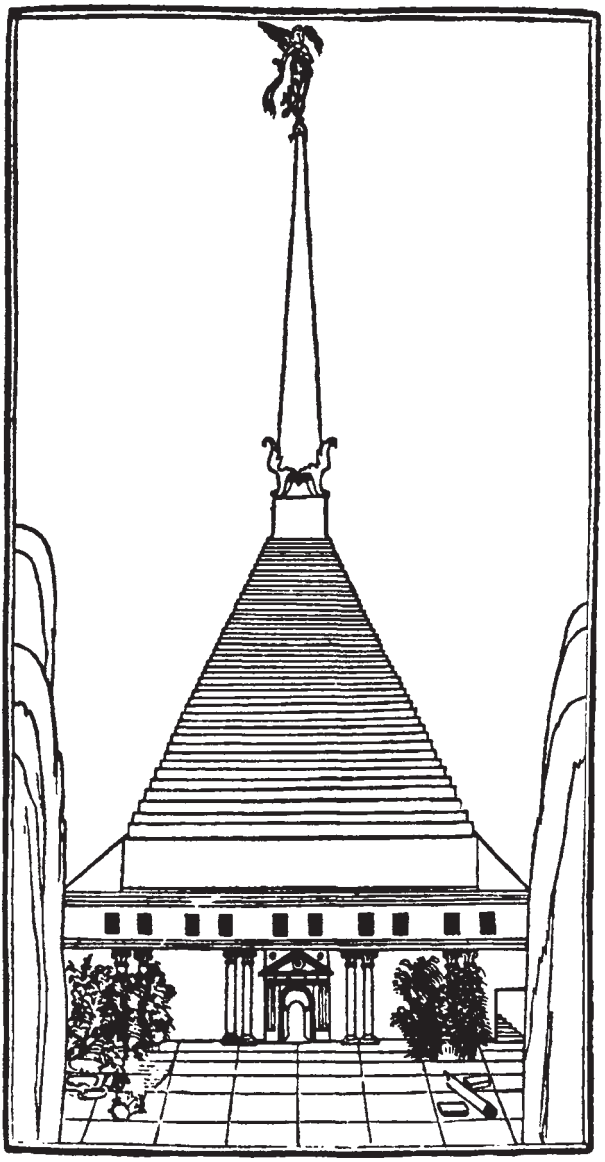
б. План рынка

Рисунки из работы Леона Баттиста Альберти
De Re Aedificatoria («Десять книг о зодчестве»), 1550

ГЛАВА 3



а. Руины Полиандриона



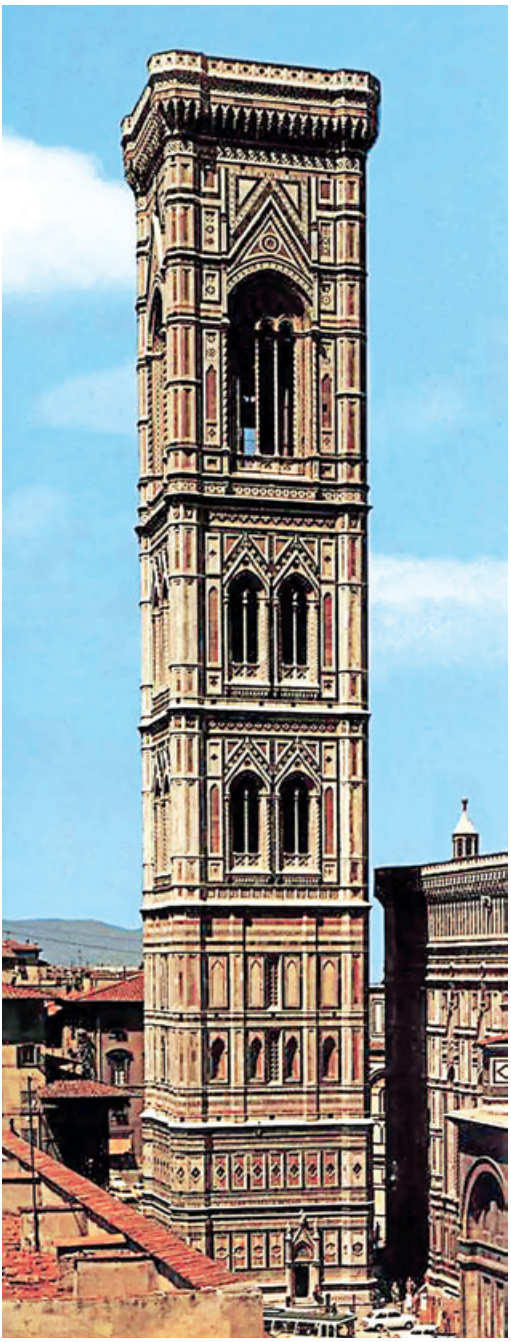
б. Пирамида

Рисунки из работы *Hypnerotomachia Poliphili (Гипнэротомахия Полифила* — мистический роман эпохи Возрождения, впервые изданный Альдом Мануцием в 1499 году. Авторство точно не установлено; возможно, роман написан доминиканским монахом Франческо Колонна), 1499

ГЛАВА 4

Санта-Мария-дель-Фьоре,
кафедральный собор во Флоренции

Фрагмент мозаики XIV в.
на фасаде кафедрального собора во Флоренции



Кампанила кафедрального собора (Дуомо)
во Флоренции, построенная в XIV в.

а) аллегория скульптуры

б) аллегория живописи

Мраморные рельефы кампанилы работы Андреа Пизано, XIV в.

Микеланджело, Пьета (Оплакивание Христа).
Базилика Святого Петра, Рим

Микеланджело, «Пьета Ронданини».
Замок Сфорца, Милан

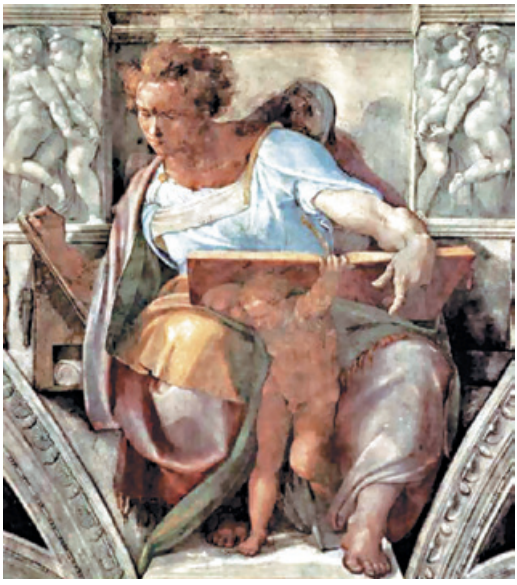
Адам.
Деталь фрески Микеланджело «Сотворение Адама»,
Сикстинская капелла, Ватикан

Иоанн Креститель.
Фрагмент фрески Микеланджело «Страшный суд»,
Сикстинская капелла, Ватикан

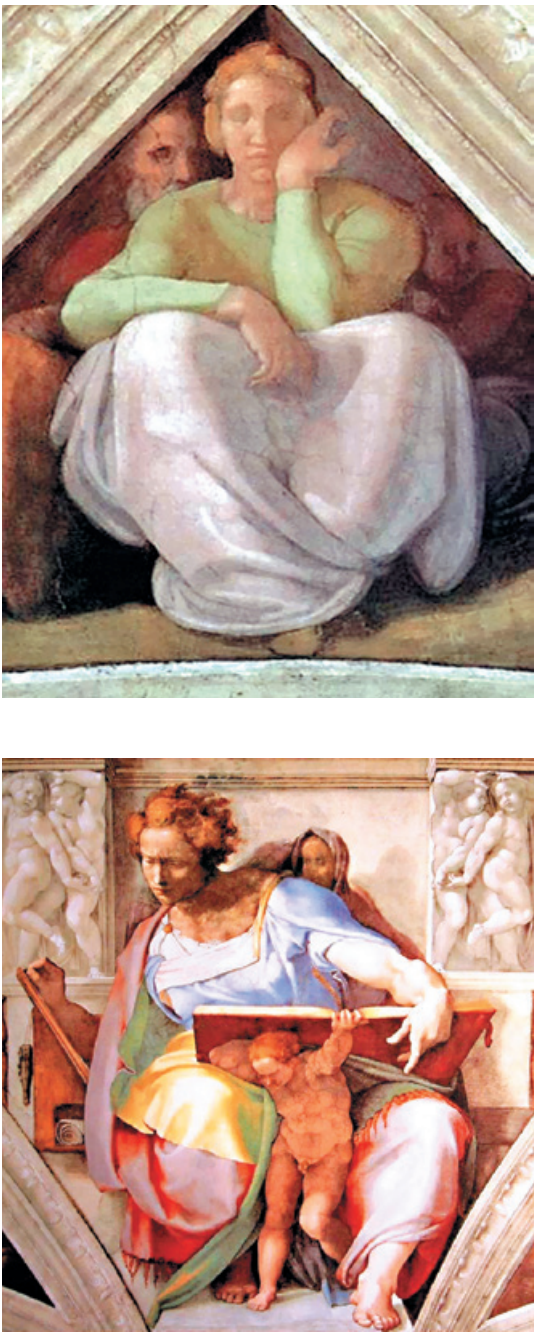
Микеланджело, «Святой Матфей».
Галерея Академии изящных искусств,
Флоренция

Микеланджело,
скульптура из цикла «Рабы».
Галерея Академии изящных
искусств, Флоренция

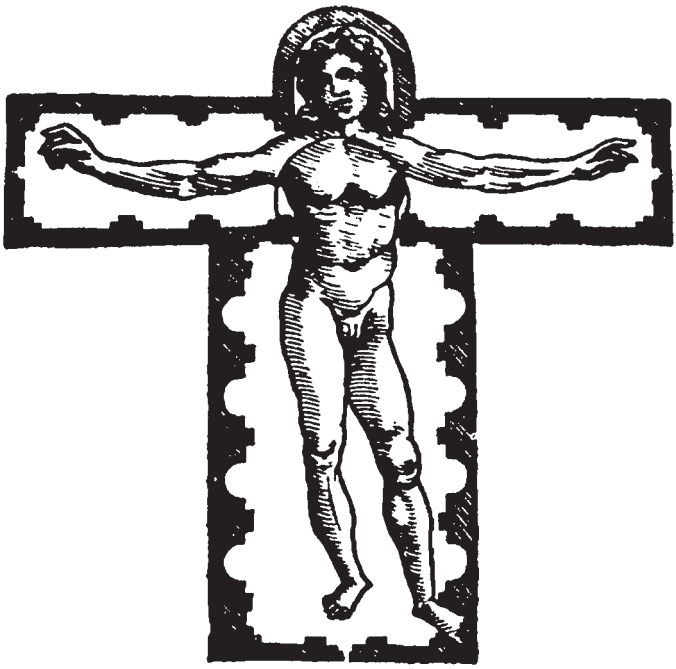
ГЛАВА 8



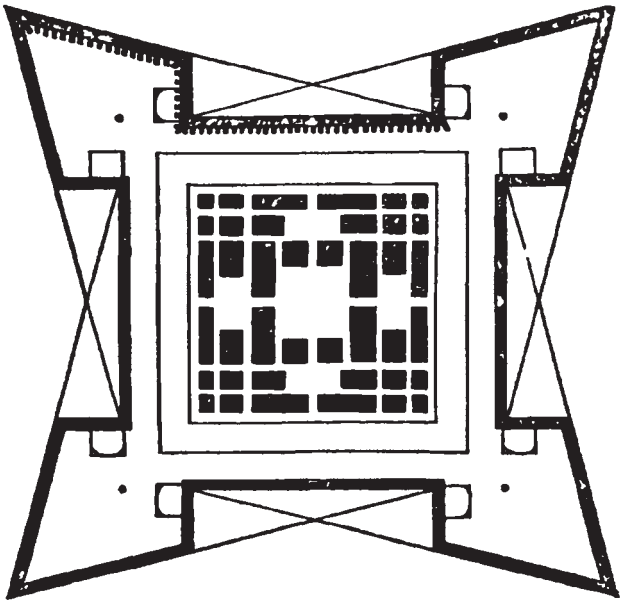
Фрагмент фрески «Страшный суд»
до реставрации



Фрагмент фрески «Страшный суд»
после реставрации



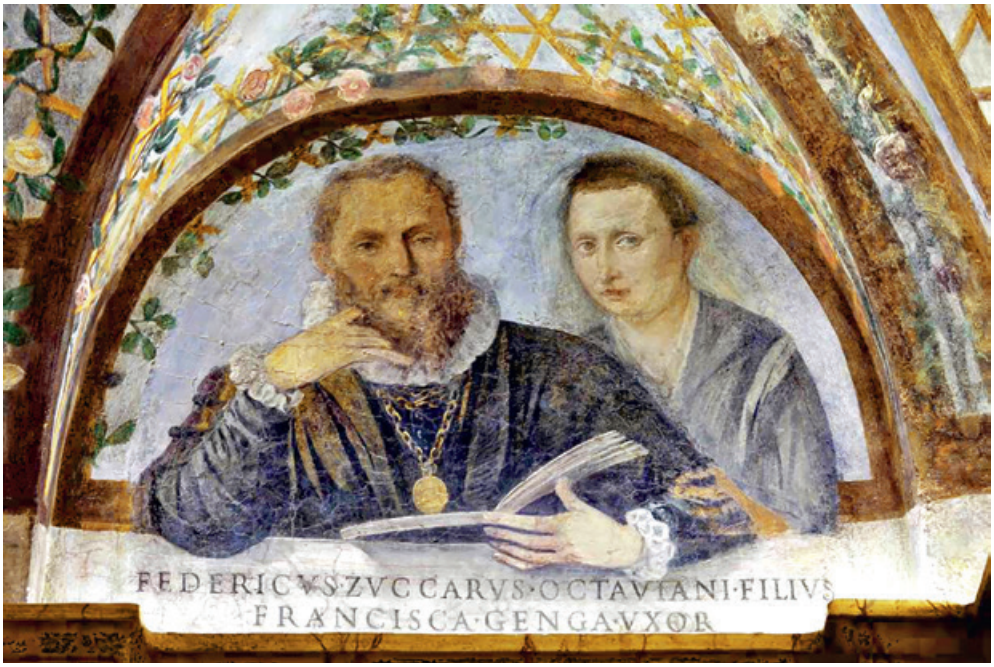
а) идеальный план церкви



б) идеальный план города

Рисунки из работы Катанео Quattro primi libri di architettura
(«Первые четыре книги по архитектуре»), 1554

ГЛАВА 9



Федерико Цуккаро и его жена Франческа.
Палацо Цуккаро (ныне Библиотека Герциана), Рим

БИБЛИОГРАФИЯ

Полная библиография рассматриваемого вопроса содержится в Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur* (Vienna, 1924). Расширенный перевод на итальянский был издан под названием: *La Letteratura Artistica*, (Florence, 1935).

ОБЩИЕ ТЕМЫ

A. Dresdner, *Die Kunstkritik, ihre Geschichte und Theorie*. Munich, 1915.

L. Venturi, *History of Art Criticism*. New York, 1936.

L. S. Olschki, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*. Heidelberg, 1919–22.

E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*. Studien der Bibliothek Warburg. Leipzig — Berlin, 1924.

N. Pevsner, *Academies of Art Past and Present*, Cambridge, 1940.

K. Birch-Hirschfeld, *Die Lehre von der Malerei im Cinquecento*. Rome, 1912.

M. Pittaluga, *Eugene Fromentin e le origini della moderna critica d'arte*. L'Arte, XX, 1917, pp. 1 9, 115 39, 240 58, 337 49; XXI, 1918, pp. 5 26, 66 83, 145 89.

K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Willhelm von Humboldt*. Leipzig, 1914–24.

ГЛАВА I. АЛЬБЕРТИ

«Della Pittura libri tre» и «De Statua». В книге *Leon Battista Alberti's kleinere kunsttheoretisihe Schriften*. Ed. H. Janitschek. *Eitelberger's Quellenschriften für Kunstgeschichte*. Vienna, 1877.

De Re Aedificatoria, Florence, 1485. Перевод на итальянский, Florence, 1550; Перевод на немецкий с примечаниями M. Theuer, Vienna, 1912.

G. M. Mancini, *Vita di L. B. Alberti*. Florence, 1882.

I. Behn, *Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph*. Strasbourg, 1911.

P. H. Michel, *Un ideal humain au 15 siecle. La pensee de L. B. Alberti 1404–1472.* Paris, 1930.

G. Vesco, *Leon Battista Alberti e la critica d'arte in sul principio del Rinascimento*. L'Arte, XXII, 1919, pp. 57–61, 95–104, 136–148.

ГЛАВА II. ЛЕОНАРДО

О публикации рукописей см. примечание к статье.

J. Wolff, *Lionardo da Vinci als Asthetiker*. Jena, 1901.

L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*. Bologna, 1919.

ГЛАВА III. КОЛОННА

Hypnerotomachia Poliphili. Venice, 1499.

D. Gnoli, *Il sogno di Polifilo*. Florence, 1900.

Ch. Huelsen, *Le illustrazioni della Hypnerotomachia Polifili e le antichita di Roma*. In *Bibliofilia*, XII, 1909, pp. 161–176.

V. Zabughin, *Il Rinascimento cristiano in Italia*. Milano, 1924.

ФИЛАРЕТЕ

Trattato dell'Architettura. Eitelberger's *Quellenschriften für Kunstgeschichte*. Vienna, 1890.

САВОНАРОЛА

G. Gruyer, *Les Illustrations des ecrits de Jerome Savonarole, publies en Italie au 15 et au 16 siecle, et les paroles de Savonarole sur I'art...* Paris, 1879.

ГЛАВА IV. СОЦИАЛЬНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ХУДОЖНИКА

B. Varchi, *Due Lezzioni*. Florence, 1549.

M. Equicola, *Instituzioni ... con un cruditissimo discorso della pittura*. Milan, 1541.

Baldassare da Castiglione, *Il libro del Cortegiano*. Venice, 1528.

ГЛАВА V. МИКЕЛАНДЖЕЛО

Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti. Ed. Karl Frey. Berlin, 1897.

A. Condivi, *Vita di Michelangelo*. Rome, 1555.

F. de Hollanda, *Tractato de pintura antiqua*. Lisbon, 1548.

H. Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*. Berlin, 1902–1913.

J. A. Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti*. London, 1893 [1802].

N. A. Roub, *Neoplatonism of the Italian Renaissance*. London, 1935.

ГЛАВА VI. МАЛЫЕ ПИСАТЕЛИ ВЫСОКОГО РЕНЕССАНСА

A. F. Doni, *Disegno*. Venice, 1549.

P. Pino, *Dialogo di Pittura*. Venice, 1548.

M. A. Biondo, *Della nobilissima pittura...* Venice, 1549.

L. Dolce, *Dialogo della pittura . . . intitolato l'Aretino*. Venice, 1557.

S. Ortolani, *Le origini della critica d'arte a Venezia*. In L'Arte, XXVI, 1923, pp. 1–17.

ГЛАВА VII. ВАЗАРИ

Le vite de' piu eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani. Florence, 1550. Второе и расширенное издание — Florence, 1568.

Vasari on Technique. Издание. L. S. Maclehose. London, 1907.

W. Kallab, *Vasaristudien*. Vienna — Leipzig, 1908.

W. von Obernitz, *Vasaris allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei*. Strasbourg, 1897.

Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*. Florence, 1567.

F. Bocchi, *Le Bellezze della citta di Firenze*. Florence, 1591.

B. Cellini, *Due trattati*. Florence, 1568. Frammento di un discorso sopra i principii e 'l modo d'imparare l'arte del disegno. Опубликовано в *Opere*, Milan, 1811, pp. 219–229.

ГЛАВА VIII. ТРИДЕНТСКИЙ СОБОР И РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО

Carlo Borromeo, *Acta ecclesiae Mediolanensis*. Brescia, 1603.

Gabriele Paleotti, *Archiepiscopale Bononiense*. Rome, 1594. *De Imaginibus Sacris*. Ingolstadt, 1594.

Molanus, *De picturis et imaginibus sacris*. Louvain, 1570. Расширенное издание под названием *De historia SS. imaginum et picturarum* — Louvain, 1594.

G. A. Gilio da Fabriano, *Due Dialogi*, Camerino, 1564.

Possevino, *Tractatio de poesi et pictura*. Lyons, 1595.

G. Comanini, *Il Figino*. Mantua, 1591.

R. Borghini, *Il Riposo*. Florence, 1584.

Federico Borromeo, *De pictura sacra libri duo*. Milan, 1624. Перепечатано с введением. Sora, 1932.

C. Dejob, *De l'influence du Concile de Trente sur la litterature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*. Paris — Toulouse, 1884.

E. Male, *L'Art religieux apres le Concile de Trente*. Paris, 1932.

Pietro Caliari, *Paolo Veronese, sua vita e sue opere*. Rome, 1888.

Pierre Gauthiez, *L'Aretin*. Paris, 1895.

A. Bernier, *St. Robert Bellarmin de la Compagnie de Jesus et la musique liturgique*. Montreal — Paris, 1939.

ГЛАВА IX. ПОЗДНИЕ МАНЬЕРИСТЫ

G. P. Lomazzo, *Trattato dell' arte della pittura, scultura et architettura*. Milan, 1584. *Idea del tempio della pittura*. Milan, 1590.

G. B. Armenini, *De' Veri Precetti della pittura*. Ravenna, 1586.

F. Zuccaro, *L'ldea de' pittori, scultori et architetti*. Turin, 1607.

La Dimora di Parma. В *Passagio per Italia*. Bologna, 1608.

Lamento della pittura. Parma, 1605.

Romano Alberti, *Origine e Progresso dell' Accademia del Disegno*. Rome, 1604.

Andrea Palladio, *I quattro libri dell' architettura*. Venice, 1570.

S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*. Venice, 1619.

Vignola, *Regole de' cinque ordini*. Venice, 1562.

Vincenzo Scamozzi, *Idea della architettura universale*. Venice, 1615.

ПРИЛОЖЕНИЕ К БИБЛИОГРАФИИ

ОБЩИЕ ТЕМЫ

Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: The humanist theory of painting*, *Art Bulletin*, XXII, 1940, p. 197.

R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Второе издание, London, 1952.

E. G. Holt, *Literary Sources of Art History*. Princeton, 1947.

ГЛАВА I. АЛЬБЕРТИ

Della Pittura. Издание L. Malle. Florence, 1950.

Piero Della Francesca, *De Prospectiva Pingendi*. Издание G. N. Fasola. Florence, 1942.

ГЛАВА II. ЛЕОНАРДО

E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*. London, 1940.

L. H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*. Перевод на английский, London — New York — Basle, 1954.

ГЛАВА III. ФИЛАРЕТЕ

M. Lazzaroni, M. Munoz, *Filarete*. Rome, 1908.

ГЛАВА V. МИКЕЛАНДЖЕЛО

C. de Tolnay, *Werk und Weltbild des Michelangelo*. Zürich, 1949.

ГЛАВА VI

P. Pino, *Dialogo di Pittura*. Venice, 1548. Переиздано с примечаниями P. Nicodemi. Milan, 1945.

ГЛАВА IX

D. Mahon, *Studies in seicento art and theory*. London, 1947.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Связь между идеями средних классов Флоренции и искусством Раннего Кватроченто рассматривалась F. Antal в его книге *Florentine Painting and its social background* (London, 1948).

[2] С предшественниками Альберти можно познакомиться в следующих работах: Cennini. Il Libro dell'Arte, D. V. Thompson (1933); Ghiberti. Commentani, Schlosser (1912); относительно Треченто и раннего Кватроченто J. von Schlosser, Praludien, и в следующих статьях: «L. Venturi: «La Critica d'arte e Francesco Petrarca», L'Arte, XXV; «La Critica d'arte nel Trecento e nel Quattrocento», L'Arte, XX; «La Critica d'arte al fine del Trecento», L'Arte XXVIII.

[3] De Re Aed., bk. VII, ch. 3.

[4] De Re Aed., bk. IV, ch. 2.

[5] Ibid., bk. IV, ch. 5.

[6] Ibid., bk. VIII, ch. 6.

[7] В некотором смысле он просто придавал системную форму тенденции, наблюдавшейся в итальянской архитектуре XIV века. Многие города Северной Италии, как, например, Кремона и Пьяченца, обладали центральными площадями, на которых располагались основные общественные здания. Однако только в XV веке мы встречаемся с повторением стандартного плана построения вокруг площади: площадь Св. Марка в Венеции или пространство перед базиликой Сантиссима-Аннунциата во Флоренции. И та, и другая сформировались в основном в период Кватроченто. До некоторой степени в подобном же ключе выдержаны подготовленные Пием II планы Пиенцы, а также замысел Николая V соединить площадь Св. Петра с замком Святого Ангела. В разработке этого грандиозного плана принимал участие и Альберти.

[8] De Re Aed., bk. VIII, ch. 5.

[9] Ibid., bk. IV, ch. I.

[10] Ibid., bk. VIII, &c.

[11] Ibid., bk. IX, ch. I. Видные граждане в понимании Альберти — это те лица, кто правит городом. Необходимые для управления городом качества, характерные для идей гуманистов — это или мудрость, которая позволит человеку принимать разумные законы и следить за религиозной жизнью города, или опыт, который позволит ему работать в исполнительной власти, или же благосостояние, приносящее в город процветание и делающее возможным успешное исполнение своих обязанностей первыми двумя группами. (Cf. bk. IV, ch. I.)

[12] Ibid., bk. IX, ch. I.

[13] «Delia Pittura», в Leone Battista Albertis kleine kunsttheoretische Schriften, cd. Janitschek, p. 145. Приводимые цитаты сверены с соответствующими изданиями Академии наук.

[14] «De Statua», в Janitschek, op. cit., p. 189.

[15] De Re Aed., bk. VI, ch. 3.

[16] Ibid., bk. IV, ch. I.

[17] «Delia Pittura», ed. cit., p. 105, 117.

[18] De Re Aed., bk. VII, ch. 10.

[19] «Delia Pittura». Ibid., p. 121.

[20] Ibid.

[21] В общем Альберти выражает большее восхищение Римом, нежели Грецией. Он, в частности, утверждает, что архитектура первоначально достигла зрелости в Греции, однако окончательного совершенства — лишь в Риме (См.: De Re Aed., bk. VI, ch. 3).

[22] Ibid., bk. IX, ch. 10.

[23] То, что он узнал, изучая сохранившиеся здания, было еще более полезным (См.: Ibid., bk. III, ch. 16).

[24] Ibid., bk. VI, ch. I.

[25] «Delia Pittura», Ibid., p. 143. Этот натурализм отражен и в некоторых примерах, приводимых Альберти. Так, он говорит о Нарциссе как о первом

художнике, поскольку его отраженное в воде изображение было точной копией оригинала, представленной на плоскости (Ibid., p. 91).

[26] Ibid., p. 69.

[27] Ibid., p. 101. В «De Statua» Альберти дает скульптору аппарат, с помощью которого он также может с математической точностью добиться требуемого реализма. Он состоит из ряда кругов и отвесных линий, позволявших скульптору измерить высоты и проекции контуров любой фигуры или трехмерного объекта.

[28] Ibid., p. 151.

[29] Ibid., p. 153.

[30] De Re Aed., bk. VI, ch. 2.

[31] Ibid.

[32] Ibid., bk. IX, ch. 5.

[33] De Re Aed., bk. VI, ch. 4.

[34] «Delia Pittura», ed. cit., p.139; cf. also p. 91.

[35] De Re Aed., bk. IX, ch. 8.

[36] Ibid., bk. IX, ch. 5.

[37] Ibid., bk. VI, ch. 2.

[38] См.: «Delia Pittura», ed. cit., p. 119, и De Re Aed., bk. VI, ch. 2.

[39] «Delia Pittura», ed. cit., p. 151.

[40] «De Statua», p. 199.

[41] Эта концепция природы соотносится с изложенным выше мнением Альберти о том, что человек должен жить, следуя природе.

[42] «Delia Pittura», ed. cit., pp. 151, 153.

[43] De Re Aed. bk. IX, ch. 5.

[44] Ibid.

[45] De Re Aed. bk. VI, ch. 5.

[46] См.: N. Robb, Neoplatonsm of the Italian Renaissance, 1935, ch. 2.

[47] Типичным примером различия во взглядах между Альберти и неоплатониками является их отношение к любви. Фичино и Пико развили мистические представления александрийских платоников, рассматривая любовь как созерцание божественной красоты. Для Альберти любовь — это прежде всего общественная функция. В его работах она чаще всего появляется в качестве основы семейной жизни.

[48] В основном в J. P. Richter, The Literary Works of Leonardo da Vinci, London, 1880–3, и 1939; в C. Ravaisson-Mollien, Les Manuscrits de Léonard de Vinci, Paris, 1881–91; в издании Атлантического кодекса Accademia dei Lincei, Rome, 1884–1904; и Beltrami, Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del Principe Trivulzio in Milano, Milan, 1891. Комиссия по наследию Леонардо да Винчи приступила к полному изданию рукописей.

[49] Эта рукопись послужила основой для издания работ Леонардо, подготовленного H. Ludwig for Eitelberger's Quellenschriften für Kunstgeschichte. Это наиболее удобное издание, на которое в основном и ссылается данная книга.

[50] Codex Barberini и рукопись из Амброзианской библиотеки.

[51] Ludwig, ed. cit., § 33.

[52] Richter, ed. cit., § 1147.

[53] Richter, ed. cit., § 12.

[54] Ibid., § 1159.

[55] Ludwig, ed. cit., § 33.

[56] Richter, ed. cit., § 18.

[57] Ludwig, ed. cit., § 6

[58] Ibid., § 47, cf. § 36.

[59] Ibid., § 3.

[60] См. ch. IV.

[61] Ludwig, ed. cit., § 14.

[62] Ibid., § 2.

[63] Ibid., § 19.

[64] Ibid., § 38.

[65] Ibid., § 57.

[66] Ibid., § 75

[67] Ludwig, ed. cit., § 33.

[68] Ibid., § 80.

[69] Ibid., § 39.

[70] Ibid., § 196, 467.

[71] Ludwig, ed. cit., § 411.

[72] Ibid., § 408.

[73] Ibid., § 410.

[74] Ibid., § 411.

[75] e. g. Ibid., §§ 23, 24.

[76] Ibid., § 32.

[77] Ibid., § 139.

[78] Ibid., § 187.

[79] В одном из фрагментов он, похоже, опровергает эту точку зрения. Он говорит, что художник добавит картине изящества, изобразив персонажей с красивыми лицами, отобрав для этого «хорошие части многих прекрасных лиц», однако это всего лишь единичный пример (Ibid., 137).

[80] Ludwig, ed. cit., § 78.

[81] Ibid., § 270.

[82] Ibid., § 272.

[83] Ibid., § 81.

[84] Ibid., § 47.

[85] Ibid., § 58.

[86] Ibid., § 411.

[87] Ibid., § 76.

[88] Ibid., § 41.

[89] Альберти также подчеркивал важность объема в картине, однако предлагаемый им метод достижения объема имел основу в пластической тради-

ции флорентийских картин эпохи Кватроченто, а именно: четкий контур и тщательное размещение теней. Леонардо рекомендует мягкий контур и размытые тени.

[90] Ludwig, ed. cit., § 180.

[91] Ibid., § 173.

[92] e. g. ibid., §§ 308–382.

[93] Ibid., 115.

[94] Ludwig, ed. cit., § 377.

[95] См. ch. VIII.

[96] «Ей не научишь того, кому не позволяет природа, как в математических науках, из которых ученик усваивает столько, сколько учитель ему прочитывает» (Ludwig, ed. cit., § 8).

[97] Ibid., § 17.

[98] Ibid., § 12.

[99] Ibid., § 76.

[100] Ibid., § 13.

[101] Ibid., § 68.

[102] Ibid., § 133.

[103] Ibid., § 28.

[104] Ibid., § 13.

[105] Ibid., § 15.

[106] Ibid., § 2.

[107] Richter, ed. cit., § 585.

[108] Ludwig, ed. cit., § 56.

[109] Традиционная точка зрения, приписывающая авторство Колонне, была оспорена А. Хоментовской в серии статей под общим названием «Felice Feliciano da Verona comme 1'auteur de "L'Hypnerotomachia Pohphili"», Bibliofilia, 1935, p. 154 &c.

[110] Hypnerotomachia, fol. o VIII.

[111] Бернини, похоже, имел в виду один из фрагментов «Гипноэротомахии», когда работал над проектом фонтана перед S. Maria sopra Minerva, где слон несет на своей спине обелиск. Возможно, Ж. А. Мансар создал проект колоннады в Версальском парке, основываясь на некоторых из иллюстрирующих книгу гравюр.

[112] См.: Huelsen, «Le illustrazioni della Hypnerotomachia Polifili e le antichita di Roma», Bibliofilia, XII, 1910–11, p. 160.

[113] Hypnerotomachia, fol. p IIV.

[114] Чтобы завершить список писателей Кватроченто, посвятивших свои работы теме искусства, необходимо сделать два дополнения. Сначала следует назвать группу авторов, писавших о перспективе и об архитектуре, таких как Пьеро делла Франческа и Франческо ди Джорджо. Их работы носят исключительно технический характер и не содержат каких-либо общих идей о живописи или других искусствах. Следующую группу составляют определенные художники, как Фоппа и Браманте. Известно, что они писали о своем искусстве, однако их работы утрачены. Сохранившиеся описания носят слишком общий характер, чтобы сообщить какой-то дополнительный материал для настоящего труда.

[115] Соответствующие тексты подобраны G. Gruyer в Les Illustrations décrits de Jérôme Savonarole, Paris, 1879.

[116] Gruyer, ed. cit., p. 185.

[117] Ibid., p. 183, 189.

[118] Ibid., p. 189.

[119] Gruyer, ed. cit., p. 84.

[120] Ibid., p. 204.

[121] Ibid., p. 207.

[122] Ibid., p. 200.

[123] Ibid., p. 207.

[124] См. ch. V.

[125] Gruyer, ed. cit., p. 192.

[126] См. Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVIII, p. 434.

[127] Alberti, «Delia Pittura», bk. II, ed. cit., p. 91.

[128] Richter, ed. cit., I, § 19.

[129] Ibid., I, § 13. Типичным для метода Леонардо является то, что это — не оригинальное утверждение, а копия записи средневекового писателя Джона Пекама (Perspective. Communis, Milan, 1482, Introcuction), также занимавшегося вопросами перспективы. Пекам, естественно, не задумывался о связи перспективы и живописи, рассуждая о первой исключительно как об оптическом феномене. Однако можно быть практически уверенным в том, что Леонардо скопировал этот фрагмент, поскольку тот имел значение для споров о свободных искусствах. В нескольких других записках, касающихся этой дискуссии, он ссылается на превосходство зрения над слухом, что являлось популярной неоплатонической доктриной, основывавшейся на благородстве света, о чем говорит здесь и Пекам.

[130] Благородство архитектуры, проистекающее из ее связи с точностью математики, отмечалось уже достаточно давно. Так, Федериго да Монтефельтро в выданном в 1468 году патенте говорит о «добродетели архитектуры, основывающейся на Арифметике и Геометрии, главных из семи свободных искусств, славных своей точностью» (Gaye, Carteggio Inedito d'Artisti, I, p. 24). Писатели того времени, говоря о связи живописи и математики, несомненно, могли обратиться к античному примеру, что и сделал Марио Эквикола (Instituzioni, Milan, 1541), сославшись на Теопомпа, говорившего о том, что картина может существовать только на основе арифметики и геометрии. Плиний (Естественная история XXXV. 76) приписывает этот взгляд Памфилу.

[131] Письмо, рисунок, геометрия, арифметика, оптика, философия, музыка, медицина, право, астрология (кн. I, ch. I).

[132] См. Varchi, Due Lezioni, p. 153.

[133] Republic, X. 598b.

[134] Ibid. Эквикола писал уже после смерти Леонардо, однако он повторяет те же доводы, на которые однажды уже ответил художник.

[135] Richter, ed. cit., I, § 654.

[136] Ibid.

[137] Ibid.

[138] См.: H. B. Charlton, Castelvetro's Theory of Poetry, 1903, p. 62 &c. Странно встретить скульптора, Баччо Бандинелли, который в конце XVI века еще рассматривал писательство как искусство более благородное, нежели скульптура. В своих *Memoriale* он утверждает, что едва не посвятил свою жизнь писательству. По его словам: «Я был гораздо более склонен обессмер-

тить себя не с помощью долота, а посредством пера, подлинно умственным и свободным занятием». (см.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVIII, p. 430).

[139] Richter, ed. cit. § 653.

[140] Складывается впечатление, что гуманисты пришли к единому мнению по этому вопросу около 1500. Например, об их свободном характере говорит Кастильоне (см.: Cortegiano, bk. I).

[141] Richter, ed. cit. I, § 656.

[142] Бронзино, Понтормо, Челлини, Вазари и др. Их письма см.: Bottari-Ticozzi, Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura, 1822, I, pp. 17 ff.

[143] Ludwig, ed. cit., § 36.

[144] «Delia Pittura», p. 161.

[145] Ludwig, § 75.

[146] Ibid., § 59.

[147] См. ch. VI.

[148] Полное описание возникновения академий и применявшихся ими методов см.: N. Pevsner. Academies of Art Past and Present, 1940.

[149] См.: Dresdner, Kunstkritik, p. 94.

[150] Опубликованы в 1548 году под названием *Tractate de Pintura Antigua*.

[151] Достоверность сведений, сообщаемых Олланда, неоднократно и справедливо подвергалась сомнениям, например Tietze (См.: «Francisco dc Hollanda und Donato Giannottis Dialoge und Michelangelo», Rep. für Kunstwissenschaft., 1905, XXVIII, p. 295) и еще сильнее C. Aru (См.: «I Dialoghi Romani di Francisco de Hollanda», L'Arte, 1928, XXXI, p. 117).

[152] См.: Frey, Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti, nos. V, VI; Thode, Michaelangelo und das Ende der Renaissance, 1903, II, p. 138 и ff.

[153] M. Holroyd, Michael Angela Buonarroti, 2-е изд., p. 70.

[154] Ibid., p. 64; Vasari, trans. de Vere, London, 1912–15, IX, p. 103.

[155] Vasari, Ibid., p. 106.

[156] Ollanda. Quattro dialoghi intorno alla pittura antica. Traduzione A. F. G. Bell, p. 15. Следует, однако, помнить, что в годы юности живший тогда во Флоренции Микеланджело сделал копию картины северного художника Шонгауэра.

Он даже собирался написать *Trattato di tutte le maniere de' moti umani, e apparenze e dell ossa*.

[157] Condivi, ed. cit., p. 74.

[158] Frey, IV, вероятно 1505–11. (Перевод А. Эфроса.)

[159] Ibid., XXX, ок. 1526. (Перевод А. Эфроса.)

[160] Ibid., XXXIV. 1530. (Перевод А. Эфроса.)

[161] Ibid., XXXII. 1529–30. (Перевод А. Эфроса.)

[162] Ibid.. (Перевод А. Эфроса.)

[163] Passavant, Rafael, 1839, I, p. 533.

[164] Frey, cix. 34, 1536–46. (Перевод А. Эфроса.)

[165] Ibid. LXXIX, вскоре после 1534. Та же идея отражена еще в нескольких сонетах, написанных в конце 30-х — начале 40-х годов. (Перевод Д. Густова.)

[166] Ibid. LXIV. 15.13-4 (Перевод А. Махова); см. также cix. 99 и XCI, написанные в конце тридцатых или начале сороковых.

[167] Frey, cix. 104, ок. 1545. (Перевод А. Махова.)

[168] Ibid., XCIV. 1541-4. (Перевод А. Эфроса.)

[169] Ibid., cix. 105. (Перевод А. Эфроса.)

[170] Frey, cix. 99, вероятно 1534–42. (Перевод А. Махова.)

[171] Ibid., p. 65.

[172] См. выше, Глава III.

[173] Ibid., p. 74.

[174] Frey, LXII. 1533–4. (Перевод А. Махова).

[175] Condivi, p. 77; см. также: Вазари, Жизнеописания, книга IX, p. 104.

[176] Frey, CI. 1547. (Перевод А. Эфроса.)

[177] Ibid., cix. 94, вскоре после 1534. (Перевод А. Эфроса.)

[178] Ibid., CXXXIV, около 1547. (Перевод А. Эфроса.)

[179] Ibid., LXV, обращаясь к Кавальери. (Перевод А. Эфроса.)

[180] Ibid., LXXXIII. 1536–47. (Перевод А. Эфроса.)

[181] Письмо Варки, 1549.

[182] Frey, p. 480, Сонет CXXXIV, вариант I, 1544–6. (Перевод А. Махова.)

[183] Челлини в своем *Trattato della Scultura* (ch. IV) пишет, что обычно Микеланджело работал без полноразмерной глиняной модели, хотя в своих поздних работах он иногда ее использовал. В качестве примера он приводит статуи для Новой Сакристии Сан-Лоренцо.

[184] Lomazzo, Trattato, bk. V, ch. 7.

[185] Vasari. Le Vite. bk. IX, p. 105.

[186] Condivi, p. 69.

[187] Хотя Вазари пишет «teste», он, очевидно, имеет в виду лица, так как фигура в двенадцать голов была бы слишком вытянутой даже для маньериста.

[188] Vasari. Le Vite. bk. IX, p. 104.

[189] Ibid., p. 44; см. также: Condivi, p. 69. Со времен Вазари оценки архитектурной деятельности Микеланджело были достаточно низкие. В качестве примера приведем замечание Саймондса, обвинившего его в уходе в барокко-маньеризм в свои последние годы.

[190] Condivi, p. 76.

[191] См.: Paleotti, Archiepiscopale Bononiense, Rome, 1504, p. 81.

[192] Frey, CXLVIII, ок. 1554–5. (Перевод А. Махова.)

[193] Ibid., CXXIII. 1547–50. (Перевод А. Махова.)

[194] Ibid., CL, ок. 1555. (Перевод А. Эфроса.)

[195] Frey, CXLVII, ок. 1554. (Перевод А. Эфроса.)

[196] Среди руководств подобного рода необходимо упомянуть следующие: Помпоний Гаурик, О скульптуре, Флоренция, 1504; Ланчилотти, Трактат о живописи, Рим 1509. Мысли Кастильоне о живописи в его «Придворном» (Cortegiano), а также Эквиколы в его «Установлениях» (Instituzioni) уже упоминались в последней главе. К ним можно добавить разве что Паоло Джовио, оставившего краткие биографии Леонардо, Рафаэля и Микеланджело.

[197] Смотри его письмо к Баллини у Bottari-Ticozzi, ed. cit. V, p. 175.

[198] L'Aretino, ed. 1735, p. 208.

[199] Ibid., p. 192.

[200] Ibid., p. 190.

[201] Ibid., p. 116.

[202] Dialogo, p. 21.

[203] Ibid., p. 18.

[204] Ibid., p. 5.

[205] Ibid., p. 24.

[206] Были, конечно, и такие художники, как Россо и Понтормо, работавшие в иной манере и создавшие в начале века произведения, проникнутые религиозным духом. Однако этот стиль не относится к тому типу маньеризма, который исповедовал Вазари, и поэтому здесь не рассматривается.

[207] Ed. cit. I, p. XLVI.

[208] Ibid., IX, p. 171.

[209] Например, говоря о Микеланджело и Рафаэле. Справедливым будет заметить, что в жизнеописании Мино да Фьезоле он выступает недвусмысленно против подобных взглядов, отмечая, что художник никаким образом не может сравниться с природой, однако в этом случае речь идет об особом случае, поскольку Вазари высказывает неодобрение тем художникам, которые только копируют работы других, даже не пытаясь обратиться к самой природе. Это, конечно, ведет к маньеризму, который Вазари в целом не осуждает, если речь идет о работах его поколения, однако против которого он выступает, если сталкивается с отходом от реализма в Кватроченто.

[210] Le Vite, IV, p. 280.

[211] Введение. О живописи, ch. I.

[212] Подобная же мысль содержится и во фрагментах Челлини «Discorso sopra... 1'arte del disegno» (Opere, ed. Milan, 1811, VI, p. 222.)

[213] Le Vite, IV, p. 80.

[214] Ibid.

[215] Vasari on Technique, p. 146.

[216] Bottari-Ticozzi, Lettere Pittorichc, III, p. 32.

[217] Le Vite, IX, p. 130.

[218] Ibid., IX, p. 56.

[219] Ibid., VII, p. 164.

[220] Ibid., VI, p. 249.

[221] Альберти, например, говорит о том, как «рождается то очарование в телах, которое называется красотой» («Delia Pittura», bk. II, p. 109), добавляя, что не знает другого способа достичь этой красоты, кроме как пристально изучая природу. Неоплатоники Кватроченто проводят различие между красотой и изяществом приблизительно так же, как это делает Вазари, однако применяют эти понятия, исключительно говоря о телесной красоте, а не о красоте в искусстве.

[222] Le Vite, IV, p. 81.

[223] В своем труде *Discorso della Bellezza e della Grazia* Бенедетто Варки проводит приблизительно такое же разграничение между красотой и изяществом, как Вазари. Однако, поскольку он говорит в основном о женской красоте и изяществе, не применяя эти понятия к произведениям искусства, его рассуждения можно применить к обсуждаемой теме лишь отчасти.

[224] Le Vite, IV, p. 80.

[225] Ibid., IV, p. 242 ff.

[226] Ibid., V, p. 166.

[227] Ibid., V, p. 167.

[228] Ibid., VI, p. 149.

[229] Ibid., IV, p. 80.

[230] Ibid., X, p. 187

[231] Как утверждается, Микеланджело, узнав, что Вазари выполнил свои фрески за столь короткое время, сказал: «Заметно». Аннибале Каро также не одобрял такого темпа скорости работы художника (см.: Bottari-Ticozzi, Letters Pittoriche, LI, p. 17). Все классические историки следующего века — от Беллони до Фелибьена — выступают с аналогичными претензиями к маньеристам.

[232] Le Vite, IV, p. 81.

[233] Ibid., IV, p. 82.

[234] Ibid., II, p. 131.

[235] Le Vite, V, p. 260.

[236] Ibid., II, p. 131.

[237] Ibid., III, p. 147.

[238] Ibid., V, p. 254.

[239] Введение. О живописи, гл. I.

[240] Перевод Hoby, Everyman's Library, p. 43.

[241] Ibid., p. 43 ff.

[242] Ibid., p. 46.

[243] Кастильоне повторяет эту мысль и применительно к женской косметике. Он отмечает, что изящны лишь те, кто наносит косметику так искусно, чтобы она была незаметна. (Ibid., p. 66.)

[244] Ibid., p. 48.

[245] Ibid.

[246] Предисловие к «Жизнеописаниям», I, с. XLI.

[247] Ibid., III, p. 161.

[248] Ibid., II, p. 84.

[249] Ibid., X, p. 221.

[250] О высокой оценке Вазари готического искусства, той тщательности, с которой он подбирал соответствующие готические рамы к рисункам эпохи Триченто, хранившимся в его коллекции, можно прочесть у E. Panofsky, Das erste Blatt aus dem Libro Giorgio Vasans, Städel-Jahrbuch, VI, 1930, s. 2.

[251] То, что этот фрагмент выделяется на фоне остальных мыслей Вазари, объясняется тем фактом, что это — прямое заимствование у другого писателя. Scoti-Bertmelli обнаружил страницу рукописи Винченцо Боргини, содержащую набросок этого фрагмента (см.: Giorgio Vasari, Scrittore, p. 82). Вазари, несомненно, был в долгу перед многими своими друзьями за сведения и мысли, изложенные в «Жизнеописаниях», однако сложности, связанные с выявлением подобных чужих вкраплений, настолько высоки, что я предпочел рассматривать «Жизнеописания» как одно целое. В этом случае идеи, высказываемые Вазари, можно рассматривать как выражение общих взглядов того круга людей, в котором он вращался во Флоренции. Его определение рисунка следует считать параллельным комментарию

Варки к сонету Микеланджело «И высочайший гений не прибавит», содержащемуся в *Lezione*.

[252] Например, все его доводы, касающиеся спора между скульпторами и художниками, взяты из предисловия Вазари, а его определения и анализ живописных работ — из вступления, посвященного живописи.

[253] Il Riposo, p. 127.

[254] Ibid., p. 153.

[255] Наиболее важными из них являются: Ambrosius Catharinus, De certa gloria invocations ac veneratione sanctorum, Lyons, 1542; Conradus Brunus, De Imagimbus, Augsburg, 1548; Nicholas Hartsneld, Dialogi Sex 1566; Nicholas Sanders, De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione, Louvain, 1569. Их доводы повторяются всеми позднейшими авторами, рассматривавшими религиозное искусство, такими как Палеотти или Моланус.

[256] Canons and Decrees of the Council of Trent, Session XXV, Tit. 2.

[257] Полное изложение этого случая содержится в предисловии к предпринятому Margaret Rooke's изданию «Града жизни» (Smith College Studies in Modern Languages, vol. VIII).

[258] Loc. cit.

[259] Ibid.

[260] Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae, bk. I, ch. 17.

[261] Archiepicopale Bononiese, Rome, 1594, p. 230.

[262] De Historia SS. Imaginum, 1619, bk. V, ch. 58.

[263] Borromro, Instructiones, bk. I, ch. 17.

[264] Ibid., p. 77

[265] Due Dialogi, p. 115.

[266] См. Molanus, ed. cit., bk. V, ch. 19; Borromeo, Instructiones bk. I, ch. 17.

[267] Ibid., p. 80.

[268] Gilio, ed. cit., p. 88; & cf. Molanus, ed. cit., bk. II, ch. 30.

[269] Molanus, ed. cit., bk. V, ch. 20 и 21; Possevino, Tractatio de Poffi et Pictura, ch. 25.

[270] Ed. cit., pp. 96–121.

[271] Ibid., p. 103.

[272] Gilio, ed. cit., p. 108.

[273] Ed. cit., ch. 27. Сикст V использовал две колонны, воздвигнутые Траяном и Марком Аврелием для христианских целей, увенчав их фигурами Св. Петра и Св. Павла.

[274] Ed. cit., bk. LI, chs. 57 и 60.

[275] Instructiones, bk. I, ch. 34.

[276] Ed. cit., p. 75. Боргини придерживается той же точки зрения (ed. cit., p. 53).

[277] Протоколы процесса опубликованы Pietro Caliari в Paolo Veronese, Rome, 1888, p. 102 ff.

[278] См.: Schnell, Baierischer Barock, p. 6.

[279] Vasari. Le Vite, bk. IV, p. 158.

[280] Ibid., bk. VII, p. 247.

[281] Canons, Session XXV, Tit. 2.

[282] Borromeo, Acta Ecclesiae Mediolanensis ed. Brescia, 1603, II, p. 496; Paleotti, ibid., bk. III.

[283] Ibid., p. 104.

[284] Ibid., bk. II, ch. 42.

[285] Ibid., ch. 27.

[286] Пий V также потребовал переписать некоторые фигуры. Именно тогда Эль Греко предложил заменить всю фреску на «скромную и пристойную, выполненную с неменьшим искусством» (Цитата из Манчини приводится Виллумсеном в La Jeunesse du Peintre El Greco, I, p. 424). По указанию Климента XIII были добавлены новые одежды, а в 1936 году ходили слухи о том, что Пий XI собирался продолжить эту работу.

[287] См.: Gaye, Carteggio Inedito, II, p. 500.

[288] См.: Symonds, Catholic Reaction, ch. 3.

[289] Romano Alberti, Origine e Progresso dell' Accademia, p. 79.

[290] Bottari-Ticozzi, ed. cit., III, p. 532 ff.

[291] Gaye, ibid., LII, p. 578.

[292] Представляется, что аналогичные угрызения совести относительно своих ранних мадригалов испытывал и Палестрина. См.: Bernier, St. Robert Bellormin. p. 65.

[293] Ibid., p. 69.

[294] Ibid., p. 94.

[295] Ibid., p. 86.

[296] Например, ныне уничтоженные фрески Понтормо в базилике Сан-Лоренцо.

[297] Ed. cit., p. 89.

[298] Например, Gauthiez, L'Aretin, Paris, 1895.

[299] L'Aretino, p. 236.

[300] Ibid., p. 240.

[301] Иногда утверждается (см., например: Mary Pittagua, L'Arte, XX, p. 240), что диалог Дольче представляет общее мнение, сложившееся о Микеланджело в Венеции. Даже абстрагируясь от факта, что тональность высказываний Дольче не может определяться ничем, кроме его личной злобы, существуют свидетельства того, что в это время в Венеции Микеланджело вызывал восхищение. Бьондо и Пино очень высоко отзываются о нем в своих диалогах. Дони в своем письме к Аретино, написанном в 1549 году, повторяет эту оценку (Disegno, p. 60); существует даже письмо самого Дольче Гасперо Баллини, в котором Микеланджело описан как божественный мастер, вернувший искусство на тот уровень, который оно занимало в античное время (Bottari-Ticozzi, ibid., V, p. 175). Чтобы доказать его влияние, достаточно вспомнить девиз Тинторетто: «Рисунок — как у Микеланджело, колорит — как у Тициана».

[302] Le Vite, VI, p. 249.

[303] Le Vite, III, p. 33.

[304] Ibid.

[305] Archiepiscopale Bononiese, p. 567.

[306] Il Figino, p. 139.

[307] Gilio, ibid., p. 86.

[308] Instructiones, bk. I, ch. I.

[309] Ibid., ch. 3.

[310] Ibid., ch. 10.

[311] Ibid., ch. II.

[312] Ibid., ch. 28.

[313] Ibid., ch. 2.

[314] Ibid., bk. II.

[315] Ibid., bk. I, ch. 8.

[316] Ibid., ch. 34.

[317] Ibid., ch. 2.

[318] Ibid., ch. 7.

[319] De Nitore et Munditia Ecclesiarum.

[320] I Quattro Libri dell' Architettura, bk. IV, ch. 2.

[321] Альберти также выступал за круглые в плане церкви, поскольку круг — это форма, любимая природой (De Re Aed., bk. VII, ch. 4). Теологические причины им не упоминались.

[322] Ibid., bk. IV, ch. 5.

[323] Bk. III, p. 35.

[324] Ibid., p. 38.

[325] L'Architettura, bk. IV, chs. 6, 7, 8.

[326] Male, L'Art religieux apres le Concile de Trente, p. 36.

[327] Распоряжения Каро, отданные относительно этой работы Таддео Цуккаро, полностью приводит Вазари (Ibid., VIII, p. 245). Их любопытно изучить для того, чтобы понять, насколько живописцы того времени были готовы принять указания со стороны. Тон задают уже первые замечания Каро: «Недостаточно, если я только на словах перескажу вам те сюжеты, которые кардинал поручил мне передать вам для росписи во дворце Капраролы, ибо помимо самой выдумки вам надлежит иметь в виду также и размещение и постановку фигур, их окраску и многие другие подобного рода соображения согласно найденным мною описаниям тех предметов, которые мне кажутся подходящими».

[328] De Imaginibus Sacris, bk. I, ch. 7.

[329] Ibid., ch. 26.

[330] Все специалисты указывают годом публикации этой работы 1587, однако в Британском музее хранится экземпляр, датируемый 1586 годом. Издание 1587 года, очевидно, представляет собой репринт первоиздания.

[331] См.: Zuccari, Idea, ch. 10; и в особенности La Dimora di Parma, ch. 10, где живопись одновременно определяется и как копирование природы и как копирование Бога.

[332] См.: Romano Alberti, Origine et Progresso dell'Acadcmia, p. 24.

[333] Veri Precetti, bk. I, ch. 2.

[334] Он описывает ее как «искру божественности» (Idea, bk. I, ch. 7). Чтобы подчеркнуть свою мысль, он прибегает к типично маньеристскому приему, производя понятие «disegno» (рисунок) от «segno di Dio» (di-segn-o, «знак Божий»).

[335] Это было отмечено E. Panofsky (См.: Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschihte der alteren Kunsttheorie, Studien der Bibliothek Warburg, 1924, p. 39 & cf.). В указанной работе дается полный анализ взглядов Цуккаро и Ломаццо на природу красоты.

[336] Цуккаро использовал свою теорию рисунка в качестве основы для серии украшений своего собственного дома. (См.: Korte, «Der Palazzo Zuccari in Rom», Romische Forschungen der Biblioteca Hertziana, 1935, pp. 35 fT.).

[337] Цуккаро крайне редко склоняется к неоплатонизму. В качестве источника для своей теории идей он указывает Платона, хотя в реальности это скорее неоплатонизм (Idea, bk. I, ch. 5). К концу своей работы он рассуждает о свете полностью в неоплатоническом духе (Idea, bk. II, ch. 15).

[338] Tempio delta Pittura, ch. 26. Большая часть этого фрагмента является буквальным заимствованием у Фичино (См.: Panofsky, Idea, Appendix I). В своем *Trattato* Ломаццо постоянно черпает идеи у Фичино или более ранних неоплатоников, таких, как Псевдо-Дионисий (например, в кн. IV, ch. 3).

[339] См.: Panofsky, Idea, p. 56. Еще одним примером любви маньеристов к темноте является кабинет Франческо Медичи в Палаццо Веккьо. Это маленькая комната без окон, освещаемая только искусственным светом.

[340] Idea, bk. II, ch. 15.

[341] См.: письма 43 и 44 в Carteggio artistico inedito di Vincenzo Borghini.

[342] Trattato, bk. I, ch. 4.

[343] Ibid., bk. V, ch. I, и Tempio della Pittura, ch. II. В этой точке зрения он опирается на идеи Микеланджело.

[344] Idea, bk. II, ch. 6.

[345] См.: Panofsky, Idea, p. 38.

[346] Idea, bk. II, ch. 6.

[347] Ibid., bk. II, ch. 4.

[348] Tempio delta Pittura, ch. 12.

[349] См.: Romano Alberti, Origine et Progresso dell'Accademia, p. 59.

[350] Ibid., bk. II, ch. 11.

[351] Trattato bk. VI, ch. 64.

[352] Tempio della Pittura, ch. 3.

[353] Lamento, опубликованное в 1605 году в Мантуе, отчасти повторяло работу Франческо Ланчилотти «Трактат о живописи» (Рим, 1509), в котором автор оплакивал то неуважение, с которым в это время относились к живописи.

[354] Lomazzo, Tempio della Pittura, ch. 9.

[355] Ibid., ch. 31.

[356] Ibid., ch. 7.

[357] Ibid., ch. 8.

[358] Ibid., Введение.

[359] Lomazzo, Tempio della Pittura, ch. 8.

[360] Ibid., ch. 26.

[361] Ibid., bk. I, ch. 2.

[362] Подробное обсуждение использования классических тем в этих фресках содержится в Saxl, Antike Götter in der Spürenaissance, Studien der Bibliothek Warburg, 1927.

[363] I Quattro Libri dell' Architettura, bk. I, ch. 12.

[364] Tutte L'Opere d'Architettura et Prospettiva, bk. III, ch. 4.

[365] Книга была впервые опубликована в Венеции в 1562 году.

[366] Ed. cit., bk. XII, ch. 5.

[367] В своей брошюре *Della Forma delle Muse*, он говорит: «Форма — это то, что дает бытие всем вещам».

[368] В архитектуре подобным справочником служила книга Scamozzi, Idea della Architettura Universale, Venice, 1615.

[369] Il Riposo, p. 159.

[370] Ed. cit., bk. VI, ch. II.

[371] Ibid., bk. II, ch. 3.

[372] Ibid., bk. II, ch. 10.

[373] Полностью эта теория изложена в гл. 2 *Idea del Tempio della Pittura* Ломаццо.

[374] Tempio della Pittura, chs. 11–17.

[375] Ibid., ch. 17.

[376] Например, в Trattato, bk. VI, ch. 64.

[377] Ibid., Proemio, bk. I, ch. 8.

[378] Ibid., bk. I, ch. 7.

[379] Ibid., bk. I, ch. 8.

[380] Ibid., bk. I, ch. 2.

[381] Ibid., bk. I, ch. 8.

[382] Lomazzo, *Tempio delta Pittura*, ch. 2, и Armenini, ed. cit., bk. I, ch. 9.

[383] Следует заметить, что как Арменини, так и Федерико Цуккаро были лично знакомы с Лодовико Карраччи (см. письмо от Цуккаро к Карраччи, Bottari-Ticozzi, op. cit., VIII, p. 516). Однако оба маньериста принадлежали к более старшему поколению, чем Лодовико Карраччи, таким образом, если мы и можем говорить о каком-то влиянии, то это было воздействие теоретиков на художника.

[384] Эклектизм Никколо дель Аббате, прославленный в знаменитом сонете, приписываемом Агостино Карраччи, может быть, скорее, домыслом позднейшего автора, нежели сознательным намерением самого мастера.

УКАЗАТЕЛЬ

A

Accademia del Disegno — *52*
Accademia della Valle di Bregno, организация — *113*
Arti di disegno — *51*

D

De Iciarchia, сочинение — *25*
De Re Aedificatoria, трактат — *15*, *21*
De Simplicitate Vitae Christianae, труд — *45*
De Statua, трактат — *15*
De Veri Precetti delta Pittura («Об истинных правилах живописи»), книга — *119*
Degli Errori de Pittori, диалог — *92*
Dei Veri Precetti della Pittura, книга — *113*
Della Pittura di Leon Battista Alberti Libri tre, трактат — *15*
Disegno, книга — *71*

E

Eccellenza della statua di S. Giorgio di Donatello, книга — *85*

I

Idea de Pittori, Scultori e Architetti, книга — *112*, *113*
Idea del Tempio della Pittura. Trattato, книга — *113*, *120*
Il Figino, книга — *107*
Il Riposo, трактат — *85*, *92*
Index Expurgatorius, список — *98*
Instructions Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae, книга — *104*, *106*

L

Lamento della Pittura, книга — *118*
Le Vite de' piu eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani, книга — *75*
Lezioni, трактат — *75*

M

Memoriale, книга — *46*

O

Origine e Progresso dell' Academia del Disegno, книга — *112*

P

Pieta, скульптура — *54*
Quattro Primi Libri di Architettura, трактат — *106*

T

Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura, et Architettura, книга — *113*, *119*, *122*

A

Аверулино А. (Филарете) — *39*, *42*, *43*
Академия безымянных (*Accademia Innominata*) — *118*
Академия глупцов (*Accademia Insensata*) — *118*
Академия Рисунка — *111*

Академия Святого Луки — *98*
Аквавива К. — *109*
Александр VI, папа римский — *43*
Альберти Д. — *98*
Альберти Л. Б. — *9*, *11–26*, *28*, *29*, *31–35*, *40–43*, *47*, *51*, *55*, *57*, *65*, *72*, *76*, *77*, *112*, *119–121*, *123*
Аммонати Б. — *99*
Анджелико Фра Б. — *67*, *102*
Апеллес — *49*, *83*
Аретино П. — *66*, *72*, *78*, *100–102*
«Аретино», диалог — *71*, *72*, *101*
Аристотель — *23*, *24*, *29*, *84*, *115*
Арменини Д. Б. — *112–114*, *117*, *119–126*

Б

Бальтерманц Д. — *7*
Банделло М. — *98*
Бандинелли Б. — *46*
Бароччи Ф. — *109*, *110*
Бассано Я. — *72*
Беккафуми Д. — *79*, *111*
Бембо П. — *101*
Берджесс Г. — *5*, *6*, *10*
Берлин — *7*
Бернини Д. Л. — *109*
«Благороднейшая живопись», книга — *71*
Блант Э. — *5*, *6*
Боас — *10*
Боккаччо Д. — *40*
Бокки Ф. — *85*
Болонская Академия — *111*
Болонья — *12*, *91*
Боргини В. — *116*
Боргини Р. — *85*, *92*, *93*, *116*, *123*
Бордоне П. — *72*
Босх И. — *45*
Боттичелли С. — *102*
Боттичини Ф. — *91*
Брешиа — *107*
Бронзино А. — *50*, *75*, *78*
Брунеллески Ф. — *11*, *15*, *19*, *41*, *46*, *83*
Бруни Л. — *25*
Бруно Д. — *88*, *117*
Бьондо М. — *71–73*

В

Вага П. дель — *80*, *113*
Вазари Д. — *52–55*, *65*, *74–86*, *96*, *102*, *103*, *112*, *113*, *117*, *123*, *124*, *126*
Валла Л. — *46*
Варки Б. — *50*, *75*
Ватикан — *28*, *46*, *91*, *110*
Векки Д. де — *100*
Венеция — *39*, *71*, *86*, *87*, *96*, *106*, *113*, *118*
Веронезе П. — *72*, *95*, *96*, *102*
Верроккьо А. дель — *28*
Виллани Д. — *83*
Виндзор — *27*
Виньола Д. Б. да — *105*, *121*
Витрувий П. — *20*, *21*, *24*, *48*, *66*, *121*
Возрождение — *5–7*, *9*, *10*, *18*, *27*, *44*, *45*, *48*, *50*, *55*, *58*, *59*, *65*, *66*, *70–73*, *75*, *76*, *78*, *84*, *86–91*, *95*, *96*, *99*, *100*, *102*, *103*, *105*, *106*, *108*, *111*, *114–116*, *119*, *120*, *122*, *123*, *125*
Вольтерра Д. да — *97*, *103*
Высокое Возрождение — *54*, *78*, *86*, *87*

Г

Галикарнасс, мавзолей — *41*
Генуя — *12*, *113*
Георг VI, король Великобритании — *6*
Гергиев В. — *7*
Гиберти Л. — *12*, *19*, *46–48*, *83*
«Гипнэротомахия Полифила», роман — *39*, *40*, *42*
Гирландайо Д. — *54*
Гоу Э. — *10*
Грез Ж. Б. — *110*
Григорий XV, папа римский — *109*
Грюневальд М. — *45*
Гуаццо С. — *107*

Д

д'Арпино К. — *112*
да Винчи Леонардо — *6*, *27–38*, *43*, *46–51*, *54*, *65*, *76*, *78*, *80*, *81*, *100*, *112*, *116*, *119*, *120*, *123*, *125*
Данте — *59*, *94*
Данти В. — *85*
Деметрий — *21*
Джотто — *83*
«Диалог о живописи» — *71*

Диоген — *14*
Дольче Л. — *66*, *71–73*, *101*, *102*
Донателло — *11*
Дони А. Ф. — *71*
Дунс Скот — *43*
«Духовные упражнения» Св. Игнатия — *108*
Дюрер А. — *65*
Дюфрен Р. — *28*

Ж

Жерсон Ж. — *96*
«Жизнеописания» Вазари — *53*, *75–77*, *79*

З

Зевскис — *56*, *123*
Зуччи Я. — *120*

И

иезуиты — *66*, *88*, *96*, *98*, *105*, *108*, *109*, *110*
Иль Джезу, церковь — *105*, *110*
Инквизиция — *74*, *88*, *95*

К

Кавальери Т. де — *55*, *60*
Кальвин Ж. — *89*
Капрарола замок — *106*
Караваджо П. да — *113*, *125*, *127*
Караффа Д. — *66*, *74*, *88*, *93*, *98*
Кардано Д. — *46*
Карл V, король Испании, король Германии, император Священной Римской империи — *6*, *86*
Каро А. — *106*
Карраччи, семья художников — *111*, *112*, *124*, *126*, *127*
Кастельветро Л. — *49*
Кастильоне Б. — *57*, *82*, *83*
Кватроченто — *9*, *24–26*, *39*, *41*, *47*, *48*, *55*, *71*, *75*, *78*, *80*, *83*, *124*
«Клевета», картина — *49*
Климент VII, папа римский — *57*, *58*, *74*, *86*, *90*
Климент VIII, папа римский — *98*, *108*
Кловио Д. — *115*
Колонна В. — *58*
Колонна Ф. — *39–42*
Команини Г. — *103*, *107*
Кондиви А. — *53–56*, *63*, *66*
Константинополь — *87*
Контарини А. — *58*, *66*, *67*, *93*
Контрреформация — *62*, *66*, *70*, *74*, *87–90*, *94*, *96*, *97*, *99*, *103–105*, *107*, *108*, *113*, *120*, *122*
Корреджо А. — *113*
Кэрнкросс Д. — *5*

Л

Лев X — *111*
Леонардо, *см.* да Винчи Леонардо
Ломаццо Д. П. — *65*, *84*, *112–120*, *122–126*
Ломбарди П. — *39*
Ломбардия — *116*
Лукиан — *13*
«Любовное видение», поэма — *40*
Лютер М. — *58*, *89*

М

Мазаччо — *11*, *83*
Мазолино — *80*
Маклин Д. — *5*
Мантенья А. — *39*, *112*, *125*
Мантуя — *15*, *113*
Мануций А. — *39*
маньеризм — *10*, *48*, *54*, *66*, *70*, *72*, *73*, *75*, *85*, *86*, *99*, *104*, *109*, *111–115*, *117*, *119*, *120*, *124*, *126*
маньеристы — *72*, *73*, *75*, *78*, *80*, *84*, *85*, *88*, *89*, *93*, *100*, *106*, *110–123*, *127*
Маркантонио — *101*, *102*
Мартиненго А. — *107*
Медичи К. — *13*, *25*
Медичи Л. — *25*, *26*, *54*
Медичи, семейство — *24*, *25*, *74*, *75*, *86*
Микеланджело — *26*, *27*, *44*, *46*, *53–60*, *62–70*, *72–74*, *78*, *79*, *83–86*, *93*, *94*, *97–101*, *112*, *114*, *117*, *123–127*
Милан — *42*, *54*, *112*, *116*
Мирандола П. делла — *24*, *25*
мистицизм — *25*, *55*, *62*, *67*
Моланус Ф. — *91*, *92*, *94*, *97*, *104*
Молина Л. де — *109*
«Мона Лиза» — *6*
Муциано Д. — *110*

Н
натурализм — *11*, *12*, *20*, *34*, *45*, *56*, *75*, *76*, *84*, *123*, *124*, *127*
неоплатонизм — *25*, *26*, *28*, *43*, *54*, *55*, *59*, *62*, *115*
неоплатоники — *24*, *25*, *54–57*, *61*, *63*, *67*, *115*
Николай V, папа римский — *90*

О
«О божественной пропорции», труд — *43*
«Обращение Св. Павла», фреска — *100*
Олланда Ф. де — *44*, *53–55*, *62*
Оратория Сан-Джованни Деколато — *113*

П
Павел III, папа римский — *58*, *66*, *74*, *97*, *98*
Павел IV, папа римский — *97*, *107*, *108*
Павел V, папа римский — *109*
Паджи Д. Б. — *52*
Палаццо Веккьо — *75*
Палаццо делла Канчеллерия — *80*, *113*
Палаццо Русполи — *120*
Палаццо Ручеллаи — *15*
Палеотти Г. — *91*, *97*, *103*, *107*
Палестрина Д. П. — *108*
Палладио — *96*, *105*, *106*, *121*
Пальмиери М. — *91*
Паолинская капелла — *100*, *106*
Париж — *5*, *27*, *28*
Парма — *113*, *118*
Пармиджанино — *72*, *80*, *81*
Пачоли Л. — *27*, *43*
Перуджи — *85*
Перуджино П. — *32*
Петрарка Ф. — *25*
Пий IV, папа римский — *97*, *108*, *110*
Пий V, папа римский — *94*, *107*
Пино П. — *71–73*
Пинтуриккьо Б. — *46*
«Пир в доме Левия», картина — *95*
Платон — *25*, *48*
платонизм — *25*
платоники — *25*
Платоновская Академия — *25*
Плиний — *72*
Поллайоло, братья — *31*
Понтормо — *75*, *79*, *93*, *109*, *112*
Поссевино — *94*, *97*, *104*, *110*
Поул — *58*, *93*, *94*
«Проповеди» — *43*
Протоген — *83*
Пулиго Д. — *76*
Пуссен Н. — *28*
«Пьета Ронданини», скульптура — *67*, *69*

Р
«Рассуждения» Вазари — *75*
Рафаэль Санти — *55*, *57*, *59*, *66*, *72*, *73*, *80*, *84*, *85*, *90*, *95*, *112*, *113*, *116*, *117*, *125*, *127*
Регенсбург — *66*
Реформация — *57*, *87*, *95*
Рим — *19*, *39*, *41*, *42*, *52–55*, *57*, *58*, *74*, *83*, *86–88*, *98*, *101*, *107*, *109–111*, *113*, *120*, *121*, *126*
Римская академия рисунка — *118*
«Роман о Розе» — *40*
Романо Д. — *80*, *101*, *113*

С
Савонароле Д. фра — *39*, *43–45*, *55*, *63*, *67*, *96*
Садолето Я. — *58*
Саймондс — *98*
Саксл — *10*
Салимбени, братья — *100*
Сальвиати Ф. — *113*
Салютати — *25*
Сан-Лоренцо, базилика — *93*
Сан-Пьетро-ин-Монторио, церковь — *103*
Санта-Мария Маджоре, базилика — *106*
Санта-Мария-ин-Валичелла — *110*
Сарто А. дель — *79*
Св. Августин — *43*
Св. Андрея базилика (Мантуя) — *15*
Св. Игнатий — *74*, *109*
Св. Иоанна и Павла монастырь (Венеция) — *39*
Св. Луки Гильдия — *52*
Св. Матфей — *65*

Св. Павел — *58*
Св. Петра собор (Рим) — *42*, *54*, *67*, *101*
Св. Сальваторе монастырь — *107*
Св. Себастьян — *97*
Св. Себастьяна собор (Мантуя) — *15*
Св. Филипп Нери — *108*, *110*
Св. Фома Аквинский — *44*, *109*, *115*
Св. Франциск Ксаверий — *109*
Св. Карло Борромео — *91*, *95*, *97*, *104–107*, *123*
Святых Иоанна и Павла монастырь — *95*
Священное Писание — *44*, *91*, *92*
Серлио С. — *106*
Сикст IV, папа римский — *98*
Сикст V, папа римский — *94*, *108*, *109*
Сикстинская капелла — *54*, *55*, *58*, *59*, *69*, *97*, *101*
Симонид — *49*
Сократ — *44*
Станца делла Сеньятура — *55*
«Страшный Суд», фреска — *58*, *59*, *62*, *72*, *75*, *79*, *93*, *94*, *97*, *99*, *101–103*, *125*
Сфорца Ф. — *42*

Т

Театр Марцелла — *121*
Тинторетто — *72*, *73*, *96*, *126*
Тициан — *72*, *73*, *76*, *83*, *113*, *117*, *125*, *126*
«Трактат об архитектуре» — *43*
Тревизо — *39*
Тренто — *86*
Треченто — *12*, *83*
Тридентский собор — *66*, *86*, *89*, *91–94*, *96–98*, *100*, *102–104*, *106*, *108*, *110*

У

Уинд — *10*
Уинни М. — *10*
Уиттковер — *10*
Урбан VIII, папа римский — *109*
«Успение», картина — *91*, *102*
Уччелло — *81*

Ф

Фабриано Д. да — *92–95*, *97*, *99*, *100*, *101*, *103*, *110*
Фабрини Д. — *101*
Фарнезе дворец — *57*
Фаэнца — *113*
Фердинандо I Медичи, великий герцог Тосканы — *99*
Феррари Г. — *112*, *113*, *116*, *125*
Фиджино А. — *107*
Филби К. — *5*
Филострат Ф. — *73*
Фичино М. — *24*, *25*
Флоренция — *5*, *11–13*, *15*, *24*,*25*, *28*, *39*, *46*, *52*, *54*, *55*, *74*, *79*, *84–86*, *109*
Фоленго Т. — *98*
Фосс Г. И. — *46*
Фра Бартоломео — *97*
Франческа П. делла — *43*, *81*

Х

Херц И. — *10*

Ц

Цуккаро Т. — *75*
Цуккаро Ф. — *84*, *111*, *112*, *114–117*, *118*

Ч

Чайковский П. И. — *7*
Чезена Б. да — *97*
Челлини Б. — *48*, *75*
Ченнини Ч. — *12*, *17*
Чертоза, монастырь — *79*, *109*
Черчилль У. — *6*
Чимабуэ — *76*, *83*
Чинквеченто — *51*, *71*, *83*

Ш

Шартр В. де — *46*

Э

Эквикола М. — *48*, *49*, *85*
экспрессия — *35*, *36*, *49*
Элеоноры Толедской часовня — *75*
Эль Греко — *115*
Энтал Ф. — *10*

Ю

Юлий II — *74*

Оглавление

Предисловие от издателей 5

Предисловие ко второму изданию 8

Предисловие к первому изданию 9

Глава I. Альберти 11

Глава II. Леонардо 27

Глава III. Колонна. Филарете. Савонарола. 39

Глава IV. Социальное положение художника. 46

Глава V. Микеланджело 53

Глава VI. Малые писатели Высокого Ренессанса. 71

Глава VII. Вазари 74

Глава VIII. Тридентский собор и религиозное искусство. 86

Глава IX. Поздние маньеристы 111

Библиография 128

Примечания 133

Указатель. 154

Anthony Blunt

Artistic theory in Italy
1450–1600

Энтони Блант

Теории искусства в Италии
1450–1600

Редактор *А. А. Братишко*
Корректоры *Г. Н. Кузьминова, Т. Е. Ширма*
Художественное оформление *А. И. Орловой*
Компьютерная верстка *В. В. Забковой*

ООО «Кучково поле»
Москва, 119071, ул. Орджоникидзе, 10, оф. 420
Тел.: (495) 256 04 56, e-mail: info@kpole.ru
www.kpole.ru

Подписано в печать 06.06.16. Формат 165 × 235 мм
Усл. печ. л. 13. Тираж 500 экз.

ISBN 978-5-9950-0710-4
ISBN 978-5-9950-0718-0 (Реальная политика)

Энтони Блант

ТЕОРИИ ИСКУССТВА В ИТАЛИИ 1450–1600

Автор этой книги Энтони Блант был ведущим британским историком искусства и куратором королевской коллекции. При этом он работал на советскую разведку в составе «Кембриджской пятерки» — самой успешной разведывательной группы в истории спецслужб.

В период наступления фашизма в Европе его выбор встать на службу Советскому Союзу определялся ценностями гуманизма, которые создала эпоха Возрождения в Италии. Вера в человека и вера в разум — это идеалы, которые стимулировали эпоху Просвещения, Великую французскую революцию, построение Советского Союза и победу над фашизмом в Великой Отечественной войне.

ISBN 978-5-9950-0718-0