



Н. ДМИТРИЕВА

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ



ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО

ДРЕВНИЙ МИР

СРЕДНИЕ ВЕКА

ИСКУССТВО ВОЗРОЖДЕНИЯ

ИСКУССТВО СЕВЕРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

ИСКУССТВО XVI—XVIII ВЕКОВ

ИСКУССТВО XIX ВЕКА

Н.ДМИТРИЕВА

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

« АСТ-ПРЕСС »

Москва
2004

«Галарт»

УДК 7.0
ББК 85
Д53

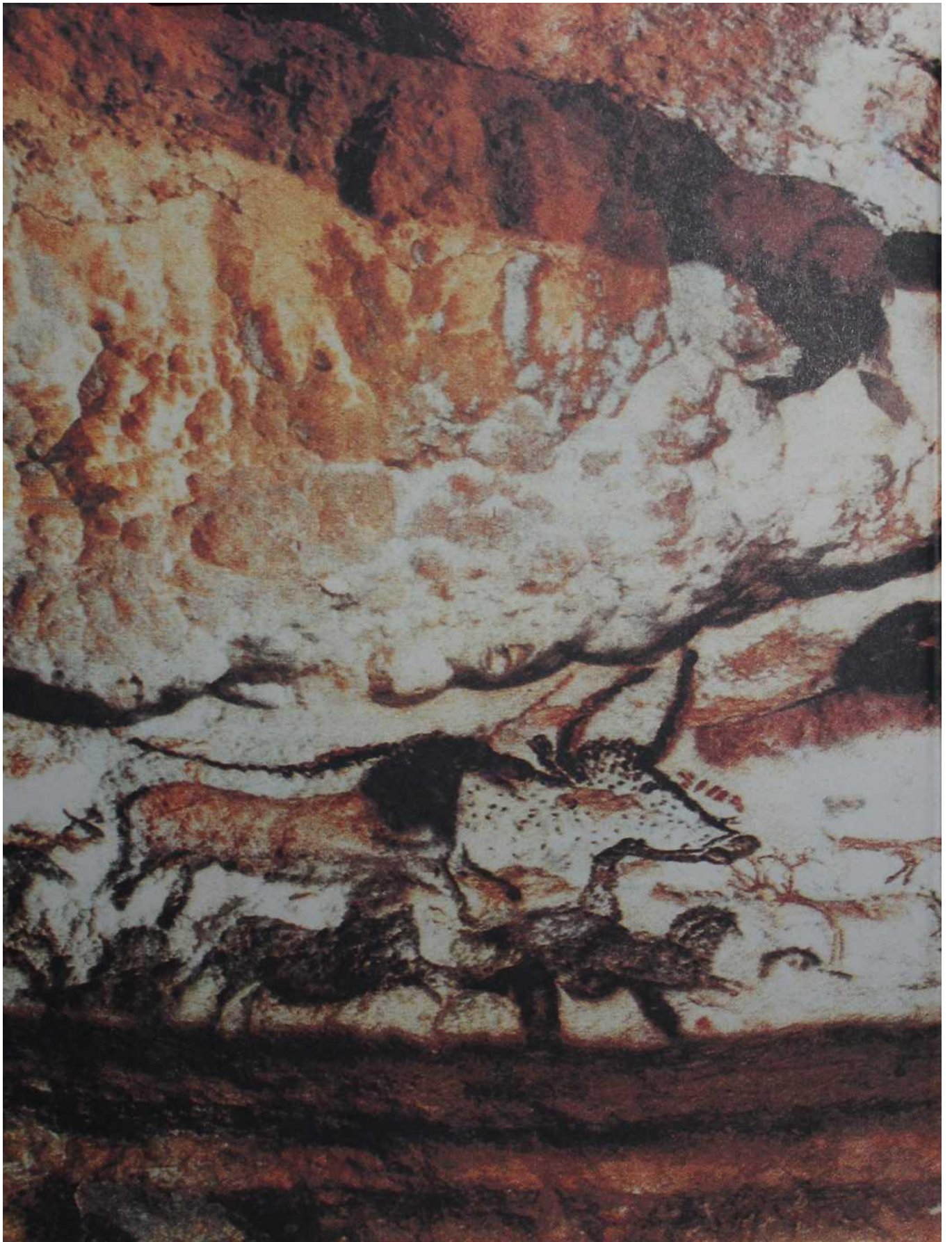
Дмитриева Н. А.
Д53 Краткая история искусств. - М.: АСТ-ПРЕСС; Галарт,
2004- 624 с.: ил. — (История искусств).

ISBN 5-269-00980-3 (ЗАО «Издательство «Галарт») ISBN
5-7805-0693-0 (ЗАО «Компания «АСТ-ПРЕСС»)

© ЗАО «Издательство «Галарт», 2000
© ЗАО «Компания «АСТ-ПРЕСС», 2000
© Н. А. Дмитриева, текст, 2000
© Е. Н. Семенов, дизайн, 2000

СОДЕРЖАНИЕ

Глава первая ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО	6	Глава пятая ИСКУССТВО СЕВЕРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ	223
Глава вторая ДРЕВНИЙ МИР	17	Возрождение в Нидерландах	227
Искусство Древнего Египта		Возрождение в Германии	245
Древнее и Среднее царство	21	Возрождение во Франции	261
Новое царство	31	Глава шестая ИСКУССТВО XVI-XVIII ВЕКОВ	269
Античное искусство	39	Искусство Италии	
Крито-микенская культура	39	XVII-XVIII веков	275
Греческая архаика	45	Искусство Фландрии	
Греческая классика	49	XVII века	293
Эллинизм	64	Искусство Испании	
Древний Рим	68	XVI-XVIII веков	303
Глава третья СРЕДНИЕ ВЕКА	75	Искусство Голландии	
Искусство Византии	77	XVII века	327
Средневековое искусство		Искусство Франции	
Западной Европы		XVII-XVIII веков	347
Культура раннего		Искусство Англии	
средневековья	91	XVIII века	369
Романский стиль	94	Русское искусство	
Готическое искусство	100	XVIII века	377
Древнерусское искусство	121	Глава седьмая ИСКУССТВО XIX ВЕКА	397
Глава четвертая ИСКУССТВО ВОЗРОЖДЕНИЯ	155	Искусство Франции XIX века	403
Возрождение в Италии		Романтизм и реализм в других	
Проторенессанс	161	странах Западной Европы	489
Раннее Возрождение	169	Символизм и модерн	507
Высокое и позднее Возрождение	181	Русское искусство XIX века	517
Возрождение в Венеции	206	Указатель имен художников и архитекторов	616



ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО



Поиски начала — едва ли не самые трудные поиски, в которые пускается пылкий человеческий ум. Любое явление когда-то и где-то началось, зародилось, возникло — это кажется нам очевидным. Но, шаг за шагом добываясь до его истоков, исследователь находит бесконечную цепь превращений, переходов из одного состояния в другое. Оказывается, что всякое начало относительно, оно само является следствием долгого предшествующего развития, звеном бесконечной эволюции. Не только происхождение жизни на земле и человеческого рода не мыслится как единовременный акт "творения" или появления, но и происхождение собственно человеческих институтов, таких как семья, собственность, государство, — также итог длительного процесса, звено в цепи превращений.

То же можно сказать и об искусстве. Когда, где и почему оно "началось" точный и простой ответ невозможен. Оно не началось в строго определенный исторический момент — оно постепенно выросло из неисторического, формировалось и видоизменялось вместе с создающим его человеком. В изучении его древнейших форм истории изобразительного искусства находятся в более благоприятном положении, чем истории искусства слова, музыки и театра. Последние могут судить о первобытных песнях и зрелищах только по косвенным данным, по аналогии с творчеством ныне живущих народов, задержавшихся вплоть до XIX и даже XX века на стадии первобытнообщинного строя. Эти аналогии приблизительны: каким бы ни был архаическим общественный строй народов, оттесненных с магистрального пути истории, все же протекшие тысячелетия не могли оставаться для них неподвижным временем без развития. Время само есть движение и развитие. И современное (то есть относящееся к последним двум столетиям) искусство коренных австралийцев или африканцев все же совсем иное, чем у людей каменного века. Это можно сказать с уверенностью, потому что вещественные изобразительные памятники доисторических эпох сохранились.

Еще в начале прошлого столетия их совсем не знали. Примерно с середины XIX века началась серия открытий, ставших возможными благодаря развитию научной археологии. Чуть не во всех концах земли были обнаружены и раскрыты очаги материальной культуры незапамятных времен: стоянки пещерного человека, его каменные и костяные орудия труда и охоты — копья, палицы, дротики, рубила, иглы, скребки. И во многих стоянках найдены предметы, которые мы не можем назвать иначе как художественными произведениями. Силуэты зверей, узоры и загадочные знаки, вырезанные на кусках оленьих рогов, на костяных пластинках и каменных плитах. Странные человеческие фигурки из камня и кости. Большие скульптуры животных. Рисунки, резьба и рельефы на скалах. В потайных скалистых пещерах, куда археологи проникали с трудом, ощупью, иногда в плыв — через подземные реки, им случалось обнаруживать целые "музеи" первобытной живописи и скульптуры. Каменные изваяния сростаются там с массивом скалы: какой-нибудь выступ скалы, уже отчасти напоминающий тело зверя, его голову или хребет, обтесан и доведен до полного сходства с кабаном или медведем. Есть и скульптуры из глины, причем на них запечатлелись следы ударов копьём. В пещере Монтеспан (Франция) открыли "израненную" глиняную фигуру медведя без головы; у ног этой статуи лежал череп настоящего медведя. Очевидно, к ней приставляли окровавленную голову убитого зверя. На стенах и потолках пещер — многочисленные изображения, большие и маленькие, частью вырезанные, а частью исполненные минеральными красками. Это тоже почти сплошь изоб-

Росписи в пещере Ласко
Верхний палеолит Голова
быка

Роспись пещеры Ласко
Верхний палеолит
фрагмент

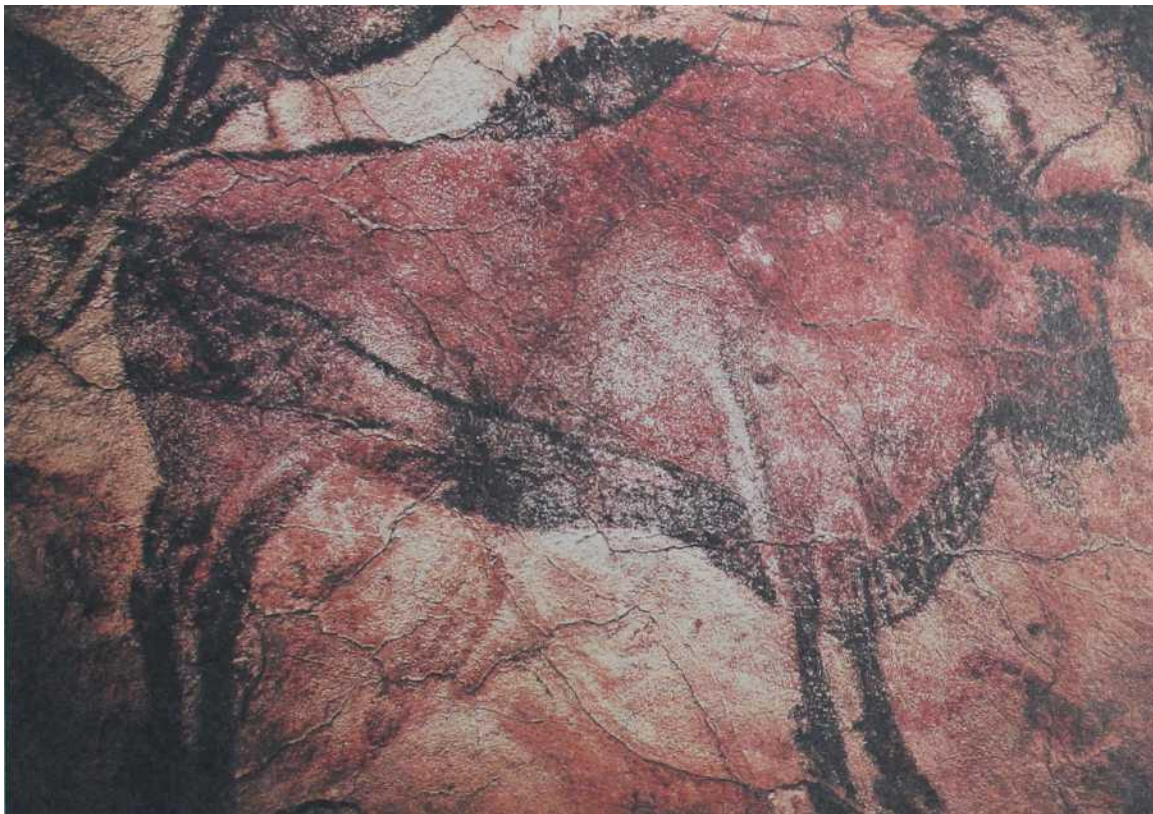


Изображение лани в пещере Альта мира
Верхний палеолит

ражения животных — олени, бизоны, кабаны, дикие кони; среди них и такие, которые ныне на земле уже не водятся — длинношерстные мамонты, саблезубые тигры. Лишь изредка попадаются абрисы человеческих фигур и голов, вернее, ритуальных масок. Только позднее, уже в эпоху неолита (нового каменного века), стали изображать сцены из жизни первобытного племени — охоты, сражения, пляски и какие-то малопонятные обряды. Такие композиции приблизительно датируются (большой точности здесь быть не может) VI—IV тысячелетиями до н.э. А самые ранние изображения, где преобладают "портреты" зверей, относятся к верхнему палеолиту (древнему каменному веку), то есть были созданы сорок — двадцать тысяч лет тому назад.

Подобные памятники не сконцентрированы где-нибудь в одном месте, а широко разбросаны по лицу нашей планеты. Их находили в Испании (знаменитые пещеры Альтамиры, которые один исследователь шутя назвал "первобытной Сикстинской капеллой"), во Франции (пещеры Фон де Гом, Монтеспан и др.), в Сибири, на Дону (Костенки), в Италии, Англии, Германии, в Алжире. Вплоть до недавно открытых и произведших сенсацию во всем мире гигантских многоцветных росписей горного плато Тассили в Сахаре, среди песков пустыни. Можно думать, что еще много находок предстоит впереди.

По данным современной науки, человек верхнего палеолита являл собой *homo sapiens* — то есть по своей физической конституции был впол-



Бизон. Роспись
пещеры Альтамиры
Верхний палеолит

не подобен современному человеку. Он владел членораздельной речью и умел выделывать довольно сложные орудия из камня, кости, дерева и рога. Родовые коллективы жили охотой на крупного зверя. Роды начинали объединяться в племена, где возникал матриархальный уклад.

Казалось бы, у этого примитивного человеческого общества, которое даже еще не возделывало землю и не приручало животных, не должно бы быть никакого искусства. Между тем оно было — доказательства налицо. Значит, искусство, во всяком случае, — один из самых древних атрибутов человеческого существования. Оно старше, чем государство и собственность, старше всех тех сложных взаимоотношений и чувств, в том числе чувства личности, индивидуальности, которые складывались позже, в развитом и расчлененном человеческом коллективе; оно старше земледелия, скотоводства и обработки металлов. Но тогда это искусство было, вероятно, до крайности примитивным? Не видя его и рассуждая отвлеченно, мы могли бы предположить, что это были беспомощные каракули, вроде каракулей двухлетнего ребенка. Так ли это на самом деле?

Вот рисунок на потолке Альтамирской пещеры — одно из изображений бизона. Он относится к так называемому мадленскому периоду, то есть к концу эпохи верхнего палеолита, ему около двадцати тысяч лет. Экономными, смелыми, уверенными штрихами, в сочетании с большими пятнами краски, передана монолитная, мощная фигура зверя с удивительно точным ощущением его анатомии и пропорций. Изображение не только контурное, но и объемное: как осязателен крутой хребет бизона и все выпуклости его массивного тела! Рисунок полон жизни, в нем чувствуется

трепет напрягающихся мускулов, упругость коротких крепких ног, ощущается готовность зверя ринуться вперед, наклонив голову, выставив рога и исподлобья глядя налитыми кровью глазами. Рисующий, вероятно, живо воссоздавал в своем воображении тяжелый бег бизона сквозь чащу, его бешеный рев и воинственные крики преследующей его толпы охотников.

Нет, это не элементарный рисунок. Его "реалистическому мастерству" мог бы позавидовать современный художник-анималист.

Предположение о "детских каракулях" первобытного человека решительно не подтверждается. В конце концов, это не должно нас удивлять. Ведь в пределах своего образа жизни, своих занятий, своего кругозора первобытный человек должен был быть великим мастером — иначе как бы он смог выстоять в условиях жесточайшей борьбы за существование, окруженный враждебными силами природы, слабый, без когтей и клыков, почти безоружный? Некоторые способности, именно те, которые нужны были ему в борьбе за жизнь, должны были развиться у него до самого изощренного умения. О тысячах вещей, сейчас доступных любому ребенку, он не

имел никакого представления, тысячи способностей были у него совершенно не развиты, зато те, которые были тогда жизненно необходимы, — развиты намного лучше, чем у современного цивилизованного человека. Разве современный человек смог бы охотиться на свирепого носорога или мамонта с помощью кремневого копья? Разве современный человек обладает таким знанием, таким чутьем лесной, дикой, звериной жизни, такой ориентацией среди шорохов, следов, запахов леса?

Навыками, жизненно необходимыми человеку каменного века, были и навыки ручного труда — искусных манипуляций руки. Если присмотреться к орудиям труда пещерного жителя, хотя бы к его костяным иглам, то видно, какая это была утонченная и искусная работа: голыми руками, с помощью кремневых скребков, выточить тонкую, крепкую заостренную иглу да еще проделать в ней ушко. Рука такого мастера была уже поистине мудрой: она прошла великую школу труда.

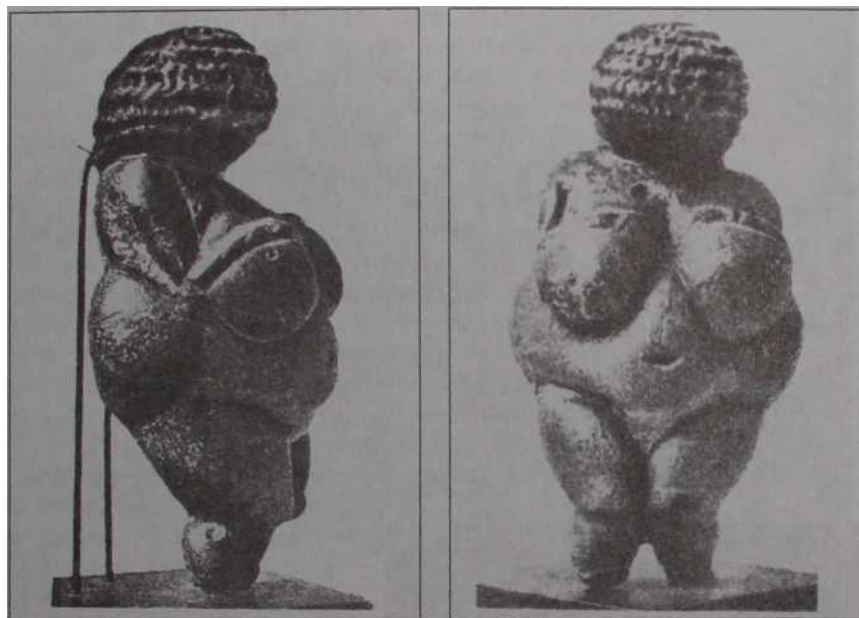
Необходима была и острая наблюдательность, развитая, правда, в узком, определенном направлении, — во всем, что касалось звериных повадок и привычек. Зверь был источником жизни, средоточием помыслов, врагом и другом, жертвой и божеством. Искусность руки и



Голова быка Роспись пещеры Ласко Верхний палеолит

меткость глаза дали возможность создавать великолепные, мастерские изображения. Но сказать, что они ни в каком отношении не примитивны, было бы тоже неверно. Примитивность сказывается, например, в отсутствии чувства общей композиции, согласованности. На потолке Альтамирской пещеры нарисовано около двух десятков бизонов, лошадей и кабанов; каждое изображение в отдельности превосходно, но как они расположены? В их соотношении между собой царит беспорядок и хаос: некоторые нарисованы вверх ногами, многие накладываются одно на другое. И ника-

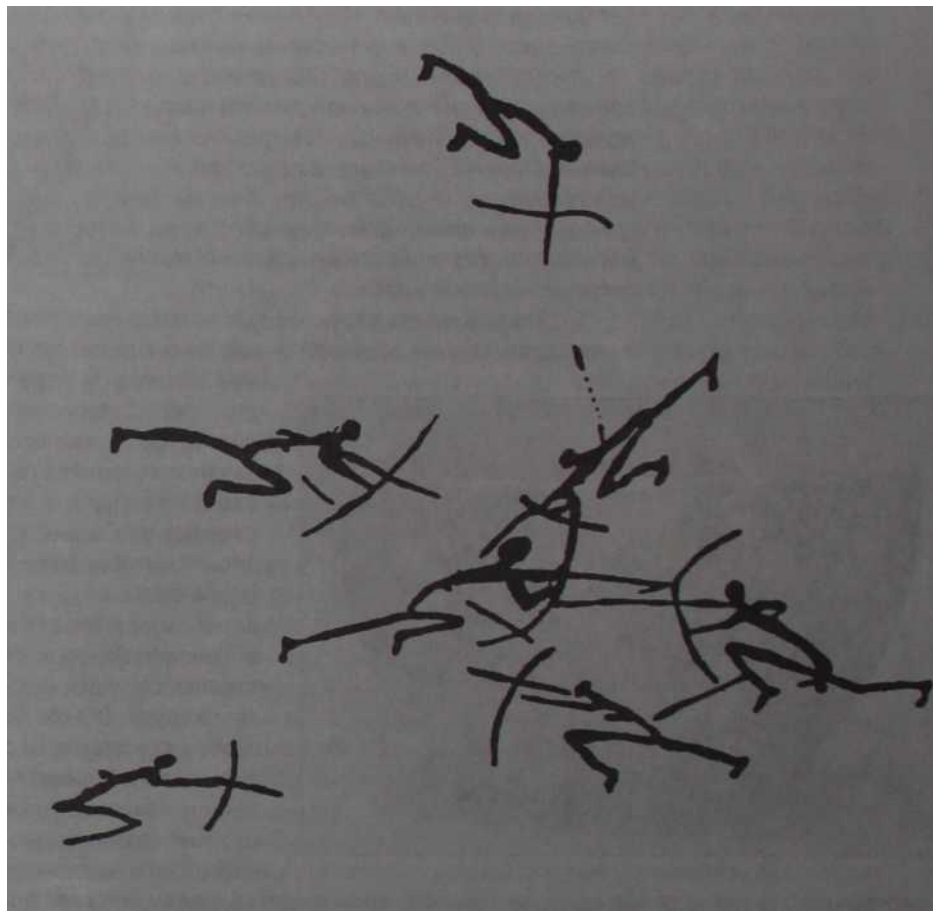
Женская статуэтка
из Виллендорфа
Верхний палеолит



кого намека на "среду", "обстановку". Тут действительно возможна какая-то аналогия с рисунками маленького ребенка, которые он наносит вкривь и вкось и не пытается согласовать их с форматом листа. Видимо, само мышление первобытного человека, очень натренированное в одном отношении, беспомощно и примитивно в другом — в осознании связей. Он пристально вглядывается в отдельные явления, но не понимает их причинных связей и взаимозависимостей. А если не понимает, то и не видит — поэтому его композиционный дар еще в зачатке. Но главным образом примитивность сознания первобытного "художника" проявляется в чрезвычайной ограниченности сферы его внимания. Он изображает только животных, и то только тех, на которых он охотится (или которые охотятся на него самого), то есть лишь то, с чем непосредственно связана его борьба за жизнь. А как он изображает самого себя?

В искусстве палеолита изображений человека вообще сравнительно мало. Но все-таки они встречаются. В самых различных местах земли найдены статуэтки женщин - "палеолитические Венеры", как их шутя называют. И в этих произведениях нам тоже бросается в глаза одновременно и мастерство и примитивность, только на этот раз примитивность очевиднее. Мастерство — в том, как цельно и сильно почувствована пластика объемов тела: в этом смысле фигурки выразительны и, при своих малых размерах, даже монументальны. Но в них нет проблеска духовности. Нет даже лица - лицо не интересовало, вероятно, просто не осознавалось как предмет, достойный изображения. "Палеолитическая Венера" с ее вздутым животом, громадными мешками груди - сосуд плодородия, и ничего сверх этого. Она более животна, чем сами животные, как они изображаются в искусстве палеолита. Любопытный парадокс этого искусства: отношение к человеку - преимущественно животное, в отношении к зверю — больше человечности. В изображении зверей уже заметно, как сквозь глубокую кору инстинктивных, элементарных чувств просвечивали и прорывались "разумные" эмоции существ, начинавших мыслить и чувствовать по-человечески. Тут не просто отношение к зверю как к добыче, источнику питания, — тут восхищение его

Битва
Сражение лучников
Морелла ла Вьейя.
Мезолит



силой, восторг перед ним, почтение к нему как покровителю рода и существу высшему. А как многозначительна, например, такая "жанровая" сцена, начертанная на скале в Алжире: слониха хоботом загораживает своего слоненка от нападения львицы. Здесь уже сочувствие, сопереживание, какая-то эмоциональная просветленность взгляда. Человек формировал свой духовный мир через познание и наблюдение внешней природы, мира зверей, который он тогда понимал лучше, осознавал яснее, чем самого себя.

Но все же чем он руководился, создавая все эти произведения, иногда очень трудоемкие? Почему он тратил на них время и труд? Возможность их для нас объяснима, но в чем была их необходимость для самого человека? Очевидно, это была необходимость в познании, в освоении мира. Она толкала человека к определенным действиям, которые он сам для себя объяснял как-то иначе и, конечно, фантастично, потому что и все его представления о причинных связях были достаточно фантастическими. И познание и упражнение в охоте (вспомним глиняного медведя, пронзенного копьями) были для первобытных людей магическим актом, священным и вместе с тем вполне утилитарным. Даже именно потому священным, что они верили в его немедленный практический результат, в его прямое действенное влияние. Убивая глиняного зверя, верили, что таким способом овладеют его живым "двойником". Надевая на себя звериные маски и исполняя "танец буйволов", считали, что это послужит призывом и привле-

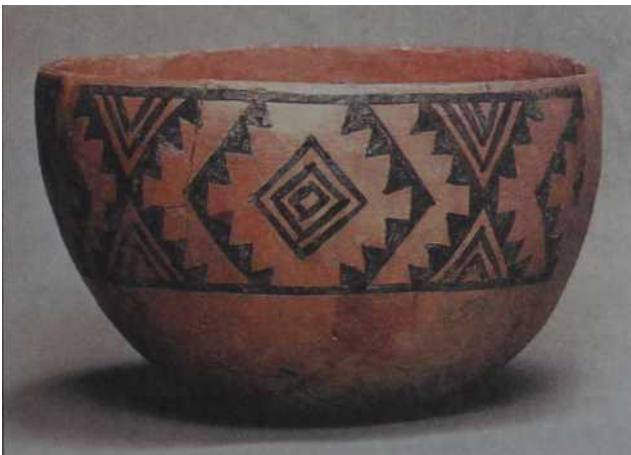
чет буйволов в их края. Изображая лошадь с отвисшим животом и налитыми сосцами, надеялись повлиять на плодородие лошадей.

Это еще не было собственно религией, собственно искусством и собственно познавательной деятельностью (как мы теперь их понимаем), но было первоначальным синкретическим единством всех этих форм сознания. Причем более всего походило все-таки на искусство — по характеру и результатам действий, по силе эмоций, по специфическому чувству целесообразной и выразительной формы, которое в этом процессе вырабатывалось. Вероятно, можно в этом смысле сказать, что искусство старше религии и старше науки.

Но оно моложе труда. Труд — отец всего человеческого, в том числе и искусства. Самые древние из найденных рисунков и скульптур относятся

не к раннему детству человечества, а, скорее, к его отрочеству. Элементарные орудия труда (кремневые скребки) человек начал изготавливать, выделившись из первобытного стада, — то есть сотни тысяч лет тому назад. Сотни тысяч лет должны были пройти, чтобы рука и мозг созрели для творчества.

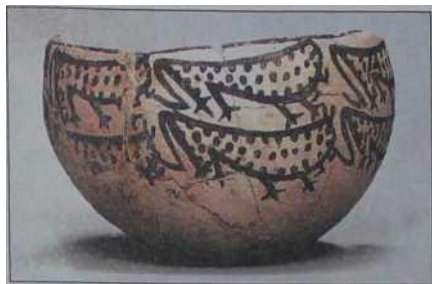
Впрочем, и в этих примитивных орудиях, в этих обточенных осколках камня, уже таилось будущее искусства, как дуб таится в желуде. Всякое более или менее развитое искусство есть одновременно и созидание ("делание" чего-либо), и познание, и общение между людьми: этими своими гранями оно соприкасается и с наукой, и с языком, и другими средства-



Расписной сосуд
Поздний энеолит
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

ми общения. Значит, производство, делание (старейшая из этих функций) в возможности, в принципе содержит в себе зачатки искусства. По мере того как производство орудий формировало интеллект человека и пробуждало в нем волю к познанию, он начинал создавать вещи, все более похожие на произведения искусства в нашем смысле. И эти "познавательные вещи" обособлялись от других, становились скульптурами и рисунками, какие мы находим в верхнем палеолите. Первоначальный, слитный, синкретический комплекс разветвлялся, одной из его ветвей было искусство, хотя все еще очень тесно сращенное с зачатками других форм общественного сознания. Постепенно в нем кристаллизуется и третья функция — общение людей, все более сознающих себя членами достаточно уже сложного коллектива. Она проступает более отчетливо в искусстве неолита, когда человеческое общество становилось обществом земледельцев и скотоводов.

В эту эпоху содержание искусства становится шире, разнообразнее, а в его формах происходят знаменательные перемены. Это был, конечно, прогресс, но прогресс противоречивый и двойственный: что-то очень важное приобреталось, зато что-то и утрачивалось — утрачивалась первоизданная непосредственность видения, свойственная искусству охотников. Выражаясь привычным нам языком, искусство неолита более "условно", чем палеолитическое. В неолите преобладают не разрозненные изображения отдельных фигур, а связанные композиции и сцены, где человек наконец занимает подобающее ему главное место. Таких сцен много



Расписной сосуд
Поздний энеолит
Санкт-Петербург, Эрмитаж

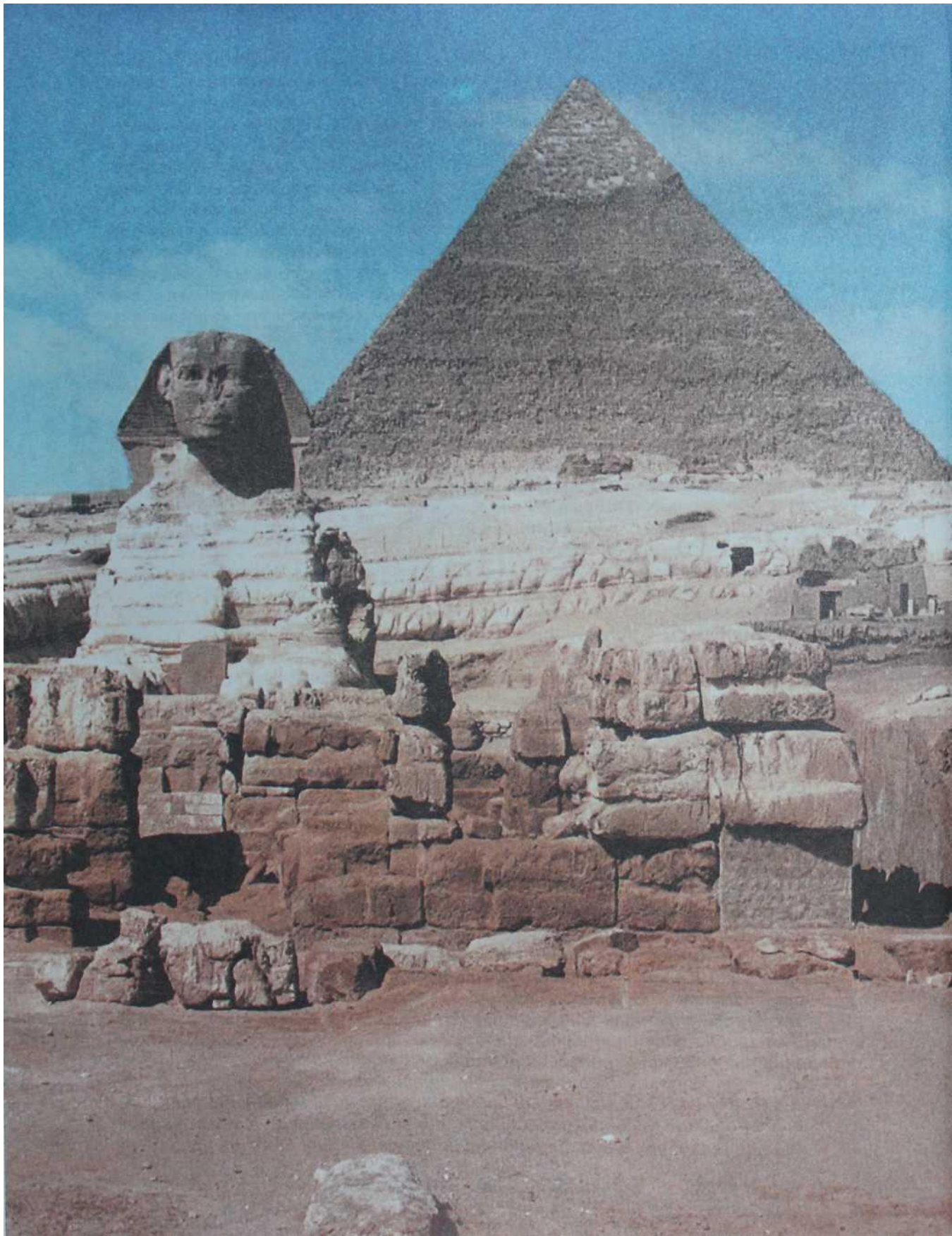
среди наскальных росписей в Африке, в Испании. Их динамика и ритм иногда поразительны, захватывающи. Стрелки с луками настигают бегущего оленя; на другом рисунке они сражаются, стремительно мчась, припадая на колени, сплетаясь; на третьем - летят и кружатся танцующие фигуры. Но сами фигуры - это, собственно, знаки людей, а не люди: толстые черные силуэтные фигурки, которые только благодаря своей неистовой подвижности создают впечатление жизни. В упоминавшихся росписях в Сахаре много загадочных сцен (ритуального характера: здесь фигурируют люди с шарооб-

разными головами, напоминающими скафандры, — что дало повод исследователю назвать эти изображения "марсианскими". Какая-то чуждая, бесконечно далекая жизнь отразилась в этих росписях, почти не поддающихся расшифровке. Они полны дикой и странной выразительности.

Есть и такие неолитические произведения, где полностью торжествует некая геометрическая схема — изображение-значок, изображение-иероглиф, изображение-орнамент, только отдаленно напоминающее человека или животное. Орнаментальный схематизм — оборотная сторона прогресса обобщающего мышления и видения. Животные, как правило, изображаются более реально, чем человек, но, во всяком случае, уже не встречаются столь живые, непосредственные "портреты", с таким чувством осязаемой формы, как алтамирские бизоны или "Олени, переходящие чё рез реку" (резьба на куске кости из грота Лортэ во Франции).

Может быть, схематизм усиливается как раз потому, что слабеет наивная вера в изображение как в "двойника", как в доподлинную реальность. И на первый план выдвигаются другие возможности, заложенные в изображении: возможности обозначения, сообщения на расстоянии, рассказа о событии. Чтобы рассказать, не обязательно соблюдать большую точность и похожесть, достаточно изобразительного намека, достаточно показать предмет в немногих общих чертах. Здесь лежат истоки пиктографии - рисуночного письма.

Схематизируя и обобщая видимые предметы, человек неолита делал огромный шаг вперед в развитии своего умения абстрагировать и осознать общие принципы формообразования. Он составляет представление о прямоугольнике, круге, о симметрии, замечает повторяемость сходных форм в природе, структурные сходства между разными предметами. Все это он применяет к тем вещам, которые изготавливает сам. Он видит, например, что форма тела водоплавающей птицы очень удобна для конструкции ковша, которым черпают воду, — и делает ковш с головой лебедя (древний-древний мотив, зародившийся в каменном веке и до сих пор применяемый народными мастерами). Так развивается искусство, где утилитарная конструкция предмета, изображение и узор представляют нечто единое. Изображение превращено в орнамент, орнамент - в изображение, и этот художественный оборотень в свою очередь выступает как нечто третье, как утилитарный предмет: сосуд-рыба, гребень-человек и т.д. Прикладное искусство такого рода зарождалось и в палеолитическую эпоху. Но в неолите оно развивается гораздо шире, а затем, в эпоху бронзы, на поздних стадиях первобытнообщинного строя, становится господствующей формой изобразительного творчества, почти совсем вытесняя "самостоятельные", не включенные в предметы обихода, живопись и скульптуру. Последние получают новое могущественное развитие уже в эпоху цивилизации, в больших древних государствах.



Г Л А В А В Т О Р А Я

ДРЕВНИЙ МИР



Искусство Древнего Египта
Античное искусство

Введение

Древняя история развивалась не только во времени — она перемещалась и в пространстве. То одни, то другие народы становились носителями человеческого прогресса, как бы фокусом мировой истории, — на века, иногда на тысячелетия; потом новые подхватывали эстафету развития, а очаги старых цивилизаций, когда-то великих, надолго погружались в сумерки. "И зарастали дворцы их колючими растениями, крапивою и репейником — твердыни их".

Только в наше время мир близится к единовременности и общности магистрального исторического процесса, в который включаются все народы, населяющие землю. До настоящего единства еще далеко, но земной шар стал обозримым в целом. В древности он был необозрим. Древние историки и летописцы описывали только то, что совершалось на небольших его участках, а что в это время происходило далеко на западе или далеко на востоке, они не знали. Чем дальше в глубину веков, тем более разобщенно, локально протекали процессы исторического и культурного развития. Видимо, среди древних центров цивилизации были и такие, которые рождались и гибли замкнуто, ничего не передав будущему. И только старые камни в степях и пустынях, уцелевшие руины и иногда сохранившиеся на них загадочные письмена свидетельствуют: здесь некогда было нечто. Неизвестно в точности, какая культура существовала до нашей эры в Западном полушарии. Культура древних майя исследована только в ее сравнительно поздних периодах; она, конечно, имела и свою древнейшую историю, но ее следы утеряны. Об американском материке европейцы до XV века знали меньше, чем мы сейчас о других планетах, а явившись туда с крестом и мечом, они сделали все от них зависящее, чтобы уничтожить то, что тогда еще сохранялось от древней культуры индейцев.

На территории Мексики открыта пирамида, погребенная под потоками лавы. Геологи определили возраст лавы: восемь тысяч лет. Значит, возможно, что в Западном полушарии существовали культуры намного более древние, чем в Восточном. Но они исчезли бесследно.

Неизвестно, была ли в действительности Атлантида, поглощенная океаном страна, о которой сохранилось столько смутных преданий. Неизвестно, кто возводил гигантское святилище солнца в горах Ливана, в Баальбеке, — от него остался фундамент, сложенный из каменных монолитов размером более двадцати метров и весом в два миллиона килограммов каждый. Римляне, построившие там впоследствии храмовый ансамбль, не знали происхождения этого фундамента. Он так поражал воображение, что сирийские легенды связывали постройку Баальбека с именем Каина, сына библейского Адама.

Но это легенды. А древнейшие цивилизации, о которых достаточно известно науке, возникали начиная примерно с IV тысячелетия до н. э. на территориях Передней Азии и Северо-Восточной Африки: Вавилон, Шумер, Египет, Ассирия, Урарту...

Как острова посреди обширных пространств, занятых кочующими племенами, возникали в долинах больших рек эти первые государства — рабовладельческие деспотии. Их экономика была проста, основана на общинном землепользовании. Сельская община — прямой потомок родовой общины, застойный, малоспособный к развитию организм. Земледелец трудился так же, как его отец, дед, прадед, мотыгой и плугом, все на той же земле, все в такой же глинобитной или тростниковой хижине, и, наверно, ему было незнакомо ощущение динамики жизни: казалось, что так всегда было и всегда будет — из века в век. И так же из века в век воздвигались

Пирамида Хефрена в Гизе и Большой сфинкс XXVIII в. до н.э.

Плита из гробницы Хиуу
Середина 3 тыс. до н.э.
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина
Фрагмент

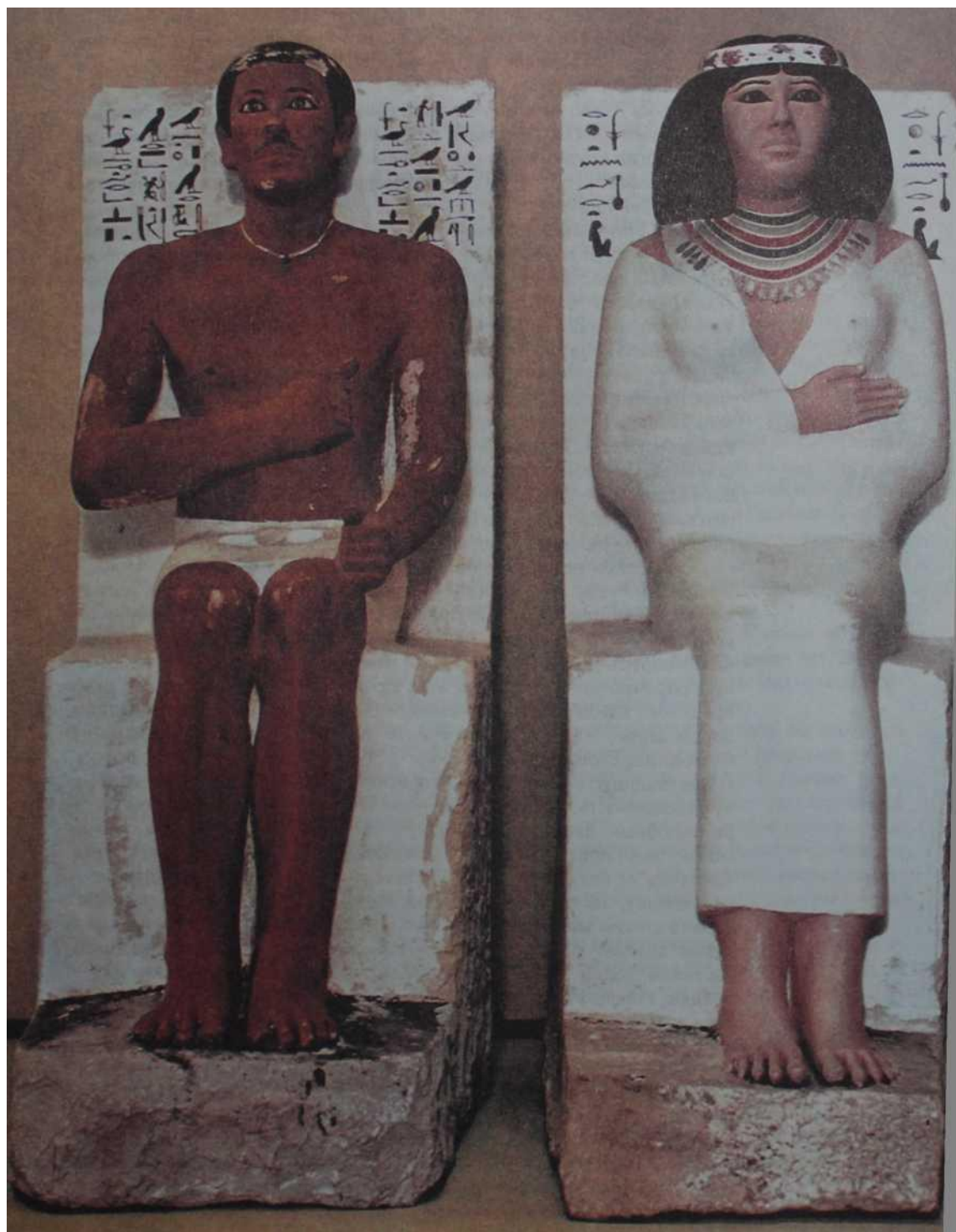
усилиями человеческого муравейника колоссальные храмы, дворцы и гробницы царей. Рабство сделало возможным грандиозное строительство, которое находилось в странном контрасте с примитивностью производственной основы.

Искусство тяготело к грандиозным масштабам, к монументальным геометрическим формам. Не странно ли: почему тогда, на заре истории, когда орудия были сравнительно примитивны, а кругозор человека ограничен, — почему именно тогда он создал культ гигантского и величественного?

В этом, видимо, была известная историческая закономерность: ведь переход от первобытного строя к основанной на рабстве цивилизации был действительно гигантским переворотом. Впервые человек стал создавать "вторую природу": он возводит ирригационные сооружения, обрабатывает металлы, путешествует по морям, составляет карту звездного неба, закладывает основы медицины и математики. Он начинает сознавать себя венцом природы, а не игрушкой ее и не пасынком. Никогда впоследствии, ни в феодальную, ни в капиталистическую эпоху, не был с таким пафосом самоутверждения выражен в искусстве идеал исполина, победителя, как в древности. В древних мифах красной нитью проходит тема героя, раскрывающего людям тайны богов и побеждающего чудовищ: в вавилонских сказаниях — Гильгамеш, в египетских — Осирис, в китайских — Юй, в греческих — Прометей и Геракл.

Но переход к цивилизации не только раскрепостил человеческие силы — он принес и порабощение человека человеком. Монарх, жрецы и малочисленная знать составляли верхушку общества, пользующуюся неограниченными правами. Царь считался собственником всей земли и государства, властелином жизни и смерти своих подданных. Непрерывные завоевательные походы доставляли ему рабов, черную рабочую силу. Гордость этих древневосточных владык не знала пределов. Каждый царь объявлялся сыном бога, высшим существом, царем царей, покорителем земли. Их гимны и восхваления неизменно начинались словами: "я покорил...", "я разрушил...", "я предал огню..." И все подвиги, весь героизм человечества, преодолевшего первобытную скованность, относились на долю тех, кто завоевал и поработил себе подобных. Властелин окружался ореолом божественности. Невозможно было признать его просто человеком: если он такой же, как все, то откуда же его господство? Оно приписывалось сверхъестественному могуществу, загадочной силе, родственной силам природных стихий. Только стихии могут справиться со стихиями. И художественное мышление создает образы сверхчеловеческие, уподобленные небесным светилам, горам, зверям, рождает таинственные символы. Оно рисует владык, стоящих высоко над миром, способных мановением руки покорять врагов.

Среди древневосточных государств было одно, которое просуществовало, сравнительно мало изменяясь, больше трех тысяч лет и создало особенно высокую и утонченную культуру. В его искусстве сконцентрировались все характерные черты стиля деспотий с их "гигантоманией", но оно преодолело грубую тяжеловесность и выработало художественные формы несравненного благородства и чистоты. Религия и культура этого государства питали собой религию и культуру Ассирии, Финикии, Иудеи и, наконец, Греции. Это государство Древнего Египта в долине Нила.



Искусство Древнего Египта

ДРЕВНЕЕ И СРЕДНЕЕ ЦАРСТВО

В Гизе, неподалеку от нынешнего Каира, на скалистом плоскогорье пустыни, отбрасывая на песок четкие тени, стоят три громадных геометрических тела — безупречно правильные четырехгранные пирамиды, гробницы фараонов Хеопса, Хефрена и Микерина. Они стоят уже больше сорока веков. Их облицовка не сохранилась, погребальные камеры с саркофагами давно разграблены, но ни время, ни люди не смогли нарушить идеально устойчивую монолитную форму этих сооружений. Высочайшая из них, пирамида Хеопса, до сих пор не имеет себе равных по величине среди каменных построек всего мира. Ее высота — 146 метров, а длина основания каждой грани — 230 метров. Греческий Парфенон по сравнению с ней выглядел бы совсем крошечным — как лодка по сравнению с морским пароходом. В пирамиде Хеопса, если бы она была полая внутри, мог бы поместиться весь ансамбль собора св. Петра в Риме. А ведь пирамида не полая, она — почти сплошной массив из тяжелых каменных плит, только внизу прорезанный узкими коридорами, ведущими в усыпальницу фараона. Подсчитали, что для того чтобы перевезти все камни, из которых сложена пирамида Хеопса, сейчас понадобилось бы 20 тысяч товарных поездов, каждый по 30 вагонов. А тогда пирамиду строили голыми руками, без помощи вьючных животных. Это поистине необычайный памятник непреклонной воли фараона и каторжного труда сотен тысяч рабов. К пирамидам примыкали низкие заупокойные храмы, у подножия рядами располагались гробницы придворных и родичей фараона — так называемые мастаба (буквально: каменные скамьи). И храмы и мастаба рядом с пирамидами выглядели очень маленькими и издали не были заметны, а треугольные пирамиды на фоне неба виднелись отовсюду, как напоминание о вечности. Длинная прямая дорога вела к ним с востока, от плодородных долин, орошаемых Нилом: дорога от обители жизни к безмолвному миру песков и гробниц. Границу пустыни и сейчас сторожит колоссальный сфинкс, лев с лицом фараона Хефрена, — прадед всех бесчисленных египетских сфинксов. Он создан не только руками людей, но и самой пустыней: люди обтесали и обработали скалу, похожую по форме на тело лежащего льва. Так делали, как мы помним, еще их первобытные предки.

Писатель Иван Бунин, много путешествовавший, влюбленный в седую грозную старину Востока, оставил путевые записки, не уступающие по художественной силе его рассказам. Вот как он описывал впечатление от Большого сфинкса:

"Вокруг меня мертвое жаркое море дюн и долин, полузасыпанных песками скал и могильников. Все блестит, как атлас, отделяясь от шелковистой лазури. Всюду гробовая тишина и бездна пламенного света... Но я иду и не свожу глаз со Сфинкса. Туловище его высечено из гранита целиком, — приставлены только голова и плечи. Грудь обита, плоска, слоиста. Лапы обезображены. И весь он, грубый, дикий, сказочно-громадный, носит сле-

Статуя царевича Рахотепа и его жены Нофрет из гробницы в Медуме XXVIII в. до н.э.
Каир, Музей



Пирамида фараона
Джосера в Саккара
XXVIII в. до н.э.

ды жуткой древности и той борьбы, что с незапамятных времен суждена ему, как охранителю "Страны Солнца", страны жизни, от Сета, бога смерти. Он весь в трещинах и кажется покосившимся от песков, наискось засыпающих его. Но как спокойно-спокойно глядит он куда-то на Восток, на далекую солнечно-мглистую долину Нила. Его женственная голова, его пятиаршинное безносое лицо вызывают в моем сердце почти такое же благоговение, какое было в сердцах подданных Хуфу".

Некрополь в Гизе и его гигантский страж возводились в эпоху Древнего царства — в первой половине III тысячелетия до нашей эры. Тогда уже сложился монументальный стиль египетского искусства, выработались изобразительные каноны, которые потом свято оберегались на протяжении веков. И постоянство объясняется застойностью общественного порядка, а также тем, что искусство Египта было составной частью культа, заупокойного ритуала. Оно столь тесно связано с религией, обоготворявшей силы природы и земную власть, что трудно понять его образную структуру, не имея общего представления о религиозно-обрядовых обычаях египтян.

Пантеон египетских богов очень велик, их культ восходит к первобытным временам, когда поклонялись тотему — зверю, покровителю племени. Божества египтян зверолики: покровитель умерших Анубис с головой шакала, павиан Тот — бог мудрости и письма, львиноголовая богиня

войны Сохмет. Животные считались священными, их содержали при храмах, оказывая им почести, а после смерти бальзамировали и погребали в саркофагах: сохранились кладбища священных быков, баранов, кошек, даже крокодилов. После этого нас не должно удивлять особое, изысканное мастерство анимализма у египетских художников. Изображают ли они важного павиана, или поджарую собаку с сосцами, отягченными молоком, или передают дикую грацию кошки, эти изображения по-своему совершенны. Высшим же культом был культ солнечного божества, грозного и благого, дающего жизнь и испепеляющего. Египет называли "страной Солнца", фараонов — "сынами Солнца". В Древнем царстве почитали бога солнца Ра, впоследствии Амона-Ра, а в эпоху Нового царства был недолгий период, когда фараон Аменхотеп IV (Эхнатон) упразднил все культы, кроме солярного, и ввел единобожие — поклонение всемогущему солнечному диску Атону. Солнечная символика многообразна; солнце изображали в виде крылатого шара, в виде шара со множеством простертых рук — лучей; изображали его соколом, тельцом. Ему слагали бесчисленные гимны. Круг — подобие солнечного диска - постоянно встречается в египетских орнаментах. Обелиск — архитектурная форма, впервые созданная в Египте, — символизировал солнечный луч.

Ипостасью солнечного божества, побеждающего силы мрака, был бог Гор, светлый сокол, сын Осириса. Миф об Осирисе и Горе особенно важен для понимания египетского искусства. Согласно мифу, бог плодородия Осирис некогда был царем Египта и научил египтян возделывать землю, сажать сады. Он был убит своим братом Сетом, олицетворявшим начало мрака и зла. Сын Осириса, Гор, вызвал Сета на поединок и победил его; после этого Гор воскресил Осириса, дав ему проглотить свой глаз. Воскресший Осирис уже не вернулся на землю, он стал господином подземного царства, царем мертвых. Наследником его на земле, царем живых, стал Гор.

История Осириса есть не что иное, как трансформация древнейшего сказания земледельцев о вечном самообновлении природы, об умира-

Плита
фараона Нармера 4
тыс. до н.э. Каир,
Музей



ощем и оживающем зерне, брошенном в землю. (Из этого зерна вырос потом целый сонм умирающих и воскресающих богов в разных религиях.) А Гор, возвращающий Осириса к жизни, — это животворный солнечный свет. Интересно, как фабула старого мифа была переосмыслена в рабовладельческой монархии Египта и как соединилась с культом фараонов и представлениями о загробной жизни. Когда царь умирал и на его место короновался другой, устраивалась традиционная мистерия: нового царя объявляли богом, воплощением Гора. А похороны умершего сопровождался заупокойным обрядом, где символически воспроизводилась история ги-



Зодчий Хесиара
Рельеф из гробницы в
Саккара
Начало 3 тыс. до н.э.
Каир, Музей,
фрагмент

бели Осириса, оплакивания его богиней Исидой и его воскресения. Это было нечто вроде христианской пасхальной службы. В Древнем царстве осирисские ритуалы относились только к особе фараона; впоследствии они распространились более широко и стали частью погребальной церемонии всякого знатного и богатого человека. Только "низших" — рядовых общинников и рабов — хоронили без всяких церемоний: их просто зарывали в песок. Умершего вельможу бальзамировали, осыпали драгоценностями, на грудь ему клали священный амулет — фигурку жука-скарабея. На скарабее было написано заклинание, призывающее сердце умершего не свидетельствовать против него на суде Осириса, куда он должен был явиться. Там, в подземном царстве, его встречал шакал-Анубис, там взвешивали на весах его сердце, и там он исповедовался перед Осирисом. Рисунки, изображающие суд Осириса, сопровождают тексты египетской "Книги мертвых" на длинных свитках папируса.

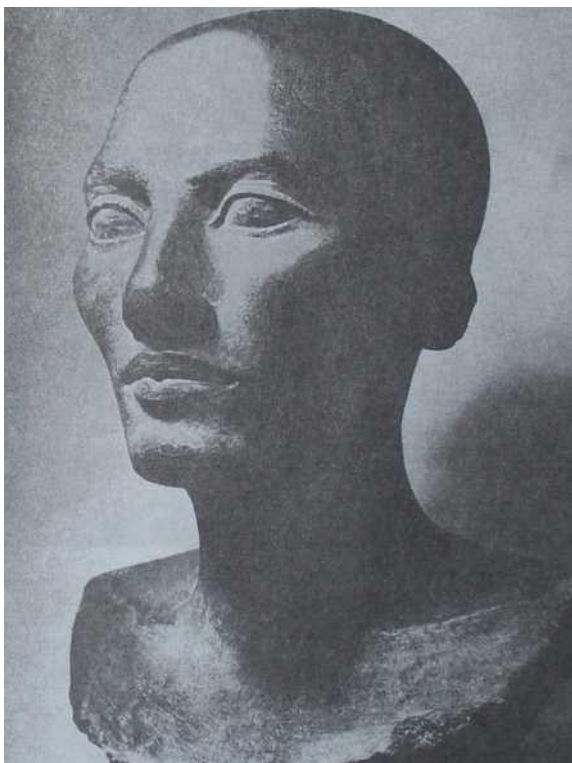
После суда и очищения наступала загробная жизнь, во всем похожая на земную. И вот здесь и заключается самое главное в системе египетских культов. Чтобы покойник мог счастливо жить за гробом, его надо было снабдить всем,

чем он обладал на земле. Всем — вплоть до его собственного тела, избывавшего тления. Отсюда и знаменитый обычай бальзамирования. Верили, что кроме души и тела есть еще нечто промежуточное — призрачный двойник человека, его жизненная сила, называемая Ка. Нужно, чтобы Ка всегда мог найти свою земную оболочку и вселиться в нее, тогда и душа будет чувствовать себя уверенно и спокойно. Поэтому кроме самой мумии в гробницу помещали портретную статую умершего, иногда не одну, причем портрет должен был быть очень похожим — иначе как же Ка опознает свой облик? Из этой традиции выросло знаменитое портретное искусство Египта. Египетские портреты своеобразны: они с удивительной силой передают индивидуальные черты лица, но выражение лица остается отвлеченным, психологически не расшифрованным. Преходящие переживания не интересовали: ведь изображался человек, освобожденный от времени, идущий в вечность. По крайней мере в Древнем царстве портреты были именно такими — спокойно-бесстрастными. Позже, в искусстве Среднего и особенно Нового царства, многое изменилось: в порт-

ретах стал просвечивать характер, угадываться личность. Но мало было сохранить тело — нужно было сохранить умершему богатство: и рабов, и скот, и семью. Другие древневосточные народы, у которых были сходные верования, поступали просто и жестоко: когда умирал знатный человек, убивали его вдову и слуг и хоронили их вместе с господином. Таков был обычай, например, в древнем Вавилоне. Но египетская религия была сравнительно гуманной: она никогда не требовала человеческих жертв. Она требовала только искусства. Не палачи, а художники обеспечивали умершему владыке посмертное благополучие. Множество небольших статуэток

— так называемых ушебти — заменяли покойному слуг. На стенах гробницы располагались фризами росписи и рельефы с изображением вереницы земных событий: тут были войны, захват пленных, пиры, охоты, отдых властелина в кругу семьи, труд его рабов на полях, пастбищах и в ремесленных мастерских. В утаенных, замурованных погребальных камерах искусство разворачивало длинную и подробную повесть о земной жизни. И всех этих рельефов, статуй и росписей никто не видел, никто ими не любовался, — и не увидел бы, если бы не пылливость археологов, начавших в XIX веке исследование египетских захоронений.

Как видим, искусству отводилась необычайно важная роль: оно должно было, ни много ни мало, дарить бессмертие, быть прямым продолжением жизни. Поэтому казалось неважным — видит ли кто-нибудь художественное произведение. Оно предназначалось не для осмотра, а представлялось чем-то само в себе сущим, само в себе заключающим жизненное начало. Понятно, что и труд художников поэтому считался священнодействием. Ведущие художники — зодчие, скульпторы и живописцы (особенно зодчие) — были высокопоставленными лицами, очень часто жрецами, их имена были известны и



Голова мужской статуи из собрания Сальт Первая половина 3 тыс. до н.э. Париж, Лувр

окружены почетом. Они гордились деяниями своих рук едва ли не так же, как цари своими победами; только гимны царей начинались словами: "я разрушил...", "я покорил...", а гимны художников — "я воздвиг...", "я соорудил...", "я выполнил работы прекрасные...".

И тем не менее проявление индивидуальной воли художника было строго ограничено: роль его мыслилась как роль хранителя священных канонов. Человек в Древнем Египте научился гордиться своими творческими силами, но рассматривал их как выражение божественной воли, а себя — как ее вершителя.

Так как в отличие от кратковременной земной жизни искусство считалось носителем жизни вечной, то оно освобождалось от всего мгновенного, изменчивого, неустойчивого. В подвижном многообразии жизни египетское искусство искало немногих, но непреложных изобразительных формул. Оно действительно выработало язык, отвечающий идее постоянства, — язык экономного графического знака, строгой и ясной линии, четкого контура, компактных, предельно обобщенных объемов. Даже когда

Плита из гробницы Хиуу
Середина 3 тыс. до н.э.
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина



изображается самое простое, самое обыденное (чего египетское искусство нисколько не чуждалось) - пастух доит корову, или служанка подает ожерелье своей госпоже, или идет стадо гусей, — эти бесхитростные мотивы выглядят не столько изображением мимолетного действия, сколько чеканной формулой этого действия, установленной на века.

Уже греки относились к искусству совсем по-другому, и уже они поражались устойчивости художественных традиций Египта. В самом деле, еще в Древнем царстве сложились строго определенные типы статуй: стоящей - фигура напряженно выпрямлена, фронтальна, голова высоко поднята, левая нога делает шаг вперед, руки опущены и прижаты к телу; сидящей - руки симметрично положены на колени или одна рука согнута в локте, торс также выпрямлен, взор устремлен вдаль. И эти типы статуй неизменно повторялись потом и в Среднем, и в Новом царстве, и в поздний Санскский период египетской истории. В рельефах Древнего царства утвердилась традиция своеобразного распластывания фигуры на плоскости. Голова и ноги изображались в профиль, а торс развернутым; вся фигура обрисована единой упругой линией. И тот же принцип рисунка сохранялся всегда. Случаи, когда человеческая голова в росписи или в рельефе изображалась не в профиль, а в фас, были редкими исключениями, и то они появляются только в эпоху Нового царства. Из столетия в столетие переходили и каноны сюжетных композиций.

Даже в деталях египетское искусство отличалось удивительным постоянством. И все же его нельзя назвать застывшим. Под покровом кано-

нов в нем шел процесс внутреннего развития, и, как ни странно, в своих бесконечных повторениях оно не утрачивало чувства жизни и природы.

В эпоху Древнего царства Египет переживал свой первый военно-политический и культурный подъем. Искусство Древнего царства - это египетская классика: оно монументально, спокойно и торжественно, в нем особенно ощутима та размеренность, ритмичность, величавость, которая так характерна для египетского искусства вообще. А вместе с тем в нем едва ли не больше дыхания жизни, чем в искусстве Среднего царства. Это и неудивительно: ведь изобразительные каноны в Древнем царстве хотя и соблюдались особенно строго, но еще не покрылись лоском тысячелетних традиций и были ближе к жизненным первоисточкам.

Портретный деревянный рельеф "Зодчий Хесира" создан в начале III тысячелетия до н. э., пятьдесят веков тому назад! - в это с трудом верится. Мускулистое стройное тело живет; чувствуется мерный ритм пружинящей поступи, орлиный профиль прекрасен. Глядя на этот рельеф, начинаешь понимать, в чем художественный смысл "распластанности" египетских фигур. Египетские рисовальщики оценили значение плечевого пояса как конструктивной основы туловища и раз навсегда выделили эту выразительную горизонталь, пренебрегая тем, что она скрадывается при профильном положении фигуры. Они отобрали из фасного и профильного положения самые четкие, ясно читаемые аспекты, объединив их вместе с замечательной органичностью и при этом достигнув гармонии с двухмерной плоскостью, на которой помещено изображение. Они не гнались за тем, чтобы запечатлеть увиденное с одной точки зрения, — у них была другая задача: изобразить человека в его субстанциональном состоянии, а не в один эмпирический момент. Здесь не приходится говорить о "неумении" правильно рисовать. "Правил", одинаковых для всех времен и народов, вообще не существует. Умение или неумение, правильность или неправильность проявляются лишь в пределах исторически сложившейся художественной концепции. В пределах египетской концепции мы видим в "Зодчем Хесира" высокий реализм и безупречное мастерство.

Всякие сомнения в способности египетских художников чувствовать и передавать объемную форму отпадут, когда мы посмотрим на круглую скульптуру того же времени. Вот мужская голова, ныне хранящаяся в Лувре. Она высечена из известняка, сравнительно мягкого камня, который египтяне особенно часто использовали в скульптуре наряду с более твердыми вулканическими породами — базальтом и диоритом. Откуда бы ни смотреть на эту голову — спереди, сбоку, в три четверти, — она поражает ясным благородством пластики. Это молодое лицо с чертами четкими, но не утратившими юношеской мягкости, вылеплено обобщенно, но замечательно живо. Посмотрите на переходы от шеи к затылку, от глазных впадин к выступающим скулам, на лепку выпуклых плавно очерченных губ.

Но вернемся к рельефу Древнего царства. Как устойчивый композиционный принцип в рельефах (а также во фресках, которые по композиции и приемам рисунка не отличались от рельефов) утвердился мотив шествия, процессии, где фигуры движутся одна за другой по фризу, через одинаковые интервалы, с ритмическими повторами жестов.

Классический пример такой композиции - рельеф из гробницы в Саккара. Слуги усопшего ведут быков, выступающих с царственной важностью. В нижнем поясе этого же фриза шествуют стайками гуси и журавли. Движения слуг довольно непринужденны — они нагибаются, оглядываются назад, поглаживают быков по спине (такая вольная трактовка допуска-

лась при изображении слуг, но никогда при изображении хозяев). Однако равномерная повторяемость фигур, их движений и поз лишает сцену оттенка жанровости и придает ей нечто ритуально-торжественное: это не скотный двор — это вереницы живых существ движутся в вечность. Надо обратить внимание на то, с каким декоративным вкусом все это расположено на плоскости, какими безошибочно точными линиями обрисованы контуры животных и как одни фигуры по контрасту оттеняются другими. Переведем взгляд с быка на идущих внизу журавлей и обратно: грузная мощь быка сразу почувствуется сильнее благодаря сопоставлению с изящными птицами, легко и деликатно ступающими на своих тонких ногах. Нельзя не заметить особую художественную роль иероглифов в этой композиции, как и в любом египетском рельефе. Среди иероглифических знаков, идущих по верху фриза и заполняющих пустоты между фигурами, встречаются и фигурки гусей и быка — такие же, только маленькие; они чередуются с неизобразительными геометризованными знаками, и все вместе с основным изображением создает впечатление одухотворенного узора.

О связи египетского искусства с письменностью нужно сказать отдельно. Нигде больше, даже в Китае, изображения и надписи не образуют такого прочного художественного синтеза, как в Египте. И связь здесь не только декоративная, а более глубокая, обусловленная мировоззрением египтян и их пониманием искусства.

Пиктография, или картинное письмо, была общей первоначальной основой и письменности и искусства Египта. Изображение для египтян — это прежде всего знак. Но знак не в нашем понимании — как что-то условное, подсобное, а священный знак-образ, обладающий животворной силой. Создать изобразительный знак предмета значило сберечь и увековечить его жизненную силу. Но и надпись — тоже знак. Письменность, как и искусство, была частью религии, делом жрецов; писцы считались служителями бога Тота, возносили ему молитвы и приносили жертвы.

Один из самых древних египетских рельефов — шиферная таблетка фараона Нармера (восходящая еще к III тысячелетию до н. э.) — не сопровождается надписью, но сам рельеф представляет собой надпись — пиктограмму. Изображение на одной стороне плиты расширяется как фраза: "Царь вывел 6 тысяч пленных из равнинной страны", а на обратной стороне — "Царь разрушает крепости, уничтожает врага". Здесь изображение и письмо тождественны. В дальнейшем пути их расходятся, но все же остаются очень близкими: искусство — это отчасти письмо, а письмо — отчасти искусство. Их союз обусловлен общностью цели — закрепить и сохранить в знаке жизнь. Письменность проделывала свою обычную эволюцию — от пиктографии к идеографии (где рисунок обозначает слово или понятие), а затем к слоговому и алфавитному письму. Как всегда, изобразительные знаки при этом все больше упрощались, схематизировались и в конце концов теряли сходство с предметом. В Египте рано возникло алфа-витно-Слоговое письмо. Когда ученые в XIX веке взялись за его расшифровку, их сбивало с толку то обстоятельство, что среди схематических "букв" то и дело встречаются изображения не схематические — людей, животных, птиц, различных предметов, очень тонко и точно нарисованные, очень похожие на те, которые встречаются в самих изобразительных композициях. Думали сначала, что египетские иероглифы — это символические письмена-рисунки. Но оказалось, что изображения лишь присоединены к слоговому письму в качестве "детерминативных знаков", определителей. То есть, если, положим, писалось слово со значением "плыть", то пе-



Рельеф из гробницы вельможи Изи 3 тыс. до н.э.
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

ред ним помещали рисунок корабля; если речь шла о плясках — помещали изображение танцовщицы и т.д. Теперь понятно, почему в рельефе из Саккара фигурки быков и гусей появляются не только в изображении, но и в надписи. По существу, надобности в этих дополнительных знаках не было — слово и так можно было прочесть. Сохраняя знак-образ, письменность сохраняла родство с искусством. Искусство же в свою очередь сохраняло свою родственность с пиктограммой — и внешнюю и внутреннюю. Что такое все эти вытянутые в "строки" вереницы сцен, опоясывающие стены усыпальниц, как не своеобразная "опись" богатств и деяний вельможи? Насколько деловыми были эти описи, можно судить по тому, что тут же нередко приводились и точные цифры рабов и голов скота. Эта рассудочная "деловитость" египетского искусства была, в сущности, обратной стороной

его глубочайшей поэтической наивности:

она проистекала из веры в безусловную реальность художественных образов. Какие при этом возникали своеобразные декоративные сочетания изображений с иероглифами, мы видели на примере рельефа из Саккара. Не менее красивы композиции другого типа — например, "Женщина с цветком лотоса" и "Царица за туалетом", хранящиеся в Каирском музее (последний рельеф относится уже к эпохе Среднего царства). И в Московском музее изобразительных искусств есть превосходные памятники Среднего царства (рельефы из гробниц Хенену и Хени), где иероглифы изысканно и разнообразно соче-



Удод. Фрагмент росписи гробницы номарха Хнумхотепа II в Бени-Хасане XX в. до н.э.

таются с фигурами. На плите Хенену дробное поле иероглифов создает прекрасный фон для горделиво-плавных силуэтов мужчины и женщины. Если рассматривать эти памятники в натуре, можно заметить еще некоторые замечательные и характерные особенности египетского рельефа, которые на репродукции не всегда видны. А именно: рельеф строго ориентирован на плоскость, но в то же время сам он не плоский, его поверхность тонко и нежно моделирована. Встречаются три типа рельефов: слегка выпуклый, слегка углубленный по отношению к фону и, наконец, такой, где рельеф находится на одном уровне с фоном, но контуры глубоко врезаны. Иногда все эти типы обработки каменной плиты соседствуют в одной и той же композиции. На плите Хенену фигуры вельможи и слуги даны в выпуклом рельефе, маленькая человеческая фигура — в углубленном (как обратная сторона выпуклости), прочие иероглифы — некоторые тоже углублены в фоне, некоторые вырезаны по контурам. Получается очень тонкая вибрация поверхности, не нарушающая ее общий плоскостной характер, но удивительно ее оживляющая. При боковом освещении контуры сочно подчеркиваются тенями — в выпуклых рельефах тень ложится со стороны, удаленной от источника света, а во впадинах — с противоположной. Плоскость живет и дышит. Это артистическое мастерство обработки камня оттачивалось многими столетиями.

Градация размеров — от больших к средним и малым, которая постоянно встречается в рельефах и придает им такое декоративное очарование, — для египтян была прежде всего градацией ценностей. Чем значительнее предмет, тем он больше. Самым большим изображается хозяин

гробницы, его родственники — меньше, рабы или пленники - еще меньше. Размер как показатель значительности был, можно сказать, универсальной категорией: он совершенно исключал всякие пространственные, перспективные сокращения и делал ненужными дополнительные атрибуты величия. Примечательно то, что даже фараон, почитавшийся богом, изображался в искусстве без всякой преувеличенной пышности. Он так же полубожен, так же в набедренной повязке, как и его подданные, - на царственное происхождение указывает только головной убор, а главное — большой масштаб фигуры.

Хотя сокровища фараонов в действительности были несметны, стиль египетского искусства сохранял благородную сдержанность. Никакой крикливости, никакой мишуры — только внушительность масштабов, ритмов, повторов. Сдержанной и непестрой была и раскраска — рельефы всегда раскрашивались. Преобладали сочетания желтых и коричневых с голубыми и зелеными — тона земли и безоблачного неба Египта. Великолепен насыщенный и звонкий голубой цвет, который египтяне, видимо, особенно любили; эту голубую окраску превосходно сохранили до наших дней мелкие фаянсовые статуэтки и изделия прикладного искусства.

Хотя искусство Среднего царства тщательно соблюдало традиции и каноны Древнего, оно не осталось совершенно тем же самым. После долгого периода смуты и распада Египта на отдельные номы (области) государство в XXI веке до н. э. снова объединилось под властью фиванских правителей — этим знаменуется начало Среднего царства. Но теперь централизация уже не была столь абсолютной, как прежде. Местные правители, номархи, стали богаче и самостоятельнее. Как уже упоминалось, они постепенно присваивали себе привилегии, прежде принадлежавшие только царю, - привилегии высоких титулов, религиозных церемоний, уподоблений Осирису и Гору. Теперь гробницы вельмож располагались не у подножия царских пирамид, а отдельно, на территориях номов. Пирамиды же стали скромнее, меньше размерами; уже ни один фараон не отважился на сооружение таких фантастически гигантских усыпальниц, как Хеопс и Хефрен.

Как отразились эти перемены на стиле искусства? Можно заметить известную двойственность в эволюции стиля. С одной стороны, снижается пафос монументальности, и поскольку заупокойные культы становятся делом более повсеместным, то и в искусстве, особенно в искусстве местных школ, появляется оттенок сниженности, обиходности. А отсюда усиление жанровых "вольностей" в трактовке сюжетов, в композиции. В портрете усиливаются черты индивидуальной характерности.

С другой стороны, каноны все-таки преобладают и, имея за собой слишком уж большую давность, поневоле сбиваются на шаблон и схему. Когда древние скульпторы высекали из скалы первого Большого сфинкса, их благоговение и тайный ужас запечатлелись в этом громоздком, но истинно величавом стороже пустыни. Когда же в Среднем царстве искусные, поднаторевшие мастера изготавливают неизвестно какую по счету, ставшую привычной фигуру льва с лицом фараона, они отдают дань традиции. Танисский сфинкс исполнен куда более "виртуозно", чем его древний предок, — уверенно изваяно львиное туловище, безукоризненно портретно волевое лицо Аменемхета III, превосходна лепка лица - и все же это произведение выглядит официально-холодным.

НОВОЕ ЦАРСТВО

Более смелые и внутренне более значительные сдвиги происходят в художественной культуре Нового царства — эпохи третьего и последнего подъема египетского государства, наступившего после победы над азиатскими племенами гиксосов. В искусстве Нового царства пробивается пламя земного чувства, размышлений, тревог. Сами традиционные формы как бы изнутри освещаются этим новым светом, он их преображает.

Впрочем, многие традиции уже изживали себя и в формах. Вместо архитектуры гробниц (гробницы в Новом царстве перестали быть назем-



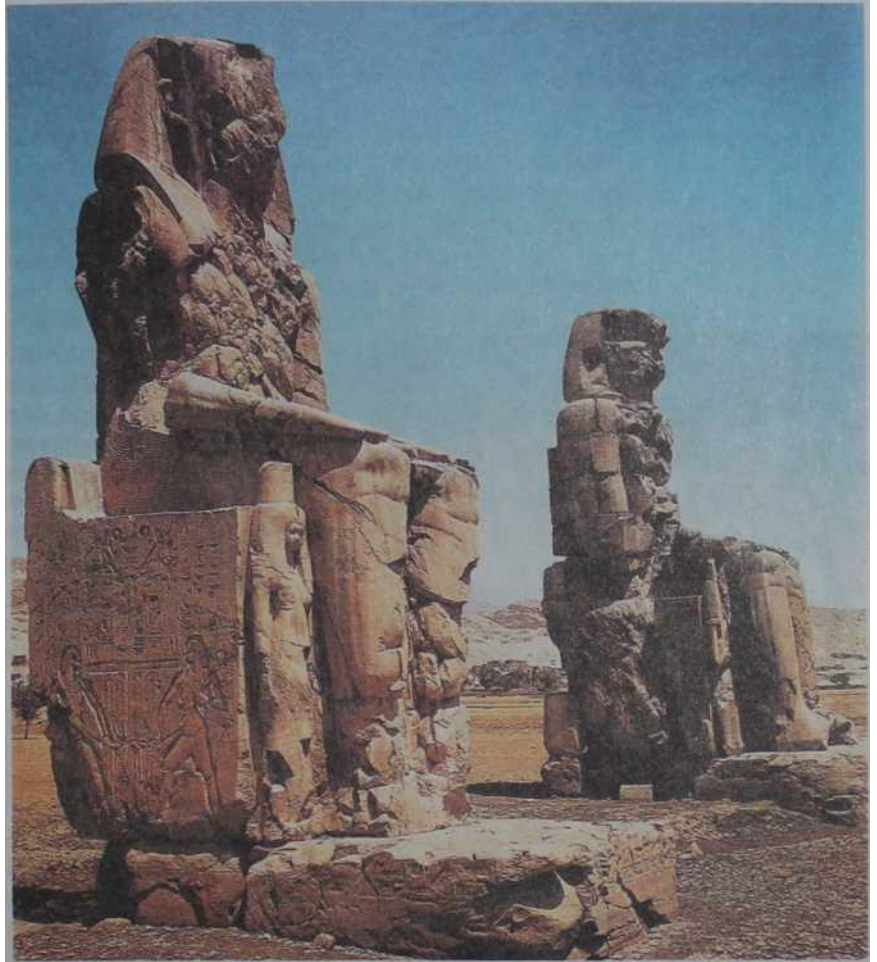
Колонны храма в Луксоре Конец XV в. до н.э.

ными сооружениями — они таились в ущельях скал) расцветает архитектура храмов. Жрецы в эту эпоху стали самостоятельной политической силой, конкурирующей даже с властью царя. Поэтому не только заупокойные храмы царей, а главным образом храмы-святилища, посвященные Амону, определяли архитектурный облик Египта. Правда, и в храмах прославлялась особа фараона, его подвиги и завоевания; эти прославления велись с еще большим размахом, чем раньше. Вообще культ грандиозного не угас, а даже возобновился с небывалой импозантностью, но вместе с тем сюда присоединилось какое-то внутреннее беспокойство. Архитектура — вернейший камертон стиля — свидетельствует об этом лучше всего.

В течение нескольких веков строились и достраивались знаменитые храмы Амона-Ра в Карнаке и Луксоре, близ Фив. Если древняя пирамида с ее спокойной целостной формой уподоблялась горе, то эти храмы напоминают дремучий лес, где можно затеряться.

От Луксора к Карнаку вела длинная, почти в два километра, прямая магистраль — аллея сфинксов. У входа во двор храма высились обелиски (один из обелисков Луксора стоит ныне в Париже на площади Согласия), мощные пилоны об-

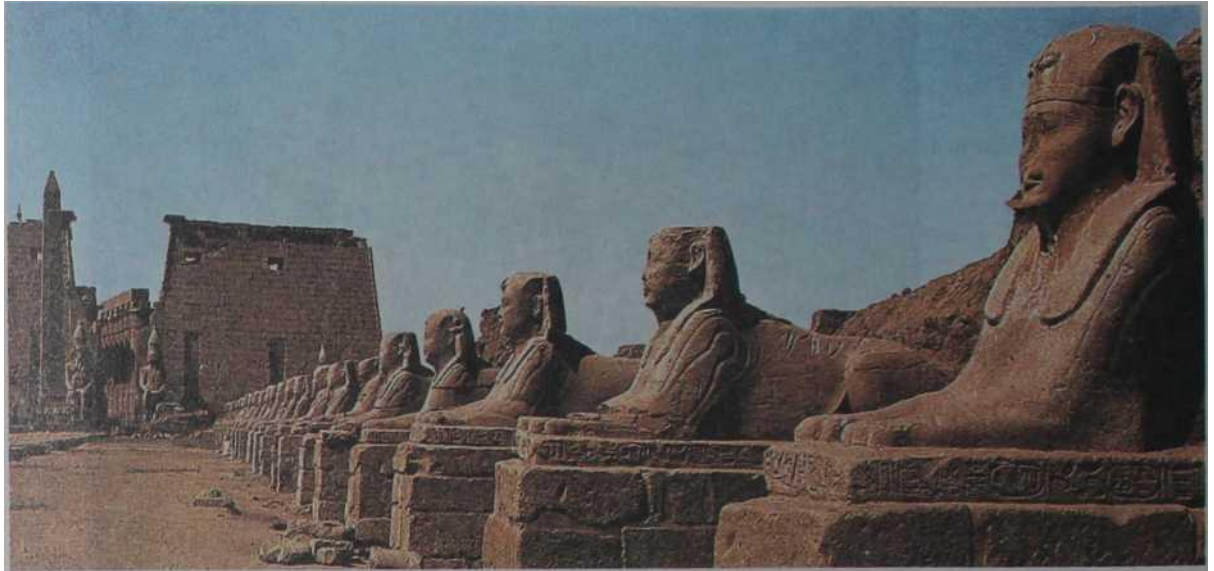
разовывали портал, возле пилонов стояли скульптурные колоссы. Из открытого солнцу двора, обнесенного колоннадой, путь вел в сумрачный гипостильный зал, а затем в полутемное святилище. Здесь-то и был настоящий лес: чаща колонн (в одном только гипостильном зале Карнака их было 144), папирусообразных, лотосовидных, пальмовидных; иные из них таковы, что ствол колонны не могли бы обхватить пять человек. Нижние части стен украшались растительным узором, а потолок расписывался золотыми звездами на темно-синем фоне, — видимо, храм символически изображал нильские заросли звездной ночью. В храме помещалось множество статуй; стены, пилоны, обелиски, иногда и колонны были покрыты вязью рельефов и испещрены иероглифами. Все эти архитектурные формы в отдельности, в том числе колонны, подражающие нильским растениям и деревьям, имеют свои прототипы и в Среднем и в Древнем царстве (мы встречаем их еще в заупокойном храме Хефрена), но никогда прежде они не соединялись в таком внушительном, пространственно-сложном ансам-



Колоссы Аменхотепа II.
Колоссы Мемнона Конец
XV в. до н.э.

бле. В храмах находились не только громадные статуи, но и небольшие статуэтки; в них также выдержан общий монументальный стиль. Египетское искусство монументально по своим формообразующим принципам, и малые формы в этом смысле не отличаются от больших — крошечный "детерминативный знак" может быть увеличен во много раз и станет полноценным монументальным произведением.

Две статуэтки из черного дерева, исключительно тонкой и изящной работы, хранящиеся в московском собрании, могут многое поведать об общем характере и традициях египетского искусства, а также о тех переменах, которые в нем подспудно происходили. Это портретные фигуры жреца Аменхотепа и его жены Раннаи, исполненные в плодотворную для искусства эпоху XVIII династии - в XVI веке до н.э. Присмотримся к статуэтке Раннаи. Юная прекрасная женщина, носившая поэтический титул "певица Амона", изображена в традиционной позе сотен и тысяч египетских статуй. Стоит она или идет? Как будто бы и то и другое вместе: можно бы сказать, что она неподвижно движется. Обе ступни твердо опираются на землю, но одна нога выдвинута вперед; стан напряженно прям, как бы оцепенел, но в его кажущейся статичности заложена динамическая энергия: он весь устремлен вперед, всей силой, всей волей духовного напряжения, так же как



Аллея сфинксов в Луксоре
Конец XV в. до н.э.

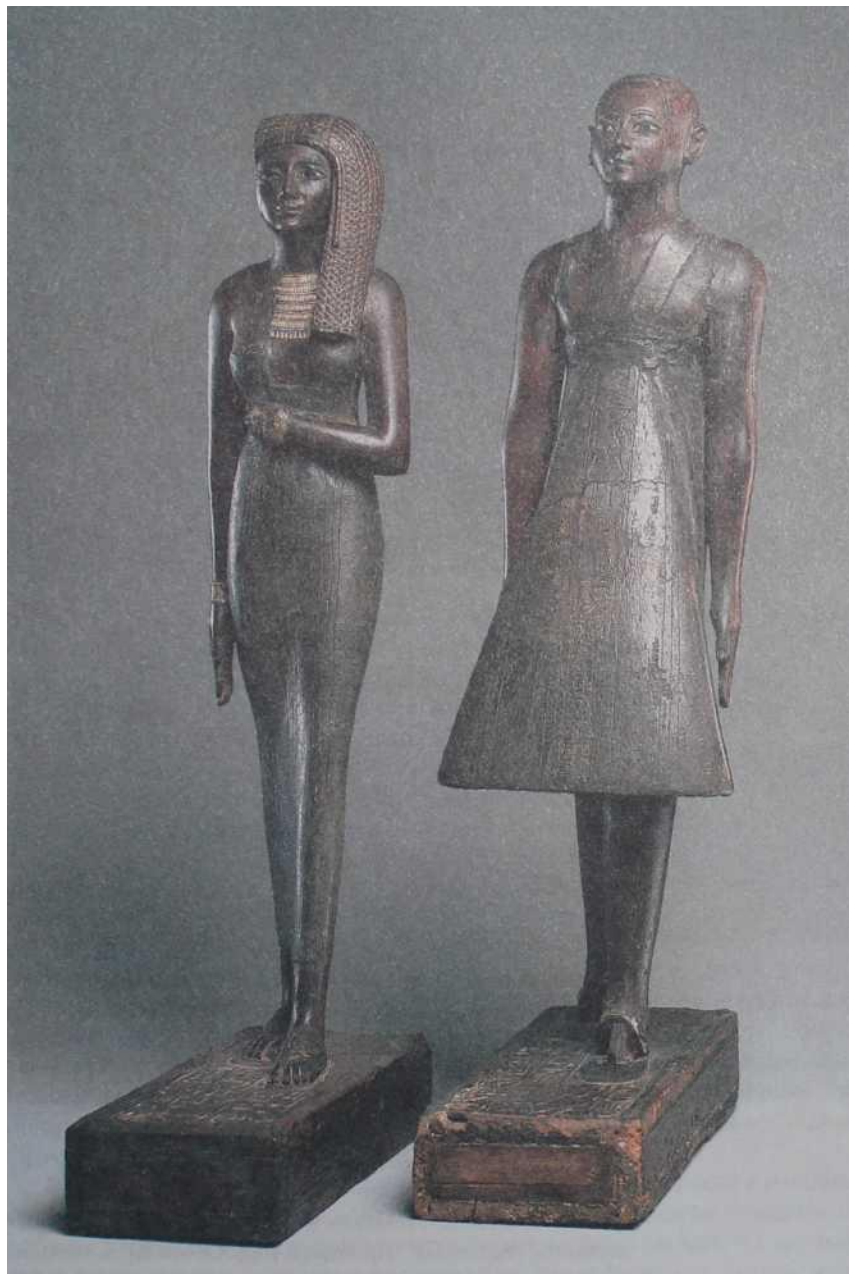
и взгляд Раннаи. Вот перед нами воочию одна из тайн египетских мастеров: как удавалось им в статичных, условных, бесконечно повторяющихся позах статуй воплощать идею движения?

Но в Раннаи есть и новое, чего не было раньше. Подчеркнута ее хрупкая женственность, фигура необычайно тонка, пропорции вытянуты, силуэт тела напоминает опрокинутый бутон лотоса. Это рафинированное изящество - тоже черта времени, а не только нашей статуэтки. И еще одну особенность можно в ней заметить: ее взор, традиционно устремленный в пространство, о чем-то вопрошает, он затаенно тревожен. Это впечатление трудно объяснить, но оно будет очевиднее, если сравнить Раннаи со статуями Древнего царства, например, со статуей вельможи Ранофера, который смотрит перед собой бестрепетно и бесстрастно. В образах Нового царства явственно проступает рефлексия. В поэзии она прорывается гораздо раньше, но теперь становится ощутимой и в пластических искусствах. Статуэтка Раннаи вызывает в памяти поэтические строки "Беседы разочарованного со своей душой":

Смерть стоит сегодня передо мною,
Как запах лотосов...

А вместе с тем, как всегдашний спутник сомнений и скепсиса, усиливается гедонизм: "Празднуй радостный день и не печалься". Образ жизни высших кругов Египта становится более, чем когда-либо, роскошным, относительно "светский" дух проникает в искусство. В рельефах и росписях гробниц (а теперь и дворцов) щедро изображаются пиры, праздники, арфистки и танцовщицы, приемы послов, одевания и косметические процедуры знатных дам. Переселяясь в загробный мир, египетские дамы и туда берут с собой наборы туалетных принадлежностей из золота, слоновой кости, фаянса: драгоценные ларцы с косметикой, браслеты, ожерелья, серьги, изящные туалетные ложечки. Все эти предметы не пестры и не вычурны, по-своему даже строгие, исполнены с великолепным чувством материала и цвета, чему пример — туалетная ложечка московского собрания в виде

Статуя жреца Аменхотепа
и его жены Раннаи Вторая
половина XVI в. до н.э,
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина



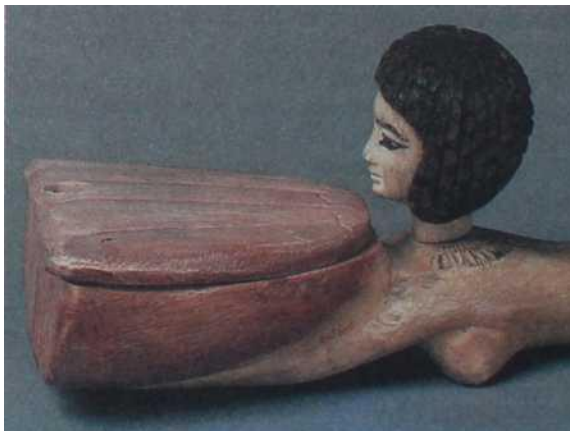
плывущей обнаженной девушки, которая держит в вытянутых руках розовую чашечку лотоса. Естественно, что при таком наплыве светских мотивов со старыми изобразительными канонами начинают обращаться свободнее. Хотя прежняя фризово-ритмическая композиция и прежняя трактовка фигур сохраняются, все чаще появляются непривычные позы и ракурсы — в фас, в три четверти, даже со спины; фигуры заслоняют одна другую; рисунок, сравнительно с прежним, становится изысканно прихотливым.

Многообразные художественные поиски периода XVIII династии подготовили появление заключительного, совсем уже новаторского этапа,

связанного с царствованием фараона-реформатора Эхнатона, в XIV веке до н.э. То, что сделал Эхнатон, было необычайно — особенно необычайно на фоне тысячелетней застойности общественных отношений Египта. Эхнатон смело выступил против фиванского жречества и, отменив единым законодательным актом весь древний пантеон богов, сделал жрецов своими непримиримыми врагами. Союзников он искал не среди крупной знати, а в средних, сравнительно небогатых слоях свободного населения. В гимнах богу Атону Эхнатон провозглашал разрыв с традиционной "египтоцентристской" концепцией: он славил Атону как покровителя и отца не только египтян, а всех народов. Искусство времени Эхнатона (его называют амарнским, так как Эхнатон перенес столицу в Амарну) обратилось к неизведанному до него: к простым чувствам людей, к их душевным состояниям. В произведениях амарнского стиля разрушена броня душевной непроницаемости: здесь вопли и стоны плакальщиков, здесь мрачная покорность плененных негров (даже психология рабов начинает интересовать художников!), здесь, наконец, лирические сцены семейной жизни Эхнатона, — он обнимает жену, ласкает ребенка.

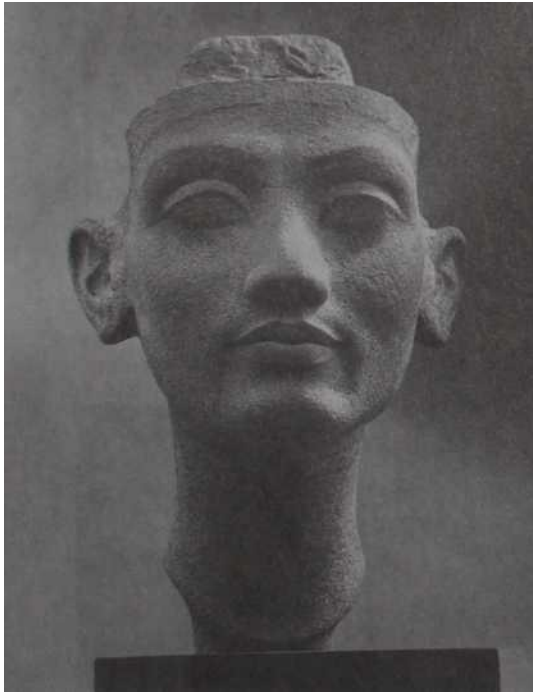
Весь этот новый строй образов не так-то легко укладывался в стилиевые категории египетского искусства. Язык изобразительного иероглифа, певучих линий, графического знака живых форм на первых порах вступает в противоречие с новыми идеями, он к ним не очень приспособлен, и подчас возникают странные, почти гротескные образы (например, семейный портрет Эхнатона или портрет его дочерей). Некоторые исследователи поэтому склонны были считать амарнское искусство манерным и видеть в нем своего рода египетский декаданс. Но это ошибка — тут не манерность,

Туалетная ложечка
Конец XV в. до н.э.
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина



а только вполне понятная для столь новаторского искусства "поисковая" заостренность стиля. Амарнское искусство уже и на раннем своем этапе создает шедевры. Это портреты Эхнатона, впервые в истории Египта изображающие фараона просто человеком, а особенно — портреты его жены Нефертити. Портрет царицы Нефертити в высоком головном уборе сейчас стал знаменитым, пожалуй, не менее, чем Афродита Милосская и "Джоконда" Леонардо да Винчи. Он действительно достоин стоять в ряду поэтичнейших женских образов, созданных мировым искусством. Говорить о нем много не надо — достаточно посмотреть. Имя скульптора, изваявшего эту прекрасную голову, — Тутмес.

Религиозно-политические реформы Эхнатона были слишком смелыми, чтобы быть долговечными. Реакция началась уже при его преемнике Тутанхамоне, а вскоре все старые культы были восстановлены, и имя Эхнатона предано проклятию. Однако новые начала, внесенные в искусство, развивались еще в течение по крайней мере столетия. Чудесные образцы амарнского стиля сохранились в гробнице Тутанхамона. Этот юный царь, умерший в возрасте восемнадцати лет, не совершил ничего выдающегося, но открытие его гробницы, сделанное сравнительно недавно, в 20-х годах нашего века археологом Говардом Картером, было большим событием в египтологии. Как пишет Картер, "единственным примечательным событием его [Тутанхамона] жизни было то, что он умер и был похоронен". Гробница Тутанхамона — одна из очень немногих царских гробниц, случайно уцелевших от грабителей. Ослепительные драгоценности, ее наполнявшие, дают выразительное представление о легендарных богатствах фараонов. Стены усыпальницы были из золота; в нескольких золотых гробах, вставленных один в другой, каждый со скульптурной маской фараона, покоилась мумия, сплошь усыпанная драгоценностями и амулетами.



Тутмес
Голова царицы Нефертити
Начало XIV в. до н.э.

Эти саркофаги и украшения уже сами по себе представляют высокую художественную ценность, но кроме них в гробнице было обнаружено много рельефов и скульптур. Здесь грациозные статуэтки богинь-охранительниц, превратившихся из суровых зооморфных божеств в каких-то добрых фей. Здесь портрет новобрачных — юного фараона и его такой же юной жены, гуляющих в цветущем саду, — настолько интимный и лирически-нежный, насколько это вообще было возможно в таком искусстве, как египетское.

В заключение посмотрим на рельеф плакальщиц, один из шедевров московского собрания. Эволюция стиля здесь вполне очевидна: египетское искусство пришло к открытой экспрессии.

При этом оно сохранило и по-новому использовало свою специфическую силу - несравненную выразительность очертаний. Что может быть драматичнее этих простертых, заломленных, поднятых к небу гибких рук?

"Плакальщицы" расположены по фризу, как и в былые времена, но как они далеки от прежнего параллелизма, строгой равномерности интервалов. Теперь это не процессия, а толпа; фигуры теснятся, смешиваются, их ритм усложнился — одни согнулись, другие падают наземь, третьи запрокинулись назад. Уже нет и распластанности: у каждой фигуры видно только одно плечо. Экспрессия чувствуется в самих движениях резца художника, нервных и порывистых. Этот рельеф не возвышается над фоном, он врезан в поверхность, причем одни линии очень сильно углублены, подчеркнуты, другие проведены легко - так достигается беспокойная игра теней и усиливается впечатление пространственной сложности композиции.

Таким образом, египетское искусство в итоге своего долгого пути пришло к новым рубежам. Но дальше его линия развития затухает. По-



Плакальщицы Рельеф
из Мемфиса XIV в. до
н.э.
Москва,
ГМИИ им.А.С.Пушкина
фрагмент

следний прославленный завоеватель Рамсес II стал культивировать торжественно-монументальный стиль, который теперь уже не был таким органическим, как когда-то в Древнем царстве. Пещерный храм Рамсеса II Абу-Симбел, тот самый, который сейчас вырезан из скалы и перенесен в другое место, чтобы спасти его от затопления при строительстве Асуанской плотины, — этот храм представляет собой заключительную вспышку египетского монументального гения. После Рамсеса последовала полоса тяжелых длительных войн, завоеваний Египта эфиопами, ассирийцами, утраты Египтом военной и политической мощи, а затем и культурного первенства. В VII веке до н.э. египетская монархия на время вновь объединилась вокруг санских правителей, возродилось и ее искусство в традиционных формах. Санское искусство достаточно высоко по мастерству, но в нем нет прежней жизненности, оно холодно, ощущается усталость, иссякание творческой энергии. Всемирно-историческая роль Египта в то время уже была исчерпана, и



Античное искусство

От времени расцвета древнегреческого искусства нас отделяют две с половиной тысячи лет. Все в мире с тех пор неузнаваемо изменилось. Но сила и слава античного искусства оказалась вечной. Ника Самофракийская доньяне победно трубит в свой утраченный рог, и никакие бури столетий не могут заглушить беззвучного шума ее мраморных крыльев.

Античность осталась и вечной школой художников. Когда начинающий художник приходит в классы, ему дают рисовать торс Геракла, голову Антиноя. Период ученичества остается далеко позади, а зрелый мастер снова и снова обращается к образам античности, разгадывая тайну их гармонии и неувядаемой жизни.

Посмотрим на карту мира — нас удивит, какой небольшой по размерам была великая колыбель культуры, Древняя Греция. Это клочок земли в бассейне Средиземноморья: южная часть Балканского полуострова, острова Эгейского моря и узкая полоса малоазиатского побережья. Все население Афинского полиса — самого сильного греческого государства и главного очага античной культуры — не превышало, вероятно, двухсоттрехсот тысяч человек; по нашим современным масштабам это совсем мало. Несравнимо с современностью было и производство: мелкие ремесленные мастерские, где трудились вручную, топором, пилой и молотом, не зная никаких машин, сами хозяева и их "одушевленные орудия" — рабы. И в этом маленьком, казалось бы, примитивном мире родилась и расцвела гигантская духовная культура, не состарившаяся даже через тысячелетия! Не чудо ли это? Не случайно, что некоторые ученые действительно употребляли выражение "греческое чудо".

КРИТО-МИКЕНСКАЯ КУЛЬТУРА

Однако чудом называется то, что возникает внезапно и беспричинно, нарушая естественные законы. А греческое искусство не возникло сразу, как Венера из морской пены. У него была длительная предыстория. Сравнительно недавно, в конце XIX и в начале XX века, раскопки археологов в Греции и на острове Крит приоткрыли перед нами полусказочный мир — ранний этап античного. Его центром в конце III и середине II тысячелетия до н.э. был Крит, а несколько позже — та часть греческого материка, где находится город Микены. В целом культуру этого периода называют крито-микенской, или эгейской.

Для историков в ней еще много необъясненного. Критские письмены до сих пор не вполне расшифрованы. Что это были за люди, которые там жили, к какой этнической группе они принадлежали, каков был их общественный строй? Ответы даются только предположительные.

Большинство ученых считает, что на Крите существовала рабовладельческая монархия, но некоторые думают, что там было еще родовое,

Мнесикл
Пропилеи афинского
Акрополя 437-432 до
н.э.



Львиные ворота
в Микенах XIV в.
до н.э.

Золотая погребальная
"Маска Агамемнона"
Вторая половина XVI в.
до н.э.

доклассовое общество типа военной демократии с племенным вождем во главе. На Крите найдены остатки обширных дворцов в Кноссе и Фесте. Собственно дворцами эти сооружения можно назвать только условно. Это комплексы построек, группирующихся вокруг большого внутреннего двора. Расположены они очень причудливо, на разных уровнях, соединяются между собой лестницами, коридорами, некоторые уходят под землю. Общая площадь такого сооружения в Кноссе велика — 24 тысячи квадратных метров.

Кносский дворец заставил вспомнить греческий миф о Лабиринте. Согласно мифу, на Крите когда-то царствовал Минос. У него был подземный дворец — Лабиринт, с такими запутанными ходами, что никто не мог оттуда выбраться. Там обитало чудовище Минотавр — полубык-получеловек. Афиняне платили дань Миносу — каждый год они посылали ему нескольких юношей и девушек, которых Минос отдавал на съедение Минотавру. Афинскому герою Тесею удалось убить Минотавра и самому выйти из Лабиринта с помощью клубка ниток, привязав кончик у входа и потом постепенно разматывая.

Как будто бы это просто сказка, похожая на

сказки многих других народов. Но с каждым новым историческим открытием приходится убеждаться, что мифы не лгут: они только расцвечивают художественной фантазией реальное историческое зерно. Лабиринт, оказывается, действительно существовал. Сказание о чудовищном быке тоже имело какую-то историческую основу. Стены Кносского дворца покрыты многочисленными фресками, их фрагменты хорошо сохранились: на них, а также на каменных и золотых критских сосудах постоянно встречаются изображения быка, иногда мирно пасущегося, иногда разъяренного, летящего галопом, с которым не то играют, не то сражаются критские тореадоры. Очевидно, бык играл особо значительную роль в укладе жизни критян, возможно, что и в их религии. Но какая была у них религия — этого мы не знаем. Среди критских и микенских построек не обнаружено ничего похожего на храмы. Быть может, религиозно-магические представления там еще не оформились в систему

культы и просто вплетались в повседневную жизнь? Во всяком случае, тут не было такой строгой, регламентированной, все себе подчиняющей религии, как в Древнем Египте. Здесь было что-то другое. Здесь чувствуется вольное, не скованное канонами, радостно-непосредственное отношение к жизни. И более всего об этом говорит искусство — главный источник знаний и догадок об этом исчезнувшем мире.





Лестничный зал в восточном крыле дворца в Кноссе XVII - XV вв. до н.э.

Некоторыми чертами оно сходно с египетским — микенские охоты на львов, кошки, ловящие птиц, живо напоминают подобные же мотивы на египетских рельефах и росписях. Возможно, что тут были взаимные влияния. В Кносском дворце найден большой раскрашенный рельеф — увенчанный лилиями юноша, держа в руке жезл, идет плавным широким шагом по цветущему лугу. Фигура юного царя-жреца, как назвали его археологи, построена по типу египетских фигур: плечи, грудь, глаз даны в фас, лицо и ноги - в профиль (ср. с рельефом "Зодчий Хесира").

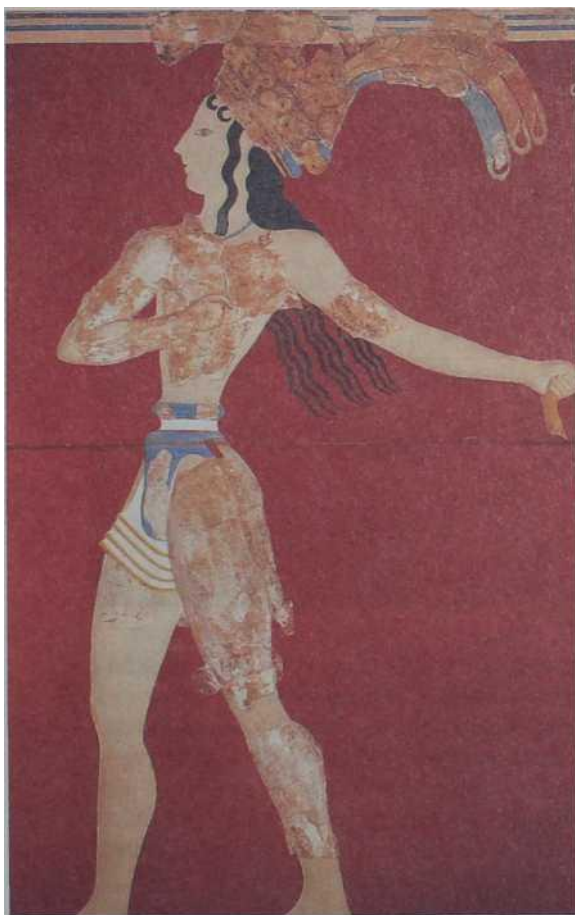
Критяне были мореплавателями: они поддерживали торговые отношения с Египтом и, наверное, знали его культуру. Но за сходством обнаруживаются более глубокие различия мироощущения и стиля. Строгая числовая мера (модуль), геометризм формы, суровая величавая простота, симметрия, каноничность изображений — все это, характерное для Египта даже в Новом царстве, на Крите не приемлется: предпочитается непринужденность. Плавная линия, красивый силуэт налицо и там и здесь, но у египтян линейный силуэт смотрится как отчеканенная графическая формула, а у критян он напоминает свободно вьющийся узор. Царь-жрец отличается от "Зодчего Хесира", как хрупкий цветок от прямой и крепкой пальмы. Фигура "Зодчего", несмотря на свой условный разворот, анатомически продумана и необычайно крепко, основательно построена; царь-жрец со своей

сверхъестественно тонкой талией, змеевидными кудрями и произвольными пропорциями тела решительно не укладывается ни в какие правила. Он — сказочный, но в самой сказочности живой.

Еще интереснее изображения женщин, которые в критской живописи и мелкой скульптуре встречаются очень часто (и это дает основание думать, что женщина занимала почетное место в обществе, может быть, там еще преобладали отношения матриархата). Этим критских женщин исследователи прозвали "парижанками", "дамами в голубом", "придворными дамами", и такие прозвища действительно подходят, хотя на самом деле эти "парижанки" были, возможно, жрицами, или заклинательницами

змей, или даже богинями. У них осиные талии, платье с пышными кринолинами голубого и гранатового цвета, открытые корсажи, затейливые прически, перевитые жемчугом, с локонами, выпущенными на лоб, холеные обнаженные руки, тонкие носы с горбинкой и маленькие ротки с застывшей полуулыбкой.

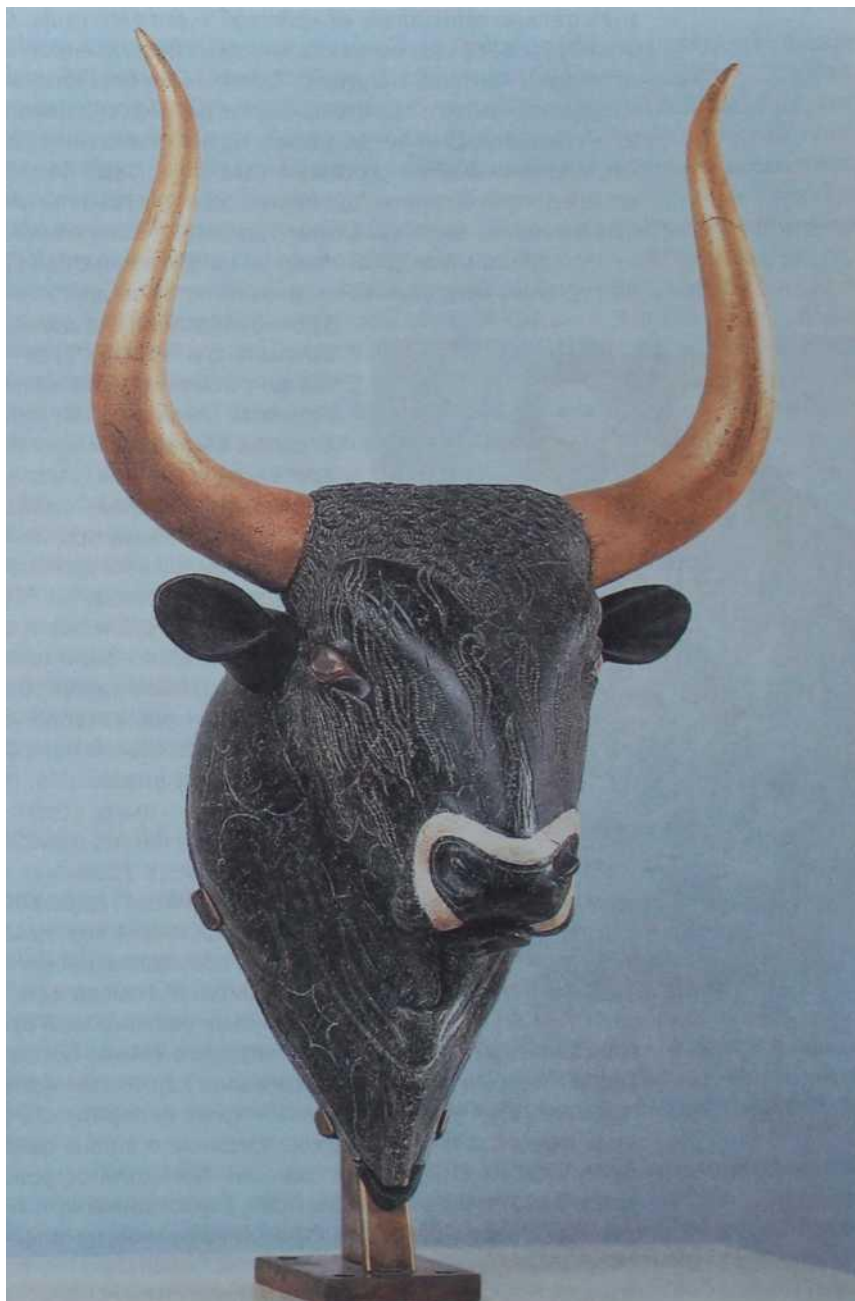
Причудливая асимметрия царит в критских дворцах-лабиринтах, и ту же асимметрию, ту же любовь к извилистым, прихотливым формам находим мы в живописи, в орнаменте и в прикладных изделиях. Приморские жители и моряки, критяне вдохновлялись флорой и фауной моря; хотя морских пейзажей они не писали, но море вошло в их искусство извивами волн, лазурным цветом, закрученными спиралями раковин, изгибами водорослей. Морские мотивы в избытке встречаются в критской орнаментике, и особенно на вазах так называемого стиля "камарес" (по названию местности, где эти вазы были найдены). Знаменитая ваза с осьминогом — произведение в своем роде уникальное по смелости художественного решения и вместе с тем очень характерное для Эгейского стиля. Сама форма вазы асимметрична: словно подчиняясь волнообразным движениям щупальцев осьминога, она как будто бы то расплывается, то сокращается, колыхается и пульсирует. Заметим, кстати, в нашем современном прикладном искусстве за последние годы очень возрос интерес к эгейской керамике. Современные керамисты, мастера фарфора, майолики и



Царь-жрец
Фреска из центрального
вестибюля дворца в
Кноссе XV в. до н.э.

художественного стекла ищут для своих изделий гибких, эластичных, как бы "живых" форм. В их поисках они обращаются к эгейскому миру, создавшему шедевры такого рода.

Критское искусство заходит, пожалуй, слишком далеко в атектоничности и прихотливости. Бархатные глаза минойских "парижанок" чрезмерно велики, талии их уж слишком узки, голубые и красные краски росписей слишком яркие, орнаментация чересчур изысканна. Все это по-своему очень красиво, но чувствуется, что искусство близится к какой-то рискованной грани, за которой свободное изящество готово перейти в манерность. А манерность — это всегда признак увядания стиля. Может быть, и



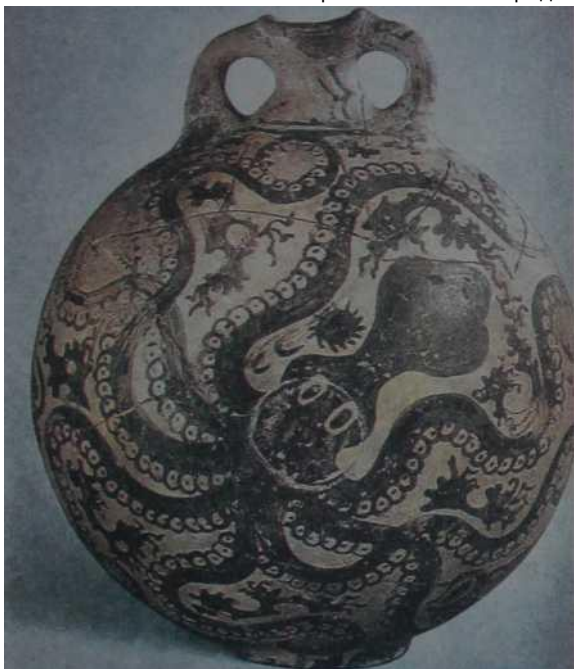
Ритон
в виде головы быка
из дворца в Кноссе
XVI в до н.э.

само критское общество в середине II тысячелетия переживало свой исторический вечер. Мы не знаем, как это было в действительности. Достоверно одно - к концу XV века до н. э. Крит постигла катастрофа. Его города превратились в развалины. По-видимому, они подверглись опустошительному завоеванию материковых племен — ахейцев, а может быть, сюда присоединилось и стихийное бедствие - землетрясение, извержение вулкана.

Критской культуры не стало, но еще около трех столетий близкая ей микенская культура существовала на греческом материке. Правда, она

значительно отличалась от критской — росписи суше, строже, архитектура более сурова. В критских поселениях не было крепостных стен, военных укреплений: критяне, очевидно, были так же беззаботны в ратном деле, как в религиозных культах. Микенский и Тиринфский дворцы — это уже настоящие крепости. Они воздвигались на высоких холмах и окружались стенами, сложенными из огромных каменных глыб. Такую кладку стен греки впоследствии назвали "циклопической", — по их мнению, только сказочные великаны-циклопы могли поднимать такие камни.

Люди микенской эпохи не напрасно строили крепости. Жизнь была суровой, наполненной войнами, которые длились годами. О великой Троянской войне, продолжавшейся десять лет,



Ваза с осьминогом из Палекастро Конец XVI в. до н.э. Гераклион, Музей

рассказано в "Илиаде", где также миф переплетается с историей. Древняя Троя — не вымысел. Археолог Шлиман обнаружил ее останки на побережье Малой Азии: он твердо верил в истинность повествования Гомера, и эта вера, многим казавшаяся наивной, привела к успеху раскопок. Война ахейцев против Трои была, очевидно, в XII или XIII веке до н.э. Эпические сказания, вошедшие в "Илиаду" и "Одиссею", слагались на протяжении столетий — в основном в X—VIII веках, а записаны были только в VI веке до н.э. Понятно, сколько там исторических наслоений — не меньше, чем археологических слоев, обнаруженных Шлиманом при раскопках, — и сколько легенд и фантазий. Но, по-видимому, древнейшие слои гомеровского эпоса запечатлели историческую память о микенской эпохе, к которой и относится Троянская война. И Троя, где, согласно "Илиаде", царствовал Приам, и Микены, где царствовал его главный противник Агамемнон, принадлежали к очагам культуры Эгейского мира. У Гомера есть описания, которые могли быть навеяны этой культурой. Например,

описание щита Ахилла, изготовленного самим богом ремесла Гефестом. Гефест покрыл щит разнообразными картинами полевых работ, плясок, празднеств, — в них угадывается яркая колоритность критских и тиринфских фресок. Или поэтическое предание о стране феаков, на которую набрел в своих странствиях Одиссей: цветущий остров, где живут мирные мореплаватели, не любящие войн, а любящие спортивные состязания и игры. Жена царя правит там страной на равных началах с царем и "трудные споры мужей разрешает", а их дочь, "юная стройно-высокая" царевна Навзикая, вместе со своими служанками стирает белье на берегу моря и играет с ними в мяч. У феаков женщины равноправны, а рабы еще не превращены в "одушевленные орудия". Не отразились ли здесь воспоминания о строе жизни Крита? Но если и так, то это далекие воспоминания, уже успевшие стать легендой, сказкой о потерянном рае.

В эпоху, когда слагались сказания, вошедшие в "Илиаду" и "Одиссею", не только критская культура стала далеким прошлым, но пришла к концу и микенская. В длительных, изнурительных войнах культурные греческие племена истощали и ослабляли друг друга. Приблизительно в XI веке до н.э. начинается смутный период греческой истории: его основным



Кувшин стиля "камарес"
из Феста
Около 1850 до н.э.
Герраклион, Музей

фактом истории считают вторжение в Грецию северных племен - дорийцев, стоявших на значительно более низком уровне развития. Эгейская культура уступила натиску дорийцев, принесших с собой совсем иные, еще примитивные формы культуры и так называемый геометрический стиль искусства, в общем похожего на искусство неолита. Большие деревянные идолы дорийцев не сохранились; до нас дошли только глиняные сосуды, покрытые схематическим однообразным узором, да еще мелкие глиняные статуэтки, несколько более поздние. Последние очень любопытны, как образчики "крестьянского" искусства далеких времен (больше всего их найдено в Беотии - земледельческой области Греции). Это забавные, разрисованные узорами, не считающиеся с анатомией, но выразительные фигурки людей и животных, даже целые группы, изображающие, например, пахаря с быками. Станным образом беотийские фигурки напоминают иногда по своей структуре наши вятские дымковские игрушки.

У микенской культуры было мало общего с почти первобытной культурой северных племен. Понадобились века, чтобы разнородные общественные и этнические группы ассимилировались и образовали новое целое и чтобы их искусство тоже пришло к синтезу. А пока происходили все эти сложные процессы, изобразительное искусство эпохи, которую принято называть "гомеровской", X—VIII века до н.э., как бы замерло. Старое исчезало, новое же складывалось подспудно. Крито-микенское искусство, таким образом, было прекрасной прелюдией греческого искусства. Потом последовала длительная пауза, а в VII—VI столетиях до н.э. складываются уже вполне отчетливые и цельные стилистические черты греческой архаики.

ГРЕЧЕСКАЯ АРХАИКА

Новое искусство всегда вырастает на почве старого, формируется в нем, как в материнском лоне, но не порождается им: для зарождения нового необходимо вмешательство творящего, движущего фактора, каким в истории культуры является обновление общественных отношений. В искусстве греческой архаики можно подметить "наследственные" черты преемственности и с крито-микенским и с геометрическим стилем, а также и явные следы влияния соседних восточных культур, но качественно нового, что есть в архаике, мы не поймем, если не примем во внимание социальные сдвиги эпохи.

Говоря коротко, они заключались в переходе к развитым формам рабовладельческого строя, причем в Греции, в отличие от стран Древнего Востока, складывался не монархический, а республиканский образ правления. Правил не единоличный властелин, поддерживаемый старой родовой аристократией, а целый коллектив рабовладельцев, свободных граждан полиса - города-государства. В острой и напряженной политической борьбе демоса против родовой аристократии побеждал демос. Только в Спарте и немногих других греческих центрах аристократия устояла и упрочила за собой власть (но и там в форме олигархической республики, а не монархии), в большинстве же полисов политическая борьба приводила к демократизации строя - в одних раньше, в других несколько позже.

Этот путь исторического развития воспитал у греков особое мировосприятие. Он научил по достоинству ценить реальные способности и возможности человека — не сверхчеловека, не высокомерного властелина простых смертных, а обычного, свободного, политически активного чело-



Мосхофор. Около 570 до н.э.
Афины, Музей Акрополя

'Архитектурный порядок — система несущих и несомых частей (колонн и антаблемента) в балочно-стоечной конструкции. В греческой архитектуре сложилось три порядка: дорийский, ионический и коринфский. В древнейшем из них, дорийском порядке, колонны сравнительно более приземистые, сужаются кверху, покрыты продольными желобками (каннелюрами), капитель простая и строгая. Горизонтальная часть (антаблемент) делится на три слоя: архитрав, фриз и карниз, причем фриз расчленен на отдельные ячейки (метопы). В ионическом порядке колонны прямые, пропорции облегчены, капитель имеет характерную форму, похожую на рога барана (так называемые

века-гражданина. Именно эти способности и возможности были возведены в высший художественный принцип, в эстетический идеал Греции.

В понимании египтян или ассирийцев герой могуч своей таинственной причастностью к миру стихий: его сила — сила льва, его мудрость — мудрость коршуна или змеи, его жилище подобно громадной горе или дремучему лесу. Греческий герой, напротив, побеждает своим чисто человеческим хитроумием (вспомним, как Одиссей перехитрил чудовищного Циклопа), ловкостью и слаженностью небольшого, но идеально приспособленного ко всевозможным действиям, гармонически пропорционального тела. Греческое искусство стремится к человеческой мере во всем; его излюбленный образ — стройный юноша-атлет. Греческая архитектура не грандиозна, но основана на началах ясной и целесообразной тектоники несущих и несомых частей. Сама греческая мифология, в отличие от зооморфной восточной мифологии, целиком антропоморфна: олимпийские боги, победившие чудовищ и гигантов, обладают человеческой внешностью, человеческими достоинствами и даже человеческими слабостями. Они сердятся, увлекаются, ошибаются, интригуют — все это не мешает им быть существами сильными и прекрасными. Ничто человеческое не чуждо героям античной мифологии и античного искусства.

В эпоху архаики (VII—VI вв. до н.э.) жизнь грече-

ских городов еще не отлилась в законченные формы: все было в становлении. Но не только отстоявшиеся, прочно закрепленные формы жизни могут стать основой большого искусства. Движение и борьба, ведущие к новому синтезу, подчас вызывают к жизни очень яркие явления культуры. Основные типы и формы греческого искусства в период архаики уже возникли. В архитектуре — система 'ордеров' и тип храма-периптера, окруженного колоннадой; в скульптуре — статуи стройных обнаженных юношей и прекрасных девушек (курсы и коры), рельефы со сценами битв, игр, состязаний; в росписи сосудов — чернофигурная вазапись с очень разнообразными жизненными сюжетами, изящно и свободно скомпонованными. Все это потом дальше развивалось в V веке до н.э., в эпоху ранней и зрелой классики, которая считается "золотым веком" античного искусства. Однако нельзя сказать, что архаика была только подготовительной ступенью классики, "более примитивной", "менее совершенной". Нет, искусство архаики по-своему несколько не хуже классического — только оно другое, у него свое, неповторимое лицо.

Говорить о его "примитивности" не приходится — это была далеко не примитивная эпоха, обладающая уже очень высокой, развитой культурой. В VII—VI веках до н.э. процветала знаменитая греческая лирика. Лесбосская поэтесса Сафо слагала гимны страстной, повелительной

волюты). Фриз, в отличие от дорийского, тянется сплошной лентой. Коринфский ордер отличается от ионического более сложной формой капители в виде стилизованных листьев аканфа.

любви, Архилох писал насмешливые "ямбы" и басни, радостям юности и печалям надвигающейся старости посвящал лирические миниатюры Анакреонт, тот самый Анакреонт, чья поэзия вдохновляла молодого Пушкина. Философия переживала не менее блестящую эру: малоазийские философы — Фалес, Анаксимандр, Анаксимен — были первыми античными мыслителями, искавшими единое материальное первоначало всего сущего. Анаксимандр первым высказал догадку о бесконечности вселенной и о множестве миров. А в конце VI века до н. э. Гераклит Эфесский положил начало диалектической философии.

Эта эпоха была знаменательной в жизни человечества.

Духовные горизонты раздвинулись, человек как бы почувствовал себя стоящим лицом к лицу с мирозданием и захотел постичь его гармонию, тайну его целостности. Подробности еще ускользали, представления о конкретном "механизме" вселенной были самые фантастические, но пафос целого, сознание всеобщей

Кора с афинского Акрополя Около 510 до н.э.
Афины, Музей Акрополя

взаимосвязи - вот что составляло силу философии, поэзии и искусства архаической Греции. Это была сила обобщения - не абстрактного, не сухого, а поэтического, наполненного свежим, страстным чувством жизни.

Подобно тому как философия (тогда еще близкая к поэзии) пронизательно угадывала общие принципы развития, а поэзия — сущность человеческих страстей в их всеобщности, изобразительное искусство этого времени создало обобщенный человеческий облик. Посмотрим на так называемых архаических Аполлонов. Не так важно, имел ли в виду художник изобразить действительно Аполлона, или героя, или атлета. Он изображал Человека. Архаический Аполлон всегда молод — ни старость, ни детство тогда не привлекали ваятелей, ведь только в зрелой молодости жизненные силы находятся в полном расцвете и равновесии. Он всегда обнажен, и его целомудренная нагота не нуждается в стыдливых прикрытиях. Он всегда стоит прямо, но одна нога выдвинута вперед — Человек пускается в путь, его тело пронизано готовностью к движению. Конструкция тела показана и подчеркнута с предельной ясностью: сразу видно, что длинные мускулистые ноги могут сгибаться в коленях и бегать, мышцы живота — напрягаться, грудная клетка - раздуваться в глубоком дыхании. Лицо не выражает никакого определенного переживания или индивидуальных черт характе-



ра, но и в нем словно затаены возможности разнообразных переживаний. И условная "улыбка" его — чуть приподнятые углы рта — только возможность улыбки, намек на радость бытия, заложенную в этом словно только что созданном человеке.

Архаические статуи не были такими однообразно белыми, как мы

их представляем сейчас. На многих статуях сохранились следы красок: видимо, их раскрашивали в светлые, радостные цвета. Волосы мраморных девушек были золотистыми, щеки розовыми, зрачки синими. А храмы облицовывались цветной терракотой. На фоне голубого неба Эллады все это должно было выглядеть очень празднично, но вместе с тем и строго благода-

даря ясной простоте, собранности и конструктивности форм и силуэтов.

Поиски рациональных основ красоты, гармония, основанная на мере и числе, — очень важный момент в эстетическом сознании греков. Философы-пифагорейцы стремились уловить закономерные числовые отношения в музыкальных созвучиях, как и в расположении небесных светил. Художники искали математически выверенных пропорций тела человека и "тела" архитектурного здания. В этом отношении уже раннее греческое искусство принципиально отличается от крито-микенского, чуждавшегося всякой математики. Архаическая вазопись, пожалуй, более всего сохранила преемственность с крито-микенским искусством, но разница и здесь большая.

Вот критская ваза стиля "камарес" — примерно XVIII век до н.э. Она, может быть, несколько симметричнее по форме и рисунку, чем уже знакомая нам ваза с осьминогом, но в общем здесь господствует тот же стилиевой принцип. Узор из мягко изгибающихся растений и звезд, напоминающих морскую флору, покрывает сплошь все туловище сосуда, обтекает его кругом, нигде не прерываясь, захватывая и носик сосуда и ручки. Рядом — дипилонская амфора IX века до н.э. — характерный образец геометрического стиля. После вазы "камарес" она покажется крайне сухой, а вместе с тем и какой-то наивной. Вся она старательно расчленена на горизонтальные ленты, каждая лента заполнена однообразным геометрическим узором типа меандра. Друг с другом горизонтальные поля не сообщаются. В одном из полей — сюжетный мотив: похоронная процессия, но на первый взгляд кажется, что тут

просто разновидность того же геометрического орнамента. Фигурки людей составлены из черных треугольников и палочек, все они одинаковые, расстояния между ними тоже одинаковы. Наконец, ваза VI века до н.э., расписанная знаменитым вазописцем Эксекием на сюжет "Илиады" ("Ахилл и Аякс играют в кости"). От критской вазы ее отличает прежде всего четкость и ясность конструкции, а от дипилонской — гармоничность и жизнеподобие этой конструкции. Форма вазы отчетливо членится на составляющие ее части: внизу круглая устойчивая подставка, на ней яйцеобразное туловище, которое переходит в горло вазы, слегка расширенное



Дипилонская амфора
760-750 гг. до н.э.
Афины,
Национальный музей



Эксекий Ахилл и Аякс
играют в кости
Роспись
чернофигурной
амфоры
Около 530 до н.э.
Рим, Ватикан

же, что в дипилонском сосуде, состоящий из тех же частей, но легко заметить, что здесь эти части образуют гораздо более органическое и живое целое. В дипилонской амфоре горловая часть слишком резко отделяется от туловища, кажется приставленной к нему, а в амфоре Эксекия она плавно вырастает из тела вазы. Ручки на дипилонском сосуде слишком малы, а здесь они строго пропорциональны и своим красивым широким изгибом естественно продолжают и завершают линии нижней части амфоры.

Можно сказать так: в первом из этих трех сосудов перед нами нерасчлененное, слитное единство формы, во втором — резкое и не вполне гармоничное разделение ее на конструктивные части, в третьем — вновь достигнутое живое единство, но уже на основе ясного продуманного членения.

Это есть и в рисунке Эксекия: сочетание живой непринужденности с продуманной конструкцией. Два воина, с увлечением играющие в кости, — очень жизненная группа, бесконечно далеко ушедшая от примитивно-схематических фигурок на дипилонской вазе. Но, пожалуй, нет ни единой черты в этом изящном рисунке, которая бы не несла конструктивной функции, подчеркивая форму вазы. Склоненные спины игроков вторят округлости стенок сосуда. Щиты, распо-

ложенные по бокам, еще раз акцентируют эту округлость. Кубообразный столик помещен в середине, утверждая устойчивость амфоры, отмечая центр тяжести. Может быть, амфора Эксекия показалась бы чересчур рационалистичной, не будь в ней вместе с тем прелестной свежести мироощущения, чего-то в самой построенности безыскусственного.

Искусство архаики во всем строго архитектурно, архитектурно:

оно строит, мерит, соразмеряет и уравнивает, веря, что в мире должен царить порядок. Но оно смотрит на мир светлым, радостно-удивленным взглядом, как смотрят золотоволосые коры, некогда украшавшие

ГРЕЧЕСКАЯ КЛАССИКА

Греческое искусство, в дальнейшем своем развитии изменяясь, сохранило в основе начала, заложенные уже в архаике. В стиле греческого классического искусства слиты жизнеподобие и мера, или, иначе говоря, живая чувственная непосредственность и рациональная конструктивность. Каждое из этих качеств в отдельности не представляет ничего загадочного, весь секрет в их слиянии, взаимопроникновении, которое осталось недоступным для всех многочисленных позднейших подражателей. Оно во всем — в архитектуре, в живописи и в пластике. Оно, видимо, коренится в мироощущении античного демократического полиса. Несколько слов о том, что представлял собой греческий полис в его развитой сложившейся форме. Высшей точки экономического, политического и культурного подъема Греция достигла в середине V века до н.э. — после победы, одержанной союзом греческих городов над могущественной персидской державой. Афины заняли ведущее место в этом союзе, Афинам же принадлежала и роль главного культурного центра, которую они сохранили надолго. Общественный строй Афин в V веке до н.э. — образец греческой демократии для



Иктин и Калликрат
Парфенон на
афинском Акрополе. 447 -
438 до н.э.

избранных. Все мужское население Афин, за исключением рабов (составлявших примерно половину населения), представляло коллектив равноправных граждан, "общину равных". Все они пользовались избирательным правом и могли быть избраны на любую государственную должность. При этом общественная пассивность строго осуждалась. Рабы, как правило, набирались из военнопленных и были чужестранцами, "варварами", как их называли, то есть не афинянами, большей частью и не греками, а людьми другого языка, другой культуры: тут были фракийцы, скифы, египтяне. Никакими гражданскими правами они не пользовались. Женщины были отстранены от общественных дел, но незамужние женщины — гетеры, ведущие свободный образ жизни, — оказывали немалое влияние и на политику и на искусство. Наряду с рабским трудом был распространен свободный труд ремесленников и земледельцев; граждане классической Греции отнюдь не были бездельниками: они сами трудились в своих мастерских, исполняли и государственные работы, за которые получали жалованье. Плутарх, перечисляя оплачиваемые государством профессии афинских граждан, называет следующие: плотники, скульпторы, медники, каменщики, золотых дел мастера, живописцы, чеканщики, мореходы, кормчие, извозпромышленники, каретники, кожевники, ткачи, дорожные рабочие, шахтеры и т.д. Как отсюда видно, значительное место принадлежало художественным профессиям. Само изобразительное искусство считалось одним из видов ремесла, однако художники пользовались почетом не в качестве слугителей богов (как в Египте), а как искусные мастера своего дела. Знаменитый ваятель Фидий, которого называли, "калос демиур-гос" (прекрасный ремесленник), был близким другом Перикла, вождя

афинской демократии. Итак, не нужно думать, что греческая культура создавалась людьми, свободными от труда. Они были свободны только от изнурительного черного труда, который перекладывался на плечи рабов. Труд у афинян еще не считался унижительным занятием, как позже у римлян. Причины, которые в конце концов привели к гибели рабовладельческий строй — вытеснение свободного труда рабским, паразитизм рабовладельцев, рост люмпен-пролетариата, — тогда были еще только в зачатке. Афинское общество отличалось демократической простотой вкусов и нравов. Перикл говорил: "Мы любим красоту без прихотливости и мудрость без изнеженности". А еще ранее реформатор Солон так определил жизненный принцип эллинов: "ничего лишнего". Греки ценили разумность, равновесие, меру, они гордились своим демократическим строем, построенным на началах равной активности, равной ответственности каждого гражданина за общее дело. Вместе с тем они считали, что разумное общественное устройство должно находиться в согласии с природой человека и не подавлять естественных человеческих стремлений. Они ценили и силу страстей и чувственные радости бытия; дуализм духа и тела был им незнаком, его не знало и классическое искусство.

Когда сейчас мы произносим слова "античное искусство", нам прежде всего представляется музейный зал, уставленный статуями и увешанный по стенам обломками рельефов. Но тогда все выглядело иначе. Хотя у греков и были специальные здания для хранения картин (пинакотеки), в подавляющей массе произведения искусства вели не музейный образ жизни. Статуи стояли или в храмах, или на открытом воздухе, озаренные солнцем, — на площадях, на палестрах, на берегу моря; возле них происходили шествия, праздники, спортивные игры.

Эрехтейон
на афинском Акрополе
Около 420-406 до н.э.



Трон Людовизи
Рождение Афродиты
Около 470 до н.э.
Рим, Музей Терм



фронтоны, фризы и балюстрады храмов. Как и в эпоху архаики, скульптура расцветивалась. Мир искусства был живым, светлым миром, как бы бельэтажем человеческого мира, подобным ему, но более совершенным. Как в греческой мифологии рядом со смертными людьми живут похожие на них, но более совершенные олимпийские божества, так и в действительности граждане Эллады постоянно соприкасались с обществом богов и героев, изваянных из мрамора и отлитых из бронзы. Они не падали перед ними ниц, но радостно восхищались их необычайной жизненностью и красотой. "Она живая", "как будто дышит", "вот-вот заговорит", "кажется, что кровь переливается в ее мраморном теле" — таков неизменный мотив, который звучит в многочисленных греческих эпиграммах, посвященных произведениям искусства.

Плутарх говорит, что в Афинах было больше статуй, чем живых людей. Это, наверно, преувеличение, но, во всяком случае, статуй было очень много. Однако до нас дошло ничтожное количество греческих подлинников. Живопись греческая совсем не сохранилась, а греки ценили ее не ниже своей скульптуры. Из источников известно о прославленных живописцах Полигноте, Аполлодоре, Зевксисе, Апеллесе и о многих других. Полигнот, современник Перикла, расписывал стены общественных зданий фресками на темы эпоса и мифологии; не будучи уроженцем Афин, он получил за свои росписи афинское гражданство.

Греческая скульптура частично уцелела до нашего времени — только в обломках и фрагментах. Большинство знаменитых статуй известно нам по римским копиям, которые исполнялись во множестве, но далеко не передавали красоты оригиналов. Римские копиисты их огрубляли и засушивали, а переводя бронзовые изделия в мрамор, уродовали их неуклюжими подпорками. Большие фигуры Афины, Афродиты, Гермеса, Сатира, которые мы сейчас видим в Эрмитаже, — это только бледные перепевы греческих шедевров. Проходишь мимо них почти равнодушно — и вдруг останавливаешься перед какой-нибудь головой с отбитым носом, с попорченным глазом: это греческий подлинник! И поразительной силой жизни



Фидий и его ученики
Мойры с восточного
фронтон Парфенона.

Всадники с фриза
Парфенона Середина V в.
до н.э. Лондон, Британский
музей

вдруг повеет от этой полуразбитой головы. Сам мрамор иной, чем в римских статуях, не белый, а желтоватый, сквозистый, светоносный. Так нежны тающие переходы светотени, так благородна мягкая лепка лица, что невольно вспоминаются и уже не кажутся наивными восторги греческих эпиграмматистов. Действительно, эти скульптуры дышат, действительно, они живые.

Чтобы представить себе общий ансамбль греческого искусства (а оно и не мыслилось иначе, чем в ансамбле), по-

I пробуем мысленно реконструировать комплекс афинского Акрополя, каким он был в классическую эпоху. Многократно разрушавшийся, ограбленный, превращенный в руины, этот памятник золотого века античной культуры и сейчас, в развалинах, сохраняет свою гармонию и величавость. Может быть, следы протекших веков вдохнули какую-то особенную поэзию в его руины. Время разрушает, но оно и поэтизирует. Оно стерло окраску греческих мраморов, но зато усилило их благородный золотистый оттенок; отняло у статуй вставные зрочки, — но взор пустых глазниц стал волнующе-таинственным; обнажило колоннады храмов, — но сквозь них теперь так далеко и свободно смотрится морская даль. Останки и обломки архитектуры заставляют живо работать воображение, дорисовывать нарушенную картину, представлять то, что когда-то было.

Акрополь — большой продолговатый холм, возвышающийся над городом и венчающий его храмами, посвященными покровительнице города Афине — богине мудрости и труда. Как всякая истинная архитектура, комплекс Акрополя органически связан с окружающим ландшафтом. Египетские пирамиды хороши именно в пустыне. Афинский Акрополь хорош

Калликрат Храм Ники Аптерос на афинском Акрополе между 449 и 421 до



именно здесь, в сочетании с простором Средиземного моря и голубыми силуэтами гор архипелага. Акрополь был и святилищем, и укреплением, и общественным центром; здесь хранилась государственная казна, помещались библиотека и картинная галерея. На ежегодных празднествах в честь Афины (так называемые Панафинеи) после конных и гимнастических состязаний, после соревнований певцов и музыкантов наступал самый торжественный момент — всенародное шествие на Акрополь. Двигались всадники на конях, шли государственные мужи, шли воины в доспехах и молодые атлеты, девушки и юноши вели жертвенных животных, везли с собой модель священного, панафинеийского корабля с прикрепленным к его мачте роскошным пеплосом — покрывалом, предназначенным в дар Афине. Празднество заканчивалось всеобщим пиром на Акрополе.

Какие же картины развертывались перед глазами идущих? Процессия поднималась по каменистой тропе к главному западному входу в Акрополь — Пропилеям. По сторонам шестиколонного портика Пропилей располагалось два боковых крыла: одно более массивное, с глухими стенами (здесь помещалась пинакотека), другое — в виде выступающего вперед высокого постамента, увенчанного маленьким изящным храмиком Ники Аптерос, то есть "Бескрылой победы"¹.

¹Ника - крылатая дева, олицетворяющая победу, считалась одним из атрибутов Афины; афиняне пожелали изобразить ее бескрылой, чтобы она не могла улечь из их города.

Пройдя через повышающиеся уступами Пропилей, процессия оказывалась на большой площади; здесь высилась восьмиметровая бронзовая статуя Афины-воительницы, отлитая Фидием. Она была центром всего ансамбля; блеск ее копья, отражавшего солнечные лучи, виднелся издали с моря и был первым приветственным сигналом кораблям, приближавшимся к Афинскому порту. В глубине справа входящие видели Парфенон

— главное и самое большое сооружение Акрополя, посвященное Афине-Парфенос — Афине-Деве. История сохранила имена его зодчих — Иктин и Калликрат. Весь из светлого мрамора, в "оперении" сорока шести колонн дорийского ордера, гармоничный по своим пропорциям, Парфенон действительно кажется воплощением чистоты и строгости. От Пропилей он виден с угла, так что сразу же воспринимается не фасадно, а как объемное пластическое целое: видны две его стороны - короткая, увенчанная фронтоном со скульптурами, изображающими спор Посейдона и Афины, и длинная, уходящая наискось, увлекающая зрителей дальше, к восточному входу в храм, где находился главный алтарь Афины. Процессия двигалась вдоль длинной стены Парфенона и сквозь его колоннаду видела такую же процессию на рельефе внутреннего фриза целлы: там также скакали всадники, шли девушки, несущие дары. Этот фриз, как фронтоны и статуи, как и все скульптурное убранство Акрополя, исполнялся по замыслу и под руководством Фидия - им самим и его учениками.

Приближаясь к главному святилищу Парфенона, шествие проходило Эрехтейон — другой храм, стоящий ближе к северному склону холма (Парфенон стоит на южной его части). Эрехтейон строился позже, в последней четверти V века до н.э., но в полном согласии с общим замыслом и планировкой. Это единственное в своем роде произведение греческого зодчества, находящееся на рубеже зрелой и поздней классики, вполне индивидуальное по художественному решению. Эрехтейон по контрасту с простым и строгим Парфеноном кажется почти причудливым. Каждый из четырех его фасадов оформлен по-разному. На западном фасаде шесть

Ника, развязывающая сандалию
Рельеф балюстрады храма Ники Аптерос Около 409 до н.э. Афины, Музей Акрополя



тонких, стройных ионических полуколонн стоят на высоком цоколе. Северный портик выдается далеко вперед, так что виден в профиль одновременно с западным; его колонны стоят прямо на земле. Длинная южная стена храма, гладкая, сложенная из мраморных квадров, служит фоном для маленького, сдвинутого к западу портика кариатид, где роль колонн выполняют женские фигуры. И наконец, восточный фасад — портик обычного типа, с колоннами на трехступенчатом постаменте.

Таким образом, различные типы решения ионийского портика объединяются в Эрехтейоне в очень своеобразное целое. По мере обхода участники шествия видели Эрехтейон в разных аспектах. То они видели четкие очертания колонн на фоне неба, то колонны как бы уходили в стену, то превращались в статуи женщин, то на месте сквозных колоннад возникала спокойная гладь стены, которая вела опять к новой, ритмически расчлененной колоннами композиции восточного входа. Апофеозом шествия было вступление в главный алтарь Афины. Над восточным входом в Парфенон, где помещался алтарь, скульптурная группа фронтона изображала миф о рождении Афины из головы Зевса. Эта сцена трактовалась Фидием как грандиозное космическое событие: его созерцают божества



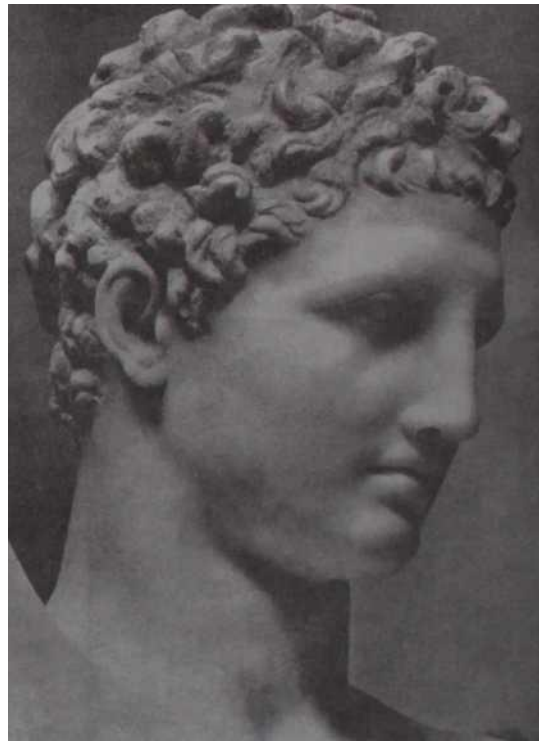
Мирон
Дискобол. Около 450 до н.э.
Рим, Музей Терм

солнца и ночи и богини судьбы — Мойры. Прекрасная группа Мойр сравнительно хорошо сохранилась. Все эти фигуры были решены как круглые статуи, а не рельефы, хотя располагались на плоском фоне фронтона. Открывалась дверь восточного входа, и солнечный свет, проникнув в полумрак храма, озарял большую статую Афины из слоновой кости и золота. Афина опиралась на круглый щит, покрытый рельефами, изображавшими борьбу с амазонками; одному из сражающихся воинов Фидий придал сходство с Периклом, а в другом запечатлел свой автопортрет.

Кроме названных Акрополь был населен еще множеством скульптур, уподобляясь мраморному Олимпу. На метопах Парфенона развертывались героические сцены — битвы богов с гигантами, лапифов с кентаврами. На балюстраде храма Ники Аптерос — рельефы другого характера: здесь девушки, торжествуя победу, ликуя, приносят жертвоприношения и водружают трофеи. Движения их гибких фигур вольны и грациозны, складки полупрозрачных покрывал свободно струятся, следуя ритму движущегося тела, сквозь покровы мягко обрисовываются округлости плеч, бедер, груди, коленей. Общий ан-

самбль Акрополя — это кристалл греческого классического искусства; в нем, как в законченной модели, выражены его главные черты. Сама планировка Акрополя на первый взгляд совершенно непринужденна. Зодчие явным образом избегали фронтальности, симметрии, параллелизма. Но в этой свободной планировке все продумано и выверено, очевидная симметричность заменена более сложными принципами ритма и равновесия. В самом деле: справа от Пропилей — миниатюрный храм-беседка Ники Аптерос, слева — приземистое массивное и гораздо большее по размерам помещение пинакотеки. Казалось бы, где же здесь равновесие? Но вспомним, как располагаются постройки дальше, на самой площади. Там обратное расположение: справа — величественный Парфенон, слева — небольшой и изысканный Эрехтейон. Так обе стороны ансамбля в конечном счете уравниваются и вводится перекрестный ритм — Эрехтейон "перекликается" с храмом Ники, а Парфенон — с левым крылом Пропилей. Теперь присмотримся ближе к самому зданию Парфенона. Он как будто бы элементарно "геометричен" (прямоугольник в плане по восемь колонн на коротких сторонах, по семнадцать — на длинных, простая двускатная кровля — и все), а вместе с тем он производит впечатление одушевленного организма. Кажется, что он не выстроен на основе чертежа, с помощью линейки и циркуля, а "рожден" землей Греции, "вырос" на вершине ее холма. Откуда это ощущение живой телесности здания?

Оказывается, геометрическая правильность Парфенона на каждом шагу сопровождается легкими отклонениями от правильности. Например, колонны по углам поставлены теснее, чем в середине, и вообще промежутки между ними не равны. Благодаря этому "шествие" колонн вокруг целлы напоминает шествие людей: ведь как бы ни была размеренна процессия



Пракситель
Гермес и Дионис
Середина IV в. до н.э.
Олимпия, Музей

расстояния между идущими всегда колеблются. Глубокие каннелюры стволов колонн напоминают о складках ниспадающей одежды. Примечательна форма стволов: кверху они сужаются, но сужение нарастает неравномерно, они имеют легкое утолщение посредине, то есть как бы напрягаются, неся антаблемент и кровлю, подобно тому, как напрягаются бицепсы у человека, держащего тяжесть на вытянутых кверху руках. Это ощущение мускульного напряжения есть и в эхине дорийской колонны — его очертания не прямолинейны, а слегка выгнуты, он имеет вид упругой подушки, которая под давлением груза раздается в стороны, пружинит. Горизонтальные линии Парфенона тоже не строго горизонтальны, они имеют некоторую кривизну, волнообразно приподымаясь к центру и понижаясь по сторонам. Вот такого рода отступления от правильной геометричности и уподобляют здание живущему организму — очень конструктивному, но чуждому абстрактности и схемы. И здесь, как в планировке, как во всем греческом искусстве, мы находим соединение тонкого расчета и чувственного жизнеподобия.

Живой ритм и единство в многообразии царят в скульптурных композициях. Многообразие обеспечивается неистощимой множественностью пластических мотивов движения. Посмотрим хотя бы на ту часть фриза Парфенона, где изображена процессия всадников. И люди там принадлежат к немногим обобщенным типам молодого атлета, и кони, в общем, очень похожи один на другого, однако ни одна группа, ни одно движение не повторяются. В каждой группе положение ног скачущих коней иное, посадка всадников, их жесты тоже. Каждый раз дается новый вариант главного пластического мотива, — а какое разнообразие и какая музыкальность в сближениях, разъединениях, касаниях движущихся фигур!

Когда фигуры образуют замкнутую группу с акцентированным центром (как на фронтоне), они подчиняются сложному перекрестному ритму. Это значит, что позы фигур, расположенных по обе стороны от центра, ритмически соответствуют друг другу, но соответствия, во-первых, не буквальны (скорее, ассонанс, чем точная рифма), во-вторых, не совпадают с одинаковым положением фигур по отношению к центру.

Это можно проследить не только на фронтонных композициях. Обратимся к рисунку на вазе "Орфей, играющий на лире", который исследователи относят к числу "полигнотовских", то есть воспроизводящих мотивы утраченных росписей Полигнота. Вдумаемся в ритм этой простой по

виду композиции. Четверо воинов слушают музыке Орфея. Склоненная фигура справа от Орфея ритмически соответствует не той, которая находится на аналогичном месте слева, а крайней слева: здесь мы видим юношу, склонившегося к плечу соседа. В свою очередь выпрямленный стан этого последнего перекликается с позой воина, стоящего с правого края. Возникает перекрестное чередование поз, тонкий ритм, не нарушающий естественности этой поэтической сцены. И такие же ненавязчивые, завуалированные ритмические созвучия находим в чередовании поворотов в профиль и в фас, в положении рук, в отношениях вертикалей и горизонталей. Можно долго вслушиваться в музыку линий этого рисунка, будут становиться ясными все новые и новые ассонансы, на которых он построен. Они не настолько замаскированы, чтобы зритель их не замечал, но и не настолько явны, чтобы нарушить впечатление непринужденности группы. Как и в комплексе Акрополя, здесь тонкая и точная мера построения и естественности.

Эту меру греческие художники постигали, изучая человеческое тело. В его конструкции, в его движениях греки открывали и ритм, и закономерность пропорций, и равновесие, возникающие в бесчисленных вариациях, свободно, без

насилия над природой. Для греков человек был олицетворением всего существующего, прообразом всего созданного и создаваемого. Человеческий облик, возведенный к прекрасной норме, был не только преобладающей, но почти единственной темой искусства. Сравнительно мало интересовала среда, обстановка — она передавалась скупыми намеками. Ландшафт стал появляться только в эллинистической живописи.

Преклонение греков перед красотой и мудрым устройством телесного облика человека было настолько велико, что они эстетически мыслили его не иначе, как в статуарной законченности и завершенности, позволяющей оценить величавость осанки, гармонию телодвижений. Растворить человека в бесформенной слитной толпе, показать его в случайном аспекте, удалить вглубь, смешать с пейзажем, погрузить в тень — противоречило бы эстетическому символу веры эллинских мастеров, и они этого никогда не делали, хотя основы перспективы им были понятны. И скульп-



Надгробие Гересо
Около 410 до н.э.
Афины,
Национальный музей

торы и живописцы изображали человека с предельной пластической отчетливостью, "крупным планом" - одну фигуру или группу из двух-трех фигур, стремясь располагать действие на переднем плане, параллельном плоскости, как бы на узких подмостках.

Язык тела был и языком души. Иногда думают, что греческое искусство чуждалось психологии или не доросло до нее. Это не совсем так. Действительно, оно не знало того всепроникающего анализа характеров, того культа индивидуального, который возникает в искусстве Нового времени. Не случайно портрет в Греции был развит сравнительно слабо. Но греки владели искусством передачи, если так можно сказать, типовой психологии, - они передавали богатую гамму душевных движений на основе обобщенных человеческих типов. Отвлекаясь от оттенков личных характеров, эллинские художники вовсе не пренебрегали оттенками переживаний и умели выражать сложный строй чувств. Ведь они были современниками и согражданами Платона, Софокла, Еврипида. Даже рисунок "Орфей, играющий на лире" психологичен - он передает экстаз, нежность, растроганность музыканта и слушателей. О картине живописца Тимомаха "Медея" античные авторы писали, что художник выразил в ней раздвоение души, борьбу двух противоречивых чувств — ревнивого гнева и жалости к детям; о "Поликсене" — что в ее глазах можно прочесть весь ужас Троянской войны; об "Эроте" Праксителя - что он поражает не стрелами, а лишь неотразимой силой своего томного взора.

Но все же выразительность заключалась не столько в лице, сколько в движениях тела. Глядя на таинственно-безмятежных Мойр Парфенона, на стремительную "Нику, развязывающую сандалию", мы чуть ли не забываем, что у них отбиты головы: пластическая музыка фигур говорит достаточно много.

Каждый чисто пластический мотив, будь это грациозное равновесие всех членов тела, опора на обе ноги или на одну, перенесение центра тяжести на внешнюю опору, голова, склоненная к плечу или откинута назад, мыслился греческими художниками как аналог духовной жизни. Тело и психика осознавались в их нераздельности. Характеризуя в "Лекциях по эстетике" классический идеал, Гегель говорил, что в "классической форме искусства человеческое тело в его формах уже больше не признается только чувственным существованием, а признается лишь существованием и природным обликом духа".

Действительно, тела греческих статуй необычайно одухотворенны. Французский скульптор Роден сказал об одной из них: "Этот юношеский торс без головы радостнее улыбается свету и весне, чем могли бы это сделать глаза и губы"². Однако движения и позы могли быть самые простые, почти обыденные, вовсе не обязательно они связаны с чем-то возвышенным. Ника развязывает сандалию, мальчик вынимает занозу из пятки, юная бегунья на старте готовится к бегу. "Дискобол" прославленного скульптора Мирона, мастера мгновенных состояний, наклонился и размахнулся перед броском в секунда, и диск полетит. Другой, не менее знаменитый ваятель, Поликлет, изображал своих атлетов в спокойных позах легкого размеренного движения, волнообразно пробегающего по фигуре: левое плечо слегка выдвинуто, правое отведено, левое бедро подалось назад, правое приподнято, правая нога стоит твердо на земле, левая несколько позади и чуть согнута в колене. Это движение вовсе не имеет никакого "сюжетного" предлога, или предлог незначителен, - оно самоценно. Это пластический гимн ясности, разуму, мудрому равновесию.

¹ Гегель Г.В.Ф. Соч. в 14-ти т., т. 12. М., 1938, с. 83

² Роден О. Искусство. СПб., 1913, с. 206.

Лица греческих статуй имперсональны, то есть мало индивидуализированы, приведены к немногим вариациям общего типа, но этот общий тип обладает высокой духовной емкостью. В греческом типе лица торжествует принцип "человеческого" в его идеальном варианте. Правильный, нежный овал; прямая линия носа продолжает линию лба и образует перпендикуляр линии, проведенной от начала носа до отверстия уха (прямой лицевой угол). Продолговатый разрез довольно глубоко сидящих глаз. Небольшой рот, полные выпуклые губы, верхняя губа тоньше нижней и имеет красивый плавный вырез, наподобие "лука амура". Подбородок крупный и круглый. Волнистые волосы мягко и плотно облегают голову, не мешая видеть правильную округлую форму черепной коробки. Эта "классическая" красота может показаться однообразной, но она представляет собой столь выразительный "природный облик духа" (говоря словами Гегеля), что оказывается вполне достаточной для воплощения различных типов античного идеала. Немного больше энергии в складе губ, в выступающем вперед подбородке — перед нами строгая девственная Афина. Больше мягкости в очертаниях щек, губы полуоткрыты, глазные впадины затенены — перед нами чувственный лик Афродиты. Овал лица более приближен к квадрату, шея толще, губы крупнее — это уже образ молодого атлета. А в основе остается все тот же строго пропорциональный классический облик.



Пракситель
Голова Афродиты
Книдской Около 330
до н.э. Мюнхен,
Глиптотека

Однако в нем нет места чему-то, с нашей точки зрения, очень важному: красоте неправильного, торжеству духа над телесным несовершенством, обаянию неповторимо индивидуального. Этого древние греки дать не могли: для этого первоначальный наивный монизм духа и тела должен был нарушиться и эстетическое сознание должно было пройти стадию их разъединения, дуализма, что произошло гораздо позже. Но все же и греческое искусство постепенно готовило внутри себя этот новый этап. В IV веке до н.э., в эпоху поздней классики, искусство заметно тяготеет к конкретности переживаний и большей характерности. В это время политическое могущество Афин пошатнулось, подорванное длительной войной со Спартой, кончившейся невыгодным для Афин миром. Усилились и внутренние противоречия полиса: он больше не был таким стройным, процветающим организмом, как в V столетии. Дух сплоченной гражданственности и коллективизма ослабевает, личные эмоции обособляются от общественных, тревожнее ощущается неустойчивость бытия. Духовная стойкость и бодрая энергия, которыми дышит искусство зрелой классики, постепенно уступает место более драматическому, смятенному "пафосу" Скопаса или лирически-созерцательному, с оттенком меланхолии, "этосу" Праксителя. Скопас и Пракситель — эти два имени связываются в нашем представлении не столько с определенными личностями, сколько с главными тенденциями поздней классики.

И вновь показателями перемен в мироощущении являются пластические мотивы. Меняется характерная поза стоящей фигуры. В эпоху арха-

и вновь показателями перемен в мироощущении являются пластические мотивы. Меняется характерная поза стоящей фигуры. В эпоху арха-

и вновь показателями перемен в мироощущении являются пластические мотивы. Меняется характерная поза стоящей фигуры. В эпоху арха-



Девушка около статуэтки
Афродиты
Танагра. III в. до н.э.
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

иكي статуи стояли совершенно прямо. Зрелая классика оживляет их сбалансированными плавными движениями, сохраняя равновесие и устойчивость. А статуи Праксителя - отдыхающий Сатир, Аполлон Сауроктон — с ленивой грацией опираются на столбы, без них им пришлось бы упасть. Бедро с одной стороны выгнуто очень сильно, а плечо опущено низко навстречу бедру, - Роден сравнивает это положение тела с гармоникой, когда меха сжаты с одной стороны и раздвинуты с другой. Для равновесия необходима внешняя опора. Это поза мечтательного отдыха. Пракситель следует традициям Поликлета, использует найденные им мотивы движений, но развивает их так, что они выражают уже иное внутреннее содержание. "Раненая амазонка" Поликлета тоже опирается на полуколонну, но она могла бы устоять и без опоры, ее сильное энергичное тело, даже страдая от раны, прочно стоит на земле. Аполлон Праксителя не поражен стрелой, он сам целится в ящерицу, бегущую по стволу дерева, - действие, казалось бы, требует волевой собранности, тем не менее тело его неустойчиво, подобно колеблющейся былинке.

Могут, пожалуй, сказать: какие пустяки — бедро, плечо, опора! - разве может в таких частностях выражаться общественное настроение, взгляд на мир, сущность эпохи? Да, может и действительно выражается: искусство протягивает связующие нити от самого большого к самому малому и от малого к большому. Все отражается во всем. Греческое искусство, с его прозрачной простотой пластических концепций, на языке обыкновенных телодвижений рассказывает о большом и важном.

Впрочем, не только характер движений и поз изменился в скульптуре IV века до н.э. У Праксителя другим становится круг излюбленных тем: он уходит от героических сюжетов в "легкий мир Афродиты и Эроса". Он изваял знаменитую статую Афродиты Книдской; современники посвящали ей множество хвалебных эпиграмм:

Видя Киприду на Книде, Киприда
стыдливо сказала:
"Горе мне, где же нагой видел
Пракситель меня?"

Пракситель и художники его круга не любили изображать мускулистые торсы атлетов, их влекла красота женского тела с мягкими, плавными переходами объемов, а изображая мужчин, они предпочитали тип, отличающийся "первой младости красой женоподобной". Пракситель славился особенной мягкостью лепки, способностью в холодном мраморе и бронзе передавать теплоту живого тела. Более всего к школе Праксителя можно отнести то, что Роден говорит о своеобразной "живописности" античной скульптуры:

"Посмотрите на эти блики на груди, на эти густые тени в складках тела... посмотрите на эти белокурые дымки, на эту прозрачную светотень на самых нежных частях этого божественного тела, на эти световые переливы, которые понемногу ступенькаются, расплываясь в воздухе. Что вы на это скажете? Разве это не волшебная симфония blanc et noir?"

¹ Роден О. Искусство, с. 48.

Собственно подлинников Праксителя сохранилось очень мало; таким считается только статуя "Гермес с младенцем Дионисом" в музее Олимпии, остальное - римские копии. Но дух искусства Праксителя веет над четвертым столетием, и лучше всего его можно почувствовать не в римских копиях, а в мелкой греческой пластике, в танагрских глиняных

статуэтках. Они выделялись в конце IV века до н.э. в большом количестве, это было своего рода массовое производство с главным центром в Танагре. Очень хорошая их коллекция хранится в Эрмитаже. Некоторые статуэтки воспроизводят известные большие статуи, другие просто дают разнообразнейшие свободные вариации мотива задрапированной женской фигуры. Живая грация этих фигур, мечтательных, задумчивых, шаловливых, ласковых, лукавых, - эхо искусства Праксителя.

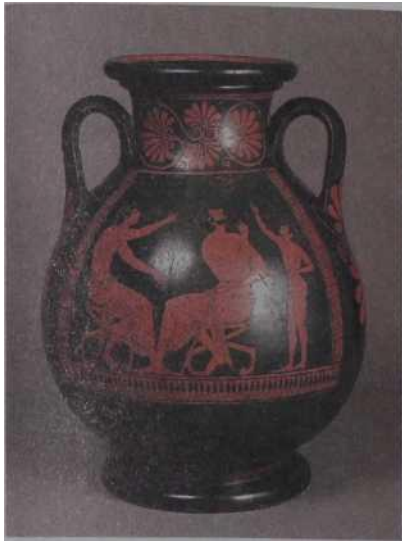
Почти так же мало осталось подлинных произведений резца Скопаса, старшего современника и антагониста Праксителя. Остались обломки. Но и обломки говорят много. Вот фрагмент фриза Галикарнасского мавзолея с изображением возничего на колеснице. Это воплощенная динамика — стремительный гибкий росчерк фигуры, летящей вперед. Скопас был художником бури, страстным, огненным; движения его фигур порывисты и уже почти утрачивают равновесие, его сцены битвы с амазонками передают "упоение в бою", хмельной пыл сражения. А его Менада — это буря дионисийской пляски, напрягающей все тело, конвульсивно выгибающей торс, запрокидывающей голову. Статую Менады нужно смотреть с разных сторон — каждая точка зрения открывает что-то новое: то тело уподобляется своим выгибом натянутому луку, то кажется изогнутым по спирали, подобно языку пламени. Невольно думается: должно быть, нешуточными были оргии греков — не просто увеселения, а действительно "безумящие игры". Тремя столетиями позже римский поэт Катулл так воспел опьяняющий ужас оргий в поэме "Аттис":

Скопас. Менада
Середина IV в. до н.э.
Дрезден,
Скульптурное собрание



Там рокочет гулко бубен, там кимвалы
звонко звенят.
Там менад, плющом увитых, хороводы
топчут траву.
Восклицают там менады, в исступлен-
ной пляске кружась:
"Там безумствует богини вдохновенно-
буйная рать!
Нам туда помчаться надо! Нас туда
желанья зовут!"
Дева телом, бледный Аттис так вопил,
сзывая друзей.
Отвечал мгновенным воплем одержимый
бешеный сонм,
Зазвенела медь кимвалов. Загудел
протяжно тимпан.
По хребтам зеленой Иды полетел,
спеша, хоровод.
Ударяет в бубен Аттис, задыхаясь,
хрипло кричит.
Обезумев, мчится Аттис через дебри,
яростный вождь.
Так, упряжки избегая, мчится телка,
скинув ярмо.

Вот какие картины встают в воображении, когда смотришь на торс "Менады" Скопаса. Неудивительно, что их живописал Катулл в смятенное, грозное для Рима время восстания Катилины. Но почему это привлекло



Прилет первой ласточки.
Краснофигурная пелика
510 до н.э.
Санкт-Петербург, Эрмитаж

Скопаса? Неистовые пляски менад были обычаем очень древним, однако раньше дионисийская стихия не прорывалась с такой силой в искусстве - в искусстве побеждала ясность духа. Теперь над Элладой сгустились тучи. Искусство, как чуткая мембрана, откликлось на изменения атмосферы. И печально склоненные головы статуй Праксителя и мятежно запрокинутые головы статуй Скопаса — это лишь разная реакция на общий дух времени.

То, что заранее бросало тени на светлый строй греческого мироощущения, — то наступило в конце IV века до н.э.: разложение и гибель демократии. Этому положили начало захват всей Греции Македонией и завоевательные походы Александра Македонского, основавшего огромную монархию, от Дуная до Инда. Александр еще в юности вкусил плоды самой высокой греческой культуры: его воспитателем был Аристотель, а "придворным" художником - последний великий скульптор поздней классики Лисипп. Все это не помешало Александру,



Дионис и Силен
Краснофигурный скифос
460 до н.э.
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

вать, чтобы ему и в Греции воздавали божеские почести. Непривыкшие к восточным обычаям, греки, посмеиваясь, говорили: "Ну, если Александр хочет быть богом — пусть будет", — и официально признали его сыном Зевса. "Ориентализация", которую стал насаждать Александр, была, однако, делом более серьезным, чем прихоть завоевателя, опьяненного победами. Она была симптомом исторического поворота античного общества от рабовладельческой демократии к той форме, которая издревле существовала на Востоке, — к рабовладельческой монархии. Наступила эпоха эллинизма — объединения под эгидой монархического строя, эллинской и восточной культур.

ЭЛЛИНИЗМ

Единая держава, созданная Александром Македонским, в III столетии до н.э. распалась на несколько монархических государств: в Египте, в Сирии, в Малой Азии; наиболее мощным и влиятельным было египетское государство Птолемеев. В Египте, как мы знаем, существовала своя древняя, очень отличная от греческой, культура, в других странах Востока — также. Тем не менее греческая цивилизация и греческие художественные традиции решительно возобладали повсюду. В самом понятии "эллинизм" со-



Камень Гонзага III в.
до н.э.
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

¹ См. повесть Глеба Успенского "Выпрямила".

держится указание на победу эллинской культуры, на эллинизацию стран Востока. Даже в отдаленных областях эллинистического мира, в Бактрии и Парфии, возникают своеобразно претворенные античные формы. А Египет трудно узнать, настолько он эллинизирован. Его новый город Александрия — это уже настоящий просвещенный центр античной культуры, где расцветают и точные и гуманитарные науки и философские школы, берущие начало у Пифагора и Платона. Эллинистическая Александрия дала миру великого математика и физика Архимеда, геометра Эвклида; Аристарх Самосский, "Коперник древнего мира", за восемнадцать столетий до Коперника доказывал вращение Земли вокруг Солнца. Эллинистическая наука и философия впитали многое из наследия Древнего Востока. Но пластические искусства более всего сохранили греческий облик. Если мы посмотрим на сделанные в Египте прекрасную мраморную голову богини в московском собрании или на эрмитажную камею Гонзага, где в трехслойном сердолике искусно вырезаны два изящных, чисто античных профиля, — ничто в этих произведениях не напомнит нам о Древнем Египте, сразу покажется, что они

прямо продолжают позднюю греческую классику. В известной мере это так. В самом деле, ведь именно эпохе эллинизма принадлежат прославленные статуи, которые нам представляются олицетворением античности, высшим синтезом того, что создала античная пластика. Речь идет о Nike Самофракийской и Афродите Милосской.

Русский писатель не ошибался, увидев в Афродите Милосской вековечный идеал распрямленного человека¹, — самое главное, самое большое, что заключено в классическом идеале. Но Афродита Милосская — произведение не совсем характерное для своего времени (ее датируют II веком до н.э.), скорее, необычное, из ряда вон выходящее. Современные ей статуи Афродиты были более чувственными, даже слегка жеманными. Можно подумать, что неведомый скульптор Агесандр, изваявший Афродиту Милосскую, сознательно хотел, поднявшись над сегодняшним днем, воскресить дух фидиевской высокой классики, сохранив изысканную и нежную обработку мрамора, достигнутую уже после Фидия. Обычно подобные замыслы не удаются, выглядят искусственными, но здесь именно победа художника оказалась полной: в его творении "слышен умолкнувший звук божественной эллинской речи".

Афродита Милосская возвышенно спокойна. Многим памятникам эллинистической эпохи было свойственно другое — динамический пафос; в этом они продолжали традиции Скопаса, однако по-иному — более эффектно, импозантно. Крылатая Ника Самофракийская — воплощение радостно-

го пафоса, утро эллинистического мира, она была создана в конце IV столетия до н.э. Когда-то она стояла, трубя в рог, на утесе на берегу моря, открытая ветру и брызгам морской пены. Сейчас она встречает посетителей Лувра на площадке широкой лестницы. Обезглавленная, без рук, с поломанными крыльями, она и здесь царит над окружающим пространством и, кажется, наполняет его шумом прибоя и ветра,



Агесандр
Афродита Милосская
III - II вв. до н.э. Париж, Лувр

Ника
Самофракийская
Конец IV в. до н.э.



И еще один замечательный памятник эллинизма — алтарь Зевса в Пергаме (II в. до н.э.). Грандиозный фриз в технике горельефа опоясывал цоколь алтаря, воздвигнутого в честь победы Пергамского царства над галлами. На фризе изображена борьба олимпийских богов с гигантами — детьми подземных недр. Могучие тела громоздятся, сплетаются подобно клубку змей, поверженных гигантов терзают косматогривые львы, впиваются зубами собаки — битва страшна, она дымится кровью. Есть нечто предвещающее Микеланджело в этих напряженных ракурсах тел, в их титанической мощи и трагедийном пафосе. Здесь видно, как, в сущности, много изменилось по сравнению с классикой. Битвы и схватки были очень частой темой античных рельефов, начиная еще с архаики, но так, как в Пергамском алтаре, их никогда раньше не трактовали. Изменился сам

строй композиции: она утратила отчетливую ясность, стала клубящейся, запутанной, хотя принцип равновесия пластических масс и здесь соблюден с большим искусством. Фигуры с Галикарнасского фризса Скопаса, при всем их динамизме, расположены в одной пространственной плоскости, их разделяют ритмические интервалы, каждая фигура обладает известной самостоятельностью. У каждого сражающегося достаточно простора кругом, массы и пространство уравновешены. Совсем иное в Пергамском фризе: борющимся здесь тесно, масса подавила пространство и все фигуры так переплетены, что образуют какое-то бурное месиво тел. А тела все



Афина и Алкионей
Фрагмент фризса
Пергамского алтаря
Около 180 до н.э.

еще классически прекрасны — "то лучезарные, то грозные, живые, мертвые, торжествующие, гибнущие фигуры", как сказал о них Тургенев. Но гармония духа колеблется. Искаженные страданием лица, глубокие тени в глазных орбитах, змеевидно разметающиеся волосы...

Олимпийцы пока еще торжествуют над силами стихий, но победа эта ненадолго, стихийные начала изнутри взрывают стройный, гармоничный мир.

Если попытаться осмыслить искусство эллинизма в целом, в его главных тенденциях (а его памятники многочисленны и разнообразны), то станет еще очевиднее, что оно все же далеко отошло от классических истоков. Оно дало много нового по сравнению с классикой, но не создало на основании этого нового столь же цельной и законченной художественной концепции, какую создала классическая эпоха. А с другой стороны, сами традиционно-классические формы в эллинизме утратили былую органичность, поскольку в них теперь вкладывалось уже какое-то иное содержание.

Ведь эти классические формы сложились в лоне демократической республики, их одушевлял идеал человека-гражданина античного полиса.

А монархический строй эллинистических государств означал возрождение того культа единоличного властелина, который полису был чужд. Поэтому в верности прежним формам заключалось известное внутреннее противоречие. Греческий тип пластического мышления теперь приспособивался к иному мировоззрению, обожествляемые эллинистические правители изображались в облике греческого героя — здесь начинался внутренний разлад содержания и формы. Классический облик приобретал ранее ему не свойственную суховатую импозантность — это чувствуется даже в упомянутой выше камее Гонзага, а еще больше — в монументальной скульптуре эллинизма, в больших портретных и аллегорических статуях.

Это была одна из тенденций эллинистического искусства — официальная, придворная. Более плодотворной была другая, которая еще в большей мере приходила в конфликте классическими формами. Она возникла из развития частной жизни, жизни "частного человека", которого политические бури не касаются или лишь слегка задевают своим крылом. В демократических Афинах подобное разъединение частного и общественного было нелепо: общественная деятельность для афинского гражданина слива-

**Агесандр, Полидор и
Афинодор**
Лаокоон Около 25 до
н.э.
Рим, Ватикан



лась с его личными интересами, а эгоизм частного лица, уклоняющегося от общественных обязанностей, рассматривался чуть ли не как преступление. В эллинистических монархиях дело изменилось: в этих больших государствах отдельный человек незаметен, его влияние на общественную жизнь понижается. Но в то же время он и не настолько обезличен, как это было в восточных деспотиях. Сугубо личные переживания теперь требуют для себя особого художественного языка. Основой служат опять-таки греческие традиции поздней классики, наследие Праксителя, но они заметно снижаются, размениваются на мелкую монету. Греческий бог любви Эрот — "великий и властный бог" - деградирует в шаловливого Купидона; томные, но все еще величавые образы Праксителя перерождаются в кокетливо-изнеженных "Аполлино". В этом русле развиваются декоративно-прикладные жанры — камерные статуэтки типа танагрских, парковая скульптура (надо заметить, что градостроительство в эллинистическую эпоху приняло широкий размах, отсюда и особенное развитие декоративной скульптуры).

С этим направлением искусства связана примечательная новая черта — любопытство к житейским подробностям, к разнообразию повсед-

невности, словом, к тому, что позже стали называть "жанром". Начинают охотно изображать детей, стариков, слуг, иноземцев, различные бытовые эпизоды. Но это больше любопытство, чем подлинное проникновение. Известные эллинистические статуи старух, несущих провизию, старых рыбаков с дряблыми склеротическими телами, пьяной старухи некоторые исследователи считали проявлениями "античного реализма". Это едва ли верно: в рамках античности понятие реализма, как выражения глубинной (не внешней) истины эпохи, к таким произведениям подходит меньше, чем, скажем, к скульптуре Пергамского алтаря. Они для этого слишком поверхностны, "этнографичны", им недостает силы образного обобщения.

Это пока только накопление, нащупывание нового, необычного для искусства материала, который в античности так и не получил сколько-нибудь масштабного обобщения. Такого рода материал был внутренне освоен, по-настоящему пережит только искусством средних веков.

Таким образом, то принципиально новаторское, что есть в эллинизме, дано как бы в предварительном эскизе, не развернуто в новую и целостную художественную систему.

В науке и производстве эллинистическая цивилизация сделала громадный шаг вперед. Однако в искусстве она осталась учеником классической Греции — более разносторонним, но менее глубоким, чем учитель.

ДРЕВНИЙ РИМ

Параллельно с процветанием эллинистических центров на Западе возрастала военная мощь Рима — сначала небольшой олигархической республики на берегах Тибра, потом хозяина всей Италии и, наконец, огромной державы, поглотившей все Средиземноморье, весь античный мир. Падение Карфагена в 146 году до н.э. было переломным событием: начиная с этого момента Рим завладел Грецией.

"Плененная Греция победила своего некультурного победителя" (Гораций). Это сказано очень точно. Гордый Рим, непреклонный и суровый в борьбе за мировое господство, послушно склонил голову перед великой греческой культурой. Собственные художественные традиции римлян были довольно скудны; их первоначальная мифология, в отличие от греческой, лишена образности и прозаична. Рим воспринял и ассимилировал весь пантеон греческих божеств, дав им только другие имена: Зевс стал Юпитером, Афродита — Венерой, Арес — Марсом и т. д. Выросши в могущественное государство, Рим создал свою литературу, правда, восходящую к греческим истокам, но сильную и самобытную. В пластических искусствах самобытность Рима проявлялась меньше: римские художники не столько продолжали греческие традиции, сколько усердно воспроизводили и копировали греческие образцы.

Римская культура с самого начала таила в себе зерна упадка, рабовладельческий Рим явился последним актом истории рабовладельческого общества — он выступил на сцену, когда противоречия этого общества достигли угрожающей остроты. Даже когда Рим находился в зените славы, то есть в период поздней республики и ранней империи Августа (конец I в. до н.э. — начало I в. н.э.), затем при Антонинах (II в.), в его искусстве было больше внешней эффектности, чем подлинного величия. Величие Рима искусственно поддерживалось штыками легионеров. Государство непрерывно сотрясали грозные восстания рабов, начиная со знаменитого восстания

Спартака. Они смыкались с восстаниями в провинциях, все усиливался напор варварских племен на внешние границы, а развращенность римской верхушки, преступность императоров, ужасы террористического режима при Юлиях — Клавдиях, дворцовые заговоры и интриги достигали таких кризисных форм, что "упадок Рима" недаром считается символом всеобщего общественного разложения.

Римское искусство рано выучилось льстить и притворяться. Уже в героизированных статуях Августа, изображаемого в виде республиканского полководца (хотя в действительности Август был императором, сохранив только видимость и названия республиканских форм правления), теат-

рально простирающего руку к войскам, есть натянутая выпренность и фальшь. И уже явно лживы и нарочиты портреты ничтожного императора Коммода в виде Геракла, с палицей и львиной шкурой на плечах, или Нервы в облике Юпитера.

Когда египтяне изображали своих фараонов в образе бога, в этом не было ничего отталкивающего, не ощущалось лжи. Потому что в эстетических идеалах восточной древности триада "бог — царь — герой" была действительно нерасторжимой. Тогда это было "всемирно-историческим заблуждением", в это верили. В императорском Риме подобным вещам уже не верили нисколько, да и вообще мало во что верили: философская мысль лихорадочно блуждала, охотнее всего склоняясь к горестно-иронической покорности слепой судьбе, проповедуемой стоиками.

Пороки императоров ни для кого не были секретом; римлянин Тацит, "бич тиранов", описывал их в самых откровенных и энергичных выражениях. Тем не менее престиж власти, опирающейся на военную силу, должен был поддерживаться всячески, и ни один самый преступный властитель не имел недостатка в воспевателях и льстецах. В этих напыщенных прославлениях участвовало и пластическое искусство.

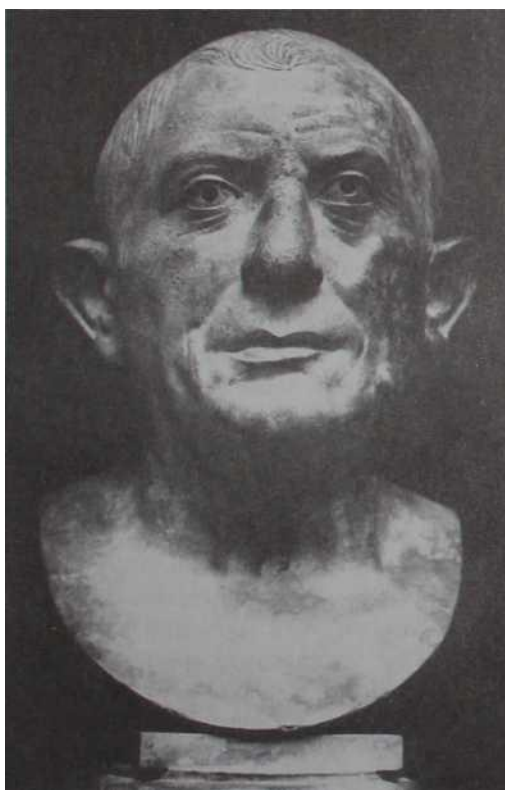


Статуя Августа
из Прима Порты
Начало I в.
Рим, Ватикан

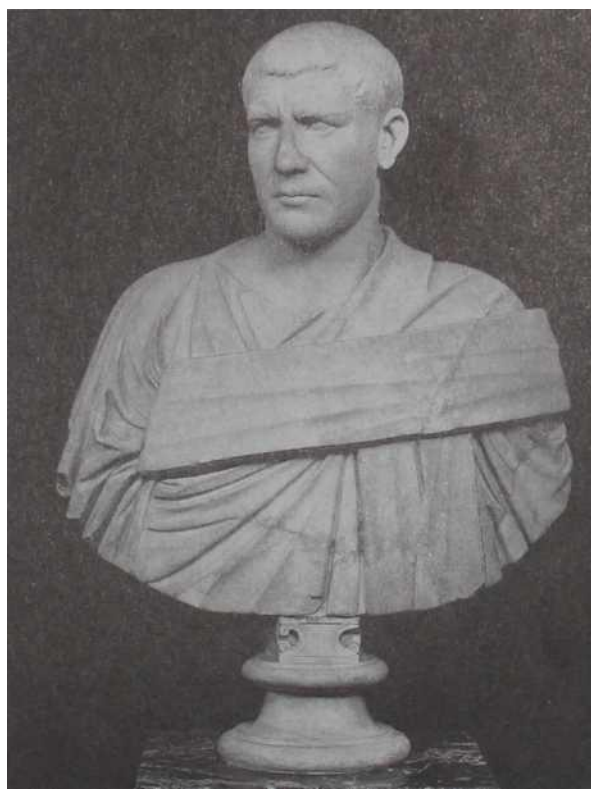
Но все же под покровом официальной лести сквозила "тацитовская" беспощадность взора, лишённого иллюзий. Даже в упомянутых "героизированных" портретах есть странная противоречивость. Если мысленно освободить портрет Нервы от его божественных атрибутов — поза Юпитера, идеализированный полубога торс, венок, — останется морщинистое, жестокое, с опущенными углами губ, довольно неприятное лицо старого человека. Это его подлинное лицо. А в портретах-бюстах, менее официальных, жесткая трезвость характеристик еще более очевидна и поразительна. В этом смысле римский скульптурный портрет — явление по- своему замечательное. Он не похож ни на египетский, ни на греческий — в этом жанре римляне внесли в историю искусства совершенно своеобразный вклад; портрет — лучшее, что они создали.

Посмотрим на чванного, обрюзглого Вителлия (он несколько месяцев просидел на троне и был брошен в Тибр восставшими солдатами), на

хищного банкира Юкунда с его торчащими ушами, на даму-сириянку с изысканной прической и туманным меланхолическим взглядом, на свирепого и подозрительного Каракалла, на грубого по-солдатски Филиппа Аравитянина, наконец, на эрмитажный портрет неизвестного римлянина, до такой степени характерный и "натуральный", что нам кажется, будто мы где-то встречали этого человека. Говоря языком современных понятий, можно было бы, пожалуй, сказать, что римские портреты натуралистичны, особенно позднейшие, III столетия. Детали лиц показаны как будто при ярком и безжалостном свете, ничего не укрылось: отвисшие жировые складки, мешки под глазами, щетина на плохо выбритых подбородках. В этом



Портрет Люция Цецилия Юкунда. I в.
Неаполь,
Национальный музей



Портрет Филиппа Аравитянина. 244-249
Санкт-Петербург, Эрмитаж

"натурализме" есть своя правда — правда эпохи. Римские портреты с беспристрастием точнейшего зеркала говорят о глубине переживаемого кризиса, о кризисе самого общественного сознания, а следовательно, и о кризисе искусства.

Порой эти портреты производят странное впечатление. Они кажутся поразительно живыми, перед нами подлинны люди. Но мы чувствуем, что это люди, существование которых лишено какого-то важнейшего жизненного нерва. Они могут выглядеть сильными и энергичными или, напротив, слабыми и вялыми, красивыми или некрасивыми, жестокими или добродушными, в сущности не говоря нам ни "да" ни "нет". Этический и эстетический идеал утрачен в самой жизни, следовательно, и в искусстве.

Лучшие люди Рима, к которым принадлежал и император-фило-соф Марк Аврелий, это отчетливо сознавали. Марк Аврелий записывал среди своих афоризмов: "Время человеческой жизни — миг; ее сущность —

вечное течение; ощущение - смутно; строение всего тела — брэнно; душа — неустойчива; судьба - загадочна; слава — недоуверна".

И вместе с тем, кауая ирония! Марк Аврелий, философ-стоик, фаталист, один из любимых мыслителей Льва Толстого, в течение двадцати лет правил разлагающейся империей, вел войны, сопротивлялся натиску варваров на римские границы, — словом, играл "роль", ему чуждую, выполнял "долг", смысл которого ему представлялся неустойчивым, смутным, недоуверным. Печальным парадоксом кажется, что именно этому негероическому императору был воздвигнут конный памятник — первый дошедший до нас конный памятник в истории искусства.

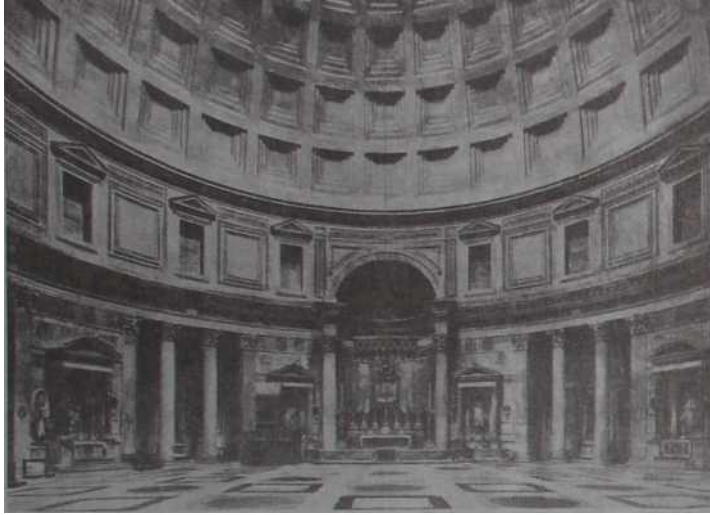


Портрет сириянки
Вторая половина II в.
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

Кроме скульптурного портрета римское искусство сделало значительный вклад в мировую культуру своим зодчеством. Римская архитектура не может сравниться в художественном обаянии с греческой, но она грандиозна, весьма эффектна и по своей инженерно-строительной технике уходит далеко вперед от простой балочной конструкции греческого храма. В ней впервые появляется конструкция сводов. Типы римских построек разнообразны, светские не менее значительны, чем культовые, и многие из них утвердились в мировой архитектуре на века. Это, например, тип базилики со сводчатым перекрытием, который впоследствии лег в основу христианских церквей (в Риме базилика была светским сооружением); это мощные акведуки — многоярусные каменные мосты, несущие водопроводные трубы; это пышные триумфальные арки, воздвигаемые в честь военных побед.

В I и II столетиях были выстроены знаменитый Колизей — амфитеатр, вмещающий десятки тысяч зрителей, где происходили гладиаторские бои и травля зверей, и грандиозная купольная ротонда — Пантеон, "храм всех богов", в котором впервые образный акцент был перенесен с внешнего вида на внутреннее пространство храма.

Застроенный всеми этими сооружениями, богатый памятниками, Рим и в III и IV веках имел внушительный и роскошный вид. В III веке еще продолжалось большое строительство — воздвигались арки, великолепные термы, дворцы. Но, по выражению А. Блока, "на теле Римской империи уже не было ни одного не наболевшего места", и ее творческие потенции окончательно угасали. Даже традиционное, веками воспитанное формальное мастерство исчезало: античная пластика, пройдя весь цикл своего развития, вырождалась в примитив. Только искусство портретных характеристик еще удерживалось на определенной высоте, но пластика в целом демонстрирует утрату чувства формы и композиции. Формы становятся огурубелыми и застывшими, лепка объемов подменяется графическими насечками в камне. Композиции или смутны и хаотичны, или в них появляется примитивная оцепенелая симметрия, словно атавистические отголоски давным-давно пройденных этапов. Рельефы поздних римских саркофагов обнаруживают такой показательный симптом компо-



Пантеон в Риме
Внутренний вид
Около 118-125

* Блок А. Собр. соч. в
8-ми т., т. 6. М., 1962, с.
156 а 157.

установлению единобожия взамен пантеона языческих богов: на единую, общую для всей империи религию с единым богом надеялись как на средство сохранить империю, предотвратить ее распад. И здесь-то — воспользуемся опять образными словами Блока — "сквозь величественные и сухие звуки римских труб, сквозь свирепое и нестройное бряцание германского оружия уже все явственнее был слышен какой-то третий звук, не похожий ни на те, ни на другие; долго, в течение двух-трех столетий, заглушался этот звук, которому наконец суждено было покрыть собою все остальные звуки". Блок говорит о христианской религии.

Родиной христианства была эллинистическая Иудея, где идеи мессианизма соединялись с ненавистью к "великой блуднице" — Риму. Римское правительство на первых порах жестоко преследовало христиан, но их учение ширилось, овладевало умами; во многом оно было созвучно идеям поздних античных мыслителей — Сенеки, Эпиктета, неоплатоников. В IV веке христианство было принято Римом в качестве государственной религии.

В пределах рабовладельческого общества христианское искусство еще не сказало яркого нового слова. Это пока лишь компромисс между христианским спиритуализмом и огрубленными, схематизированными античными формами. Он чувствуется и в ранних росписях христианских катакомб и в произведениях IV столетия, когда христианство было узаконено. В поздних портретах, на жестких, "брутальных" лицах римских императоров вдруг появляются странно расширенные глаза, глядящие неподвижным взором. Традиционные мотивы античной мифологии истолковываются как символы и перемешиваются с новой христианской символикой: в росписях катакомб фигурируют и рыбы — символ крещения, и голубь — символ мира, и Орфей, укрощающий зверей музыкой, — символ Христа, "ловца душ". Фигура юноши, несущего на плечах овечку, — также мотив, давно известный в античной пластике, — теперь оказывается первым изображением Христа, "Доброго пастыря", то есть опять-таки символом. Эта "символизация" пластических образов отнимает смысл у их собственно пластической выразительности, отменяет тот великий принцип "жизнеподобия", на котором возросло и расцвело античное искусство. Но другого принципа еще не

зиционного упадка, как "боязнь пустоты" — стремление во что бы то ни стало заполнить все пространство сплошной массой фигур, почти без промежутков, где логика и тектоника построения исчезают.

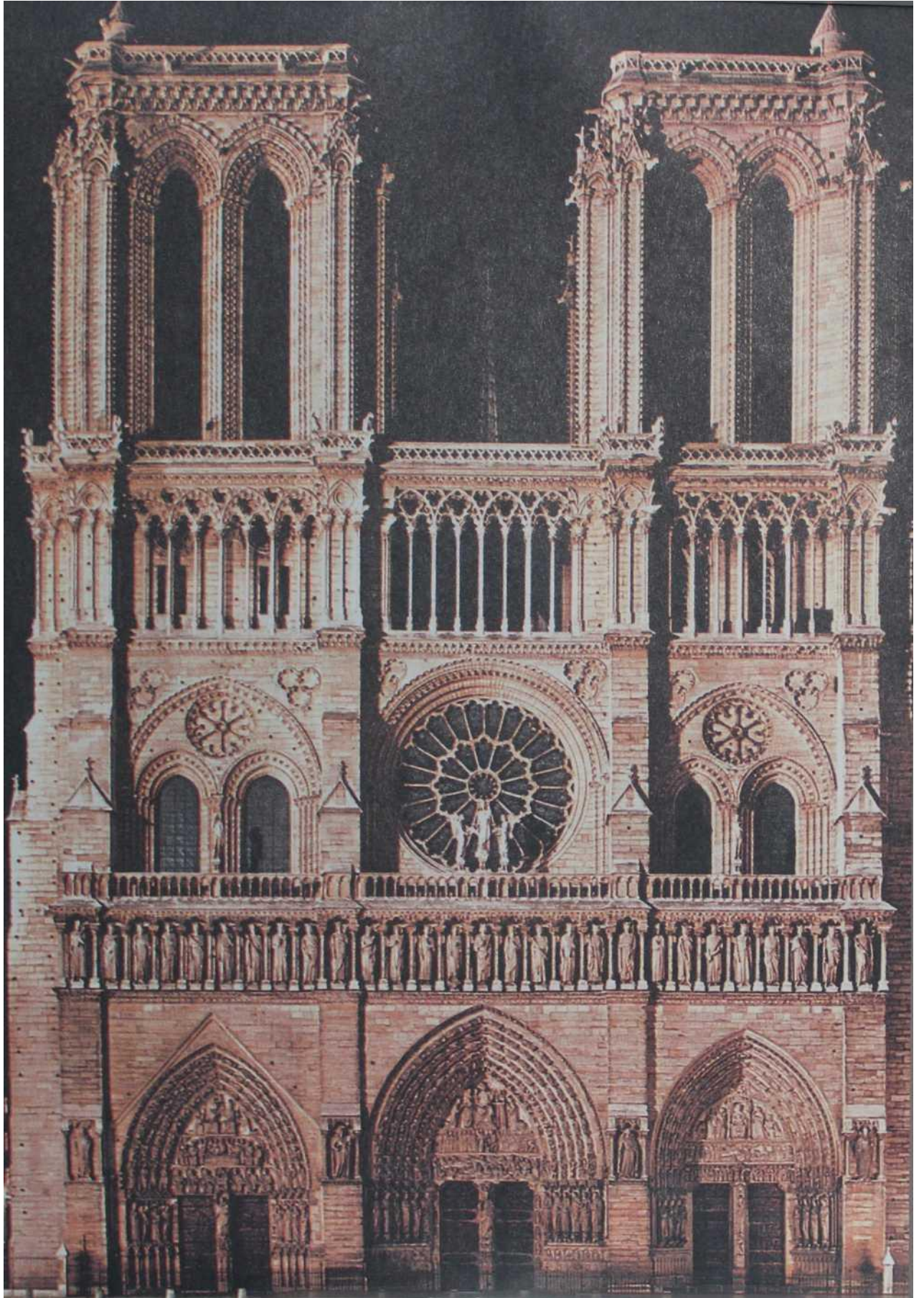
Искусство вслед за обществом нуждалось в коренных переменах, в притоке новых сил и идей для своего возрождения и обновления. В эти переходные времена Рим захлестывала волна всевозможных, сменяющих одно другим и сосуществующих сектантских учений, эпигонских философских школ, мистических культов, идущих с Востока. | Очень сильна была тенденция к



Конная статуя Марка
Аврелия в Риме Около
170

найденно, и "жизнеподобие" по инерции сохраняется, теперь уже как нечто формальное.

Распад Римской империи продолжался. В конце IV и в V столетии происходит "великое переселение народов" — перейдя через Дунай, на территории империи поселяется многочисленное племя готов; готы продвигаются вперед, повсюду встречая поддержку восстающих рабов и поработанных Римом народов. Разрушительным вихрем пронесется по империи полчища кочевников-гуннов. Вестготы, затем вандалы захватывают и громят самый Рим. В 476 году Риму был нанесен заключительный удар, и власть перешла к варварским дружинам. Эта дата знаменует конец Западной Римской империи. Продолжала существовать Восточная Римская империя. Но ее история и история ее искусства принадлежат уже новой эре в истории человечества, продолжавшейся примерно тысячу лет — эпохе средних веков.



Г Л А В А Т Р Е Т Ь Я

СРЕДНИЕ ВЕКА



Искусство Византии
Средневековое искусство
Западной Европы
Древнерусское искусство



Искусство Византии



Реликварий. XI в.
Москва,
Оружейная палата

Собор Нотр-Дам в Париже
Заложен в 1163, завершен в
основном в XIV в. Западный
фасад

Ангел. Фрагмент витража
собора в Эрфурте Около
1360

Императрица Феодора
Фрагмент мозаики церкви Сан
Витале в Равенне. До 547

В IV веке Римская империя распалась на две самостоятельные части, каждая со своим императором, — Западную и Восточную. Столицей Восточной части стал Константинополь, основанный императором Константином на месте прежней греческой колонии Византии. Византия устояла в бурях V столетия и сохранилась после падения Рима как "империя ромеев". В VI веке при императоре Юстиниане она занимала обширную территорию (даже Италия была ненадолго отвоевана) и была по сравнению со своими соседями, примитивными варварскими государствами, страной величественной и блестящей, со сложным аппаратом государственного управления и высокоразвитой дипломатией. Переход от рабовладения к феодализму происходил в Византии постепенно, без резких катаклизмов. Свой международный престиж Византия поддерживала не только военными мерами, но и дипломатическими хитростями — лавировала, подкупала, применяла принцип "разделяй и властвуй", поражала своих соседей импозантным величием. Внушительный облик Константинополя, его могучий флот, великолепные архитектурные сооружения, ослепительная пышность при-

дворного церемониала и церковной службы действовали неотразимо. Остготский король Атанарих, посетив Константинополь, воскликнул: "Без сомнения, император есть земной бог, и кто осмеливается на него подняться, сам будет виновен в пролитии собственной крови".

На заре средневековья Византия оставалась единственной хранительницей эллинистических культурных традиций. Но позднеантичное искусство отошло далеко от своих классических греческих основ. Оно впитало элементы искусства Египта, Сирии, Ирана и представляло собой сложный сплав. Оно испытывало воздействие восточных культов, мистических учений, христианской символики и, оставаясь антропоморфным, давно утратило ясность и цельность классического мироощущения. Это наследие поздней античности Византия в свою очередь преобразовала, создав художественный стиль, уже целиком принадлежащий духу и букве средневековья.

В византийской художественной культуре слиты два начала: пышная зрелищность и утонченный спиритуализм. Может показаться, что это вещи трудно совместимые: ведь спиритуализм в исконной вражде с чувственностью, а роскошное красочное зрелище насквозь чувственно. Но в том и своеобразие византийского искусства, что оно объединило то и другое в единую художественную систему, строго нормативную, каноническую, проникнутую духом торжественного и таинственного церемониала.

Искусство, тем более изобразительное искусство, сенсуалистично по самой своей природе. Оно не знает другого пути к духовным переживаниям, кроме того, который пролегает через чувственное восприятие, и, следовательно, какие бы потусторонние, метафизические или умозрительные идеи оно ни стремилось воплотить, отречься от чувственности оно не может.

Древние народы не нуждались в таком оправдании, потому что вообще не знали дуализма духа и тела, — их религия сама была проникнута чувственностью, своих богов они и не мыслили иначе, как в телесном облике. Но христианство принесло с собой дуализм, — вернее, оно узаконило и ввело в систему исторически закономерный распад раннего, наивного монизма мироощущения. Боги покинули Олимп — они стали чисто духовными существами, свободными от уз плоти. И здесь пластическое искусство должно было искать для себя оправдания. Оно нашло его: материальная красота стала рассматриваться как символ, как отблеск иной, сверхземной красоты, как условный образ божественного "архетипа".

Христианство к тому же не вовсе отвергало плоть — оно допускало возможность ее "одухотворения", перехода в нетленное состояние. Оно признавало телесное воскресение мертвых. Августин, один из ранних философов христианства, утверждал: "При воскресении субстанция наших тел, как бы они ни разложились, будет целиком воссоединена". Мыслились какие-то особые, "эфирные" тела, но все же тела, подобные земным. Сам догмат о воплощении Христа в облик человека был как бы утверждением божественной символики земного тела, поэтическим компромиссом между "миром горним" и "миром дольным".

Византийское искусство на свой лад питалось этой компромиссностью христианского учения. Блеск и парадность, золото и мрамор, красочность и сияние — все оказалось уместным как символ духовного блаженства. А вместе с тем эта роскошь, эта изысканная зрелищность так хорошо отвечали всему "земному" стилю восточной ромейской империи, вкусам богатого, знающего толк в наслаждениях константинопольского двора.

Сама церемония богослужения, совершавшаяся в византийских храмах, была примером тончайше разработанного "символического искусства". Византийскую церковь современники называли "бестелесным и духовным театром". Когда послы киевского князя Владимира в X веке побывали в Царьграде (так называли на Руси Константинополь) на богослужении в соборе св. Софии, они, как повествует летопись, не знали, на земле они или на небе. По преданию, это и послужило одной из причин тому, что Русь приняла христианство византийского образца, а не западного. Видимо, столь сильное впечатление на послов произвел не только богослужебный ритуал, но и храм, где он совершался, — знаменитая константинопольская Святая София. Этот храм, издавна считавшийся чудом искусства, был выстроен в VI веке малоазийскими зодчими Анфимием и Исидором.

Сначала скажем вообще об архитектурных формах средневековых христианских церквей. Они сильно изменились по сравнению с античными. В античных храмах классического типа очень большую роль играло их наружное пластическое решение и очень малую — внутреннее пространство. Внутри, в полумраке, стояла статуя божества, а все обряды и празднества происходили снаружи, на площади.

Назначение христианской церкви иное: она мыслится не как обитель Бога (потому что ведь христианский Бог бестелесен; икона — это не сам Бог, а только его символ), но как место, где собирается для участия в таинстве община верующих. Организация внутреннего пространства ста-

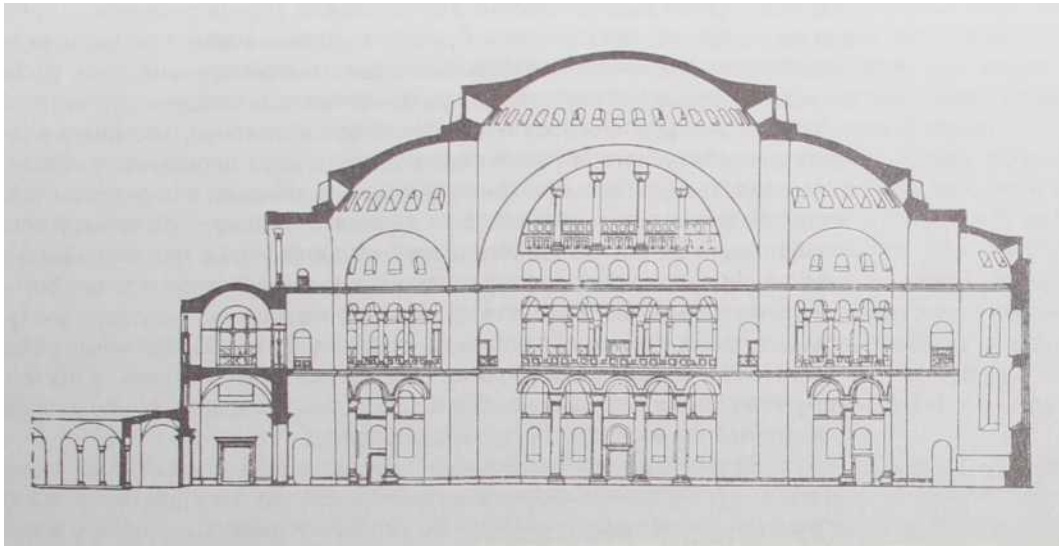
новится главной задачей зодчих, а внешний вид здания решается, скорее, как производное, как оболочка. Причем внутреннее пространство церкви должно отвечать многим требованиям: быть вместительным, быть удобным для совершения ритуала, разграничивать места священнослужителей и "паствы", выделять особое место для алтаря и, наконец, заключать в себе ту символику, которой пронизано во всех деталях церковное христианское искусство. Две архитектурные формы возобладали в церковном зодчестве: базиликальная и крестово-купольная. Базилика — это прямоугольное в плане и вытянутое в длину здание, разделенное на три, пять или даже больше продольных нефов; средний неф обычно шире и выше боковых. В восточной части базилики, заканчивающейся полукруглым выступом (апсидой), помещался алтарь, в западной — вход. Продольные нефы пересекались поперечным - трансептом, расположенным ближе к восточному концу и выступающим с обеих сторон, так что здание имело в плане форму креста — главного символа христианства.

Другой тип конструкции храма — крестово-купольный, — по-видимому, имеет восточные корни. Эти здания чаще всего квадратные в плане, четыре массивных внутренних столба делят пространство на девять ячеек, обрамленных арками, и поддерживают купол, находящийся в центре. Купол символизирует небесный свод. Примыкающие к куполу полуцилиндрические своды, пересекаясь, также образуют крест, но равноконечный. В дальнейшем тип храма-базилики утвердился в Западной Европе, а в самой Византии и на Востоке преобладал второй тип; его разновидностью являются и русские храмы. Но, так или иначе, все культовые христианские сооружения средних веков, при всей их непохожести, при всем различии стилей, техники, декора, приближаются к одному из этих основных типов — базиликальному, или купольно-центрическому.

Константинопольский храм Софии представляет собой пример редкого и блестяще решенного объединения обоих конструктивных принципов, то есть базиликального плана с купольным перекрытием. Этот храм снаружи не кажется слишком большим, но внутри поражает своей просторностью, воздушностью гигантского (30 метров в диаметре), как бы парящего купола, богатством аспектов.

Центральный купол Софии с двух сторон поддержан двумя более низкими полукуполами, а эти в свою очередь имеют каждый еще по два маленьких полукупола. Таким образом, все продолговатое пространство среднего нефа образует систему нарастающих ввысь, к центру, и плавно переходящих друг в друга сферических форм. Их центр, то есть пространство под главным большим куполом, явственно акцентирован, все движение устремляется к нему. Здесь, в подкупольном пространстве, стоял украшенный драгоценными камнями амвон и происходили мистерии богослужения, а зрители помещались, как в ложах, в боковых двухъярусных нефах, отделенных от среднего рядами колонн.

Интересно сравнить впечатления очевидцев от храма Софии с впечатлением, которое производит античный периптер. При созерцании, например, Парфенона его конструкция вполне ясна зрителю, во всей ее простой логичности, а храм Софии казался созерцателю чем-то непостижимым и, как говорит современник, созданным "не человеческим могуществом, но божьим соизволением". Прежде всего такое чувство рождалось при взгляде на купол. Говоря словами того же современника (Прокопия Кесарийского), "кажется, что он не покоится на твердом сооружении, но, вследствие легкости строения, золотым полушарием, спущенным с неба,



Анфимий и Исидор
Храм св. Софии в
Константинополе
532-537
Продольный разрез
Реконструкция

прикрывает это место. Все это, сверх всякого вероятия искусно соединенное в высоте, сочетаясь друг с другом, витает в воздухе...".

Почему же кажется, что золотая громада купола висит в воздухе? Секрет здесь в том, что четыре мощных столба, несущие купол, на которые опираются пяты арок, остаются почти незаметными зрителю. Они искусно замаскированы тонкими перегородками и воспринимаются просто как простенки. Отчетливо видны только арки и паруса - сферические треугольники между арками. Эти паруса своим широким основанием образуют окружность — основание купола, а узким обращены вниз. Так создается обманчивое ощущение, что купол легко возносится, поддерживаемый лишь парусами. Оно усиливается благодаря тому, что вдоль всего основания купола идут окна, близко друг к другу поставленные, — почти сплошной световой круг, как бы отрезающий опрокинутую чашу купола от архитектурного массива. Конструктивные идеи зодчества перестали быть наглядными. Они сами себя скрывают и направляются на то, чтобы создать иллюзию чуда, нерукотворности, непостижимости.

Представим себе для полноты картины еще беломраморное кружево капителей, инкрустацию цветными мраморами изысканных нежных оттенков, мерцание золотых и многоцветных мозаик, благозвучное пение хора, слышное благодаря превосходной акустике во всех уголках огромного храма, лучи солнца, льющиеся сверху и ярко озаряющие подкупольное

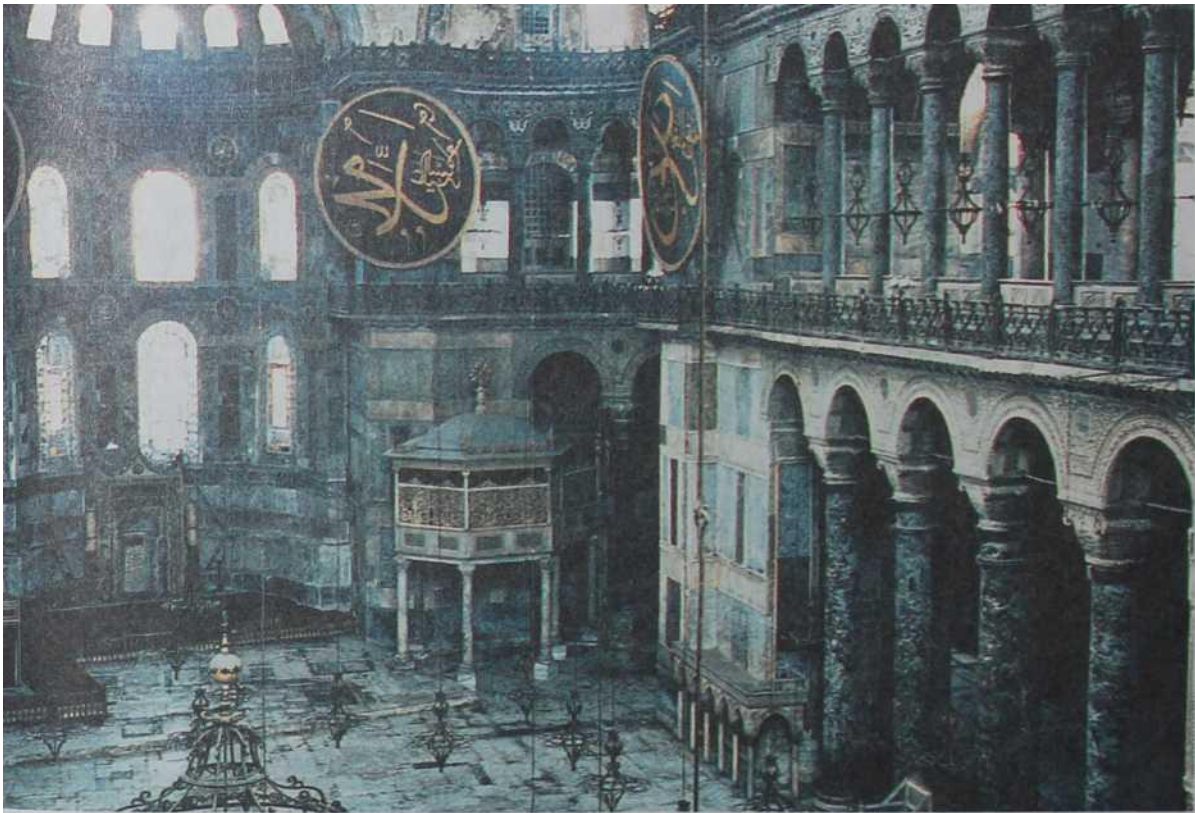


Храм св. Софии в
Константинополе
Купол

пространство, оставляя в полумраке боковые обходы. Где-то в этих обходах стояли тысячу лет тому назад и русские послы, ошеломленные и очарованные действительно волшебным зрелищем.

Собор Софии остался высшим достижением византийской архитектуры: ничего равного ему уже не было создано за последующие девять столетий истории Византии. А как развивались в эти столетия изобразительные искусства?

Скульптура развивалась мало и только в пределах мелких декоративных рельефов из кости, хотя античные статуи продолжали украшать улицы Константинополя. Это понятно: ведь принцип пластичности, осязае-



Храм св. Софии в
Константинополе
Интерьер

мости, живой телесности, столь важный для античного искусства, менее всего отвечал мироощущению теократической феодальной империи. Византия чтит античность, гордится ролью ее преемницы, никогда не уничтожала "языческих" памятников, но ее собственные идеалы и творческие устремления были иными. Что действительно использовалось ею как исходный пункт — это традиции позднеантичной живописи (стиль, который иногда условно называют "античным импрессионизмом"), процветавшей главным образом в восточных эллинистических центрах — в Александрии, Антиохии, Эфесе.

Главные формы византийской живописи — монументальные храмовые мозаики и фрески, иконы, книжные миниатюры. Наиболее замечательны мозаики — самое характерное создание византийского гения.



Император Юстиниан со свитой Мозаика церкви Сан Витале в Равенне До 547

Техника мозаик сложна и требует большого искусства. Мелкие разноцветные кубики смальты (сплава стекла с минеральными красками), из которых выкладывается изображение на стене, мерцают, вспыхивают, переливаются, отражая свет. Византийские мозаичисты умели извлекать великолепные живописные эффекты из особенностей смальты, очень точно рассчитывая угол падения света и делая поверхность мозаики не совсем гладкой, а несколько шероховатой. Они учитывали также оптическое слияние цветов в глазу зрителя, смотрящего на мозаику с большого расстояния. Время почти не властно над мозаикой старинных мастеров: когда ее очищают от застарелой пыли и копоти, она оказывается такой же сияющей и звучной по цвету, какой была много веков назад.

Древнейшие византийские мозаики находятся в храмах и усыпальницах Равенны. Равенна, город на побережье Адриатики, некогда была столицей королевства остготов, потом крупным культурным центром Византии; ныне она — только обитель великих теней. Здесь в грубом толстостенном мавзолее покоится прах Теодориха, первого остготского короля. Здесь похоронен Данте: в конце жизни он нашел пристанище в Равенне, окончил здесь "Божественную комедию", и, говорят, густая роща пиний, окружавшая город, вдохновляла его на описание райских кущ. Угасшему городу "тихой смерти" посвящены лучшие из цикла итальянских стихов Блока:



Императрица
Феодора со свитой
Мозаика церкви Сан
Витале в Равенне До
547

Все, что минутно, все, что бrenно.
Похоронила ты в веках.
Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках.

Равенна хранит единственный в своем роде комплекс византийских памятников V—VII веков, того переломного времени, когда на перепутье истории встретились Рим и Византия, античность и средневековье.

Знамение их встречи и кратковременного союза — равеннский мавзолей Галлы Плацидии, византийской царицы V столетия. Тесный и слабо освещенный, он украшен внутри удивительными мозаиками, о которых трудно сказать, обращены ли они больше к эллинистическому прошлому или к средневековому будущему. У них не золотой фон, как принято было впоследствии, а синий: из густой мерцающей синевы выступают по античному задранированные фигуры христианских мучеников, расстилаются сказочные ландшафты рая с золотыми оленями и птицами. В полукруглой люнете у входа в мавзолей изображен "Добрый пастырь в райском саду" — это Христос, но безбородый и юный, напоминающий кроткого Орфея античных мифов; его окружают овцы, доверчиво берущие пищу у него из рук. Тип молодого Христа (" Христос Еммануил ") - редкий в иконографии: так изображали его в первые века христианства, когда античные

представления о вечной юности, как атрибуте божества, еще не были вытеснены суровым культом "старчества".

Более поздний цикл мозаик — в равеннской церкви Сан Витале. Она была выстроена в VI веке, когда уже стояла константинопольская София, и следует по ее стопам в роскоши декоративного убранства, в сложных пространственных конфигурациях. Среди мозаик Сан Витале — портретные изображения Юстиниана и Феодоры с их придворной свитой. Здесь уже чувствуется дух византийского церемониала, официальность, парадность, возведенная в ранг сверхземного, полубожественного. И в императоре и в его жене нет человечески конкретных черт. Они не стоят, а



Христос Пантократор
Мозаика собора в
Чефалу. 1148

Крещение Христа
Мозаика церкви Успения
Богоматери в Дафни
Около 1100



предстоят, не живут, а пребывают; у всех изображенных одинаковые слишком большие, неподвижные глаза.

На высшую ступень поднимается византийская живопись в следующем столетии. Вот величавые "ангелы небесных сил" церкви Успения в Никее (VII в.)¹. Четыре крылатые фигуры, со знаменами и державами в руках, одетые в роскошные одежды придворных телохранителей, выступали на темно-золотом фоне алтарного свода. Золотой фон всегда применялся византийскими мозаичистами: он замыкал изображаемое пространство, не нарушая плоскость стены, и вместе с тем рождал ощущение дышащего, таинственно мерцающего золотого неба. Удивительны лица этих воинственных ангелов: они все еще чем-то напоминают об античном идеале красоты — нежными овалами, классическими пропорциями и чертами, хотя чувственный рот становится у них слишком маленьким, нос гораздо более тонким, а взгляд — пристальным и как бы гипнотизирующим. Они исполнены в

¹ Эта церковь была разрушена во время греко-турецкой войны 1917 - 1922 гг., сохранились только фотографии и фрагменты мозаик.

мягко-живописной манере, в самом деле напоминающей импрессионистическую, — оливковые, розовые, бледно-сиреневые и белые кубики смальты расположены как бы в беспорядке, а в действительности с тонким расчетом: на расстоянии они сливаются и создают иллюзию нежного живого лика.

Перед нами совершенный пример "одухотворенной чувственности". Но мы напрасно стали бы применять к никейским ангелам привычные для нас критерии выразительности и старались понять "что они выражают". Они или не выражают ничего (то есть ничего определенного, связанного с реальным переживанием), или слишком многое и слишком общее.

Их одухотворенность бесстрастна, так же как их чувственность бесплотна.



Христос Пантократор
Мозаика купола
монастыря Дафни близ
Афин Вторая половина XI

И все же такие изображения казались блюстителям христианской ортодоксии чересчур материальными. Партия иконоборцев, влиятельная при константинопольском дворе, восставала против того, чтобы вообще изображать Бога и святых в человеческом облике, усматривая в этом пережиток идолопоклонства. В VIII веке эти воззрения одержали верх: в Византии и ее провинциях официальным эдиктом были запрещены иконы и какие бы то ни было антропоморфные изображения божества. Причины тому были главным образом политические: императорская власть опасалась чрезмерного усиления монастырских феодалов, а именно монастыри и являлись оплотом иконопочитания.

Период иконоборчества продолжался свыше ста лет. Если бы художественные памятники того времени сохранились, мы бы имели интересную и редкую возможность наблюдать развитие светского, нерелигиозного искусства в средневековом теократическом государстве. По свидетельству источников, художественная энергия направлялась в это время на создание не только орнамента и символических неизобразительных эмблем, но и пейзажей, животных, птиц, а также росписей, изображающих бега на ипподроме, театральные представления и тому подобные "сатанинские сцены", как их называли негодующие сторонники иконопочитания. Но все эти росписи не сохранились. Они были начисто уничтожены

противниками иконоборчества, после того как в IX веке иконопочитание было восстановлено. А в свою очередь иконоборцы за годы своего господства уничтожили множество икон. Так политические распри и обоюдострый фанатизм с обеих сторон бессмысленно губили искусство.

Иконопочитание было восстановлено, но утвердилась идея воссоздания в иконе "божественного прообраза", "архетипа". Стиль византийского искусства становился все более строгим и каноническим. Именно Византия выработала все эти "прообразы" — постоянные иконографические схемы, от которых не полагалось отступать при изображении священных сюжетов. Эти схемы перешли потом и в русскую иконопись, отчасти и в западное средневековое искусство, хотя там применялись гораздо свободнее и быстро изменялись.

Сошлемся на выводы специалистов. В.Н. Лазарев пишет: "В таком централизованном государстве, каким была Византия, искусство развива-

лось по совершенно иным путям, нежели на Западе... Не испытывая давление центральной власти, феодальный Запад жил крайне разнообразной художественной жизнью. В Византии наблюдалась совершенно иная картина. Здесь вся духовная жизнь находилась под строжайшим контролем государства, которое беспощадно пресекало всякую оппозиционную мысль, всякое новшество, всякое либеральное богословское течение. [...] Вполне естественно, что и деятельность художников была подвергнута строжайшему регламентированию. Всякое новшество принималось лишь после того, как оно было допущено двором и церковью. Личность художника совершенно отступала на второй план перед заказчиком. На византийских памятниках и в документах имя художника почти никогда не фигурирует, зато очень часто встречаются имена тех лиц, для которых данные памятники были исполнены. Византийский художник находился на низших ступенях общественной иерархии, и поэтому он как бы говорил словами Иоанна Дамаскина: "Я ничего не скажу о себе"¹.

¹ Лазарев В.Н. История византийской живописи. Т. 1. М. — Л., 1947. с. 17.

Мозаичные циклы XI—XII веков (времени династии Комнинов),

на-
пример в монастыре Дафни (около Афин) или в Чефалу (в Сицилии), -
примеры зрелого, законченного византийского стиля. Здесь царит строго
установленная иерархическая система расположения сюжетов, призванная
иллюстрировать основные догматы христианства. По этой системе в куполе
(или в конхе апсиды, если купола не было) всегда помещалось большое по-
ясное изображение Христа Пантократора (Вседержителя), в апсиде - фигу-
ра Богоматери, чаще всего в типе Оранты, то есть молящейся



Моисей на Синае
Миниатюра Парижской
псалтыри
Около середины X в.
Париж, Национальная
библиотека

с воздетыми руками; по сторонам от нее, как стражи, — фигу-
ры архангелов, в нижнем ярусе — апостолы, на парусах —
евангелисты, на столбах — Благовещение, на стенах трансеп-
та — сцены из жизни Христа и Марии, на западной стене -
Страшный суд и т. д. Эта каноническая система была очень
продуманна и с большим вкусом связана с архитектурой
церкви, с системой архитектурных членений. Взамен прежне-
го живописного решения мозаики комниновского периода
культивируют линию и замкнутый контур. Графичность осо-
бенно заметна в мозаиках Чефалу. Но и в более живописных,
очень красивых по цвету дафнийских мозаиках цветные ку-
бики располагаются уже не "импрессионистически", как в
никейских ангелах, а выкладываются по ровным линиям: зе-
леная линия, рядом розовая, рядом желтоватая.

В зрелом мастерстве константинопольской художественной
школы кроме пафоса отвлеченной духовности есть изыскан-
ная тщательность, ювелирность; чувствуется благоговейное отношение к
"святому ремеслу". И сами ювелирные ремесла достигали невиданной тон-
кости. Процветало искусство эмалей, инкрустаций из драгоценных камней,
резьбы по кости. В технике мозаики исполнялись небольшие иконки, при-
чем кубики, из которых они набирались, были размером с булавочную го-
ловку. Можно представить, что это была за работа! Вместе с тем византий-
цы не грешили чрезмерной орнаментальностью или перегруженностью ук-
рашениями. Благородное чувство меры и пропорции им не изменяло. С са-
мой выгодной стороны "ювелирность" византийского стиля сказалась в ис-
кусстве книжной миниатюры. Особенно в миниатюрах XI столетия. Кро-
шечные по размерам, они отличаются каллиграфической паутинной тонко-
стью рисунка. Фигурные изображения, прямо в тексте и на полях, сам
текст, инициалы и орнаментальные заставки непринужденно и изящно



Богоматерь Владимирская
Икона. XII в.
Москва,
Третьяковская галерея

располагаются на листе пергамента, и все вместе смотрится как единое художественное целое. Мы, однако, были бы несправедливы к византийскому искусству, если бы только так определили для себя его сущность и значение: высокая техника, утонченное, но однообразное мастерство, господство канона и абстрактная духовность ликов. Нет, в нем есть что-то еще и сверх этого, есть и затаенная человечность. Она ощущается не везде, но, может быть, сильнее в иконах, которые более интимно обращены к человеку, чем торжественные монументальные циклы. Прекрасным тому примером является всем хорошо известная икона Владимирской Богоматери, которая еще в XII веке была привезена на Русь из Византии и осталась у нас навсегда.

Если одухотворенность Пантократора в храме Дафни или сидящей на троне Богоматери в храме Софии действительно находится где-то за пре-

делами реальных чувств, то Владимирская Богоматерь близка человеческому сердцу. Этому не мешает строгость ее облика, сумрачность темного взора, сурово сомкнутые губы. Трогает именно сдержанность в выражении чувства — такого глубокого и такого понятного. Вот для этого античное искусство не находило языка. Вспомним античную статую Ниобеи: Нибее грозит гибель детей, она старается их защитить, все ее тело находится в возбужденном движении. Греки не представляли драматических переживаний без бурных телодвижений, состояние же телесного покоя означало для них состояние "этоса" — душевного покоя, иногда лишь с примесью легкой задумчивости и печали. Страдание воспринималось как порыв, катаклизм, удар рока. Но затаенное горение, глубинное, не мгновенно, а постоянно длящееся, — перед такими духовными состояниями отступало античное искусство. Византийское же их передает. Путь от греческой Ниобеи к Сикстинской мадонне лежит через образы, подобные Владимирской Богоматери.



Путь в Вифлеем
Мозаика церкви
Кахрие Джамии в
Константинополе
Начало XIV в.

В XIV столетии при династии Палеологов византийское искусство пережило новый и последний период подъема. Каноническая система поколебалась, искусство потянулось к большей экспрессии и свободе. Выдающийся памятник этого "палеологовского" стиля — мозаики церкви Кахрие Джамии в Константинополе. "Палеологовское возрождение", как его называют, началось в эпоху военных и политических поражений византийского государства и, может быть, отчасти благодаря им. За блестящим фасадом "Ромейской империи" давно уже неуклонно шел процесс ослабления и вырождения. Византия, "второй Рим", по-своему повторяла судьбу первого Рима. Она далеко не

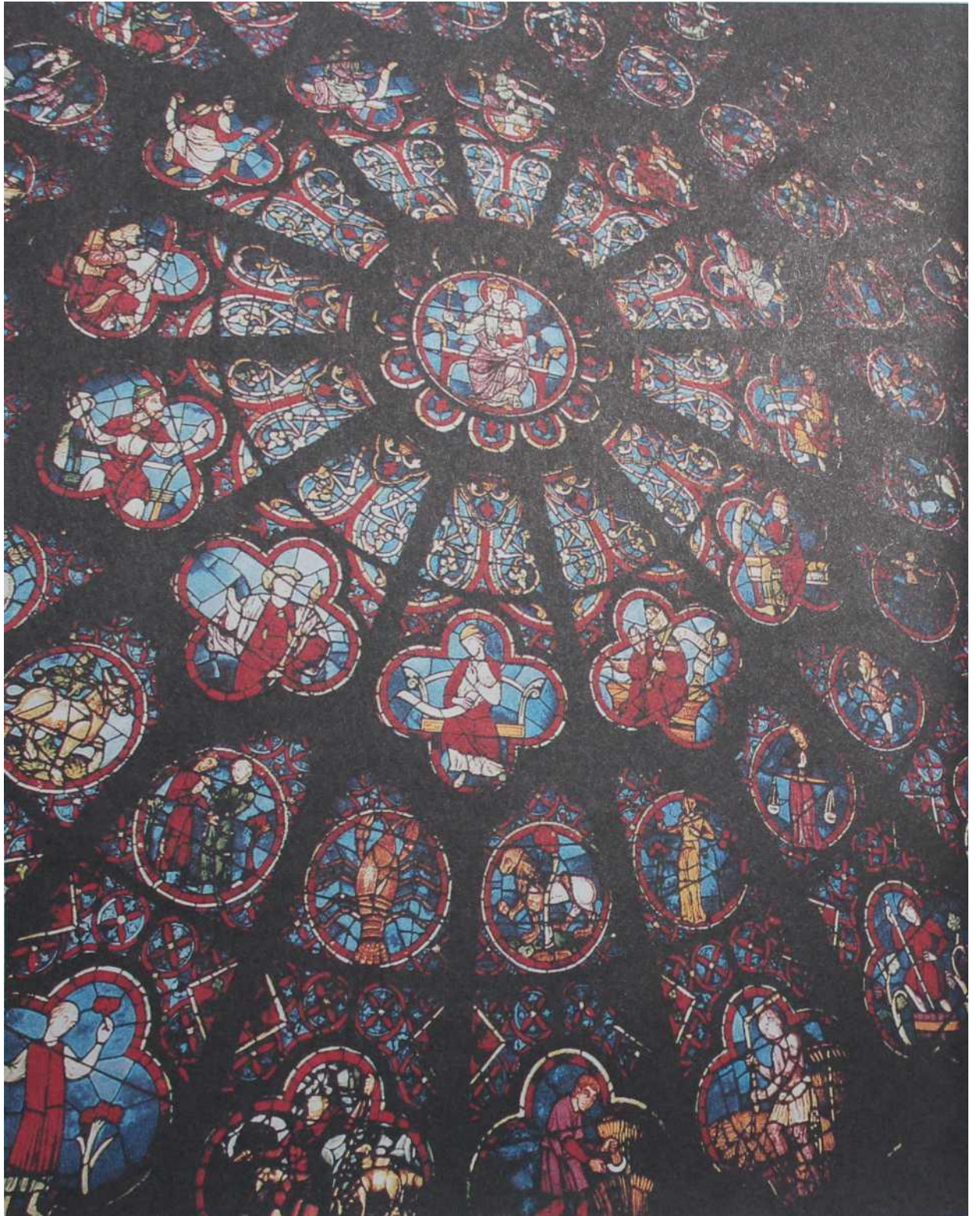
была столь преуспевающей, какой казалась внешне. Оппозиционные движения и восстания крестьян, быть может, нигде в средневековой Европе не носили такого упорного и драматического характера, как в Византии. Постоянная борьба шла и в верхах общества, между императором и крупными землевладельцами — динатами. Воздавание императору бесконечных почестей было насильственно проникнуто лицемерием. Лицемерие пронизало собой весь официальный уклад. Упорно соблюдая внешний декорум, византийская империя становилась все менее способной противостоять внешним врагам. Она вела постоянные войны с Болгарией, ее теснили арабы, начиная с XI века она подверглась нашествиям крестоносцев. Византийский писатель XII века Никита Акоминат, красочно описавший буйные и дикие нравы западных рыцарей, грабивших Константинополь и надругавшихся над его "святынями", вместе с тем не умолчал и о внутренней гнилости византийских порядков. "Западные люди давно уже знали, что греческая империя есть не что иное, как голова, большая с перепоя", — с горечью замечал Акоминат.

Византия теряла свои владения одно за другим, а в XIII веке утратила даже Константинополь и осталась в пределах небольшой Никейской империи в Малой Азии. Император Михаил Палеолог снова вернул Константинополь, но о былом величии и международном значении уже нельзя было помышлять. И естественно, что с решительным ослаблением автократии



Сошествие во ад
Фреска церкви
Кахрие Джамии в
Константинополе
Начало XIV в.

потеряли авторитет и художественные догматы, игравшие не последнюю роль в горделивом самоутверждении "второго Рима". В образовавшиеся прорехи проник свежий ветер, возникли новые художественные искания. Однако им не суждено было по-настоящему окрепнуть и развиваться на почве угасающей Византии. Должно быть, не случайно покинул империю выдающийся художник Феофан Грек, предпочтя более молодое и жизнеспособное государство — Русь, с которой он связал свою творческую судьбу. В XV столетии Византия пала под натиском турок. Ее история бесславно прекратилась, собор св. Софии был превращен в мусульманскую мечеть, византийское искусство умерло. Но "византийский стиль", в расширительном смысле этого слова, был распространен далеко за пределами Византии, хотя и в каждой стране он отличался самобытностью и своеобразием. Многие государства, окружавшие Византию, воевавшие и торговавшие с ней, временами попадавшие в сферу ее влияния, так или иначе воспринимали ее художественные традиции. Так, византийское искусство влияло на культуру Болгарии, Сербии, южной Италии и Венеции, отчасти Армении и Грузии. Очень плодотворную роль сыграла Византия в художественном развитии Древней Руси. Первоклассные византийские мастера работали и в Киеве, и в Новгороде, и во Владимире. Их ученики на местах развивали эти традиции по-своему. Когда Византия дряхла, средневековое русское искусство находилось в расцвете сил. О нем у нас пойдет речь позже.



Средневековое искусство Западной Европы

КУЛЬТУРА РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Теперь мысленно вернемся снова к началу средневековья — к V—VIII столетиям нашей эры, когда на развалинах старого Рима возникали варварские государства: остготское (а затем лангобардское) на Апеннинском полуострове, королевство вестготов на Пиренейском полуострове, англо-саксонское королевство в Британии, государство франков на Рейне и другие. Франкский вождь Хлодвиг, принявший христианство, и его преемники (династия Меровингов) расширили границы государства, оттеснили вестготов и вскоре стали гегемонами на территории Западной Европы. Но франки еще оставались настоящими "варварами", обществом земледельцев и воинов, не знавших ни роскоши, ни чиновничества, ни придворных церемоний, не имевших понятия о философии и науках, не умевших читать, не ценивших памятники античной культуры. В то время как византийские государи (басилевсы) восседали на золотом троне, окруженном позолоченными статуями львов и золотыми поющими птицами, короли франков ездили в деревянных повозках, запряженных парой волов, которыми правил пастух. Эти "варвары" сделали большое историческое дело: они омолодили и оживили мир. Сметя одряхлевшую римскую цивилизацию, покончив с рабовладением, они установили строй (еще предфеодальный), где основой был труд свободного крестьянина. "Исчезло античное рабство, исчезли разорившиеся, нищие свободные, презиравшие труд как рабское занятие. Между римским колоном и новым крепостным стоял свободный франкский крестьянин... Общественные классы IX века сформировались не в обстановке разложения гибнущей цивилизации, а при родовых муках новой цивилизации. Новое поколение — как господа, так и слуги — в сравнении со своими римскими предшественниками было поколением мужей". Поэтому мы и берем слово "варвары" в кавычки: позднейшая традиция сделала его синонимом безжалостного разрушения культуры, а настоящие, исторические варвары были не только разрушителями, но и родоначальниками новой культуры. Как говорит Энгельс, они подготовили западноевропейское человечество для грядущей истории. Было ли у этого "поколения мужей" свое искусство?

Да, такое, которое типично для позднеродового строя: орнаментальное прикладное искусство - украшения оружия, сбруи, утвари, одежды в виде металлических пластин, пряжек, подвесок. В замысловатые узоры вплелись изображения сказочных зверей (этот варварский стиль называют звериным, или тератологическим, то есть чудовищным). Когда-то, вероятно, эти вещи играли роль амулетов: мир представлялся непрерывно длящейся схваткой зверей, демонов, фантастических сил, и воин украшал свои доспехи изображениями таинственных врагов, обезвреженных, превращенных в игрушку, — он как бы заставлял их служить себе. И конечно, ему нравились блеск металла, затейливость узора, кровавые вспышки гранатов и рубинов на золотых изделиях.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 153 -154.

Витраж главной розы западного фасада собора Нотр-Дам в Париже Около 1220

Заставка к
Евангелию от
Матфея из
Ландисфарна
Конец VII в.
Лондон,
Британский музей



Когда варварские племена объединились в государства и приняли христианскую религию, их искусство, как и их социальный строй, не могло оставаться прежним. Стали строить каменные церкви — небольшие, грубые, но все же перенимающие план римских базилик. Стали изображать христианских святых - сначала в прежней тератологической манере, погружая их в орнаментальную вязь из переплетенных жгутов и причудливых зверей.

Исторические аналогии всегда условны и приблизительны, но все же напрашивается некая аналогия между этой, дороманской эпохой и далеким "гомеровским временем", когда примитивная культура дорийцев постепенно сливалась с остатками разрушенной микенской культуры. Тогда понадобилось не одно столетие, чтобы прийти к новому синтезу, и это совпало с окончательным становлением рабовладельческой демократии. Не одно столетие прошло, прежде чем средневековая Европа обрела свой собственный художественный язык.

Но те века, когда в социальном строе Западной Европы центральной фигурой был "свободный франкский крестьянин", были едва ли не решающими для формирования средневекового стиля, хотя он сложился позже. "Простонародность", "фольклорность" и романского и готического искусства уходят корнями именно в эту раннюю эпоху средневековья. Но плоды созрели несколько столетий спустя. Были необходимы условия, которых не существовало в предфеодальный период: и появление больших городов как центров ремесла, и возможность профессионализации художников, и наличие широкого круга заказчиков. Таким образом, только в



Украшение корабля в виде головы зверя IX в. Осенберг

Евангелист Матфей
Миниатюра Евангелия Эбо
816-835. Эпернэ,
Городская библиотека



развитую феодальную эпоху возникло вполне развитое средневековое искусство, но не случайно в него вошли и прочно в нем удержались элементы народного сознания свободных "варваров": фольклорные мотивы, языческая фантастика, животный эпос, любовь к яркой узорности, самобытная экспрессия.

Это не значит, что в дороманское время не было создано замечательных памятников искусства. При Каролингах (VIII—IX вв.), сменивших меровингскую династию, возникали интереснейшие художественные явления, и вообще каролингская эпоха глубоко интересна по своему историческому и историко-культурному значению. Но ее художественные памятники несут печать неустоявшихся и незавершенных поисков. Они разнообразны, каждая школа существует сама по себе, в них не чувствуется той уверенности, той покоряющей воли, которая обычно излучается произведениями зрелого большого стиля. Каролингское искусство — искусство переходное. То мы встречаем в нем миниатюры, воскрешающие давнюю эллинистическую традицию, с мягкой, живописно-пластичной трактовкой спокойных фигур (Ахенское Евангелие Карла Великого), то предельно экспрессивную графическую манеру (в Евангелии Эбо), заставляющую вспомнить чуть ли не немецкий экспрессионизм XX века, то совсем неожиданные, стоящие особняком, миниатюры Утрехтской псалтири. Эти последние — быстрые наброски пером, где художник с нетерпеливой жадностью спешит передать массу впечатлений, не стесняя себя правилами и заботами об уравновешенности композиции. Тут идут бурные схватки, сплетаются в клубок фигуры всадников, лошади поднимаются на дыбы, люди порывисто двигаются, жестикуют. В иных произведениях каролингского времени отчетливо видно влияние Византии, в других присутствует

характерный "варварский" плетеный орнамент. Словом, различные элементы, из которых формировалось искусство средних веков, в каролингскую эпоху еще не переплавились в органическое целое, не образовали стилового ансамбля. И сфера искусства была еще узкой — оно, как оранжерейное растение, выращивалось в монастырях и при дворе Карла Великого. Главным образом это были иллюстрированные рукописи. Монументальной скульптуры, монументальной живописи, в сущности, почти еще не было, как и большой архитектуры.

Карл Великий был личностью весьма замечательной. Прославленный воин, легендарный герой эпоса "Песнь о Роланде", глава огромной, хотя непрочной и недолговечной империи и своеобразный просветитель. Он устроил при дворе школу, торжественно именуемую "Академией", где он сам и его приближенные занимались "свободными науками" — упражнениями в риторике, грамматике, диалектике. Руководил Академией монах Алкуин — "муж, всячески ученый", а император был его усердным учеником. Император старался изучить иностранные языки и искусство счета, но писать так и не научился, хотя прилагал к тому много уси-

лий: "Для этого возил с собою на постели под подушкой дощечки и листики, чтобы в свободное время приучить руку выводить буквы. Но мало имел успеха труд, начатый не в свое время, слишком поздно". Так пишет Эйнгардт, современник Карла. По свидетельству Эйнгардта, своих наставников в науке Карл высоко чтит и "осыпал их почестями". Он поощрял и художников, желая восстановить оборванные связи с эллинистической культурой. Но при всем этом обычаи и образ жизни Карла ничем не были похожи на церемонные обычаи византийских императоров: он был постоянно в походах, никогда не расставался с мечом, сам разбирал тяжбы, носил простонародную одежду франков, "чужеземные же одеяния, хотя бы и самые красивые, отвергал".

Бородатый полководец в простой рубахе, объединивший под своей властью пространство от Бискайского залива до Адриатики, коронованный римским папой и с трогательным усердием выводивший латинские буквы непослушной рукой, — этот исторический образ кажется символом культуры раннего средневековья. Разрушительные потенции варварства остались в прошлом, вступили в действие созидательные и восстановительные, но руки, привыкшие к мечу, еще не привыкли к тонким орудиям цивилизации, чужое еще не стало своим, искусственное не вошло в плоть и кровь народной жизни. И первый плод новой художественной культуры — каролингское искусство — был таким же неустойчивым соединением разнородных частей, как империя Карла, распавшаяся после его смерти. Но в результате распада империи образовалось три государства, перед которыми лежал большой исторический путь, — Франция, Германия, Италия. Искусство Каролингов стояло у порога зрелого искусства, сконцентрировавшего в себе дух феодальной эпохи.

РОМАНСКИЙ СТИЛЬ

Термин "романский" условен: не нужно видеть в нем указания на прямую связь с Римом (так же, как "готический" стиль не имеет отношения к готам). Термин возник уже в XIX веке как обозначение стиля европейского искусства X, XI и XII столетий. Почему его стали называть романским? Вероятно, потому, что постройки этого времени преимущественно каменные, со сводчатыми перекрытиями, а в средние века такие сооружения считались романскими (построенными по римскому способу), в отличие от деревянных построек. Романское искусство принадлежит эпохе феодальной раздробленности, наступившей после распада империи Карла Великого, и само распадается на много самостоятельных, даже изолированных друг от друга художественных школ. Однако общее понятие романского стиля без натяжки приложимо ко всем этим школам. При всем своем разнообразии они спаяны единством художественных концепций: романский стиль — выражение целой большой эпохи. Он был распространен повсеместно, но ярче, "классичнее" всего — в искусстве Германии и Франции. Государства тогда представляли собой конгломераты отдельных, замкнутых, вечно враждующих феодалов (поместий). Каждый феодал был крепостью, каждый феодальный сюзерен пользовался неограниченными правами внутри своего феодала и имел своих вассалов. Сильнейшими феодальными властелинами были монастыри. От прежних вольностей крестьян к X веку уже ничего не осталось: крестьяне были крепостными своего сеньора и его вассалов, служили ему и как данники и как войско. Как ни притеснял их собственный сень-



Собор св. Петра
в Вормсе Начат
после 1171,
закончен к 1234



ор, но разрушения и бедствия, постоянно грозившие извне, от соседних феодалов, были еще страшнее.

Набеги и сражения составляли стихию жизни. Эта суровая эпоха рождала настроения воинственного экстаза, как в знаменитой сирvente трубадура Бертрана де Борна:

Люблю я гонцов неизбежной войны,
О, как веселится мой взор!
Стада с пастухами бегут, смянены,
И трубный разносится хор
Сквозь топот тяжелых коней!

Дух воинственности и постоянной потребности самозащиты пронизывает и романское искусство. Основное, что оно создало, - это замок- крепость или храм-крепость. Замок — крепость рыцаря, церковь — крепость Бога; Бог также мыслился в образе высшего феодала, справедливого, но беспощадного, несущего не мир, но меч. Возвышающееся на холме каменное здание со сторожевыми башнями, настороженное и угрожающее, с большеголовыми, большерукими изваяниями, как бы приросшими к телу храма и молчаливо стерегущими его от врагов, — вот характерное создание романского искусства.

В нем чувствуется большая внутренняя сила, его художественная концепция проста и строга. План романской базиликальной церкви, внутреннее пространство и вполне выражающий его внешний вид отличаются ясностью архитектоники. Три больших храма на Рейне считаются образцами позднего и совершенного романского зодчества: городские соборы в Вормсе, Шпейере и Майнце. Стоит взглянуть на наружный вид Вормского собора — и сразу ощущаешь его тектонику, так отчетливо и наглядно она выражается во всех частях здания. Прежде всего воспринимается могучая доминанта продольного корпуса.

средокрестием высится массивная башня, с востока храм замыкает выступающее вперед полукружие апсиды. Еще четыре узкие высокие башни с шатровыми вершинами сторожат храм с восточного и западного конца. Нет ничего лишнего, ничего деструктивного, вуалирующего архитектурно-логическую логику. Архитектурный декор очень сдержан - всего лишь аркатуры, подчеркивающие основные линии.

Но, приблизившись к романскому храму, войдя внутрь, мы откроем в нем целый мир странных, волнующих образов, перед нами будут переворачиваться листы каменной книги, запечатлевшей душу средневековья.

Хотя деятели церкви и "управляли" искусством, они очень часто не могли ни понять, ни одобрить скульптурного убранства храмов. Епископ Бернард Клервосский в XI веке с возмущением восклицал: "...для чего же в монастырях, перед взорами читающих братьев, эта смехотворная диковинность, эти странно-безобразные образы, эти образы безобразного? К чему тут грязные обезьяны? К чему дикие львы? К чему чудовищные кентавры? К чему полулюди? К чему пятнистые тигры? К чему воины, в поединке разящие? К чему охотники трубящие? Здесь под одной головой видишь много тел, там, наоборот, на одном теле — много голов. Здесь, глядишь, у четвероногого хвост змеи, там у рыбы — голова четвероногого. Здесь зверь — спереди конь, а сзади половина козы, там — рогатое животное являет с тыла вид коня."

Столь велика, в конце концов, столь удивительна повсюду пестрота самых различных образов, что люди предпочтут читать по мрамору, чем по книге, и целый день разглядывать их, поражаясь, а не размышлять о законе божьем, поучаясь¹. Бернард Клервосский не преувеличивал. Действительно, на капителях и у подножий колонн, на окнах, на рельефах стен и дверей романских соборов гнездятся и кентавры, и львы, и полуящеры-полуплупицы, и всякого рода химеры. Эти существа возникают из орнаментальной резьбы, сидят на обрамлениях, порой замешиваются в компанию святых и присутствуют при "священных беседах". Они, видимо, олицетворяют силы дьявола, начиная со змея-искусителя, но это скорее предлог для их появления в храме, чем их действительная суть. Действительная же суть этих образов — очень древняя: они пришли в романское искусство из языческих народных культов, из сказок и басен, из животного эпоса. Пришли и осели там очень прочно, на многие столетия, переселившись затем и в готику и даже в искусство Северного Возрождения.

С очевидностью обнажаются "варварские" основы европейского средневекового искусства, так не похожего на византийское, несмотря на общую с ним христианскую догматику. Это видно не только по реминисценциям "звериного стиля" — это сказалось и в понимании человеческого образа. Вглядываясь в приземистые фигуры романских святых, апостолов, евангелистов, нельзя не заметить их характерной мужиковатости, их явно простонародного происхождения. Вот деревянное распятие из Кельнского собора (X в.): ведь это простой человек, умерший в мучениях, человек, знавший все горести тяжелой, грубой жизни. Или гораздо более поздние фигуры в Шартрском соборе, олицетворяющие "свободные искусства" — музыку и грамматику. Они изображают античных ученых, даже одеты в подобия греческих хитонов, но какие у них "плебейские", морщинистые лица крестьян и как они усердно гнут спины над своей работой.

На полукруглых тимпанах над порталом церквей особенно часто помещались изображения Страшного суда. Идея возмездия и справедливой кары владела воображением: романский Бог — это не тот парящий вы-

¹ Памятники мировой эстетической мысли. Т. Т. М., 1962, с. 282 - 283.



Страшный суд
Тимпан собора
Сен Лазар в
Отене 1130-1140

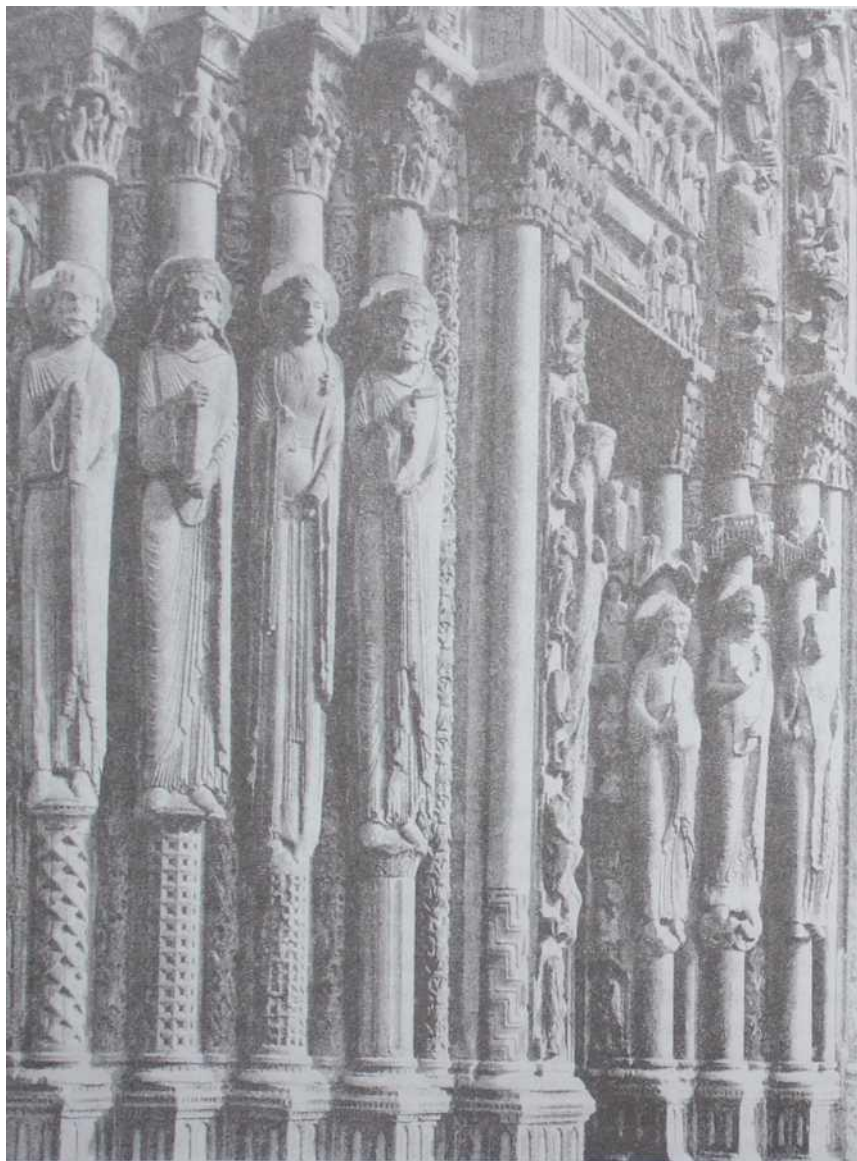
соко над миром Вседержитель, которого создавали византийцы, но судья и защитник. Он деятелен; он сурово судит своих вассалов, но и охраняет их, как бы ограждает своими громадными ладонями; он попирает ногами чудовищ и утверждает в мире беззакония и произвола закон справедливости. Это было тогда, вероятно, главное, чем жили люди в своих сокровенных надеждах: в эпоху раздробленности, непрерывных кровавых междоусобиц они жаждали ограничения феодальной анархии, мечтали о справедливом властелине, который твердой рукой обуздает насильников.

Ева
Фрагмент рельефа
бронзовых дверей
церкви св.
Михаила в
Гильдесгейме
1020-1015

Романское искусство поначалу кажется грубым и диковатым, если сравнивать с утонченностью византийцев. Но оно более непосредственно, и, при всей суровости, в нем есть искренняя и пылкая экспрессия. Какие занятные сцены разворачиваются в серии бронзовых рельефов на дверях гильдесгеймской церкви св. Михаила! Тощие, некрасивые фигурки живут напряженно-страстной жизнью: они сражаются, падают, ликуют, приходят в отчаяние. Адам и Ева бегут навстречу друг другу, простирая руки; Каин, убивая Авеля, опрокидывает его навзничь; Ева, оправдываясь в своем грехе перед ангелом, выразительно указывает пальцем на змея как на подстрекателя и виновника.



Королевский портал
собора в Шартре
Около 1135-1155



Все это так не похоже на "высокое" искусство, так еще наивно, элементарно, но по-своему привлекательно: какая-то яркая, простодушная жизненная стихия вырвалась из-под спуда и заявила свои права. Впрочем, романские школы очень разнообразны, и в дальнейшей своей эволюции романский стиль достигает большого благородства. Гильдесгеймские двери — один из ранних памятников начала XI века, сравнительно примитивных по пластике. Но, например, статуи Шартрского собора — зрелые, прекрасные образцы романского стиля, граничащие уже с готикой (Шартрский собор — по преимуществу готический, романская скульптура покрывает лишь его западный портал). В зрелых произведениях утрированная экспрессия уступает более сдержанному и глубокому выражению чувства. Вот сравнительно малоизвестный превосходный рельеф тимпана церкви св. Ядвиги в Тшебнице (Польша): изображен Давид, играющий на



Пророк Осия
Роспись на потолке церкви
св. Михаила в Гильдесгейме
Начало XIII в.

Богоматерь с младенцем
из Латинума Около 1200.
Рим



арфе перед Саулом. Поза и выражение лица музыканта, сосредоточенная мягкая задумчивость слушающих переданы с простотой и благородством, заставляющими вспомнить об античности, несмотря на характерную для романского искусства тяжеловатую, обобщенно-массивную пластику.

Не нужно преувеличивать роль символического и вообще религиозно-трансцендентного начала в средневековом искусстве — романском и готическом. Иногда то, что характерно для церковной схоластики средних веков, предвзято переносят на произведения искусства и стараются разглядеть мистическую символику там, где в действительности художник очень простодушно, "наивно" подходит к сюжету. Примеров такой "наивности" можно отыскать много: например, на одной миниатюре XI века, изображающей евангелиста Марка с его мистическим атрибутом — львом; лев нарисован

так: он стоит на задних лапах и держит чернильницу, а евангелист макает в нее перо. Все станет понятнее, если мы не будем забывать, кто же были художники, кто в средние века создавал искусство. Это были самые простые люди, ремесленники — каменотесы, плотники, гончары, — конечно, верующие, далекие от схоластической премудрости церковных философов, от их замысловатых абстракций. Можно было бы написать специальное исследование о социальном положении художника в разные исторические эпохи: это очень помогло бы понять и характер искусства этих эпох.

В Древнем Египте художник — ведущий мастер, руководитель художественных работ — был знатной особой и часто жрецом. В древнегреческих республиках — ремесленником, но не рабом, а равноправным, свободным гражданином, окруженным уважением, имеющим право гордиться своим именем.

В средневековой Европе художник, оставаясь ремесленником, стоял на низших ступенях феодальной лестницы: он принадлежал к зависимому "третьему сословию". Пока окончательно не сложились средневековые города, как центры ремесла и торговли, ремесленниками были те же крестьяне. В городах они стали объединяться в цеха: были цеха ткачей, каменщиков, гончаров, были и цеха живописцев.

В романское время строительные артели часто состояли из монахов, но внутри монастырей тоже существовала своя феодальная иерархия, и монахи-строители занимали в ней самое низкое положение.

А при всем этом европейские ремесленники не были такими безгласными и благоговейными исполнителями заказов, как художники в Византии. Феодальная раздробленность и анархия причиняли народу много бедствий, но они же в какой-то мере и развязывали его самостоятельность. Уже из приведенного выше высказывания Бернарда Клервосского можно заключить, что художники действовали на свой страх и риск, украшая храмы. Искусство в средневековой Европе стало делом рук людей из низшего сословия, и не только рук, но их ума и сердца.

Они вносили в свои творения религиозное чувство, но оно было неодинаковым у "высших" и "низших". Народные движения — а их было очень много в средние века — облака-



Инициал "FT"
Миниатора Толкования
на Книгу Иова
св. Григория Великого
из Сито. 1111
Дижон, Публичная
библиотека

лись в форму "ересей", стремившихся перенести понятие идеального равенства, равенства в страданиях, грехах, смерти и в царстве божием на реальные земные отношения. Позже, в эпоху Реформации, революционные крестьянские проповедники, требуя отмены крепостных повинностей, ссылались на текст апостольских посланий: "Вы куплены дорогой ценой, не делайтесь рабами человека". Официальная церковь толковала такие изречения иносказательно, а повстанцы понимали их буквально.

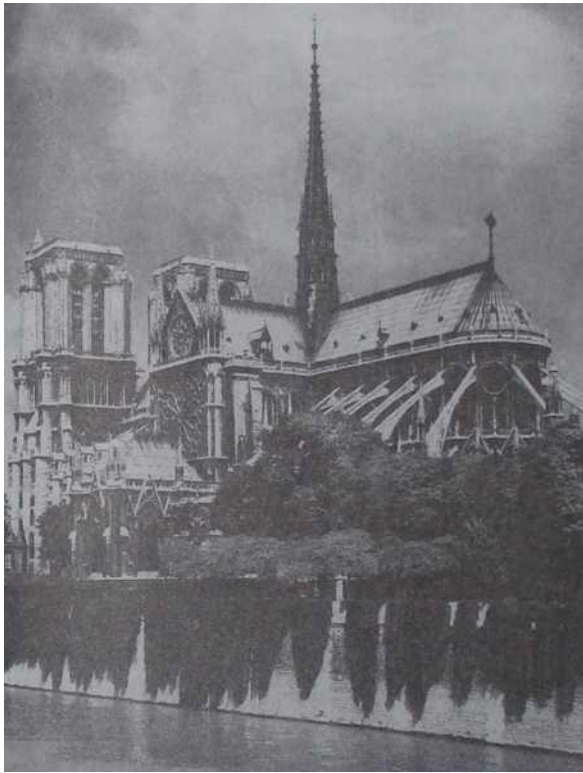
Мы мало поймем в средневековом искусстве, если не почувствуем его связь со всем строем жизни "низших сословий". Христу сочувствовали, потому что он страдал, как страдают и бедняки (вспомним кельнское распятие). Богоматерь любили, потому что видели в ней заступницу за людей. Потустороннюю жизнь представляли как подобие земной жизни, только более справедливой. В Страшном суде видели идеал земного суда над притеснителями и обманщиками. И все это щедро покрывалось сетью причудливых, исконных, еще языческих образных представлений.

Еще драматичнее и полнее раскрывается жизненное, земное содержание в готике. Готика связана с жизнью средневекового города-коммуны, с борьбой городов за независимость от феодального сеньора: это новый и главный этап в истории средних веков, сменивший феодальную раздробленность. Как и романское искусство, готическое распространилось по всей Европе, лучшие же свои плоды дало в городах Франции.

ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Трудно найти подходящие слова и сравнения, чтобы описать впечатление от готического собора. Кто знает об этих сооружениях понаслышке и по немногим фотографиям, снятым с фасада, обычно считают главным признаком готики высотность. Действительно, соборы высоки и тянутся к небу бесчисленными стрелами башен и башенок, вимпергов, фиалов, заостренных арок. Но нас, современников небоскребов, поражает не столько высота, сколько богатство и разнообразие аспектов, открывающихся при обходе вокруг собора. Готические соборы не только высоки, но очень протяженны: например, Шартрский имеет в длину 130 метров, а длина трансепта — 64 метра; только чтобы обойти вокруг него, нужно пройти по меньшей мере полкилометра. И возникает чувство, похожее на то, какое бывает в живописной горной местности: картина все время неуловимо меняется, и за каждым поворотом возникают новые силуэты гор, новые уступы, ущелья и пики.

В отличие от романской церкви с ее четкими, легко обозримыми формами, готический собор необозрим, часто асимметричен и даже неоднороден в своих частях: каждый из его фасадов со своим порталом индивидуален. Стена не ощущается, ее как бы и нет. Уступами высятся массивные опорные столбы — контрфорсы, а в промежутках между ними - и выше и дальше - бесконечно сложная, изменчивая игра ажурных форм. Арки, галереи, башни, какие-то площадки с аркадами, двойные аркбутаны (перекидные арки), аркбутаны с колонками, громадные окна - то узкие и высокие, то круглые (так называемые готические розы), с цветными стеклами и сложнейшим переплетом рам. И все эти пространства обитаемы —

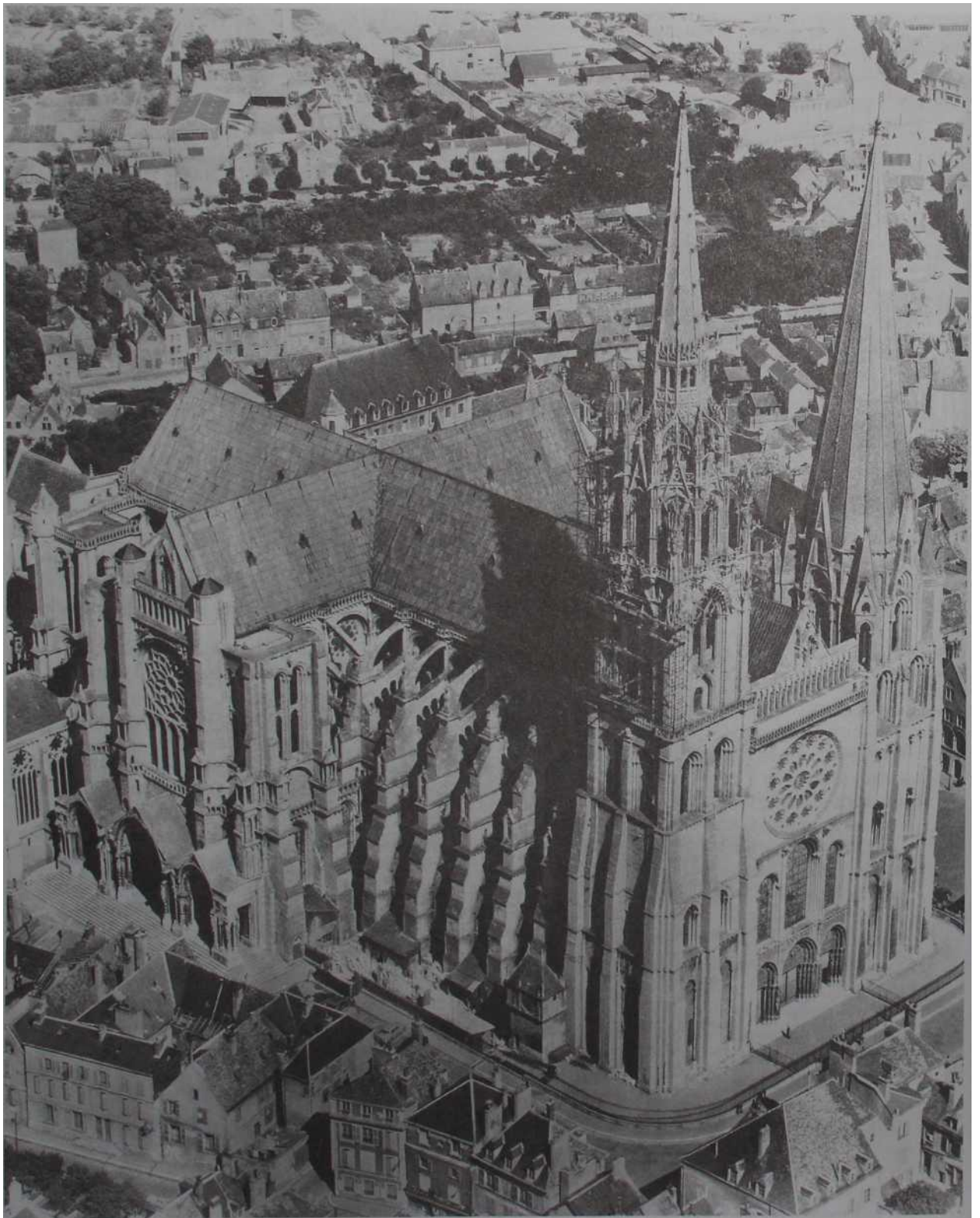


Собор Нотр-Дам в Париже Заложен в 1163, завершен в основном в XIV в.
Вид с юго-востока
Интерьер

собор и внутри и снаружи населен массой скульптур (в Шартрском соборе около десяти тысяч одних только статуй). Они занимают не только порталы, галереи и капители колонн, но взбираются на кровли, карнизы, таятся под сводами капелл, на винтовых лестницах, возникают на водосточных трубах, на консолях. Словом, готический собор — это целый мир.

Он и действительно вбирал в себя мир средневекового города. Если даже сейчас в современном Париже готический собор Парижской Богоматери царит над городом и перед ним меркнет архитектура барокко, классицизма, ампира, то можно представить себе, как внушительно он выглядел в те времена, когда у него не было архитектурных соперников и его окружали только кривые улочки и маленькие домики по берегам Сены!

Тогда собор был чем-то большим, чем место церковной службы. Наряду с ратушей это был центр и средоточие всей общественной жизни. В ратуше сосредоточивалась собственно деловая, практическая часть, связанная с городским управлением, а в соборе кроме богослужения читались университетские лекции, происходили театральные представления (мистерии), иногда в нем заседал парламент, иногда даже заключались торговые договоры. Многие городские соборы были так велики, что все население тогдашнего города не могло бы его заполнить. Возле собора располагались торговые ряды, на паперти также разыгрывались мистерии и миракли, где принимали участие и зрители — толпа горожан. Потребности городской жизни побудили преобразовать замкнутый толстостенный, крепостного типа романский собор вот в такой - пространственный, открытый вовне. Для этого надо было изменить самую конструкцию. А вслед за конструкцией изменилась эстетика, то есть архитектурный стиль. Впрочем,



трудно сказать, техника ли предварила изменение эстетики или эстетика — изменение техники. Вероятнее всего, это был процесс одновременный, единый. Во всяком случае, поворот к готике начался с архитектуры и уже потом распространялся на скульптуру и живопись. Архитектура неизменно оставалась основой средневекового синтеза искусств.

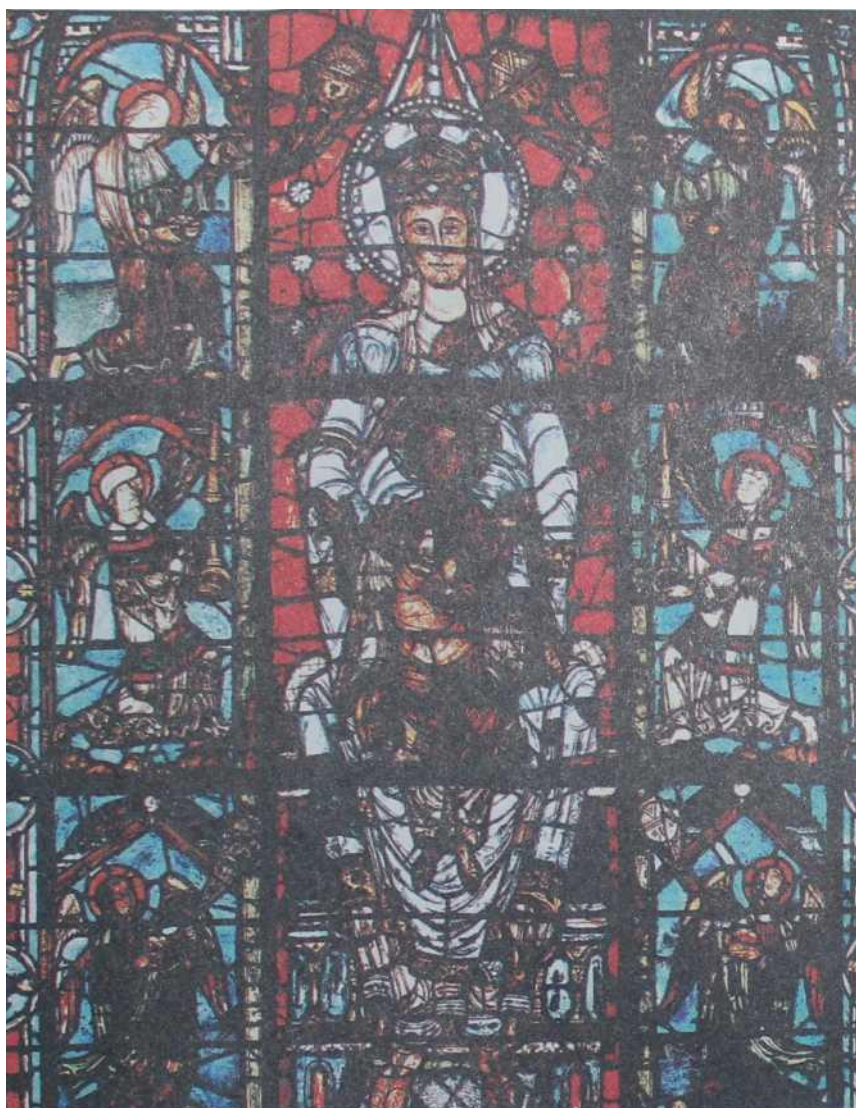
Если сравнить типичные зрелые сооружения романского стиля и готики, то кажется, что они противоположны: одно — воплощение массивности, другое — легкости. Но если взять здания промежуточного, переходного типа (таких немало), видно, что в основе своей они родственны и готическая архитектура выросла из романской. Началось это с простейшей клетки (в буквальном смысле) — с ячейки, покрытой сводом, так называемой тра- веи. В центральном нефе романского собора каждая травея перекрывалась массивным крестовым сводом, опирающимся на стену с четырьмя столбами по углам. Травеи, следовательно, были квадратными, и это ставило определенный предел расширению главного нефа. Храм не мог при такой системе перекрытий быть достаточно просторным внутри — он оставался узким и темным. Мысль зодчих направлялась к тому, чтобы расширить и облегчить систему сводов. Сплошные своды заменяются реберными перекрытиями — системой несущих арок. Травеи вытягиваются в длину, таким образом центральный неф делается широким. Вытянутые ячейки уже не могли покрываться полукруглыми арками — возникает стрельчатая арка, знаменитая готическая нервюра. Звездообразно перекрещивающиеся нервюры в интерьере опираются на пучки узких длинных колонн, похожих на трубы органа, которые возносятся на головокруглительную высоту и там, плавно расходясь, соединяются, почти сливаются с арками.

Однако остроконечная арка, опирающаяся только с двух сторон на пучки столбов, была бы, в отличие от полукруглой, неустойчивой. Требовалось укрепить ее, уравновесив силу распора и силу тяжести. Эту-то главную работу и выполняют вынесенные наружу мощные контрфорсы посредством аркбутанов — перекидных арок, переброшенных на контрфорсы от пяты свода. Аркбутаны создают среднее, диагональное давление. Архитектор Виолле ле Дюк, тщательно изучавший готическую конструкцию, считал, что средневековые зодчие с гениальной интуицией применили здесь закон параллелограмма сил.

Значит, вся воздушность, вся сказочность готического строения имеет рациональную основу: она вытекает из каркасной системы постройки, при которой здание представляет собой каркас, скелет из стрельчатого свода, аркбутанов и контрфорсов. Стена же как таковая ничего не несет, она не нужна для конструкции. А если так, то зачем ей быть сплошной и глухой? На месте ее появляются сквозные галереи, аркады, огромные окна. Галереи используются для установки статуй, которые как бы сами просятся туда, а окна — для монументальной живописи из цветных стекол, дающей изумительный эффект сиянием своих густых колеров, красных, синих, лиловых и желтых, во много раз усиленных пронизывающими их лучами солнца. Средневековые художники страстно любили чистые, звучные краски: это сказалось и в витражах, и в миниатюрах, и в раскраске скульптур. Даже средневековый философ Фома Аквинский назвал "яркость и ясность" в числе главных признаков красоты: "...поэтому, — добавлял он, — мы называем красивыми те предметы, которые окрашены ярким цветом".

Хотя представление о мрачности готических соборов сильно преувеличено. Ни снаружи, ни внутри они не кажутся подавляющими: живописные, динамические, обширные, они предстают как воплощение дея-

Собор Нотр-Дам в Шартре
Начат в 1194, завершен в
основном к 1260



Мадонна с младенцем
Витраж собора Нотр-Дам
в Шартре Середина XII в.

тельной жизни средневекового города. Они рассчитаны на многолюдье, их высокие башни — бейфруа - были дозорными башнями, колокол сзывал горожан и на молитву и на сходки; у подножия собора постоянно кипела жизнь со всеми ее земными страстями и интересами. Внутри собор просторен, трансепт почти сливается с продольным пространством, и таким образом устраняется резкая граница между клиром и посетителями: "святилище" перестает ощущаться как нечто недоступное и сокровенное. Гробницы помещаются прямо в храме, а не в темной подземной крипте, как в романских церквях. Стиль готики драматичен, но не мрачен и не уныл; он бурно, темпераментно драматичен.

Ведь что такое были сами эти средневековые города? Основная масса городского населения складывалась из самых активных и мятежных элементов феодального общества, из бывших крепостных, бежавших от своих жестоких хозяев туда, где "воздух города делал свободным". Ремесленники в городах уже не были чьими-то слугами — они объединялись в

самостоятельные союзы, в цеха. Во многих городах возникали университеты; хотя обучение в них носило богословский характер, они давали толчок развитию умственной жизни; богословские диспуты перерастали в философские, и внутри самого богословия зарождались течения, подтачивающие ортодоксальную систему, подвергающие сомнению авторитет церкви. Здесь, в городах, буйствовали свободомыслящие, "школяры" — тогдашнее студенчество, — непокорные и насмешливые, как и положено студентам, меньше всего склонные к аскетизму и ханжеству, сочинявшие необычайно хлесткие песни и сатирические притчи, не щадя никаких авторитетов и властей, церковных и светских. Города еще подчинялись какому-либо крупному феодалу или феодалу-монастырю, но горожане через свои "коммуны" — органы самоуправления, куда входили купцы, цеховые старшины, — упорно боролись за независимость. Эта настойчивая, страстная, иногда кровопролитная борьба составляет самую героическую страницу средневековой истории.

Соборы и ратуши возводились по заказу городских коммун. Строились и достраивались они долго — десятилетиями, а то и веками. Камень за камнем возводя здание своей независимости, горожане вместе с тем клали камень за камнем в свой собор, как бы символизирующий их волю и силу. Одно из самых замечательных сооружений северофранцузской готики, собор в Лане, строился как раз тогда, когда Ланская коммуна отстаивала свою свободу, на которую покушались и сеньор, и король, и епископ. Епископ Годри, злейший враг Ланской коммуны, был в конце концов убит восставшими горожанами, а собор был достроен. Интересная

деталь: на башнях Ланского собора стоят большие статуи быков, выполненные с необычайной "натуральностью". Предание говорит, что горожане захотели увековечить этих трудолюбивых животных за то, что они так много поработали на постройке собора, возя камни.

Все в целом изобразительное убранство готических соборов, включая статуи, рельефы, витражи и алтарную живопись, мыслилось как своеобразная энциклопедия средневековых знаний, конечно, подчиненных богословию. Причем в каждом соборе прослеживается какая-то главная, сквозная тема. Парижский посвящался Богородице и всему, что с ней могло быть связано. Амьенский собор выражал идею мессианизма: на его фасаде — фигуры пророков. Собор в Лане выдвигает на первый план аллегории наук и свободных искусств и рассказывает о чудесах творения. Реймс — наиболее национален и историчен: особая роль отводится портретам французских королей. Бурж прославляет добродетели святых. Шартрский собор "энциклопедичен", охватывая все разветвления средневековой мысли и представляя широкую символическую картину мира небесного и мира земного.

Замыслы этих изобразительных богословских энциклопедий были, в общем, настолько рас-

Каретник
Витраж собора
Нотр-Дам в Шартре
Начало XIII в.



плавчаты и аллегии настолько условны, что под их сенью находили себе место самые разнообразные сюжеты и мотивы. Например, многочисленные сцены ремесленных и сельских работ, изображения кузнецов, сеятелей, строителей оправданы были тем, что труд заповедан Богом согрешившему человеку; подобные сюжеты включались также в аллегии времен года. Аллегии грехов и греховных страстей были удобным поводом для изображения все тех же излюбленных сказочных, языческих чудовищ, — в готике их было не меньше, чем в романском искусстве, — вроде химер, несущих дозорную службу на башнях Нотр-Дам. Звери и растения олицетворяли природный мир, созданный в первые дни творения.

В причудливый рой образов вплеталось много таких, которые имели самое отдаленное отношение к церковной концепции мироздания или

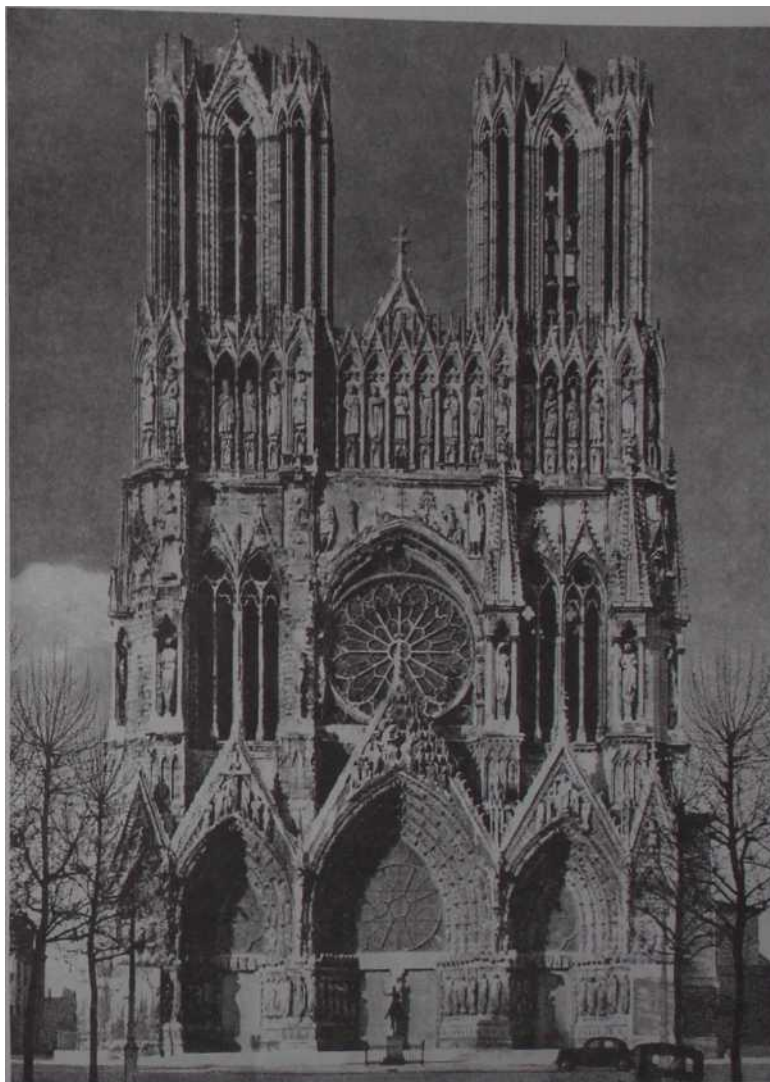
вовсе его не имели. В густой вязи рельефов, покрывающих своды капелл Вавельского собора в Кракове, рядом со сценой грехопадения Адама и Евы можно разглядеть голого сатира, обнимающего нимфу, грифона со змеиной шеей, человеческой головой и орлиными крыльями; тут же всевозможные звери. Часто изображались жонглеры, музыканты и плясуны. По-видимому, во многих изображениях отразились народные потешные представления, очень распространенные в средние века: "шестивия дураков", праздники с участием масок и т.д. Даже у монахов были в обычае массовые пляски мистериально-языческого характера, наподобие древних сатурналий.



Капители колонн собора Нотр-Дам в Париже

Готические гротески неисчислимы: это фейерверк народной фантазии. Нередки и фривольные мотивы, которые по понятиям Нового времени считались бы непристойными, а тогда были обычными проявлениями соленого "галльского юмора", — он звучит и в песенках вагантов и в шуточных "фаблио". И все это располагалось в храме! Больше того — в храме были и прямые сатиры на монахов и церковников. Известен рельеф на капители Пармского собора, где осел в монашеском одеянии читает проповедь волкам: у волков оскаленные пасти, и они тоже одеты монахами. Надпись гласит: "Это монахи [а на самом деле волки] священные догматы толкуют". На капители Страсбургского собора находилось изображение церковной мессы с участием волков, козлов, лисиц и зайцев; все эти животные держат кресты, евангелия, кропильницы. Впоследствии страсбургские рельефы вызвали большой переполох среди духовенства, и торговец, продававший в своей лавке эстампы с них, был даже привлечен к суду. Но это произошло только в конце XVII века, а до того в течение четырех столетий кощунственные рельефы преспокойно украшали храм. Они явно переключаются с подобными же пародиями в произведениях вагантов, вроде "Всепянейшей литургии".

Деятели церкви подчас взирали на все это с раздражением и недоумением (вспомним Бернарда Клервосского), но мало что могли сделать, ибо тут действовала непобедимая стихия коллективного народного искусства. Можно повторить то, что говорил о готике Виктор Гюго: "Книга архитектуры не принадлежала больше духовенству, религии, Риму, но — вооб-



Собор Нотр-Дам в Реймсе
1210 - начало XIV в.
Западный фасад

ражению, поэзии, народу... В эту эпоху существует для мысли, выраженной в камне, привилегия, совсем подобная нашей свободе печати: это свобода архитектуры. Эта свобода идет очень далеко. Подчас портал, фасад или целая церковь представляют символический смысл, абсолютно чуждый культу или даже враждебный церкви".

Целые поколения художников-ремесленников занимались вовсе не тем, что иллюстрировали запутанные и темные богословские догматы, — это было для них чисто внешним, формальным "заданием". Они служили своему Богу иначе: "сплетали корону господу из всех живых существ", по выражению одного ученого, и доверчиво рассказывали, как могли, о своей жизни, о своих мечтах и страданиях. Есть средневековая легенда о жонглере и Богоматери. Бедный странствующий жонглер всю жизнь тешил людей своими танцами и фокусами. Ничего другого он не умел и не знал ни-

каких молитв. "Служа всю жизнь людской забаве, не знал ни "Отче наш", ни "Две". Однажды он попал в монастырь и предстал перед образом мадонны. Его охватило искреннее желание послужить мадонне, как служил он и людям, — и жонглер стал усердно кувыряться и проделывать перед образом мадонны акробатические прыжки. Мадонна не отвергла посильный дар, идущий от чистого сердца, а благосклонно приняла его. В этой легенде есть истинная поэзия. И если вдуматься, она помогает понять существо и смысл средневекового искусства. Когда средневековые мастера населяли церкви массой разнообразных лиц и сцен, не поступали ли они так же, как жонглер, веривший, что мадонну должно интересовать то же са-

мое, что интересует и волнует людей? Искусство говорило о жизни. А жизнь была не только интересна, но жестока и драматична. Нужно вообразить атмосферу средних веков, вспомнить, какие бедствия несли с собой хотя бы крестовые походы и с каким безрассудным мужеством отчаяния пускались в эти походы массы обездоленных; вспомнить ужасные в своей бессмысленности крестовые походы детей, где дети погибали тысячами; "процессы ведьм", сжигания на кострах, все эти иступленные психические эпидемии средневековья, так же как физические эпидемии болезней, опустошающие целые области; постоянные междоусобные войны, массовые истребления жителей завоеванных городов и многое другое. Станет понятным преобладание драматического пафоса в произведениях готики.

В Византии жизнь народных масс была не менее, если не более, жестока. Но там искусство находилось под таким строгим контролем привилегированных кругов, так регламентировалось, что на его долю оставался лишь золотой фасад теократической империи и ему трудно было пробиться к глубинам народной жизни. В Европе не было такой централизации власти, голос "низов" в искусстве был отчетливо слышен. Относительных вольностей третьего сословия не хватало на то, чтобы справиться со сложными мучительными противоречиями социального бытия, но хватало по крайней мере

на то, чтобы поведать о них языком искусства.

Средневековый крепостной — это уже не раб. За ним признаются человеческие права, но фактически он почти бесправен и терпит бесчисленные беды и притеснения. Он и принадлежит себе и не принадлежит. Его возросшее самосознание, его чувство человеческого достоинства подвергаются постоянному поруганию. Образ страдающего, оскорбленного человека — затаенный внутренний нерв готического искусства. Недаром готика так возлюбила сюжеты, связанные с мученичеством и мучительством: истязания Христа палачами, распятие, оплакивание, страдания Иова, избивание младенцев. Эти жестокие сцены исполнены экспрессии скорби, иногда доходящей до экзальтации. Художники не щадят душевного покоя зрителей



Встреча Марии и Елизаветы
Скульптурная группа собора
Нотр-Дам в Реймсе 1225 -1240

и пренебрегают "благообразием", не останавливаясь перед самым обнаженным, подчеркнутым изображением страданий. Характерный тип распятого Христа: голова в терновом венке беспомощно свесилась на грудь, ребра грудной клетки выпирают наружу, кровь льется по изможденному телу, ноги скрючены, пригвожденные руки - руки скелета. Эта израненная фигура на кресте воспроизводится готическими художниками в тысячах вариаций повсюду, вплоть до мелких костяных и металлических изделий. До готики искусство знало Христа - доброго пастыря, Христа во славе, Христа — грозного судию. Готическое искусство трактует повествование о Христе как историю сына простого плотника, который претерпел великие



Се. Иосиф
Скульптура собора
Нотр-Дам в Реймсе
Около 1260

страдания от власть имущих. Плебей, нищий странник, экстатический проповедник, обличающий богатых грешников и плачущий над страданиями человечества, - таков готический Христос. Это особенно очевидно в народных, "низовых" течениях средневекового искусства. Там сложился особый иконографический тип "Христа скорбящего" (иногда его называют "Христос задумавшийся", "Христос милосердный"). Он не на кресте и не во славе — он сидит, просто сидит, подперев голову рукой и опершись на колено, с выражением скорби и глубокого раздумья, тело окровавлено. Характерно, что в XV веке итальянский скульптор Андреа Риччио в точности воспроизвел позу и тип "Скорбящего Христа" в терракотовой статуэтке "Уставший работник".

В таком искусстве красоте физической, красоте, как ее понимали и выражали в античности, не могло уже придаваться былое значение. Готике чужда та влюбленность в красоту нормальных, соразмерных форм, гармонических пропорций, то стремление к телесному жизнеподобию, которые так характерны для античного искусства. Готика предпочитала выражение вдохновенного экстаза в некрасивом, истощенном теле.

Не столько отрицание плоти вообще, сколько отвращение к сытой, ублаженной плоти наложило характерный отпечаток на готическое искусство, так же как и на литературу городско-

го сословия. Телесное благополучие ассоциировалось с миром надменных сеньоров, жирных лукавых монахов, плутов, обжор, чиновников. Не случайно в итальянских средневековых городах разбогатевшая и бедная прослойки городского общества именовались "пололом грассо" - жирный народ, и "пололом минута" — хилый, тощий народ. В хилых, изнуренных телах страдальцев горел огонь священного воодушевления, священной ненависти к сытым. Нищенствующие проповедники, которые часто возглавляли народные движения, порицали церковников именно за то, что те, на словах проповедуя аскетизм, живут в роскоши и пользуются всеми мирскими благами, тогда как Христос был бедняком и говорил, что легче верблюду пройти сквозь игольное ушко, чем богатому войти в царство небесное.

Такое предельное напряжение душевной жизни, какое встречаем мы в готических фигурах и лицах, и не могло быть воплощено в границах классического вкуса, в категориях прекрасного равновесия и телесного совершенства. Смятенный и возмущенный дух беспощаден к своему телу: он его иссушает, бороздит глубокими морщинами и сводит в судорогах. Герой средневекового искусства заглядывает в темные провалы бытия, созерцает бездны человеческого горя, мучительно размышляет, силится понять что-то. Среди фигур северного портала Шартрского собора можно найти предтечу и микеланджеловских пророков и роденовского "Мыслителя": о них поразительно напоминает шартрский Бог дней творения, создающий луну и солнце, день и ночь. Это даже и не Христос, которому страдать положено: это сам Бог-отец, верховный создатель всего сущего, но и он предстает как Бог сомневающийся и отчаивающийся. Он творит мир и предвидит несчастья мира, тяжело задумывается и горестно вглядывается в дело своих рук. Кажется, никогда и нигде больше, ни в каком религиозном искусстве так не изображали Бога-творца — подавленным собственным актом творения.

Некоторые из бесчисленных скульптур Реймского собора, особенно его западного фасада, отличаются среди других готических произведений большим спокойствием и гармонией. Здесь обаятельная фигура молодой Марии, беседующей с Елизаветой, — олицетворение кроткой женственности, здесь печальный и добрый Христос-странник, здесь, в композиции Страшного суда, апостол Петр смотрит перед собой с выражением сострадания, сочувственного переживания чужой боли. Переливающиеся через край готические страсти как бы стихают и приходят к просветлению, к высшей мудрости человеческого взаимопонимания. Эти реймские статуи принадлежат к лучшим созданиям высокой готики XIII века, представляют своего рода готическую классику. Они и изваяны с редкостной для готики мягкостью и нежностью светотеневой проработки форм. Глазами какой бы эпохи на них ни смотреть, реймская Мария и Христос-странник никому не покажутся некрасивыми, они безусловно для всех прекрасны. Однако ново то, что здесь внешняя красота воспринимается как отблеск внутренней, духовной. Античные статуи наводят на мысль о том, что прекрасный дух может обитать только в прекрасном теле. Реймские же статуи заставляют думать, что душевный свет облагораживает тело, поэтому они легко соседствуют рядом с некрасивыми обликами и не приходят с ними в противоречие, не отрицают их и не контрастируют с ними так, как, например, Афина Мирона контрастирует с фигурой безобразного Марсия. На примере реймской скульптуры очевидны те новые ценности, которые готика внесла в художественное осмысление человеческого образа.

Но и самые непривычные для нас по форме готические произведения иной раз кажутся удивительно понятными, почти что приближенными к нашему мироощущению, — в них есть то, что называют психологически правдивыми деталями. То есть правда переживания, сказывающаяся в частностях, штрихах, в каком-нибудь жесте, оттенке. Это увлекательная тайна искусства, которой по-настоящему овладел только XIX век, — то, о чем говорил Чехов: "В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности"; "в сфере психики — тоже частности". Выразительные "частности в сфере психики" — преимущественное завоевание искусства, познавшего индивидуальное, познавшего человека как личность. В старинном искусстве, познававшем человека больше как родовое существо, "психологические частности" — явление более редкое, но тем сильнее они действуют. Они

роднят | нашей эпохой Шекспира. Король Лир у трупа Корделии, охваченный горем и предсмертной тоской, вдруг, прерывая свой монолог, обращается к офицеру: "Пожалуйста, вот пуговицу эту мне отстегните". Вот — деталь, потрясающая современного зрителя, пожалуй, больше, чем длинные патетические излияния Лира.

В изобразительном искусстве мы впервые начинаем встречать подобное не в античности, где перевес общего над частным и идеального над характерным был слишком значителен, а именно в средних веках. Здесь это появляется вместе с обостренной духовностью образов, хотя это все еще в основном типологические образы и их духовность не есть еще

"особенная духовность" индивидуума. Однако можно наблюдать прорыв к личному, к характерности, который воспринимается с особенной остротой как раз потому, что не стал еще общим, осознанным законом искусства.

Обратим внимание на жест Авраама в одной из скульптурных групп Шартрского собора: Авраам готовится принести в жертву своего сына Исаака, у мальчика уже связаны руки и ноги, и отец покорно повернул голову к повелевающему ангелу, но невольным движением его рука нежно прикасается к щеке ребенка. Даже художники Возрождения, много раз трактовавшие сюжет "Жертвоприношение Авраама", не могли найти для него столь простого и трогательного мотива. У них гамма противоречивых чувств Авраама разыгрывалась куда более многословно, эффектно, пластически разработано — можно сказать, слишком искусно. А здесь — такое простое, душевное, такая щемящая сердце человечность в одном этом скупом жесте "столпообразной", стоящей на консоле фигуры.

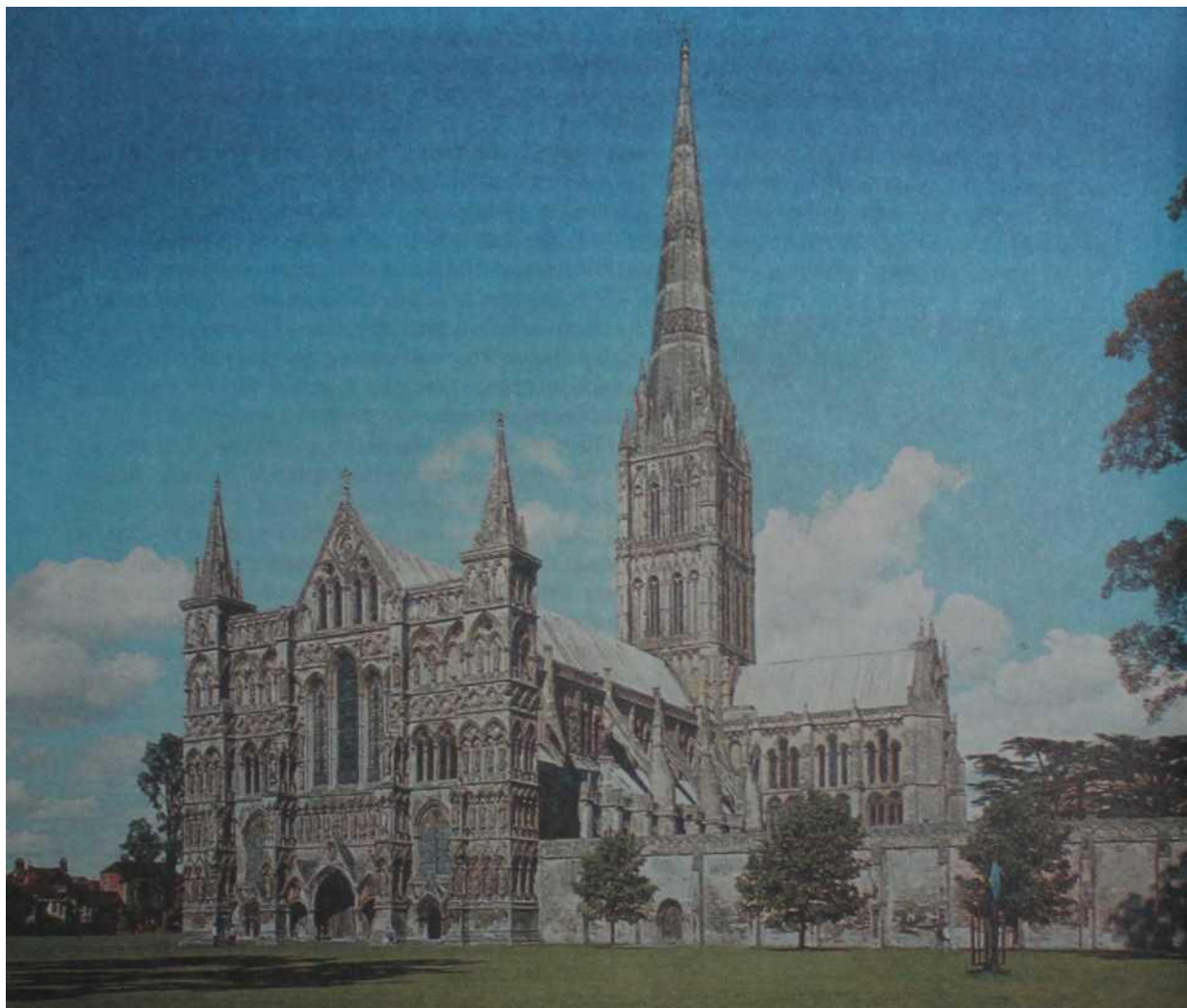
Или рельеф "Иов и его друзья" в соборе Парижской Богоматери. Здесь показано, как к несчастному Иову, потерявшему все свое состояние и больному, пришли его прежние друзья. Они ужасаются и сочувствуют, но не очень искренне, не без тайного злорадства. Рядом с Иовом стоит сгорбленный старик — истинный друг Иова. Он прикрывает лицо рукой, а другую руку братски положил на плечо Иову, не смущаясь

страшными язвами, покрывающими его тело (скульптор старательно изобразил эти язвы). Всмотритесь в эту группу обездоленных стариков — Иова и его друга, сопоставьте ее мысленно с самыми прославленными произведениями мирового искусства, проникающими в интимную глубину душевной жизни, — с "Оплакиванием Христа" Джотто, с поздней "Пьета" Микеланджело, с "Блудным сыном" Рембрандта — скромный, несколько неуклюжий рельеф безымянного мастера XIII века выдержит все эти сравнения, столько в нем искренности и серьезности чувства.

Готические художники знали не только пафос страданий — они умели передавать чувства сострадания, душевной близости, помогающие переносить невзгоды. Они находили язык для выражения этих безмолвных



Жертвоприношение Авраама
Скульптурная группа собора
Нотр-Дам в Шартре Фрагмент



Собор в Солсбери
1220-1270

целомудренных чувств, которые не выставляют себя напоказ и выражаются сдержанно — в бережных прикосновениях рук, в наклонах голов, во взглядах. Эту тишину глубокого чувства может выразить не всякое искусство — она, например, не поддается художественному языку барокко, хотя барокко посвящало себя изображению духовных экстазов и в этом смысле перекликалось с готикой. Но барокко, особенно церковное, католическое барокко, с его нарочитой взвинченностью, с умело рассчитанной помпезной экспрессией, утратило ценность непосредственности и народной простоты, а в готике она была, и в этом величие готики.

Надо еще и еще раз вспомнить, что сотни и тысячи средневековых художников, превращавших соборы в подобие малой вселенной, где было все — "и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье", — что они были простыми работниками, мастерами, что они и не мнили себя чем-то особенным, не помышляли о славе, ни прижизненной, ни посмертной, не передали векам своих имен, — они усердно и в простоте души трудились над ремеслом, таким же, по их поня-

тиям, как и всякое другое. Это и действительно было ремесло, разновидность ручного труда. Самая одухотворенная готическая статуя представляет собой определенную деталь архитектурного целого, и ее подчиненность архитектонике вполне откровенна. Формы скульптур и витражей тектонически и композиционно не только согласованы, но слиты, сращены с архитектурой, живут с ней одной жизнью. Статуи фасадов, чередующиеся с узкими тягами и столбами, сами уподоблены столбам: отсюда их вытянутость, удлинённость пропорций, ослабление горизонтальных членений за счет усиленного вертикализма, подчеркнутость ниспадающих складок одежды. Они стоят на консолях, беседуют, не покидая своих подставок, что определяет своеобразную композицию групп. Фигуры, которые расположены друг над другом, вдоль арки портала, изогнуты соответственно выгибу арки. Существам, населяющим цоколи, пяты арок, капители, приданы компактные, раздающиеся вширь формы и позы: они свернуты в клубок, скорчены, прижаты. Изображения на витражах подчиняются техническим требованиям мозаики из больших кусков цветного стекла, соединенных свинцовыми полосами, — они поэтому имеют граненые, угловатые очертания. Словом, законы ремесла, законы конструкции всюду подсказывают искусству определенные формы.

Но в свою очередь собственно архитектурные детали сами превращаются в изображения — ни один элемент архитектуры, будь это кронштейн, водосток, замковый камень арки, не хочет оставаться "неживым": у них есть тела, глаза, они смотрят, и какова бы ни была конструктивная функция данной детали - поддерживать, закреплять, отводить воду, — они ее выполняют буквально, "очеловеченно", то есть действительно поддерживают руками или спиной, действительно выливают воду из пасти и т.д. Всякий сюжетный рельеф обрамлен остроконечными арочками, в миниатюре повторяющими своды собора; эти декоративные аркатуры тоже не остаются пустыми — и там копошится что-то живое, вокруг них обвиваются ящерицы, можно увидеть тут сову, зайчика, какое угодно животное или пышную гирлянду листьев. Почти невозможно расчленить в готике конструктивные, изобразительные и декоративные элементы — там все изображения в той или иной мере конструктивны и декоративны, а всякий декор изобразителен.

Под руками средневековых каменотесов мертвый камень оживает и расцветает тысячами соцветий. Трудно найти в истории более органическое слияние ремесла и искусства и более органические формы синтеза искусства, возникающие на этой основе.

В большинстве готических соборов скульптурное убранство преобладало над живописью, если не считать витражи: это опять-таки определялось характером архитектуры, сделавшей стены ажурными и потому неподходящими для фресок. Готическая живопись развивалась не в форме стенной росписи, а главным образом в миниатюрах рукописей и в росписях створок алтарей.

В огромном количестве рукописных книг, украшенных миниатюрами, образ жизни и мышления средних веков запечатлен полно и разнообразно. Помимо их художественного значения иллюстрированные рукописи представляют богатый источник исторических сведений. Это обширные галереи крошечных картин — по несколько десятков в одном фолианте, — сияющих, как драгоценные многоцветы, яркими и нежными красками, наивных, прелестных, наполненных часто очень точными деталями быта. По миниатюрам можно составить представление, как люди одевались, причесывались, какие у них были обычаи, как обставлялись жилища, как рабо-



Заглавная страница
Ашафенбургского
Евангелия. Около 1250
Ашафенбург, Библиотека
замка

Три апостола
Миниатюра Псалтыри
Бланки Кастильской
Около 1220 Париж,
Библиотека Арсенала



тали в поле и мастерских, как строили дома, как разбивали сады. Всевозможные жизненные сцены содержатся в так называемых бривариях — книгах с отрывками из Библии, псалмами и гимнами. Но иллюстрировались не только богослужебные книги, а также и рукописи светского содержания. Знаменитые французские "большие хроники" представляют в картинах всю историю Франции, начиная с Меровингов. В Германии XIV века иллюстрировали книгу любовных песен ("Рукопись Манессе") — это изобразительная летопись рыцарского "куртуазного" быта, с турнирами, охотами, подвигами в честь "прекрасной дамы". Миниатюрами украшались и комментировались сатирические рассказы и даже научные трактаты, например, трактат по хирургии. В позднем средневековье усиливается жанровость и конкретность миниатюрной живописи.

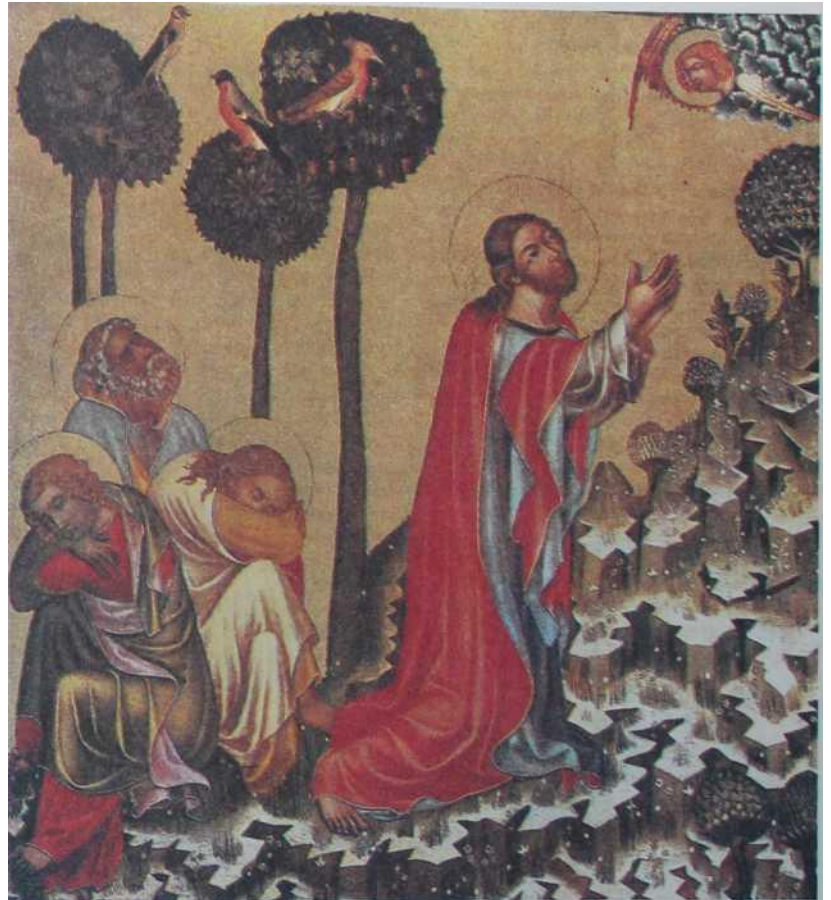
К началу XVI века относится польский манускрипт "Книга ремесел". В этой рукописи в замечательно живых и выразительных композициях изображаются эпизоды труда бочаров, кузнецов, портных, сапожников.

Монументальная живопись — живопись алтарей — больше развивалась в тех странах, где готическая архитектура по тем или иным причинам сохраняла относительную массивность и гладь стен (возводимых из кирпича) и где, таким образом, живописные композиции не терялись в сквозном, дробном интерьере, пронизанном цветными лучами, способными заглушить самые яркие краски живописи.

Замечательной алтарной живописью обладала средневековая Чехия. Ее памятники позволяют судить, как преломлялись в живописи общие принципы готического искусства. Каждая роспись отдельной створки алтаря представляла собой уже собственно картину, замкнутую в себе сцену,

хотя между ними всеми в совокупности была и сюжетная, и символическая, и декоративная связь. В отличие от Византии иконография религиозных сюжетов была весьма вольной: строго установленных композиционных схем не было. Как и скульптура, готическая живопись в высшей степени экспрессивна, драматична и вместе с тем полна неутомимого любопытства к реальному миру, к его разнообразным увлекательным подробностям. Только по большей части эти детали не объединяются в одно пространственное целое, а связываются между собой чисто орнаментально, хотя каждая в отдельности порой выглядит прямо взятой с натуры. В картине "Христос на горе Елеонской" (Вышебродского мастера) гора в виде уступчатых словес маленьких горок изображена на гладком золотом фоне; несколько деревьев с длинными стволами и круглыми кронами указывают, что кругом лес; на каждом дереве сидит по птице, причем птицы несоразмерно велики по отношению к дереву, зато в одной можно узнать снегиря с его красной грудкой, в другой — щегла. Гора покрыта травой и цветами — каждый цветочек тоже нарисован отдельно, в нем тщательно выписаны все лепестки. Весь этот расчлененный пейзаж выглядит тонким линейным

**Мастер
Вышебродского алтаря**
Христос на горе Елеонской
Середина XIV в.
Прага, Национальная
галерея



узором на золотом фоне, а над ним господствует патетическая фигура Христа. Детали, излюбленные готическими художниками, иногда делаются столь крошечными, что видны только при рассматривании вплотную.

Готические картины не чужды идее пространства, но пространственные отношения трактуются, скорее, символично и переводятся на плоский орнаментальный язык линий. Фигуры и предметы разномасштабны, перспектива, если она есть, "обратная", то есть люди на первом плане меньше по размеру, чем на втором, линии предметов, уходящих в глубину, расходятся, а не сходятся. Может быть, прием "обратной перспективы" возникал в связи с тем, что когда действие мыслилось происходящим в нескольких пространственных планах, то главные лица помещались в центре и соответственно своему значению в картине были больших размеров, и вообще художники старались акцентировать среднюю часть композиции (второй план всегда смотрится в первую очередь - это общий оптический закон). Нередко в одной композиции объединяются и разновременные явления, которые сюжетно друг друга продолжают или поясняют. В этих случаях их разномасштабность также является символом их большей или меньшей удаленности во времени от основного события.

Декоративный строй готических композиций динамичен, причем это не плавные, ясные ритмы древнего искусства, а сложное, беспокойное, угловатое движение, куда включаются и изгибы фигур (характерен S-об-



Воскресение Христа
Створка Тржебоньского
алтаря. Около 1380
Прага, Национальная
галерея

разный изгиб, очень частый и в скульптуре), и жестикуляция рук с длинными тонкими пальцами, и изломы складок одежды, образующих целые пышные каскады. Если же рассматривать отдельные звенья, из которых слагается этот патетический калейдоскоп, мы увидим в них искренние и тонкие наблюдения природы.

Среди чешских живописцев особенно выделяется некий мастер, расписавший алтарь в городе Тржебоне; его имя, как почти всех средневековых художников, осталось неизвестным, и его называют просто "Мастер Тржебоньского алтаря". Это, по-видимому, был художник исключительного дарования. Посмотрим, как решает он композицию "Воскресение Хрис-

та". Кажется, что первое, над чем художник задумался, - это психологический подтекст сюжета: как воспринимает стража необычайное явление восставшего из гроба? Тржебоньский мастер изобразил стражей не спящими и не проснувшимися, а полуспящими: они и сами не знают, видят ли все это во сне или наяву. Один смотрит, подняв голову, прямо на Христа опухшими от сна, но расширившимися глазами, у другого, глаза хотя открыты, но смотрят невидящим, несознающим взором, третий испуган, четвертый еще спит, но и во сне чувствует какую-то смутную тревогу. Лица их грубоваты, простонародны, очень реальны, каждое обладает своим характером.

Таинственный сон стражей - ядро всего замысла. Художник строит его на экспрессивных вспышках: из полумрака выступают фрагменты фигур, где одна только голова, где рука, виден шлем, съехавший на глаза, блеснувшие в порывистом взоре белки глаз, бессильно повисшие во сне пальцы, извив красного плаща. Беспокойный изрезанный силуэт скал и деревьев темнеет на огненно-красном небе. В разрыве скал золотой нимб воскресшего кажется диском светила, неожиданно вспыхнувшего среди ночи. И повсюду искрами, звездами, светящимися точками из тьмы выхватываются отдельные детали: кольца гроба, острие шлема, лезвие булавы, и неперенные птички, которые там и сям сидят на уступах гор. В цвете господствует сочетание глухих оливковых и красных светоносных; должно быть, в нем есть символический смысл: первые символизируют смерть, давящую тяжесть гроба, вторые — воскресение. В фигуре стражника, сидящего в нижнем углу, красный цвет звучит приглушенно, становится пламенеющим в пеленах Христа и его кровотокающих ранах и затем мощной доминантой звучит в верхней части картины, в небе.

Экстаз религиозных надежд, живые психологические черты, реальность типажа, увиденного в жизни, неприкрашенная натуральность отдельных мотивов, орнаментальность целого образуют поразительный сплав в произведениях готики. Зеркалом драматических переживаний становится экспрессия линий, красок, форм. Средневековые художники очень остро чувствуют и претворяют орнаментально-ритмическую структуру природных формообразований: они находят отзвук своим чувствам в прихотливой ветвистости деревьев, в звездчатых формах растений, в изгибах языков пламени, в сиянии радужного спектра. И во всякий сюжет, во всякий мотив вторгаются реальные страсти и тревоги современности.

Вот алтарная композиция "Избиение младенцев" мастера краковской школы. Произведение, насыщенное до краев готической "мучительностью". В роли кровожадных наемников Ирода выступают средневековые рыцари, занимавшиеся разбоем и набегами, они были грозой мирных жителей. Эти горбоносые рыцари-убийцы, в панцирях и зубчатых шлемах, напоминают каких-то полулюдей, полуящеров, в их движениях - жестокий автоматизм; есть некоторое сходство с убийцами-автоматами на картине Пикассо, изображающей расстрел жителей в Южной Корее. По сравнению с этой душераздирающей средневековой композицией античные "Лаокоон" или "Ниобея с детьми" покажутся идиллически-безмятежными в своей пластической уравновешенности.

Краковское "Избиение младенцев" относится уже ко второй половине XV века. Но это было все еще средневековье, все еще готика. В большинстве европейских стран, лежащих к северу от Италии, готический стиль господствовал долго. Он эволюционировал, но это была его собственная логическая эволюция, которую трудно считать "Возрождением", если понимать под искусством Возрождения новую художественную систему, от-



Мария Статуя
хора собора в
Кельне Около
1300

рицающую готические принципы и подобную той, которая сложилась в Италии XV века. В Италии образовались особые условия, которые проложили резкий, переломный рубеж между средневековыми и ренессансными художественными принципами. В других странах эти условия в то время или не возникали, или запаздывали, или они сильно отличались от итальянских. И в искусстве этих стран собственно ренессансные черты появляются тогда, когда оно начинает испытывать сильное воздействие итальянского Ренессанса, то есть уже в XVI столетии. И то готические традиции остаются еще стойкими даже в это позднее время. Например, в Германии и в XVI веке архитектура и скульптура оставались в основном готическими (хотя живопись была "ренессансной"), а потом они постепенно обращались к барокко, минуя ренессансную стиливую стадию.

Когда искусство XV века в Германии, Нидерландах, Чехии, Польше, а также во Франции и Англии относят к Возрождению, то в этом есть известная условность. Это переходный художественный стиль, в нем появляется много нового по сравнению с XIII и XIV веками, но, во всяком случае, он ближе к средневековому художественному мышлению, чем к ренессансному. Правда, усиление купечества, бюргерства происходило повсеместно, но нигде, кроме Италии, оно еще не приводило к радикальному преобразованию политического строя, общественного уклада, идеологических представлений и научного кругозора, а это-то и было, в конечном счете, решающим для форм культуры.

Пятнадцатый век в северных странах можно, по усмотрению, считать или позднеготическим, или проторенессансным — большой разницы в этих понятиях нет, так как итальянский Проторенессанс был еще плотью от плоти готического и византийского искусства, да и вообще Возрождение при всем своем безусловном новаторстве было закономерной стадией средневековой культуры, в которую та перерастала органически. Вот почему так трудно провести между ними отчетливый пограничный рубеж.

Что было в искусстве европейских стран XV века предвещающего Ренессанс? Можно ли сказать, что ренессансное начало за-

ключалось в интересе к человеческим переживаниям, чувствам, характерам? Но ведь он был и в готике, — готика, как мы только что видели, вся погружена в этот духовный мир, им она и живет. Значит, здесь не что иное, как продолжение готических традиций; новое же заключается, скорее, в том, что переживания становятся более индивидуализированными и связанными с представлением конкретной личности.

Далее: можно ли сказать, что новым является интерес ко всякого рода жизненным и житейским "реалиям", конкретность обстановки, подробностей, места действия, костюмов и т.д.? Это само по себе тоже вытекает из готической художественной концепции, ибо и там это уже было — вспомним особенно готические миниатюры. Но чего там не было и что действительно является симптомом Проторенессанса — это стремление передать все эти подробности в их действительных, трезво увиденных связях — в реальной среде, реальном пространстве, с учетом перспективы и анатомии.

И еще один важный симптом Проторенессанса: меняется роль личности художника. Говоря об эпохе XV века, мы уже называем прежде

Реликварий Лимож, XIII в.
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

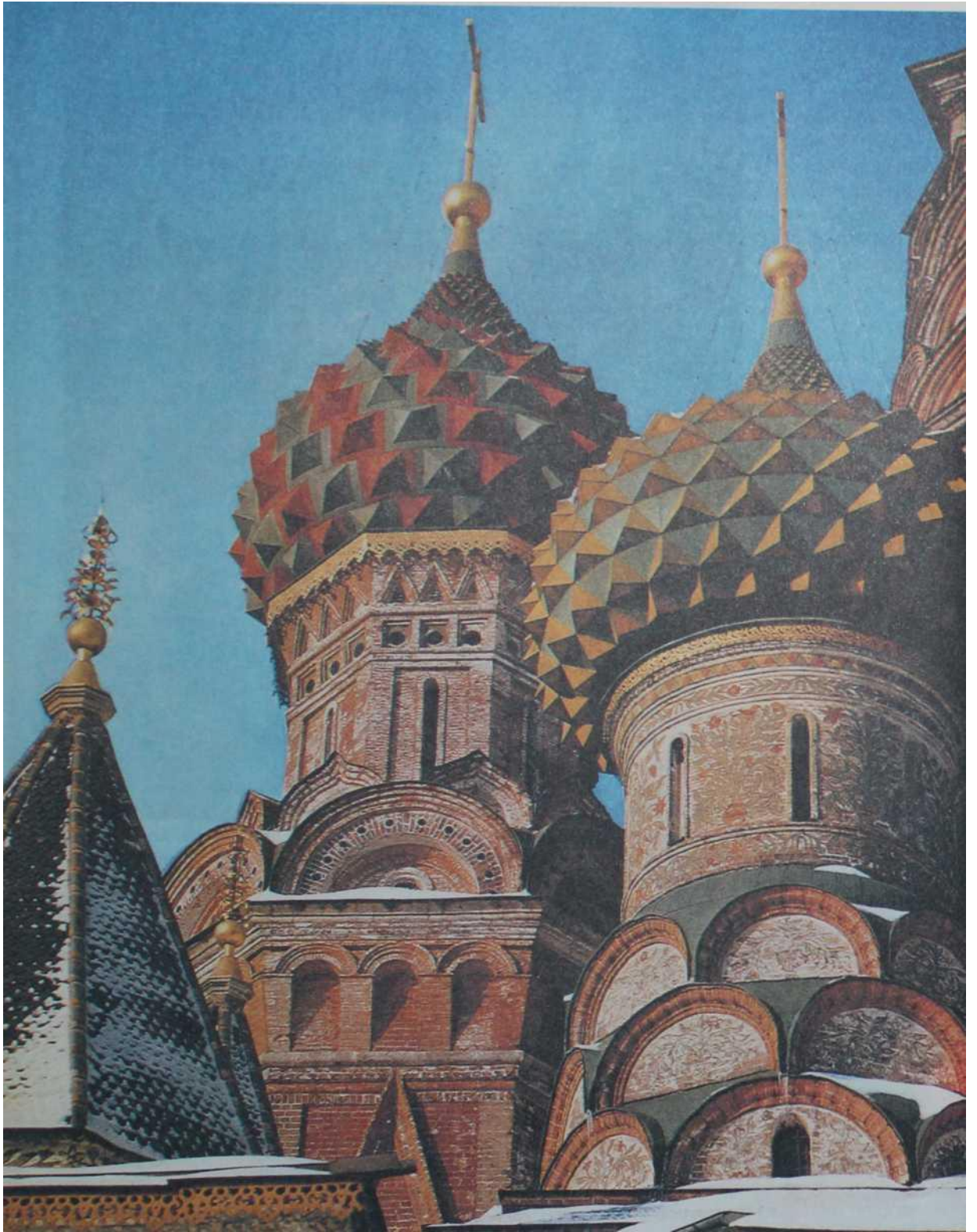


всего имени, и с этими именами связываются главные явления в искусстве. Средневековая стихийность и безымянность творчества остается в прошлом. Об искусстве XV века уже не повторить прекрасно сказанное Виктором Гюго о готике: "...это не столько творения индивидуальные, сколько работа целого общества; это скорее результат творческих усилий народа, чем блистательная вспышка гения; это осадочный пласт, оставляемый после себя нацией; наслоения, отложенные веками, отстой, образовавшийся в результате последовательного испарения общества. Каждая волна времени оставляет на памятнике свой намыв, каждое поколение — свой слой, и каждый индивидуум добавляет свой камень".

Художники XV века не просто добавляют свой камень в общую постройку. Это законченные художественные индивидуальности, выкристаллизовавшиеся из художественного "раствора" средних веков. Они сознательно интерпретируют и развивают в своем личном творчестве тот стиль, который сложился до них творческими усилиями народа, и сами создают направления и школы.

Так, уже в конце XIV века в Бургундии работал скульптор исключительно яркой индивидуальности — Клаус Слютер, создатель знаменитого "Колодца пророков", где статуя Моисея по пластической мощи и экспрессии достойна сравнения с "Моисеем" Микеланджело. Клаус Слютер создал целое направление в бургундской пластике. Вместе со своими учениками он исполнил фигуры "Плакальщиков" для гробницы Филиппа Смелого, — во всей истории искусства редко можно встретить столь совершенное пластическое выражение мужественной молчаливой скорби, как в этих монолитных фигурах, закутанных в длинные хламиды, с капюшонами, низко надвинутыми на глаза.

Таким образом, позднеготическая художественная культура является одновременно и проторенессансной; об искусстве североевропейских мастеров XV века мы будем говорить в другом месте этих очерков.



Древнерусское искусство



Богоматерь Великая
Панагия Икона Около
1114 Москва,
Третьяковская галерея
Фрагмент

Среди всех памятников старины памятники древнерусского искусства для нас особенно значительны. История, природа, характер каждого народа претворены в его искусстве; искусство Древней Руси — это наша история, наша природа, наш характер, это наша Родина, со всем влекущим, что заключено в этом слове. Истоки русского искусства теряются в истории восточного славянского народа "антов", который еще в VI веке образовывал первые большие союзы в Поднепровье и совершал набеги на Византию. В IX веке местные княжения восточных славян объединились в Киевское государство Рюриковичей, аналогичное каролингскому на Западе. Во второй половине XI века Киевская Русь, так же как двумя столетиями раньше империя Карла Великого, пережила процесс феодального раздробления. И так же, как на Западе, средневековое русское искусство обрело свое самостоятельное неповторимое лицо уже тогда, когда первоначальная неустойчивая централизация государственной власти нарушилась, отдельные области обособились и Русь стала типичным феодальным государством — конгломератом княжеств.

До этого культура единой Киевской Руси была высокой, но еще не вполне самобытно русской. Приняв в конце X века христианство, киевский князь Владимир принял и византийскую культуру, которая скрестилась с языческими обычаями и художественными традициями славян, но, как более сильная, на первых порах их заслонила. Процесс обрусения византийского стиля выявился рано и весьма энергично — это заставляет предполагать, что у восточных славян уже раньше была своя достаточно развитая культура в области художественного ремесла и строительства. Последние исследования и раскопки это подтверждают. Дохристианская Русь знала литье и чекан, керамику и вышивку, владела тонким мастерством эмалей. Она производила искусные ювелирные вещи — бронзовые амулеты и украшения: звездчатые подвески, пряжки, колты и гривны (древние серьги и ожерелья), осыпанные "зернью", увитые сканью. В узоры этих изделий вплетались птички, звериные и человеческие фигуры — славянский вариант поздневарварского "звериного стиля", следы языческой мифологии славян, почитавших бога-громовержца Перуна, скотьего бога Велеса, Берегиню — мать всего живого, и многих стихийных природных божеств. Скульптурные идолы богов после принятия христианства уничтожались, уцелели только немногие — грузные плосколицые "каменные бабы". Их примитивная глыбистая форма по-своему внушительна. Но эти собственно

Барма и Постник
Покровский собор
Москва 1555-1560

культовые произведения славян далеко уступают их декоративно-прикладным изделиям. Искуснее же всего языческая Русь была, по-видимому, в обработке дерева. Ведь это была по преимуществу страна лесов. Деревянные постройки — избы и хоромы, ворота и мосты, крепостные стены, а также лодки, сани, телеги, всякая утварь, щедро украшаемая резьбой, определяли ее облик.

Большое каменное строительство началось в X веке как строительство христианских церквей и, естественно, по византийскому образцу. Однако с самого начала оно восприняло и некоторые черты самобытного деревянного зодчества. Храм Софии, воздвигнутый в Киеве, имел тринадцать куполов на столпах, а не дошедшая до нас Десятинная церковь — даже двадцать пять куполов. Эта многоглавость — своеобразная русская особенность, она часто встречалась в деревянных постройках. На Беломорском севере вплоть до XIX века строились многочисленные деревянные церкви, рубленные "без единого гвоздя", — среди них примечательна двадцатитрехглавая церковь в Кижих.

Киевская Русь быстро выдвинулась в ряд передовых стран средневекового мира. Время княжения Владимира Красное Солнышко и Ярослава Мудрого осталось в народной памяти, в былинном эпосе как время процветания и славы русской земли, оберегаемой богатырями — Ильей Муромцем, Добрыней Никитичем. Князь Ярослав, при котором Киевское государство достигло зенита, был действительно мудрым государственным деятелем. Летопись говорит о нем, что он "книгам прилежа... и собрал писце многи и перекладаше от грек на словенское письмо, и списаша книги многи...". Киев широко сообщался с другими государствами; помимо Византии и Скандинавии, с которыми связи были наиболее тесны, торговые отношения существовали и со славянскими странами, и с Францией, и с Германией, и с Англией, что закреплялось браками многочисленных детей Ярослава с представителями иноземных королевских фамилий.

В XI столетии широко и богато обстраивались города, были заложены храмы Софии в Киеве, Новгороде и Полоцке; начали составляться летописные своды; на Руси был уже свой знаменитый рапсод — "Вещий Баян", "соловей старых времен", упоминаемый в "Слове о полку Игореве". "О светло светлая и украсно украшенная земля Русская!" — писал в XIII веке автор "Слова о погибели Русской земли".

Гордость Киева — София Киевская — была украшена мозаиками и фресками работы приезжих греческих мастеров. Киевские мозаики достойны стоять в ряду самых лучших творений византийского искусства, и вместе с тем в них есть нечто новое, свое: печать характера молодого мужественного народа, для которого культура Византии была только отправной точкой, а не предметом слепого подражания. Видимо, русские мастера деятельно участвовали в украшении храма, а сами греческие художники проникались новой для них атмосферой — более свободной, менее скованной, чем у себя на родине. Мозаики сохраняют всю красочную и линейную изысканность зрелого византийского стиля, но в них меньше созерцательного спиритуализма, больше жизненной энергии, больше прямой обращенности к людям.

Богородица в конхе апсиды Киевской Софии, стоящая с воздетыми руками — канонический тип Оранты (молящейся), — воспринималась киевлянами как образ защитницы города, олицетворение самой "матери городов русских". Ее прозвали "Нерушимой стеной", — по народной легенде, до тех пор, пока цела киевская Оранта, будет стоять и Киев. Может быть,

София Киевская
1037
Восточный фасад



Оранта потому так интимно вошла в мир русского человека, что облик ее и сама поза — оберегающий жест поднятых рук — напоминали древнюю Берегиню славян. Христианская Богоматерь уже здесь при первом появлении приблизилась к привычному строю поэтических образов народной мифологии, слилась с ними, оставшись потом на века избранной, лелеемой героиней русских иконописцев. Но причина популярности киевской Оранты не только в этом, а в необычайном художественном обаянии этого произведения, излучающего тепло и силу. Фигура Оранты кажется живой: она будто идет навстречу вступающим в храм, смотрит им в глаза. Золотой нимб над ее головой ярко светится даже в сумеречной атмосфере собора.

Незабываемы и мозаические фигуры отцов церкви в нижнем поясе апсиды с их пристальными огненными взорами. Их лики, светлые одеяния



София Киевская
Интерьер

с черными крестами, изукрашенные переплеты книг изображены со всей тонкостью и гармонией красок. Каждая фигура по-своему индивидуальна, несмотря на строгую однотипность их расположения. Лица не повторяются, как не повторяются и колористические созвучия. Особенно запоминается Иоанн Златоуст — это почти портрет одухотворенного проповедника, у которого пламенный интеллект побеждает телесную немощь.

От византийско-русского искусства Киевской Руси пошло уже собственно русское искусство отдельных княжеств, выделившихся из первоначального целого - земель Галицко-Волынской, Ростово-Суздальской, Новгородской и других. В XII и начале XIII века русское искусство было самостоятельным и зрелым; татаро-монгольское нашествие и затем почти двухсотлетнее иноземное иго затормозили его развитие почти повсюду, кроме

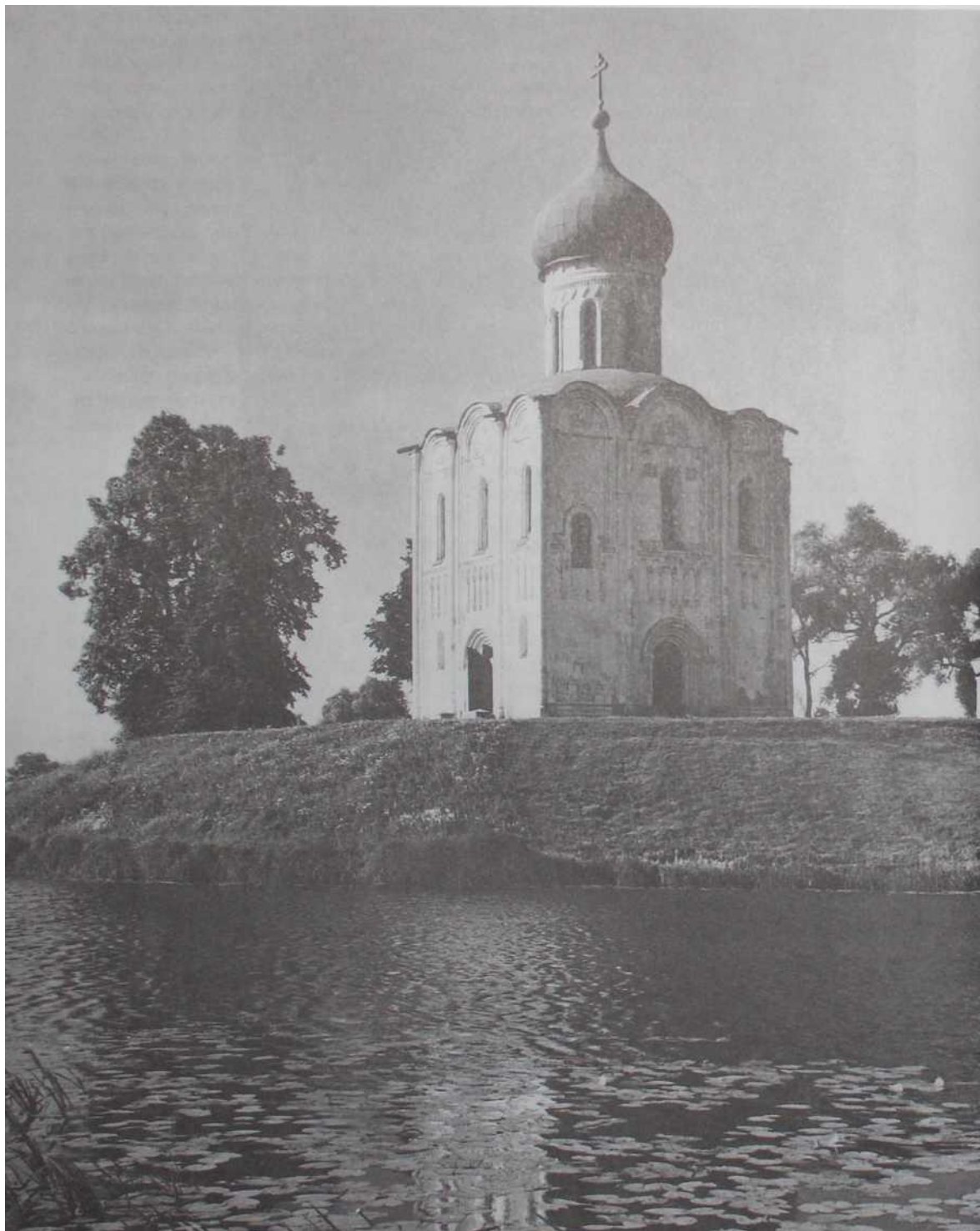
Новгорода и Пскова, которые не были данниками Золотой Орды и к тому же успешно отразили натиск западных врагов — ливонских рыцарей. А в XV веке, сбросив татаро-монгольское иго и объединившись вокруг Москвы, русская земля переживала новый подъем. XV век можно считать золотым веком древнерусского искусства, а произведения московской школы — его классикой.

Древнерусское искусство развивалось в общем русле средневековой культуры. Оно так же, как и современное ему искусство Западной и Восточной Европы, оставалось преимущественно церковным, культовым и соблюдало установленную иконографию. Оно также было делом рук ремесленников, делом коллективным, артельным, его художественные принципы, еще не зная большого расхождения между профессиональным и народным, складывались как приемы искусного, "хитрого" ремесла, поэтому оно естественно входило в окружение и быт человека. Оно питало особую любовь к "узорочью", но при этом в полной мере обладало чувством величия, свойственным органическим культурам средневековья.

Однако древнерусское искусство не было ни ответвлением византийского, ни аналогом западного; у него был свой путь. Можно назвать древнерусское искусство искусством эпически-былинного склада.

Как ни многим оно было обязано Византии, ее церемониал, пышность, официозность, а также ее утонченный спиритуализм не нашли на Руси почвы. Византийские художественные традиции быстро трансформировались в духе большей демократичности, простоты, даже простонародности. А с другой стороны, в русском искусстве средних веков нет ни острого драматизма, характерного для готики, ни ее разнообразия композиций, мотивов, предметов изображения. Русское искусство более устойчиво в своей иконографии — как всякий эпос, оно дорожит целостью старинного предания и бережно его охраняет, — и в нем больше спокойствия, ясности. Светлые начала, заложенные еще в эпоху Киевской Руси, оказались стойкими, прошли через века, выдержали испытание огнем, кровью и унижительной данью. То, что русские земли долгое время вынуждены были сопротивляться общему внешнему врагу — сперва половцам, потом татаро-монголам, — в известной степени умеряло внутренние распри и противоречия и питало заветную идею единства русской земли, которая столь страстно прозвучала в "Слове о полку Игореве". Если в готике образы святых и мучеников воплощают страдания и смуты настоящего, то в русском искусстве красной нитью проходит величавая народная сага, полная затаенных воспоминаний о славном прошлом, стойких надежд на победу добра, стремления к благообразию жизни.

Все это чувствуется прежде всего в русской архитектуре. Церкви строились на Руси во множестве и стали частью ее ландшафта. Так же как зубчатую полосу леса на горизонте, как извилистую ленту реки, путник всюду встречал стройные силуэты церквей и звонниц, издали замечал сияние позолоченных глав, привык видеть их зыблущееся отражение в реке, слышать далеко разливающийся мерный благовест. Древние зодчие умели безошибочно выбирать места для храмов — по берегам водных путей, на возвышениях, чтобы они были хорошо видны, как маяки для путников. В широкий равнинный пейзаж, пересеченный невысокими, мягких очертаний холмами, русские церкви вошли как завершающий штрих, как необходимый вертикальный акцент среди стелющихся волнистых линий. Церкви не были ни слишком высокими, ни угловато-остроконечными, как готические, — им свойственна компактная пластичность, телесная скругленность



форм; они, хотя и господствуют над пейзажем, но не противопостоят ему, а объединяются с ним, они родственны русской природе.

В XII веке выработался характерный русский тип крестово-купольного белокаменного храма: четырехстолпный, одноглавый, с полукруглой главой на высоком барабане и выступающими полуцилиндрическими апсидами (чаще всего тремя) с восточной стороны. Другие стены расчленены лопатками (пилястрами) на три части, соответственно разделению внутреннего пространства, каждая завершается полукружием коробового свода — закомарой. Перекрытие обычно делалось по закомарам (надзакомарные плоские кровли — это уже результат позднейших перестроек). Древний прообраз — простой деревянный сруб — скрыто живет в этих каменных сооружениях. Круглящиеся апсиды, волнистая линия закомар, круглый барабан и мягко завершающий его купол исключают всякую угловатость: храм выглядит почти скульптурно-чувственно.

В пределах этого общего типа разнообразие художественных выражений очень велико. Пропорции, отношение барабана к нижней части, большая или меньшая толщина барабана, приземистость или высотность основного массива, декор, наконец, характер пристроек — паперти, галереи, крылец — все это способно видоизменить облик сооружения при сохранении той же конструктивной схемы. Так как старинные зодчие строили, больше руководствуясь опытом, чутьем и вкусом, чем математическими выкладками и чертежами, — буквально "вручную" делали здание, — то не было и двух церквей, вполне одинаковых даже в пределах одной местности и одного времени.

В XII столетии художественное первенство принадлежало Владимиро-Суздальскому княжеству — сопернику и преемнику Киева, претенденту на роль общерусского центра. Его процветание при Андрее Боголюбском и Всеволоде Большое Гнездо длилось недолго, но вызвало к жизни прекрасную архитектуру, настолько своеобразную, особенно по своему декору, что исследователи просто сбились с ног, где только не разыскивая ее прообразы и прототипы — и в Византии, и в романском искусстве, и на Востоке. Некоторые черты общности и с тем, и с другим, и с третьим во владимиристо-суздальском зодчестве действительно есть, но суть в том, что оно совершенно самобытно и неповторимо. Одно из прекраснейших сооружений владимиристо-суздальской да и всей древнерусской архитектуры — церковь Покрова на Нерли, построенная в 1165 году. Она и сейчас стоит уединенно, поодаль от города, на берегу неширокой речки-старицы. Колеблющиеся тени листвы падают на ее белые стены, и в солнечном свете, в движении теней и струй, продолженная отражением в реке, эта небольшая церковь кажется переливающейся жемчужиной. Она проста — все тот же одноглавый четырехстолпный храм, но таких совершенных пропорций, что ее стройность может сравниться разве только со стройностью греческой статуи. Как статуя, церковь на Нерли вертикальна, устремлена ввысь. Но высотность смягчена мотивом полукружия, которым плавно завершаются все ее вертикальные тяги: полукружия закомар, перекрытий, декоративных арочек, полукруглые завершения окон, дверей — и, наконец, венчающее полушарие главы (которая раньше была шлемовидной, а не луковичной, как теперь). Стены оживляет рельеф, который не ограничивается пилястрами и аркатурой: в закомарах — лепные изображения. Посередине там человеческая фигура с музыкальным инструментом, по бокам львы, грифоны, ниже загадочные женские маски. Композиция этих изображений также вписана в полукруг.

Церковь Покрова
на Нерли. 1165

Дмитриевский собор во
Владимире 1194-1197



Подобная же резная декорировка, но гораздо богаче и изобильнее, покрывает почти сплошь стены Дмитриевского собора во Владимире. Это интереснейший изобразительный эпос, слитый, сращенный с архитектурным телом: белые на белом фоне, не заключенные в обрамление, а расположенные в соответствии с архитектурными членениями по всей стене, рельефы составляют со стеной одно целое. К центральной фигуре библейского царя Давида с обеих сторон тесными рядами идут всевозможные существа — и ангелы, и животные, и птицы, и языческие кентавры и грифоны. "Всякое дыхание да хвалит господа" — видимо, этот текст псалма Давида является сквозной темой Дмитриевского собора — темой радости, широкого, терпимого приятия жизни. Это причудливый компромисс христианства и язычества (как и в западном средневековом искусстве). Воспевать хвалу господу явились старые знакомые русского человека — те самые олицетворения природных сил, те самые фантастические твари, которые встречались еще на дохристианских украшениях "звериного стиля", которые и потом, еще долгое время спустя, вплетались в заставки и буквы рукописных евангелий.

С большой силой самобытная, народная струя русского искусства пробилась в Новгороде. "Господин Великий Новгород" был в средние века богатой и знатной боярско-купеческой республикой. Нигде еще больше

мирской сход — вече — не пользовался такой властью, как там. Князь в Новгороде был не столько господином, сколько наемным военачальником: он должен был целовать крест, обещая, что не будет покушаться на вольность новгородцев. Не раз бывало, что вече изгоняло неугодного князя — одного за "насилие", другого за то, что "не блюдет смерда".

Вместе со своим "младшим братом" Псковом Новгород сохранил независимость от Золотой Орды и лишь к концу XV столетия утратил значение самостоятельного государства, покорившись после долгого сопротивления центральной московской власти. Тогда большой новгородский колокол, сзывавший горожан на вече, был снят с колокольни и, как символ непокорности Новгорода, торжественно отправлен в ссылку в Сибирь. Искусство Новгорода и Пскова было мужественным, простым, великолепным в своей простоте и цельности. Исконные народные начала здесь были особенно прочными.

После величавой новгородской Софии, после Юрьева и Антониева монастырей в Новгороде уже не строили слишком больших и импозантных

храмов, характерных для великокняжеского периода русской истории. Заказчиками строительства церквей и монастырей стали бояре и купцы. Они строили добротные, основательные, уютно, но не роскошно. По сравнению с владимирскими церквями, новгородские выглядят приземистыми, скупыми на украшения, не так гладко скроенными, зато крепко сшитыми. В них очень сильно ощущение "ручной работы": кажется, будто их лепили прямо руками, приделывая к основному кубу сильно выступающую апсиду (в новгородских храмах большей частью только одна и притом низкая апсида), оставляя неровности и шероховатости кладки стен, проделывая то там, то здесь углубления в толще стены — небольшие, асимметрично расположенные окошки. Если вы хотите до конца почувствовать особую прелесть этой "почвенной" архитектуры, посмотрите, как писали ее уже в наше время живописцы; посмотрите, например, серию новгородских этюдов Кончаловского. В сочной, широко лепящей форму цветом живописи Кончаловского передано главное, неопределимое словами: архитектура, в которой нет ничего схематичного, вычерченного, фасадного, подобна органическому существу в своей энергичной и мощной пластике простых крупных масс.

Внутри церкви расписывались. Мозаика, процветавшая ранее в Киеве, дальнейшего разви-

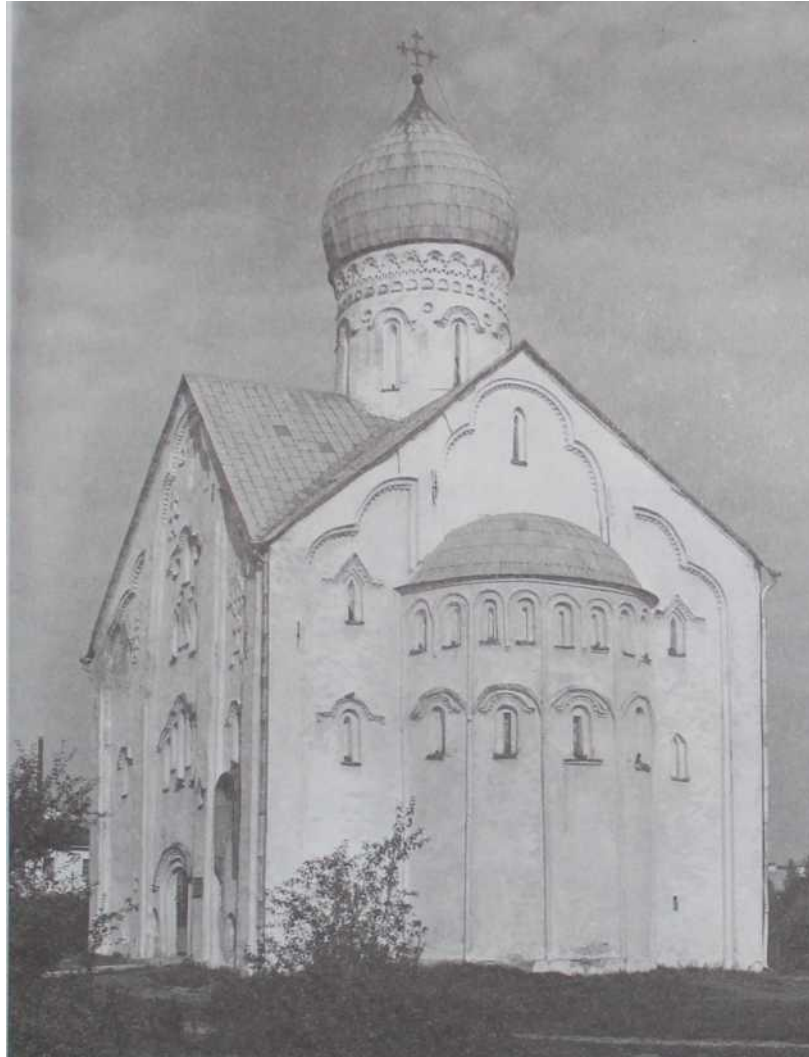
тия на Руси не получила, зато обрела новую жизнь фреска, а со временем излюбленной и широко распространенной формой живописи стала икона.

В образах древнерусской живописи очевиден сплав христианской религии с бытовыми и фольклорными традициями, исторических воспоминаний с эмоциональным переживанием современности. Здесь перед нами раскрывается такой же своеобразный мир, как в "Слове о полку Иго-



Церковь
Спаса на Нередице
в Новгороде 1198

**Церковь
Спаса
Преображения на
Ильине улице в
Новгороде 1374**



реве", — одновременно и легендарный и реальный. Автор "Слова", православный христианин, называет своих современников "внуками Дажьдбо-га"; княгиня Ярославна у него закликает стихии, на озере плещет крылами таинственная Дева-Обида, вещий Див кличет, предвещая беду. Однако идея и пафос этой полуфантастической поэмы навеяны и пронизаны интересами современности. Примерно в таком же ключе творили и художники русского средневековья.

К концу XII века относится цикл росписей новгородского храма Спаса на Нередице. Этот храм, как и многие другие памятники Новгорода, был разрушен фашистами во время войны; теперь он восстановлен, но лишь незначительная часть его замечательных фресок сохранилась. Они представляют целую галерею "внуков Дажьдбога" в облачениях христианских святых — мужественные, коренастые, суровые фигуры, вполне национальные по типу. Среди них много бородатых старцев, которых и позже

130 Средние века

Феофан Грек Глава
Святителя Фреска
церкви Спаса
Преображения на
Ильине улице в
Новгороде 1378



особенно любили писать русские художники, под видом ли "Ивана Лест-вичника", "Ветхого деньми" или Николы. Тут переплетались воспоминания о родовом строе, когда особо чтились старики, родоначальники большой семьи, с образами "дедов-сказителей", старцев русских монастырей, лесных отшельников.

В XIV столетии в Новгороде работал и создал целое художественное направление художник ярчайшей индивидуальности — Феофан Грек. Он переселился на Русь из Византии; на Руси его искусство пустило глубокие корни и принесло плоды. Приехав в Новгород, Феофан обратился к изучению уже сложившейся там художественной традиции, он проник в дух фресок Нередицы, Старой Ладogi, Снетогорского монастыря, и его собственные росписи в церкви Спаса на Ильине в известной мере эту традицию развивают, хотя очень по-новому и по-своему. Нередицкие фигуры полны экспрессии, но закованной в статичную, отяжеленную форму, их ли-

ки написаны резкими мазками, превращая лицо в подобие маски. Кисть Феофана напротив обладает волшебной динамичностью: порывистые белые штрихи — "движки", — оживляющие темно-терракотовые узкие лики, подобны молниям. Как экстатические видения, возникают образы Феофана из полутьмы купола и хоров церкви. Но приглядимся к ним — это люди; люди, обуреваемые страстными чувствами. Традиционные образы старцев раскрыты в их внутреннем мире — просветленном и потрясенном. "Старец Макарий" — это одно из таких произведений мирового искусства, которые, раз увиденные, никогда не стираются в памяти.

Очень близки по стилю к росписям Феофана Грека фрески Болотовской церкви и церкви Федора Стратилата. Некоторые исследователи приписывают их самому Феофану, другие — новгородским художникам его круга; последнее вероятнее. Особенно замечательны были фрески Болотова — были, потому что их больше не существует: храм Успения на Болотовом поле до основания разрушен во время войны в 1941 году, и русское искусство лишилось одного из своих самых драгоценных памятников.

Впоследствии Феофан Грек работал в Москве и был, видимо, одним из учителей Андрея Рублева.

Еще шире и ярче, чем в росписях стен, характер древнерусского искусства проявился в иконописи.

Икона — такая же классическая форма средневекового искусства Руси, как для Древней Греции — статуя, для Египта — рельеф, для Византии — мозаика. И здесь сослужило службу дерево, верный спутник русских в быту, хозяйстве и строительстве. Иконы писали на досках — липовых и сосновых. Доска покрывалась левкасом — тонким слоем гипса, на который наносились контуры рисунка. Краски иконописцев, растертые на яичном желтке, отличались яркостью и прочностью. Множество старых икон в более поздние времена были сверху записаны, очень часто на одной доске оказывалось несколько живописных слоев — наслоения эпох, подобные геологическим пластам земли. Когда уже в наше время реставраторы стали расчищать старые иконы, они увидели, что под этими верхними пластами сохраняется во всей своей свежести прекрасная древняя живопись. Радостное волнение охватывает исследователя, когда сквозь копоть и черноту поверхностного слоя, сквозь равнодушную мазню поздних ремесленных богомазов вдруг проступают алые и золотые, огненные и белоснежные куски первоначальной живописи, и мало-помалу, кусок за куском, выходит наружу древнее изображение, такое светозарное по краскам, как будто оно только что создано. Вот где вспоминаются строки Пушкина:

Но краски чуждые с годами
Спадают ветхой чешуей, —
Созданье гения пред нами
Сияет прежней красотой.

Древнерусская иконопись — действительно создание гения, коллективного многоликого гения народной традиции.

Ранние иконы были похожи на монументальные росписи, служили как бы их заменой. Они представляли величавые фигуры в человеческий рост: такова Богоматерь Великая Панагия XII века с тонким ликом, написанная на золотистом фоне, напоминающая мозаичную Оранту в Киевской Софии, но более стройная по пропорциям. Потом иконы развиваются в особый жанр средневековой картины: это уже не только фигуры и лики

святых, но и сюжетные изображения "праздников" — событий евангельской истории. Иногда центральная большая фигура святого окружается по бокам "клеймами" — маленькими композициями, развертывающими подробную повесть как о его обыденной жизни, так и о его испытаниях и подвигах. Примерно в XIV веке иконы начинают объединять в общую композицию иконостаса, помещая их на перегородке, отделяющей алтарь. Иконостас — чисто русское изобретение. Византия его не знала. Иконы в иконостасе располагались в несколько горизонтальных ярусов; в центре — деисусный чин — фигура Христа на троне, и по бокам от него иконы с фигурами Марии и святых, обращенных к Христу. Верхние ярусы занимали



Св. Георгий Икона.
XV в.
Санкт-Петербург,
Русский музей

Лазарев В.Н. Искусство
Новгорода. М. - Л., 1947, с.
109 - 110.

"праздники" и погрудные изображения Богоматери и пророков, внизу, на царских вратах и по сторонам от них, — Благовещение, евангелисты и обычно изображение того святого, которому посвящался храм. Иконы примыкают вплотную друг к другу, их не разделяют даже обрамления, к которым мы привыкли в станковых картинах. Поэтому иконостас смотрится как нечто целое, силуэты и цвета каждой иконы находятся в соподчиненной гармонии с общей композицией иконостаса. А вместе с тем каждая икона является самостоятельным, законченным в себе произведением. Это сочетание "станковости" с принципом ансамбля — одна из интересных и своеобразных русских художественных традиций.

Икона была частью ансамбля, но могла существовать и вне его: благодаря этому она была вхожа в жилища людей и особенно интимно, непосредственно вплеталась в их быт. Христианские святые на Руси, подобно языческим богам, "служили" людям в повседневных делах. Одни святые считались покровителями скота, другие — земледелия, третьи — торговли и базаров и т. д. В.Н. Лазарев говорит, что иконы с изображением святых "были живыми символами самых на-

сущных интересов землепашца. Когда он смотрел на Власия — он вспоминал свою единственную лошаденку, когда он молился Параскеве Пятнице — он думал о ближайшем базарном дне, когда он взирал на грозный лик Ильи — ему припоминалась жаждавшая дождя иссушенная земля, когда он стоял перед иконами Николы — он искал его помощи, чтобы уберечься от пожара. Все эти образы святых были ему близкими и родными. Несмотря на их отвлеченность, они были полны в его глазах тем конкретным жизненным содержанием, которое позволяло ему воспринимать икону настолько эмоционально, что она казалась ему поэтической повестью о пережитом и перечувствованном"¹. "Житейская" поэзия иконы сливалась воедино с поэзией сказки. В иконе многое идет от русского сказочного фольклора, а может быть, было и обратное — сказочный фольклор имел одним из своих источников икону. Как не вспомнить Сивку-бурку вещего каурку при виде крутошеих, легконогих коней, на которых как будто по воздуху — "пониже облака ходящего, повыше лесу стоячего" — скачут Борис и Глеб. Или как не узнать Змея Горыныча в крылатом звере, которого

пронзает копьем Георгий. Постоянство сказочных эпитетов и сравнений, любимые цвета русских сказок - красный, золотой, белый, характерная "симметричность" сказочной композиции сродни цветовым и композиционным особенностям иконы. Особенно ощутима фольклорность в ранних иконах новгородской школы, с их ярко-красными фонами, простыми цельными силуэтами.

В новгородских иконах и близких им иконах "северных писем", также в новгородских и псковских иллюстрациях рукописей, в живучем зверином орнаменте, украшающем буквицы евангелий, намечаются и истоки лубков — занятных картинок, которые еще в XIX веке были главной духовной пищей простых людей. Вот, пожалуй, один из древнейших прообразов "назидательного" лубка: рисунок на полях псковской рукописи XI—XII века

— нарисован человек, отдыхающий под деревом, его лопата валяется в стороне; лубково-укоризненная надпись напоминает: "Делатель, трудись".

К концу XIV—XV столетию новгородская икона перестает быть фольклорным "примитивом" (не надо смешивать это понятие с примитивностью!) и становится артистически тонко разработанным произведением средневековой живописи. Как изысканна по своей художественной структуре иконопись этого времени, можно убедиться на примере иконы поздней новгородской школы "Флор и Лавр". Эти святые считались покровителями коней: здесь они изображены ходатаями за них перед архангелом Михаилом.

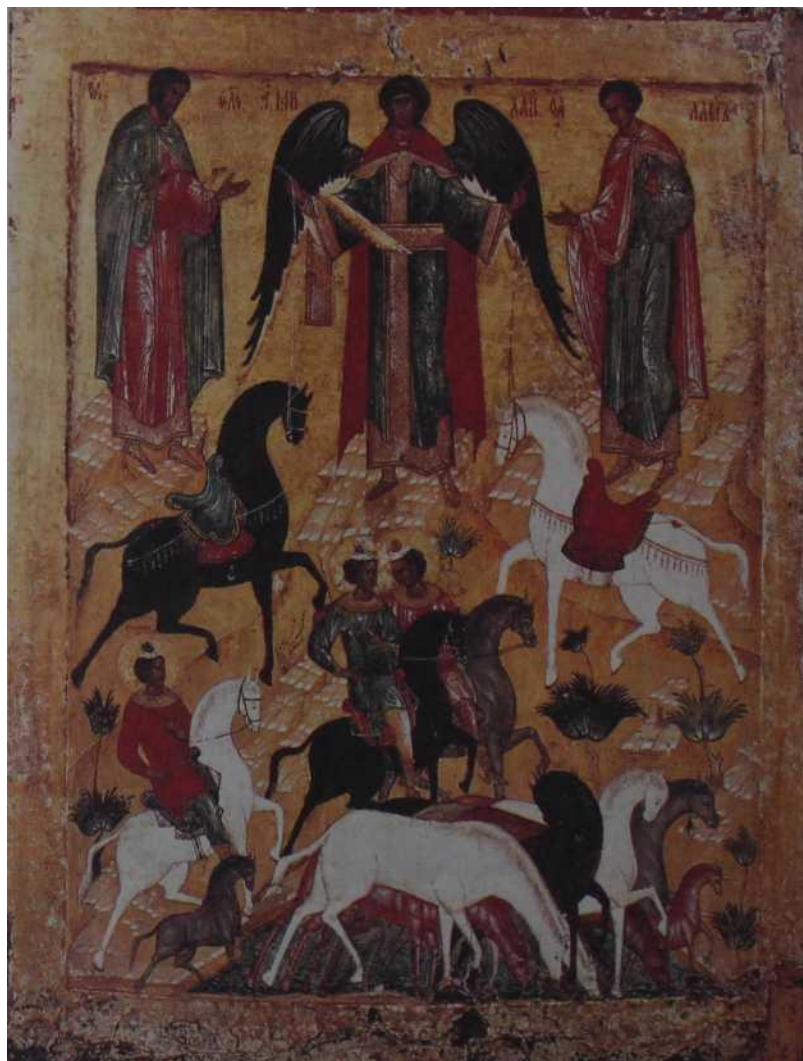
У живописца не было намерения изобразить пространственноединую и единовременную сцену. Можно, правда, допустить, что представлена гора, на вершине горы стоят ангел и святые, у подножия пасется табун коней, охраняемый всадниками-пастухами. Но это допущение не обязательно: художник изображает не то, что однажды было, а нечто из века существующее "в некотором царстве, некотором государстве". Небо и земля, божественное и земное не разделены: и то и другое переведено в единый сказочный план, подобно тому как в известной сказке старик ходит в гости к солнцу и месяцу. На языке изобразительного искусства это выглядит как декоративная композиция — единый светлый фон и на нем красивый узор четких силуэтов. Симметричен лишь общий характер расположения, а в пределах его — большое богатство сложных ритмических отношений. Господствует ритм дугообразных очертаний: в основную дугу, образуемую крыльями ангела и спинами двух коней, вписываются другие постепенно расширяющиеся дуги — одну образуют фигуры боковых коней, другую - всадники, третью - очертания табуна. Эти плавные дуговые ритмы - излюбленные в древнерусском искусстве, они родственны формам его архитектуры, полукружиям закомар, завершающим стены храмов.

Тонкий ритм и в сочетаниях красок. Общий цветовой строй радостный и гармоничный: на светло-золотистом фоне силуэты белых, вороных и серых коней, а одежды людей даны в отношениях дополнительных цветов

— красного и оливкового. Чтобы провести эту цветовую гамму через всю композицию, художник посреди табуна написал одного красного коня на фоне зеленой травы.

Начиная с И. Грабаря, исследователи древнерусского искусства отмечали мастерство, с каким иконописцы строили свои композиции на плоскости, сохраняя при этом "малую глубину". "Малая глубина" означает, что художник не отказывается совершенно от передачи пространства, но как бы прижимает пространство к плоскости иконной доски, давая лишь намеки на пространственные планы. Это видно и в композиции "Флора и Лав-

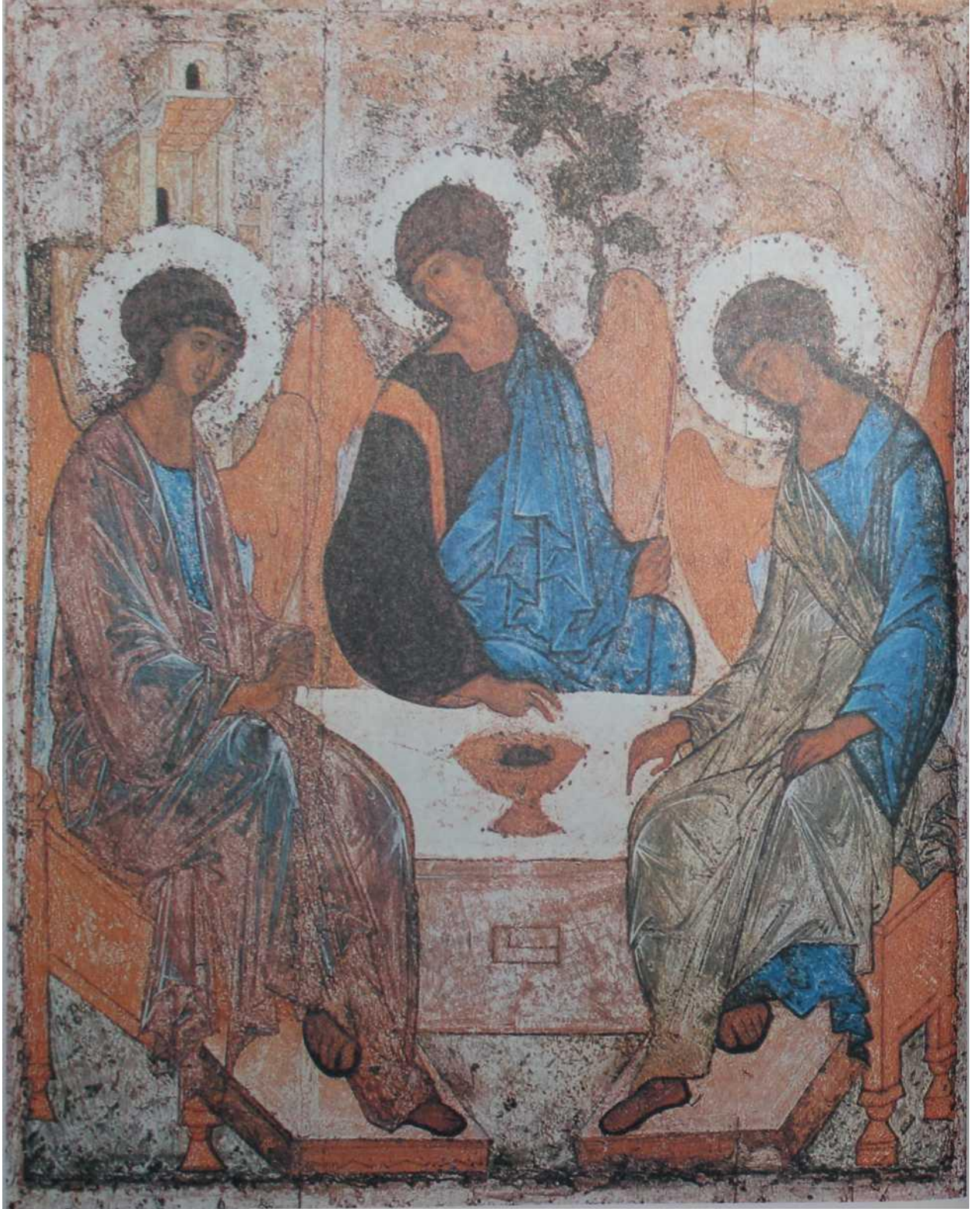
Чудо о Флоре и Лавре
Икона. Конец XV в.
Москва,
Третьяковская галерея



ра". Группа лошадей на первом плане слегка загораживает собой группу всадников, в свою очередь эта группа слегка загораживает белого коня, а этот последний — нижнюю часть фигуры святого. Таким образом, композиция растет сверху как бы легкими неглубокими уступами, наподобие характерных для иконописи пейзажных "горок": горки можно рассматривать как графический символ иконной композиции и как ее аккомпанемент, звучащий в фоне.

В эпоху Куликовской битвы — победы над татарами, возвышения Московского княжества и нового объединения Руси - страна поднималась к новой жизни. Воплощением зари кажется живопись Андрея Рублева.

Его имя было известно уже современникам, оно упоминается в летописях и житиях, но по этим источникам нелегко отделить факты от предания, тем более трудно установить, какие именно из сохранившихся произведений принадлежат Рублеву. Однако можно считать достоверным, что он расписывал стены владимирского Успенского собора и был создателем



большого деисусного чина из Звенигорода. Главное же его творение - знаменитая икона ветхозаветной Троицы. Она отмечена печатью личной гениальности, кристаллизовавшей опыт народного гения.

"Троицу" ныне знают все - даже те, кто имеет самое приблизительное представление о русском искусстве. Ею гордится Третьяковская галерея как одной из своих драгоценностей. Написана она была в начале XV века для собора Троице-Сергиева монастыря, а расчищена только в 1904 году.

Сейчас в Троице-Сергиеву лавру мы добираемся за час на электропоезде. Но пятьсот лет назад это было глухое место среди дремучих лесов. В лесах водились дикие звери, по трудно проходимым дорогам "шалили" разбойники; сюда совершали набег татарские отряды — за несколько лет до постройки каменного Троицкого собора старый деревянный собор был сожжен при нашествии хана Едигея. Это были те тревожные времена, которые грезилась Александру Блоку в его раздумьях о судьбах России:

Я слушаю рокоты сечи
И трубные крики
татар,
Я вижу над Русью далече
Широкий и тихий пожар.

Чтобы оценить величие и чудо Рублева, нужно представить себе колорит времен половины тысячелетия тому назад, представить громадную лесную деревенскую Русь, раздробленную на уделы, сражавшиеся друг с другом, сражавшиеся с татаро-монголами, сражавшиеся внутри себя (бесконечные братоубийственные усобицы удельных князей); Русь, изнуренную и обесчещенную столетиями татаро-монгольского ига, когда русские княжества именовались данническими "улусами" золотоордынского хана, а князья - его "холопами"; Русь, так далеко отставшую за эти столетия от городской культуры западных стран. Здесь, в лесной дикой глуши, за стенами уединенного монастыря, некий "смирный чернец" молчаливо и скромно трудился над иконой "в похвалу Сергию" — и из-под его кисти возникло произведение всемирное и всевременное: творение изумительной духовной высоты, вечный гимн миру и согласию среди людей.

Собственно богословский сюжет "Троицы" сейчас уже мало кому известен. Это библейский миф о трех таинственных путниках, посетивших старца Авраама, чтобы возвестить ему о будущем рождении сына. Христианская догматика истолковывала этих путников-ангелов как три ипостаси единого божества: Бог-дух, Бог-отец и Бог-сын. Андрей Рублев изобразил их сокровенную беседу, протекающую как бы в молчании. Три кротких ангела легкими склонениями голов, легкими движениями рук предрешают будущую судьбу мира. Они предвидят печали, и жертвы, и крестный путь, но это находит высшее, конечное разрешение в умиротворенной гармонии. Какая-то необыкновенная чистота излучается не только взорами ангелов, но и всем строем картины, ее золотисто-голубой красочной гаммой и мягкостью силуэтов. Столь любимые нашими предками волнообразные и круговые ритмы здесь доведены до самого совершенного выражения. Живопись становится почти музыкой, тема победы добра воспринимается музыкально.

В том же иконостасе Троицкого собора помещались и иконы с изображениями "праздников" - они сравнительно недавно раскрыты.

Андрей Рублев
Троица Икона. 1420-е
Москва,
Третьяковская галерея

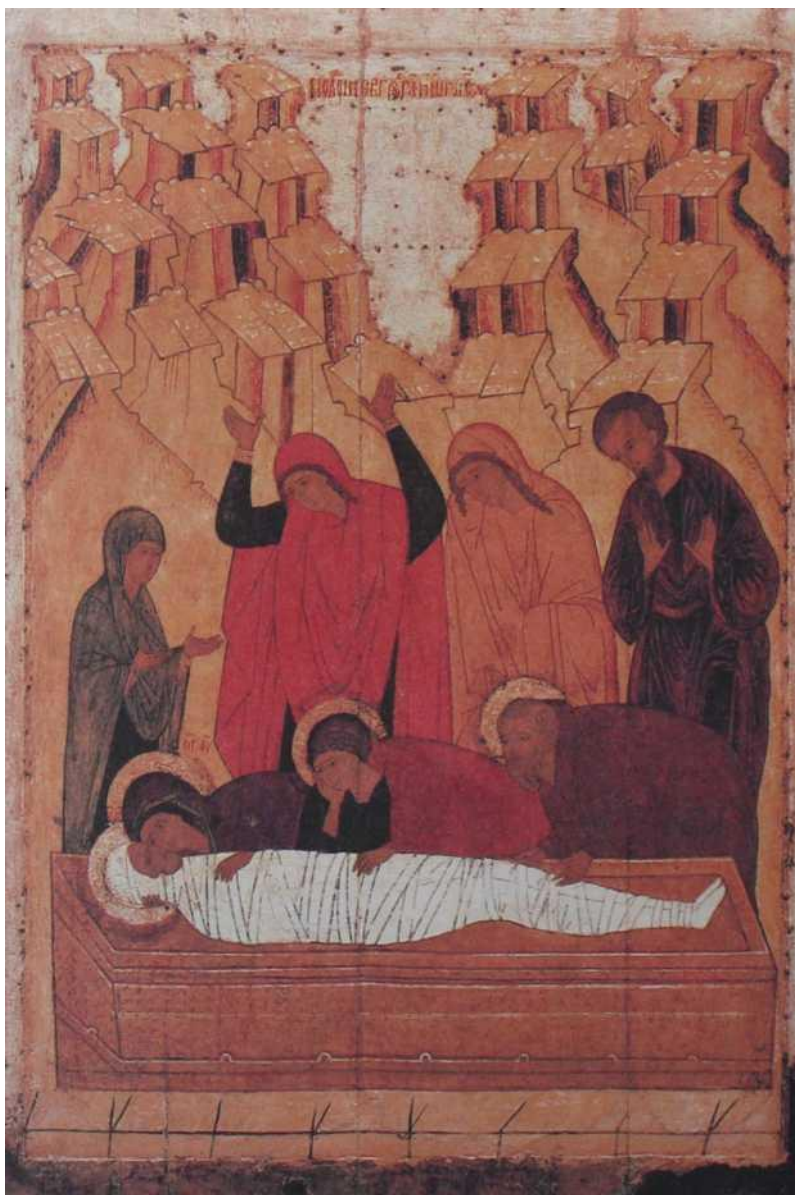
Ангел - символ
евангелиста Матфея
Миниатюра Евангелия
Хитрово Конец XIV -
начало XV в.



мер "Явление ангела женам-мироносицам". Это еще один шедевр московской иконописи; как и "Троица", он напоминает произведения итальянского Проторенессанса и более всего — утонченного художника сиенской школы Симоне Мартини (которого, впрочем, ни Рублев, ни его ученики не знали). Женщины приближаются к пещере, где стоит гроб Христа, и видят, что гроб пуст, а возле него на камне сидит ангел. "Вид его был как молния, и одежда его была как снег". Ангел говорит женщинам, что распятый воскрес.

Протягивая одну руку к женщинам, он другой рукой указывает ввысь. Устремленность в высоту выражают его взметнувшиеся крылья, их движению вторит подобный языкам пламени силуэт скал, разверзшихся над пещерой. Вся композиция развивается в высоту, рождает ощущение взлета, радостного освобождения от оков смерти. Она построена на впечатляющих контрастах: тяжелый тускло-красный камень контрастирует с воздушностью одежд ангела, мрак пещеры — с белым силуэтом брошенной пелены, мощь скал — с хрупкостью женских фигур.

Сходство с итальянским треченто многозначительно — это стадияльная близость: русское искусство стояло тогда на пороге своего "проторенессанса". Несколько десятилетиями позднее Иван III, первый государь "всёя Руси", предпринял большое строительство в Москве, украшая ее как "третий Рим". Он выписал итальянских архитекторов для руководства постройкой соборов в Кремле — того ансамбля, которым мы любимемся и сейчас. Иноземные зодчие сохранили национальный русский облик архитектуры — они сами поддались его обаянию. Успенский собор, построенный итальянцем Фиораванти, чем-то неуловимо напоминая венецианский



Положение во гроб Икона
Последняя четверть XV в.
Москва,
Третьяковская галерея

собор св. Марка, остается плоть от плоти предшествовавшего русского зодчества. Он только более строг и массивен, чем близкий ему по типу пятиглавый Успенский собор во Владимире.

На протяжении XV века русские иконы сохраняли свой "проторенессансный" характер. Только на очень поверхностный взгляд они могут показаться однообразными, в действительности они неистощимо разнообразны в поэтических вариациях сходных мотивов. Иконописцев тогда еще никто не обязывал буквально следовать "подлинникам", то есть рисмам со старинных образцов. Они соблюдали традиционную иконографию, но относились к ней вполне творчески и сами создавали рисунок. Часто икона представляет собой длинное и подробное повествование в крас-

ках, причем отдельные эпизоды не всегда заключаются в "клейма", а, перетекая один в другой, свободным венком окружают центральное изображение (см., например, икону XV в. "Рождество Христово" из Третьяковской галереи). При этом сама икона обычно большого размера, а заполняющие ее поле фигуры миниатюрны и написаны с тонкостью, изяществом и тщательностью миниатюрного письма. По таким иконам можно долго зрительно "путешествовать", не уставая и открывая все новые чарующие подробности, — какого-нибудь пастуха, играющего на свирели среди стада овец, глубоко задумавшегося старца, женщину, склонившуюся над источником. Иногда эти фигуры и композиции чем-то напоминают росписи греческих ваз.

Русский "проторенессанс" так и не перерос в художественный Ренессанс, подобный итальянскому. Последним его словом было творчество Дионисия, работавшего на рубеже XV и XVI столетий.

Дионисию принадлежат росписи, сплошь покрывающие стены церкви Ферапонтова монастыря в Белозерском крае. Ферапонтов монастырь и сейчас остается одним из лучших заповедников древнерусского искусства, местом паломничества художников-монументалистов, которых притягивает артистическое мастерство Дионисия. Его композиции небывало разнообразны, краски светлы и нежны, характерно удлиненные фигуры с маленькими головами полны грации. Господствующее настроение его живописи — кротко-радостное; к его работам хорошо подходит евангельское изречение "Иго мое — благо, и бремя мое легко". Он — продолжатель традиций Рублева, хотя, может быть, у него уже нет глубины Рублева.

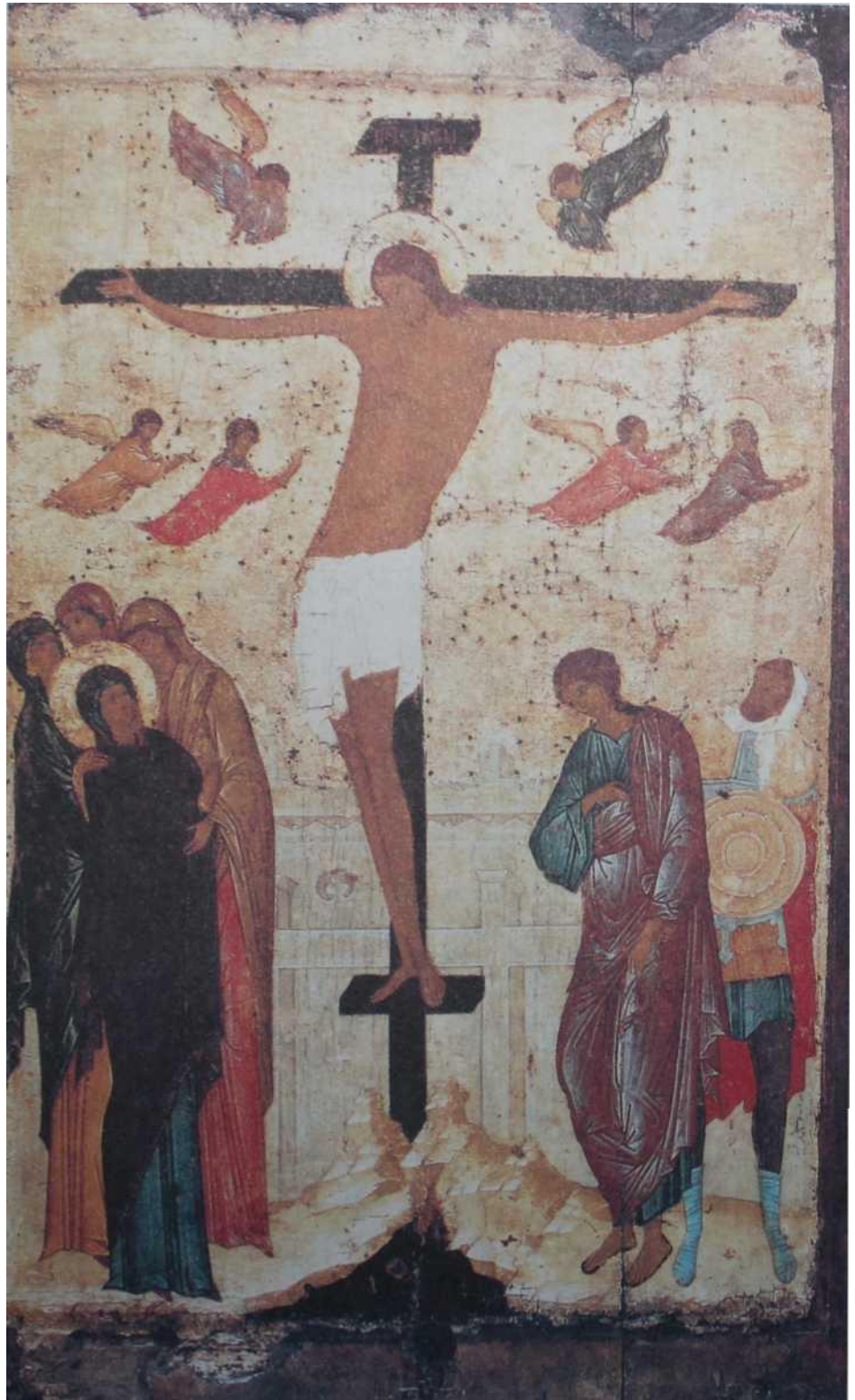
Перед нами икона Дионисия "Распятие". Мы помним, сколько драматизма, подчас грубого, "вопиющего", вносили в этот сюжет романские и готические художники. Что же у Дионисия? Несмотря на лирический оттенок печали, господствует мажорный тон. Христос стоит на кресте, грациозно изогнувшись, ничто не говорит о его страданиях, раскинутые руки кажутся широким жестом благословения. Нет ни крови, ни судорог. Набедренная повязка сияет девственной белизной. Ступни ног не скручены, как на готических распятиях, а непринужденно стоят на нижней перекладине креста. Ангелы вьются кругом легко, как бабочки. Ласкающая глаз, светлая и богатая гамма цветов начинается и довершает ощущение радости: Христос распят, но он жив. Это песня, у которой заранее известен хороший конец, и потому мелодия исполнена бодрости, даже когда слова печальны.

Сопоставим эту икону с другим "Распятием", принадлежащим чешскому Вышебродскому мастеру и написанным на целое столетие раньше. Оно являет пример перерастания готической концепции в ренессансную и лишней раз убеждает в том, что такой выход был органичен для готики; "грубая" правда переживания предполагала, как дальнейший шаг, поиски телесной, материальной убедительности. В чешском распятии перед нами — доподлинно замученный человек, о котором не думаешь, что он может воскреснуть. Фигуры уже почти объемны и тщательно моделированы светотенью. Однако они помещены на гладком золотом фоне. В сочетании объемных фигур с плоским фоном есть стиливое противоречие: возникает потребность устранить золотой фон и дать глубину, пространство.

В иконе Дионисия фон тоже плоскостный, но он вызывает ощущение воздушности и не давит на фигуры. К тому же сами фигуры лишены объема, почти невесомы, — такие фигуры не могли бы "жить" в реальной пространственной среде, но в сказочном мире иконной дреки они чувствуют себя прекрасно, тут они на месте. В их расположении на плоскости боль-

Дионисий
Архангел
Фреска церкви
Рождества Богородицы
в Ферапонтовом
монастыре
1500-1503





ше изящества и свободы, чем у фигур чешского распятия, как бы скованных и условно прикрепленных к фону.

Икона Дионисия совершенно очевидно художественно более цельное и совершенное творение, чем готический алтарный образ чешского мастера, но вместе с тем и более архаическое по своим художественным принципам, застывшее в них. Это — совершенство "в своем роде", от которого трудно ждать дальнейшей эволюции. В готическом же "Распятии", переходном, стилистически не устоявшемся, сделан шаг к чему-то новому.

Эпическая песнь Древней Руси после Дионисия постепенно затихает. В русском искусстве XVI века уже появились симптомы того, что обычно

происходит в художественной культуре страны, когда тормозится рост ее прогрессивных сил, когда социальные отношения принимают застойный пережиточный характер. Тогда в искусстве возникает искусственность. Оно начинает склоняться к самоповторению, начинает фетишизировать и декоративно "обыгрывать" свои традиционные стилевые формы, которые при этом мало-помалу утрачивают былую органическую правдивость. В нашем обзоре истории искусства мы уже встречались с явлениями такого рода. На исходе средних веков так обстояло с искусством тех стран, где феодальные отношения надолго законсервировались вопреки логике общемирового исторического процесса: в Византии, в Китае эпохи Мин, в порабощенной Индии.

Правда, Россия в XVI веке уже не была слишком отсталой страной: она, как и другие европейские страны, перешла от феодальной раздробленности к централизованной феодальной монархии. Но так было по внешности, а по существу русский феодализм затормозил эмансипацию сил третьего сословия, которая происходила на Западе. Дух "новгородских вольностей" угас в Московском государстве и больше не возродился. Внешним успехам русской монархии сопутствовали разгул деспотизма, произвол центральной власти, окончательное закрепощение крестьян.

Древнерусское искусство XVI века в своих устойчивых формах, кристаллизовавшихся в XV веке, еще сохраняло очень высокий художественный уровень. В нем возникали и явления качественно новые, например, в архитектуре тип шатрового храма, возродивший давние традиции деревянного зодчества. Теперь, в условиях деспотического царизма, когда нуждалась в прославлении идея государственности, он послужил для создания храмов-монументов, воздвигаемых в память какого-либо события или военной победы. Ранний и самый лучший образец такого мемориального сооружения - церковь Вознесения в Коломенском, уникальный по своей пластической выразительности башнеобразный храм, "восьмерик на четверике", увенчанный мощным шатром. Шатровые постройки возводились впоследствии повсеместно, перешли и в архитектуру XVII века; островерхие шатры башен дорисовали силуэт Московского Кремля. Коломенская церковь была построена в честь рождения сына Василия III, буду-



Церковь
Вознесения в
Коломенском 1532

Дионисий
Распятие. Икона. 1500
Москва,
Третьяковская галерея



Постник и Барма
Покровский собор
в Москве 1555-1560

щего Ивана Грозного, сыгравшего такую роковую роль в истории России. А сам Иван Грозный увековечил свою главную победу — взятие Казани, последнего оплота татар — сооружением знаменитого храма Покрова (Василия Блаженного) на Красной площади в Москве. Его построили русские зодчие Барма и Постник.

Этот своеобразный архитектурный монумент с восемью приделами, живописно окружающими центральный шатер, сплошь покрытыми декорировкой из кокошников, арочек, сочной резьбы (причем каждый из восьми приделов отличен по своему убранству от других), известен за рубежом нашей страны, пожалуй, больше, чем какое-либо другое произведение старой русской архитектуры. Даже при очень смутном знании наше-

го искусства зарубежные авторы неизменно упоминают о Василии Блаженном как о классическом выразителе "исконного", "восточного" начала русской культуры, видят в нем экстракт русской "экзотики".

Все это не совсем справедливо. Храм Василия Блаженного — действительно выдающийся памятник, но он — не самый характерный плод русского гения. И не самый лучший. Его узорчатость чрезмерна: традиционные декоративные мотивы начинают подвергаться стилизации, их собирают в пышный нарядный букет, им в жертву приносится такая немаловажная вещь, как пространственная организация. Внутреннее пространство Василия Блаженного тесно, темно и неудобно. Куда более конструктивными, простыми и убедительными в своей простоте были владими́ро-суздальские и новгородские храмы.

Иконопись XVI века не чужда новаторства, но власть церковно-феодалной догмы делает это новаторство однобоким, мешает ему дорасти до нового качественного перелома. Поиски нового идут в том направлении,

какое вообще характерно для позднесредневековой культуры: расширяется сфера внимания искусства, растет любознательность к окружающему миру, к его живым подробностям. Когда эта возрастающая пылливость способствует осознанию достоинства человека, то есть гуманизму, — то путь приводит к новому качественному этапу художественной культуры, понимаемому под термином "Возрождение", или "Ренессанс". Но дух гуманизма подавлялся в русском монархическом государстве. Он начал брезжить в XV столетии, но деспотия и воцарение крепостного права заглушили ростки ренессансного мировоззрения.

Поэтому те новые "конкретности" и в сюжетах и в формах иконописи, которые появляются в XVI и еще более в XVII веке, не производят глубокого содержательного переворота в искусстве. Икона остается иконой, только более повествовательной, дробной, сложной, иногда перегруженной деталями, из-за чего утрачивается былая благородная ясность художественной концепции. Становятся популярны иконы с очень сложной, замысловатой фабулой, сюжеты-притчи, сюжеты-аллегии. Чтобы иллюстрировать, скажем, "Притчу о хромце и слепце", иконописец совме-

щал в пределах все того же условного пространства иконной доски такую массу отдельных сцен, что в этой раздробленности уже тонуло одно из сильнейших очарований иконописи — плавность и чистота силуэтов. Любопытно наблюдать, как многие традиционные условные формы, испокон веков принятые в иконописи, теперь переосмысливаются в более "реальном" плане, но не отменяются. Например, пейзажные горки. В древних иконах горки были только условным обозначением пейзажного фона. Почти геометрически четкие, ступенчатые, они прекрасно строили композицию, но вовсе не претендовали на сходство с реальным ландшафтом (см. горки в северной иконе XV в. "Положение во гроб"). Теперь их иногда стараются сделать элементом пейзажа — в рамках традиционной иконной композиции это не очень удает-



Прокопий Чирин
Никита Воин Икона.
1593 Москва,
Третьяковская галерея

ся, а форма их теряет свою выразительную кристалличность, становится рыхлой, как бы измятой или слишком "кудрявой". В иконах XVII века на этих условиях горках изобильно вырастают деревца и цветочки. Так постепенно выветривается чувство "соразмерности и сообразности".

В это время иконопись, как никогда раньше, подвергается официальному контролю. В середине XVI века церковный Стоглавый собор специально рассматривал вопросы иконописания и осудил "измышления" в иконах, предписав строгое следование каноническим образцам и священным текстам. Однако собор не возражал против сложных аллегорических фабул. Дьяку Висковатому, который несколько лет спустя упрекал иконописцев за непонятность и подозревал их в склонности к "мудрованию" и к западной ереси, было сказано: "Не суйся не в свое дело, знай, не разроняй своих свитков".

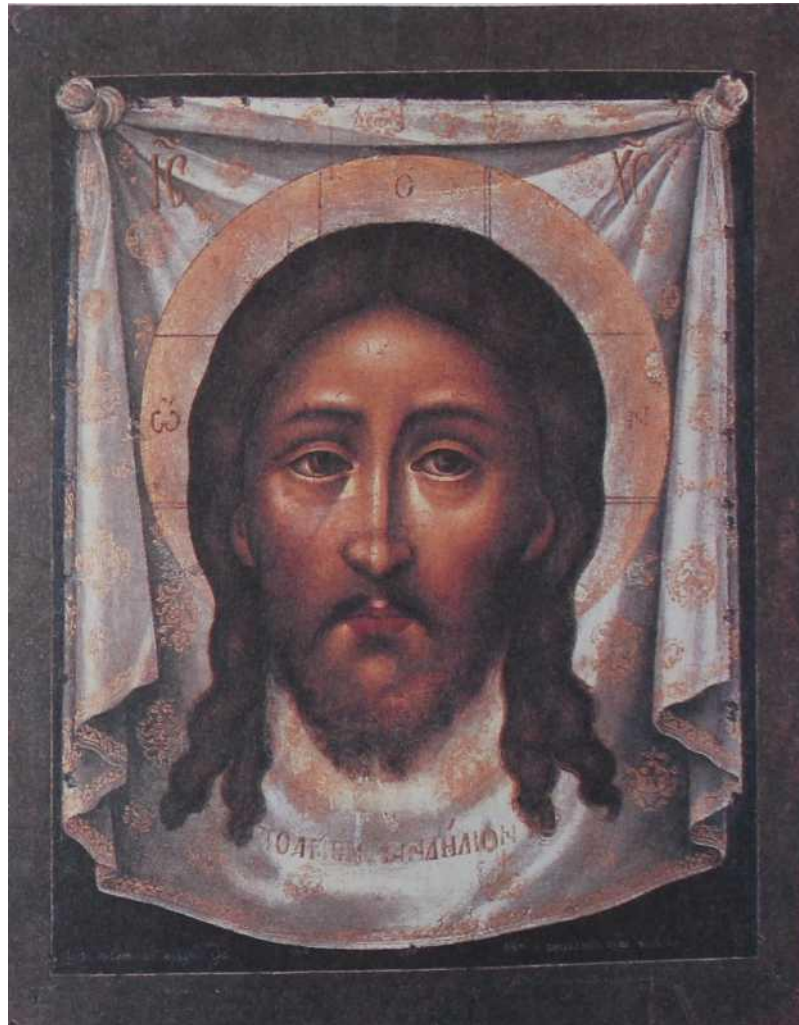
Получалось в итоге, что естественно нарастающая склонность художников к разнообразию, к наблюдению жизни насильственно вводилась в официально-богословское русло. Икона превращалась в замысловатую иллюстрацию богословских текстов.

В XVII веке живопись снова и снова пытается ослабить иго окостеневшей традиции — на этот раз посредством обращения к светским и жанровым мотивам и к некоторым приемам западной живописи. Шли не утихающие распри между сторонниками западных новшеств и защитниками старины. Последние, к которым принадлежал пламенный и неистовый протопоп Аввакум, брались за неблагодарную задачу — вернуть невозвратимое.

Эта позиция может показаться непонятной, если мы не будем соотносить ее с более широким историческим противоречием, а именно: в феодальных государствах народные оппозиционные движения очень часто проходили под лозунгом возврата к старине. Ибо историческая прогрессивность "нового" далеко не всегда совпадала с прогрессом справедливости да и с художественным прогрессом. Вот почему тот же протопоп Аввакум, выступая в оппозиции к власти имущим, упрямо отстаивал старинные обычаи и в вероучении и в искусстве. Его фанатизм потрясаяще искренен, богат человеческим содержанием, но бесперспективность и наивность идей очевидны. Это именно то драматическое противоречие русской жизни, которое едва ли не лучше всех историков выразил впоследствии Суриков в "Боярыне Морозовой" и "Стрельцах".

Но и на стороне тогдашних "западников" была только частичная и односторонняя истина даже в вопросах искусства. Потому что ни "мотивы", ни "приемы" сами по себе еще не могут вдохнуть в искусство новую жизнь. Для этого нужна глубинная перестройка содержания и стиля, как в Италии в эпоху Возрождения. А русские новаторы XVII века были весьма робки, за что их и нельзя винить: условий для духовного раскрепощения личности не было в закрепощенной стране.

Пример такого половинчатого новаторства деятельность царского "изуграфа" (как стали называть иконописцев) Симона Ушакова. Он стоял за "светловидную" живопись, рекомендовал художникам учиться у зеркала и сам написал великое множество икон, где лики вполне "телесны". Вместо условных пробелов и оживок Ушаков вводит светотень, моделирующую объем лица; при этом иконография и традиционно плоскостная композиция остаются в неприкосновенности. Казалось бы, можно поэтому признаку сблизить произведения Симона Ушакова с позднеготическими вещами, как, например, упоминавшимся чешским "Распятием". Там тоже было компромиссное сочетание плоского фона с объемным изображени-



Симон Ушаков Спас
Нерукотворный Икона.
1658 Москва,
Третьяковская галерея

ем. Но зато там было еще другое: чувство человеческой индивидуальности, характера. Вот этого-то недостает Ушакову. Фигурально выражаясь, он сбрызнул угасающую иконопись мертвой водой, но живой воды у него не нашлось: икона стала жизнеподобной, но не стала жизнеспособной. "Нерукотворный Спас" Ушакова, нежным дымчато-золотистым рельефом выступающий из белого плата, в сущности, совершенно безличен. Объемная моделировка не выявляет внутренней жизни в этом скучновато-симметричном, благообразном лице: оно просто выглядит "одутловатым", как не без меткости замечал протопоп Аввакум. Насколько больше смысла, страсти, характерности, даже "реализма" было в условно написанных "лицах" Феофана Грека!

Впрочем, и "мертвая вода" бывает нужна; было бы неверно отрицать важное значение Симона Ушакова, как и вообще русского искусства XVII века. Эта художественная эпоха, по-своему глубоко интересная, еще ждет своего исследователя. Она интересна не столько абсолютными цен

ностями, которыми богаче более ранние эпохи, сколько пестрой сложностью культурной жизни, где подспудно, окольно, подчас прихотливо пробивались зачатки нового.

Архитектуру XVII века, сравнительно с прежней, отличает чрезвычайная нарядность. Когда в середине XIX века некоторые архитекторы пытались возродить национальный, "чисто русский" стиль, то представления о нем они черпали главным образом из построек XVII столетия — их уцелело больше всего. Именно тут возникали затейливые формы, которые потом, уже с полной утратой чувства гармонии, перекечевали в "стиль рюсс": все эти бочкообразные кровли, резные наличники окон, многоярусные кокошники, карнизы в виде "петушиных гребешков", витые столбики и богатый растительный орнамент, который расстилался по стенам и сводам подобно ковру. Пышнее всего этот узорчатый стиль проявлялся в светских зданиях — дворцах и теремах: в деревянном Коломенском дворце царя Алексея Михайловича (он не сохранился, его вид известен по старым гравюрам), в кремлевском Теремном дворце. Можно видеть здесь признак обмирщения художественных вкусов и возобновление фольклорного сказочного начала в искусстве. Но вместе с тем есть какое-то ощущение измельченности и духоты. В этих низких сводчатых палатах с зарешеченными окошками, где веяло жаром от горячо натопленных изразцовых печей, где каждый предмет обстановки утомительно и дробно изукрашен, жилось душно — и в прямом и в переносном смысле. Тут было подходящее окружение для грузных, неповоротливых бояр с их бородами, длиннополыми кафтанами и высокими шапками. Недаром Петр I, загоревшись желанием обновить и очистить российский воздух, так ополчился на этот ленивый боярский быт, на толстые бороды, на тяжелую одежду и так полюбил опрятные голландские дома без лишних украшений.



Потоп
Фреска церкви
Ильи Пророка в
Ярославле
1715-1716



Жатва
Фрагмент росписи
церкви Ильи Пророка
в Ярославле 1680-1681

Едва ли не больше достоинства и чистоты стиля, чем в боярских и царских хоромы XVII века, было в облике русских деревень. Несмотря на тягость и скудость крестьянской крепостной жизни, в народном быту сложились превосходные формы прикладного искусства. Необходимость в первую очередь считаться с насущными жизненными нуждами и потому сохранять строгую целесообразность подчас оказывается полезной для искусства. Фактор ограничения предохраняет от безвкусовых решений, учит тому соответствию формы назначению, которое самые простые вещи делает прекрасными. В своих постройках крестьяне вынуждены были обходиться деревом и строить с минимальными затратами, и их деревянные шатровые церковки монументальны, предельно "правдивы" по выражению свойств материала, по наглядности конструкции. И обыкновенные бревенчатые русские избы далеко не лишены художественной выразительности: членения ясны и целесообразны, ничем не замаскированные круглые бревна, сложенные венцом, придавали постройке мягкую пластичность, искони свойственную русской архитектуре, двускатные кровли гармонировали с более высокими шатрами церквей. Общий силуэт деревни, где дома в старину не были вытянуты в одну линию, а располагались свободно, под различными углами друг к другу, отчасти напоминал силуэт елового леса. Избы часто украшались резьбой, у них тоже, как и у барских теремов, были затейливые резные наличники, но это делалось в меру и к месту, без перенасыщенного -

ти. На редкость хороши предметы крестьянского обихода — расписные прялки, скалки, сечки, дуги, фигурные ковши, вышитые полотенца.

Крестьяне сами изготавливали эти предметы и сами же их потребляли, поэтому тут не могло быть никакого угождения чужим вкусам, никакой вычурности, — действовал верный, веками сложившийся инстинкт красоты. На каком-нибудь простом деревянном черпаке в виде птицы или коня, вырезанном никому не ведомым деревенским столяром, можно изучать главные и всеобщие законы прикладного искусства: выразительную целесообразность и цельность формы, единство формы и декора, умение обобщать. Предметов крестьянского искусства XVII века и более раннего времени сохранилось немного, но изделия XVIII и даже XIX века несут в себе с различными перефразировками и обновлениями древнюю основу — и в формах и в узорах.

Сам быт русских крестьян менялся небыстро: в XIX столетии, как и в старину, мужик ходил за сохой, рубил избу, запрягал лошадь в телегу и сани, бабы зимними вечерами пряли и ткали в избе, топившейся по черному, при свете лучины, вставленной в железные светцы. И так же стояли лавки вдоль стен, так же висел на стене ковш для зачерпывания воды, так же ходили по воду с коромыслами и по грибы — с лубяными кузовками, и рубили сечкой капусту, и хранили свою "рухлядь" в ларях.

Подобные простые вещи, вещи-работники, служившие и дедам и внукам, кристаллизовались в формах удобных и радостных. Они всегда напоминали о чем-то живом: на кровле избы красовался конек, светцы походили на стебли растения. Щедро украшались прялки: прялку почитали, она была символом домашнего благополучия, девушки пряли на посиделках, много протяжных русских песен было сложено под жужжание веретена. Прялки иногда сплошь покрывались узорной выемчатой резьбой, где почти непременно присутствовал мотив круга со спиралью — древний знак солнца, восходящий еще к искусству скифов-пахарей. На прялках он, вероятно, казался особенно уместным, напоминая и о вращающемся колесе.

Интересно заметить, что народные мастера, на разные лады варьируя традиционные мотивы, не стремились приблизить их к натуре, которая их окружала: напротив, им хотелось украсить свой нехитрый быт чудесными и невиданными образами. В избе крестьянина постоянно гостили древние сказки. В резьбе "подзоров" — досок над окнами избы — появлялись русалки ("берегини", или "фараонки", как их называли крестьяне), птицы-сирины, львы — иногда с "процветшим хвостом". Русские мастера никогда не видели львов, но тем охотнее их изображали; в их представлении лев был таким же фантастическим существом, как русалка. И если они изображали птиц, то это были не какие-нибудь привычные скворцы, а жар-птицы или павы, а если петухи — то особенные петухи с узорными перьями и гребнями-коронами; если кони — то сказочные буйногривые кони, скакуны в колеснице солнца. Звери и мифические существа нигде не выглядят страшными, а только занятыми и забавными. Трудно сказать почему, но русское искусство никогда не питало склонности к жестоким и устрашающим образам, которых так много в западном средневековье. В русской "тератологии" даже чудовища благодушны, а звери просто добры.

Здесь надо сказать немного и о русской скульптуре вообще. Круглая скульптура, как и в Византии, очень ограниченно применялась в убранстве церквей (православная церковь чуралась "идолов"), но русские мастера, жители лесной страны, испокон веков бывшие искусными резчиками по дереву, все же в большом количестве делали "плоскостную скульптуру",



Церковь Покрова
Богородицы в Филях

скульптуру-резьбу. Были и статуи — тоже ориентированные на плоскость. до наших дней сохранилась прекрасная деревянная статуя Параскевы Пятницы XV века (из Костромской области) со строго задумчивым, грустным ликом настоящей русской женщины. Изготавлилось много резных крестов, резных обрамлений иконостасов, украшений кораблей, украшений домов, всякой утвари.

Только небольшая часть всего этого сохранилась; дерево нестойко, подвержено огню, если бы не этот его единственный недостаток, трудно представить себе более благородный и обаятельный материал для скульптуры. Оно послушно резцу, выглядит живым, теплым, обладает красивым природным рисунком волокон, который резчики очень часто сохраняли в своих композициях как декоративный элемент. И чисто утилитарные деревянные изделия обладают каким-то особым очарованием: недаром Суриков говорил, что русские дровни нужно воспеть, — действительно, и дровни, и дуги, и прялки, и ковши тоже ведь своего рода "скульптура", так выискана и органична их форма, так она отвечает и функции изделия и особенностям материала.

К большому прискорбию, мы и до сего дня не умеем ценить свои же собственные национальные сокровища. Многим кажется, что искусство — там, где мрамор, позолоченные рамы, роскошные краски, и что место



Новодевичий монастырь
Лопухинская башня и
надвратная церковь
Преображения 1687-1689

ему — в холодных залах музея. Между тем искусство вездесуще, и часто какой-нибудь скромный наличник или валец для белья более художественны, чем грузный и дорогостоящий монумент. Многие высокохудожественные произведения старой русской скульптуры и иконописи и по сей час свалены в груду где-нибудь на заброшенных чердаках или портятся в заколоченных церквях: их не берегут и обращаются с ними варварски. Не допускайте этого, когда столкнетесь с чем-либо подобным!

Но вернемся к XVII веку. Хотя крестьянское и "господское" искусство существенно различалось, все-таки стиливая общность между ними была несомненная. Так называемый нарышкинский стиль в церковной каменной архитектуре конца XVII века явно исходил от давних принципов народного деревянного зодчества: в основании квадрат, "четверик", на который ставится меньший по объему "восьмерик". Мы видели, что уже в XVI веке,

например в Коломенском храме, этот прием был перенесен на каменные постройки. Своеобразие нарышкинского стиля в том, что на квадратном основании возводится не один, а несколько постепенно уменьшающихся восьмериков. Церковь представляет стройную многоярусную башенку, увенчанную небольшой главой и покрытую сверху донизу нарядным декором, типичным для XVII столетия. Причем теперь в систему убранства вводятся и новые элементы - колонки, которые не имеют конструктивного значения, но красиво подчеркивают и скругляют грани восьмериков. Нарышкинские постройки очень изящны, хотя и в них чувствуется что-то чуть-чуть игрушечное, они слишком красуются. Лучшие образцы нарышкинского стиля - церковь в Филях, колокольня Новодевичьего монастыря. И в живописи вместе с тягой к повествованию, фабуле, к правдоподобию деталей сказывается вкус к изощренной дробности и разноцветности. Интерьеры ростовских и ярославских храмов покрыты цветистым ковром росписей, в которых чего только нет: множество фигурок, ландшафтов и павильонов, клубящихся облаков, диковинных зверей. Масса занимательных, наставительных и даже патетических историй разворачивается перед посетителем церкви - если бы только он в состоянии был их рассмотреть. Но композиции запутаны и текучи, масштабы изображений малы сравнительно с масштабом здания, все сливается в общем впечатлении калейдоскопа.

Иконы в более выигрышном положении: их можно разглядывать вблизи, пристально; монументальная икона все больше вытесняется камерной иконой тщательного "мелкого письма"; это тип "строгановской" иконы, возникший еще в XVI веке и ставший особенно популярным в XVII веке.

А рядом появляется многое совсем непривычное: картины на холсте Василия Познанского, уже весьма напоминающие европейскую живопись, листы гравюр, напоминающие Дюрера, иллюстрированный букварь Кариона Истомина, миниатюры в европейском духе, скульптура барокко в Дубровицкой церкви, наконец, первые еще неуклюжие портреты, называемые тогда "парсунами".

Древнерусское искусство, подходя к своим последним рубежам, утрачивало былую монолитность стиля и эпическое величие. Нити оборванные и нити путеводные сплелись и затянулись в запутанный узел. Этот узел был смело и жестоко разрушен реформами петровского времени, откуда начинается уже другая, новая история русского искусства.

Может показаться, что слишком велик разрыв между средневековой русской культурой и новой, что почти нет общего между иконописью и живописью XIX века, старым русским зодчеством и архитектурой современных городов, между "Словом о полку Игореве" и "Войной и миром" Толстого. Но такое суждение будет слишком поспешным. На всех крутых поворотах истории русская культура, расставаясь со своим прошлым, сохраняла его в глубинах духа. Оно продолжало жить в народных песнях, в думах Лермонтова, Гоголя, Тютчева, Блока, в исканиях Толстого и Достоевского, в исторических прозрениях Сурикова, в пейзажах Левитана, в симфониях Чайковского, в картинах Врубеля, Рериха, Васнецова, Петрова-Водкина.

Если вслушаться и взглядеться в мелодии, интонации, краски, ритмы русских художников Нового времени пристально, как



Г Л А В А Ч Е Т В Е Р Т А Я

ИСКУССТВО ВОЗРОЖДЕНИЯ



Италия

Беноццо Гоццолли

Шествие волхвов

Фреска палаццо

Медичи - Риккарди во

Флоренции. 1459.

Фрагмент

Сандро Боттичелли

Рождение Венеры

Около 1485

Флоренция, Уффици

Фрагмент

Введение

"Я создал тебя существом не небесным, но и не только земным, не смертным, но и не бессмертным, чтобы ты, чуждый стеснений, сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ. Тебе дана возможность пасть до степени животного, но также и возможность подняться до степени существа богоподобного — исключительно благодаря твоей внутренней воле..." — так говорит Бог Адаму в трактате итальянского гуманиста Пико делла Мирандола "О достоинстве человека". В этих словах сжат духовный опыт эпохи Возрождения, выражен сдвиг в сознании, который она совершила.

Когда говорят: "искусство Возрождения", — какие ассоциации возникают прежде всего? Вспоминаются лица. Лица крупным планом, высветленные, отчеканенные с четкостью медали, иногда замечательно красивые, иногда неправильные, но всегда значительные. Непохожие одно на другое, но имеющие нечто общее; очень индивидуальные, но внутренне до конца нераскрытые и потому немного таинственные. Вспоминаются чернокудрые флорентийские юноши, тонкие женские профили с большим открытым лбом, надменное лицо Джулиано Медичи на портрете Боттичелли с полуопущенными веками, с чуть заметной холодной улыбкой; полные яростной энергии головы кондотьеров у Донателло и Верроккьо, грозно прекрасный лик микеланджеловского Давида, непременно вспомнится ускользающая от всех толкований, непостижимо спокойная Мона Лиза. Между тем итальянское Возрождение художественно выразило себя не только и даже не главным образом в портретах. Оно создало новый чисто светский архитектурный облик городов, населило города статуями, а стены дворцов и капелл покрыло росписями; в росписях и картинах запечатлело, через призму евангельских и мифологических сюжетов, зрелище жизни этих процветающих городов — от блестящих кавалькад и празднеств до кельи ученого-гуманиста. И если все же искусство Возрождения ассоциируется в первую очередь с особым типом лица человеческого, то это, может быть, потому, что в основе всех его новаторских открытий лежит открытие личности. Осознание ее достоинства и ценности, ее возможностей, о которых образно говорит Пико делла Мирандола, составляет существо ренессансного гуманизма в широком и общем смысле¹. Он продолжает в новых исторических условиях традицию античного гуманизма, но и очень отличается от него, так же как волевой, предприимчивый человек начинающейся буржуазной эпохи отличается от человека древнего мира. Возможность самому, своей волей "выковать свой образ" не снилась самым смелым античным умам: римские стоики лишь призывали "хорошо сыграть роль", предопределенную человеку.

Человеку — представителю победоносного, разумного и прекрасного рода — спело гимн искусство древности. Человека неудовлетворенного, жаждущего недостижимой справедливости, раскрыло средневековое искусство. Но образ волевого, интеллектуального человека — творца своей судьбы, творца самого себя — создало только Возрождение.

Этот образ героизированный, идеальный по своей сущности, был внушен реальным содержанием эпохи: в этом его истинность, его реализм. Нет нужды идеализировать эту эпоху, представлять ее себе лучше, чем она была на самом деле. То была эпоха не для слабых душ, наполненная напряженными классовыми битвами и кровавыми междоусобиями; ее деятели стремились к власти, не останавливаясь перед средствами, вплоть до кинжала наемных убийц; ростовщики делали головокружительную карьеру, политики не брезговали циничными методами, открыто провозглашенны-

¹ В прямом и узком значении "гуманизм" означал светскую образованность, светскую науку в противоположность ученому богословию.

ми Макиавелли: сила — основа права. Вместе с тем это была эпоха бурного творческого подъема, освободившаяся от гипноза церковной схоластики, жаждущая познать и понять мир, каков он действительно есть, эпоха больших открытий, которая, как справедливо говорил Энгельс, "нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености"¹.

Какова родословная культуры Возрождения? Преемственная связь с античностью очевидна, ее подчеркивали сами итальянские гуманисты, — отсюда и термин "Возрождение" (по-французски — Ренессанс, по-итальянски — Ринашименто), означавший возрождение античной культуры. Менее очевидно, на поверхностный взгляд, преемственность по отношению к культуре средних веков. Деятели Ренессанса, в частности Джорджо Вазари, автор "Жизнеописаний знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих", отзывались о средневековом искусстве сурово и свысока, именуя его "варварской", "грубой манерой". Их можно понять: ведь культура Возрождения формировалась в отталкивании от средневековых принципов, в борьбе с ними. Но, как во всяком живом развитии, здесь было не просто голое отрицание, а единство отрицания и продолжения. Хотя культуру Возрождения отделяет от средневековой достаточно определенный качественный рубеж (по крайней мере в Италии, — в других странах, как мы дальше увидим, такого рубежа не было: Северное Возрождение прямо выросло из готики), но между ними вовсе не пролегал такой исторический разрыв, как когда-то между поверженным античным миром и раннефеодальным. К ренессансному этапу естественно подводила сама логика развития средневековых городов, логика борьбы городских коммун против феодальных сеньоров (а мы помним, что готическое искусство и было детищем этих средневековых городов-коммун).

Кто были люди эпохи Возрождения, первые Адамы буржуазного мира, разносторонние, деятельные, живущие всеми интересами своего времени? Это были все те же люди третьего сословия, теперь одержавшие экономическую и политическую победу, прямые потомки средневековых бюргеров, которые, в свою очередь, вышли из средневековых крепостных, переселившихся в города. "Из крепостных средневековья вышло свободное население первых городов; из этого сословия горожан развились первые элементы буржуазии". Перед нами непрерывная историческая нить развития. Ей соответствует нить развития искусства - от романского стиля к готике и затем к Ренессансу.

Однако ренессансная стадия сложилась не везде, не одновременно и не в одинаковых формах. Классическим очагом ренессансной культуры была только Италия. Это исторически объяснимо: борьба горожан против феодалов протекала и завершалась различно. Во многих странах она закончилась объединением страны под эгидой сильной центральной монархической власти. Сепаратизму и произволу феодалов был положен конец, но на смену пришло иго феодальной монархии; третье сословие завоевало себе лишь компромиссные права.

В городах Италии обстановка сложилась иначе. Здесь не произошло централизации, зато не произошло и перехода к абсолютизму. Самодетельность третьего сословия ничто не сковывало, и оно, одержав ряд побед, установило в городах свои порядки. Типична история Флоренции — города, сыгравшего в культуре Возрождения роль, подобную роли Афин в Древней Греции. Флоренция раньше и решительнее всех, еще в конце XIII века, покончила с сеньориальной зависимостью от тосканских баронов.

Развитие промышленности, торговли и банков дало силу и уверенность классу "пополан" - купцов, менял и ремесленников. Флорентийские пополаны обошлись очень круто с феодальной аристократией: согласно "Уставлениям справедливости" 1293 года дворяне лишались избирательных и вообще политических прав. Городская коммуна, состоявшая из представителей ремесленных цехов и купеческих гильдий, стала полновластным органом; власть папства переживала кризис, попытки германских императоров захватить власть над Италией были отражены.

Все эти события протекали в атмосфере борьбы - классовый и партийной, внешней и внутренней. Жестокие распри гвельфов и гибеллинов, а затем "черных" и "белых" гвельфов продолжались чуть не целое столетие; этим раскаленным воздухом дышал Данте, здесь сформировался его гений. Укреплявшиеся у власти общественные группы вновь и вновь раскалывались на враждующие лагеря. В XV столетии наступила полоса господства "некоронованных государей" - возвышения богатых семейств: банкиров Медичи во Флоренции, Висконти в Милане, д'Эсте в Ферраре и других. И тут не утихали войны между городами и лигами городов, не прекращалась и внутренняя оппозиция бедноты, вылившаяся в конце XV века в движение под руководством монаха Савонаролы, подвижника, взошедшего за свои идеи на костер.

Молодой буржуазный класс, который был главным действующим лицом эпохи, многим отличался от своих средневековых предшественников. Он твердо стоял на земле, верил в себя, богател и смотрел на мир другими, трезвыми глазами. Ему все более чужд становился трагизм мироощущения, пафос страданий, эстетизация нищеты - все то, что отражалось в искусстве средневекового города. Росло уважение к земному человеку, который побеждает, принимая мир как он есть, пользуется радостями бытия и испытывает упоение в бою, не впадая в экстаз отчаяния и религиозный экстаз. И в борьбе, и в научных поисках, и в мирских делах торговли и обогащения, и в мирских наслаждениях эти люди черпали ощущение полноты жизни, бьющей через край.

Города Италии были сравнительно небольшими, а накал общественных страстей, водоворот политических событий - столь сильным, что никто не мог оставаться в стороне и жить пассивной дремлющей жизнью; в этой огненной купели формировались и закалялись инициативные, энергичные характеры. Энергия могла послужить и добру и злу — и то и другое в крупных масштабах, с размахом. Широкий диапазон человеческих возможностей выявлялся наглядно, и активность личности была велика, так что казалось, будто от ее волевого усилия зависит все. Это была историческая иллюзия, сменившая иллюзию рока. Эстетический идеал Ренессанса, образ самого себя создающего, "не ведающего стеснений" универсального человека, был не столько прямым отражением эпохи, сколько ее великой мечтой. Но в искусстве он обретал живую плоть и кровь. Люди в изображении ренессансных художников выглядят одновременно и совсем живыми и необыкновенными, как бы переведенными в какой-то высший, монументальный план бытия. Искусство Возрождения с его приверженностью к современному и земному, с его культом "зеркального" подвоя внешнего мира все же упорно избегало современных сюжетов и продолжало пользоваться традиционной мифологической призмой. Благодаря этой призме современное возводилось в ранг вечного, житейское приобщалось к героическому, утверждалась "богоподобность" реального человека.



Возрождение в Италии

ПРОТОРЕНЕССАНС

¹ Периоды истории итальянской культуры принято обозначать названиями столетий: дученто (XIII в.) - Проторенессанс, треченто (XIV в.) - продолжение Проторенессанса, кватроченто (XV в.) — Ранний Ренессанс, чинквиченто (XVI в.) ~ Высокий Ренессанс. При этом хронологически те рамки столетия, конечно, не вполне совпадают с определенными периодами культурного развития: так, Проторенессанс датируется концом XIII в., Ранний Ренессанс кончается в 90-х гг. XV в., а Высокий Ренессанс изживает себя уже к 30-м гг. XVI в. Он продолжается до конца XVI в. лишь в Венеции; к этому периоду чаще всего применяют термин "Поздний Ренессанс".

Эпоха дученто, то есть XIII век (собственно, его конец), явилась началом ренессансной культуры Италии - Проторенессансом. Проторенессанс кровно связан со средневековьем, с романскими, готическими и византийскими традициями (в средневековой Италии византийские влияния были очень сильны наряду с готикой). Даже величайшие новаторы этого времени не были абсолютными новаторами: нелегко проследить в их творчестве четкую границу, отделяющую "старое" от "нового". Чаще всего элементы того и другого слиты в неразложимом синтезе.

Симптомы Проторенессанса в изобразительном искусстве не всегда означали ломку готических традиций. Иногда эти традиции просто проникаются более жизнерадостным и светским началом при сохранении старой иконографии, старой трактовки форм. Это - путь наименее радикальный: переродившаяся готика, лишенная драматического напряжения, забывшая о своих протонародных истоках, ставшая грациозной, слегка манерной, улыбающейся или меланхоличной. Или византийская икона, ставшая приятно-светской. До подлинного ренессансного "открытия личности" тут еще не доходит. Именно это, отчасти проторенессансное, отчасти готицизирующее течение преобладало в XIV столетии. Оно особенно расцвело в Сиене и в тех итальянских центрах, где прочнее удерживались феодальные нравы. В нем немало общего с поздней "королевской" готикой Франции, с провансальской лирикой, с "новым сладостным стилем" в поэзии дученто.

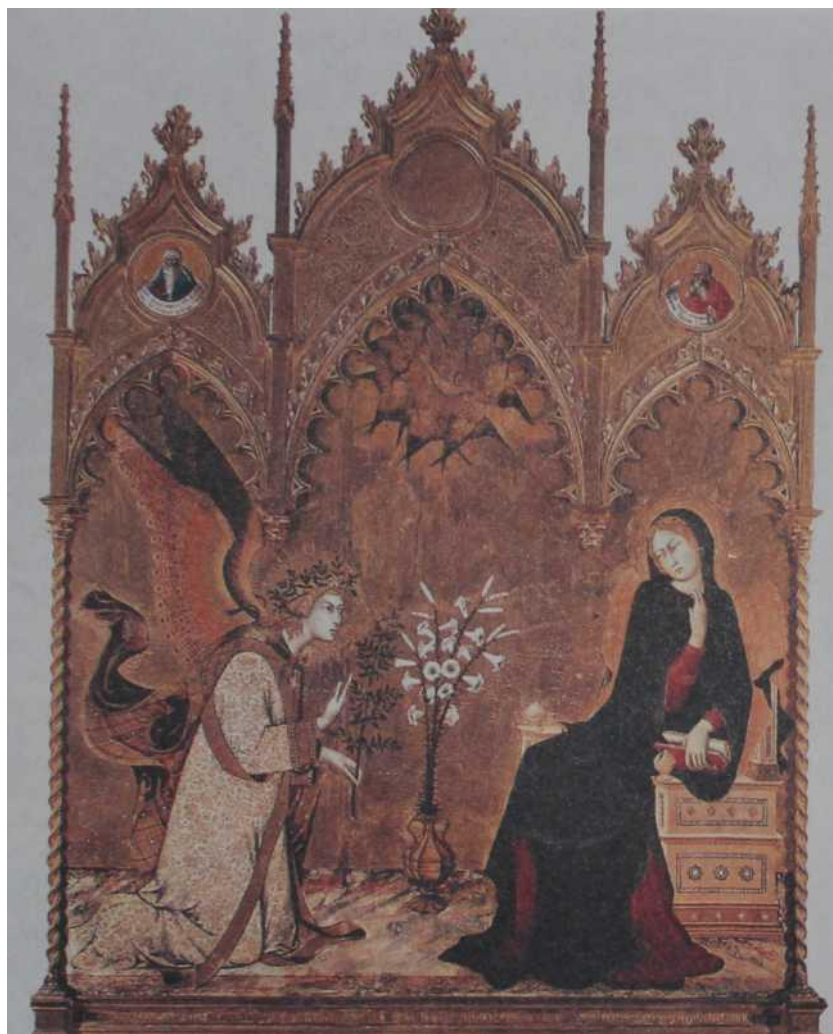
В Ленинградском Эрмитаже есть красивая картина, приписываемая Джентиле да Фабриано, умбрийскому готизирующему мастеру конца XIV века, — "Мадонна с младенцем и ангелами". Перед нами вполне условная иконописная схема этого сюжета, но яркие радужные краски излучают такую чувственную отраду, ковер с золотыми птицами по красному полю так наряжен, белокурая мадонна так по-житейски милостива, что едва ли эта икона могла навевать молитвенные настроения. Там же, в Эрмитаже, можно увидеть "Мадонну" Симоне Мартини — маленький шедевр знаменитого сиенца, проторенессансного мастера более глубокого, чем Джентиле да Фабриано, хотя еще теснее связанного со средневековой системой художественного мышления. Его особенно любил великий поэт Петрарка: он посвящал ему сонеты и, по преданию, заказал написать ему портрет Лауры. Симоне Мартини — один из самых тонких и изящных живописцев треченто. Его всегда можно узнать по характерной остроте и певучести силуэтов.

Была и другая, исторически более ранняя линия в Проторенессансе, решительнее противостоящая готике. Ее начинали скульпторы — Никколо Пизано и Арнольфо ди Камбио.

Старший из них, Никколо Пизано, работал еще в середине XIII века, когда европейская готика была в полном расцвете. Но он предпочитал ей стиль рельефов на римских саркофагах. Вдохновляясь римской пластикой, Пизано преодолевает бесплотность готических фигур, у которых под

Рафаэль
Фрески свода
Станцы делла
Сеньятура 1509-1511
Рим, Ватикан

Симоне Мартини
Благовещение. 1333
Флоренция, Уффици
Фрагмент



одеяниями не ощущается тела, и "успокаивает" их повышенную экспрессию. Среди скульптур кафедры пизанского баптистерия Пизано сделал одну фигуру обнаженной — аллегория Силы. Это редкое явление в средневековом искусстве, чуждавшемся пластического изображения наготы. К тому же коренная фигура "Силы" вылеплена очень объемно — в ней есть осязательное чувство пластической наполненности, крепости, весомости, которое для готической скульптуры ново. Другие фигуры на рельефах пизанской кафедры, хотя и задрапированные, тоже вполне телесны и подчеркнута массивны. Они, правда, не слишком выразительны. По одухотворенности образов Никколо Пизано уступает зрелым готическим мастерам, даже своему сыну Джованни Пизано, вновь обратившемуся к драматизму готики. В этом смысле Никколо Пизано менее привлекателен, если рассматривать его творчество само по себе, вне исторической перспективы. Но если оценивать его как родоначальника нового движения, окажется, что понижение эмоционального тонуна было в скульптуре Пизано чем-то принци-

пиально важным. Отрицательная реакция Никколо Пизано на тревожную эмоциональность средневекового искусства предвещала интеллектуальный рационализм Возрождения, который восторжествовал через два столетия и принес с собой новую эмоциональность — более собранную, мужественную и интеллектуально обогащенную по сравнению с готическим вихрем смятенных чувств.

Поставим "Силу" Пизано рядом с "Давидом" Микеланджело. Между этими скульптурами, в чем-то похожими, лежат два с половиной века интенсивнейшего художественного движения. Мы почувствуем, с чего оно начиналось и к чему пришло. Мускулистое тяжеловесное искусство Пизано рождено поисками новых форм для нового, созревающего, но еще не от-



Церковь Сан Миньято аль Монте во Флоренции
Начата в 1014

кристаллизовавшегося содержания. Интуитивно искали форм ясных, плотных, рационально упорядоченных и расчлененных. В Италии эти поиски стимулировались сохранностью многих античных римских памятников; после нескольких столетий, в течение которых их созерцали равнодушно, теперь интерес к ним колоссально возрос. Впрочем, они подспудно влияли и прежде, особенно на архитектуру. Очень рано — гораздо раньше, чем в изобразительных искусствах, — стали появляться постройки проторенессансного типа, такие как церковь Сан Миньято во Флоренции или флорентийский баптистерий (крещальня).

По конструкции своей эти постройки являются, собственно говоря, еще доготическими, чисто романскими — они и строились тогда же, когда на Западе господствовал романский стиль. Но у них есть примечательные особенности. Во-первых, в декорировке фасадов использованы детали античного ордера — колонны и пилястры с коринфскими капителями. Во-вторых, стены сплошь облицованы цветными мраморными плитками (поэтому стиль этих зданий называют инкрустационным). Мраморная инкрустация придает им очень своеобразный вид: весь фасад четко расчерчен на прямоугольники различ-

ной величины в сочетании с кругами и дугами арок. Правда, это не больше чем орнамент, наложенный сверху, — расположение плиток, их пропорциональные отношения, в сущности, никак не связаны с тектоникой самого здания. Здесь не столько подлинная архитектурная целесообразность, сколько графический символ целесообразности, расчлененности, пропорциональности. "Инкрустационный стиль" как бы предваряет, в общей схеме, тот строй ясных и соразмерных человеку форм, который впоследствии так возлюбил Возрождение: вот почему эту романскую архитектуру Италии можно считать проторенессансной по духу. Скульптура Пизано отрицает готическую безудержную экспрессию, а проторенессансная архитектура отрицает готическую идею необозримого, растущего во все стороны пространства и членит пространство на отчетливые, успокоительно завершенные зоны.

"Расчленение" стало впоследствии прямо-таки страстью ренессансных художников. Архитектор и теоретик Альберти начинал свой трактат "О

**Палаццо
Веккьо во
Флоренции**



зодчестве" словами: "Вся сила изобретательности, все искусство и умение строить сосредоточены только в членении". В другой книге он писал: "Мне хочется, чтобы живописец был как можно больше сведущ во всех свободных искусствах, но прежде всего я желаю, чтобы он узнал геометрию".

Все же произведения, о которых шла речь, только односторонне готовят и формируют эстетическое мироощущение Ренессанса. Это пока все еще "мертвая вода". Источником живой воды было искусство Джотто. Он единственный, кого в изобразительном искусстве Проторенессанса можно поставить рядом с Данте, его современником. Новое ощущение человеческого достоинства выразилось во фресках Джотто едва ли не с такой же силой, как в "Божественной комедии". Это, впрочем, не значит, что Джотто был одиноким реформатором. У него были не только последователи, но и сподвижники. Искусствоведы до сих пор расходятся во мнени-



Джотто
Оплакивание Христа
Фреска капеллы дель
Арена в Падуе Около
1305 Фрагмент

ях — принадлежат ли росписи церкви в Ассизи, посвященные житию Франциска Ассизского, самому Джотто или художникам его круга? Во всяком случае, эти росписи близки Джотто по стилю и духу, но уступают в художественном совершенстве его беспорным произведениям: фрескам в паду-анской Капелле дель Арена и в церкви Санта Кроче во Флоренции. Первые представляют цикл евангельских сказаний о жизни Христа, вторые также посвящены Франциску.

Колоритная фигура Франциска Ассизского, основателя ордена нищенствующих монахов, который сначала был объявлен еретиком, а потом произведен в святые, заслуживает того, чтобы о нем вспомнить. Он жил в конце XII и начале XIII века. В молодости Франциск был богат, расточителен и погружен в "греховную суету", как говорят старые источники. Потом он пережил некий перелом, обратившись к Богу. Но его религиозность была своеобразна. Две черты характеризуют учение Франциска: проповедь бедности и особый христианский пантеизм. Франциск учил, что благодать божья живет во всякой земной твари, разлита во всем существующем — в звездах, растениях, животных, которых он называл братьями человека. В упоминавшихся росписях ассизской церкви есть сцена: Франциск проповедует птицам.

Как будто бы очевидно, что францисканство — вполне в духе тех народных ересей, которые, по существу, вскормили собой культуру средневековых городов. И поклонение "государыне бедности" и трогательная любовь к "божьей твари" сквозили в облике готических соборов. Это, по видимому, противоречит принципам развитого Возрождения, которое больше ценило богатство и власть, чем бедность и смирение. Учение Франциска коренится в миросозерцании средневековья. Но случайно ли оно было поднято на щит проторенессансной культурой? Именно у Джотто и его школы мы находим поэтическую апологию деяний Франциска, а Данте повествует о них устами обитателей рая. Прямым последователем Франциска был замечательный поэт Проторенессанса Джакопоне да Тоди.

Видимо, пантеизм Франциска заключал в себе и что-то новое, что-то отдаленно перекликающееся с пантеизмом греков. Он проникнут приятием мира: Франциск не осуждает мир за его греховность, а любит его его гармонией; ему дорого земное, естественное, тогда как неуемная фантазия средних веков охотно творила химер и чудовищ. Религиозная поэзия не знала ничего более радостного, чем "Хвала творений" Франциска, где он хвалит господа вместе с "братом солнцем", "сестрой-луной", "сестрой водицей", и заканчивает так:

Хвала тебе, господь мой, от нашей
матери-земли.
Она питает нас и нами руководит,
И порождает нам плодов такое
множество.
Цветы дает нам красные и травы!

В эпоху бурного драматизма средневековья францисканство несло более спокойный, светлый и чувственный аспект мировосприятия, который не мог не привлекать предтеч ренессансной культуры. Двойственная природа францисканства лишней раз убеждает, что Возрождение не было чистым отрицанием средневековья и последнее присутствовало в нем не только в качестве пережитков: был более сложный и органический процесс перерастания одного в другое. Составные элементы проторенессансного мировоззрения многообразны: его питала и францисканская ересь, и противоположная ей атеистическая, "эпикурейская", приверженцем которой был воспетый Данте Фарианта дельи Уберти, и римская античность, и французская готика, и провансальская поэзия. Целый клубок разнородных влияний. Они переплетались в горниле новых социальных отношений, складывающихся в конце XII века в Италии, и, как общий итог, зрела идея возрождения — не просто возрождения античной культуры, а возрождения и просветления человека. Она составляет стержень поэмы Данте, она одухотворяет и творчество Джотто.

В интерьере Капеллы дель Арена, расписанной Джотто, уже торжествует принцип расчленения и равновесия. Фрески расположены ровными рядами и заключены в прямоугольники — почти так, как расчленены на прямоугольники фасады проторенессансных зданий. Собственно, это картины, написанные на стенах. От картины к картине художник ведет зрителя через последовательные эпизоды истории Христа, начиная с истории его предков — Иоакима, Анны, Марии. В каждой сцене участвует несколько действующих лиц, все они закутаны в простые, падающие крупными складками хламиды, все имеют схожий тип лица — продолговатого, с тяжелым



Джотто Брак в Кане
Фреска капеллы дель Арена в Падуе
Около 1305

подбородком и близко поставленными глазами. П. Муратов, автор книги "Образы Италии", очень точно сказал о Джотто: "Он видел какое-то одно человеческое существо во всех бесчисленных фигурах, наполняющих его фрески". Обстановка, место действия всюду намечены очень скупой условными архитектурными павильонами, напоминающими раздвижные декорации на сценической площадке. Тонкие колонки, портики, арки нужны только для того, чтобы показать, что действие происходит в помещении или около него, чтобы выделить ту или иную мизансцену, создать обрамление для фигуры. Там, где фоном служит пейзаж, он похож на знакомые нам горки в русских иконах. И нигде никаких подробностей. Никаких красочных всплесков. Светлые, холодные краски, гладкая фактура.

Не разочаровывает ли нас великий Джотто? Нет, - в этих простых композициях, в этих укутанных фигурах есть огромная человеческая значи-

тельность. Джотто, как и Пизано, избегает слишком драматических выражений страсти, но не становится бесстрастным. Он передает глубину переживаний в скупых пластических формулах. Вот Иоаким, изгнанный из храма, медленной поступью возвращается к своим стадам; он только слегка наклонил голову и потупил глаза, не замечая собаку, которая радостно его встречает, а пастухи при виде его молча переглядываются. И это все. Немного словно, с библейским величием, обрисована душевная драма Иоакима.

Самой полной художественной проникновенности достигает Джотто во фреске "Поцелуй Иуды". В центре композиции, среди угрожающе взметнувшихся копий и факелов, он помещает два профиля - Христа и



Джотто Поцелуй Иуды
Фреска капеллы дель
Арена в Падуе Около
1305 Фрагмент

Иуды, они близко-близко смотрят друг другу в глаза. Чувствуется, что Христос до дна проникает в темную душу предателя и читает в ней как в открытой книге, — а того страшит непоколебимое спокойствие взора Христа. Это едва ли не первое и едва ли не лучшее в истории искусства изображение безмолвного поединка взглядов — труднейшее для живописца. Джотто любил и умел передавать молчаливые, многозначительные паузы, мгновения, когда поток внутренней жизни как бы останавливается, достигнув высшей кульминации. Так, в композиции "Оплакивание Христа" ученики Христа и женщины глубоким неотрывным взглядом, с какой-то улыбкой боли в последний раз всматриваются в лицо умершего; горестная торжественность минуты оттеняется подобными изваянием скорби задрапированными фигурами первого плана, повернутыми к зрителю спиной.

Слава Джотто была велика еще при жизни, а в следующем столетии его единодушно признавали величайшим преобразователем искусства. При этом ему ставили в главную заслугу обращение к наблюдениям окружающей жизни. Рассказывали, что в детстве он пас овец и рисовал их углем с натуры, а впоследствии, сделавшись художником, отдался изучению природы.

Это характеристика слишком общая, и она может показаться даже неверной: изучения природы в том смысле, как понимали кватрочентисты, у Джотто еще не было. Он не знал ни анатомии, ни научной перспективы; по его произведениям видно, что пейзаж и обстановка интересовали его мало, и как раз изображение овец, там где они у Джотто встречаются, составляют желать много лучшего в смысле их природного правдоподобия. Любопытства ко всяческому красочным подробностям мира было больше у готических художников, чем у Джотто, а позже, соединившись с научной любознательностью, оно с новой силой вспыхнуло у художников кватроченто. Джотто же, стоящий между теми и другими, был занят только человеком, человеческими переживаниями и задачей их монументального воплощения в формах достаточно условных.

И все же — была большая доля истины в молве, признавшей Джотто верным учеником природы. Не только потому, что он ввел в живопись чувство трехмерного пространства и стал писать фигуры объемными, мо-

делируя светотенью. В этом у Джотто были предшественники, например живописец Каваллини. Главное - само понимание человека у Джотто было согласным с природой, с человеческой природой. Душевные движения героев Джотто не выше и не ниже человеческой меры, и для этого действительно нужно было быть глубоким наблюдателем окружающей жизни.

РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Кватроченто — этап Раннего Возрождения в Италии — триумфальный период в истории искусства. Поражает щедрость, преизбыточность художественного творчества, хлынувшего как из рога изобилия. Можно подумать, что никогда столько не строили, не ваяли, не расписывали, как в Италии XV века. Впрочем, это впечатление обманчиво: в позднейшие эпохи художественных произведений появлялось не меньше, - все дело в том, что "средний уровень" их в эпоху Возрождения был исключительно высоким. Он был высок и в средние века, но там искусство было плодом коллективного гения, а Возрождение рассталось со средневековой массовидностью и бе-



Мазаччо
Чудо со статиром
Фреска капеллы Бранкаччи
в церкви Санта-Мария
дель Кармине
во Флоренции
1427-1428

зымянностью. Архитектура, скульптура и живопись перешли из рук много-ликого ремесленника в руки художника-профессионала, художника-артиста, утверждающего свою индивидуальность в искусстве. Однако, сделав искусство индивидуальным, Возрождение удержалось на той грани, за которой начинается размежевание художественных индивидуальностей на выдающиеся и посредственные, а потом и засилие посредственностей. Конечно, и в то время были художники более крупные и менее крупные, были гении и были просто таланты, были пролагатели путей и были их последователи, но категория "посредственности" к художникам Возрождения неприменима. Эта эпоха знала честолюбцев, стяжателей, но не знала поставщиков художественных суррогатов. Искусство играло в ее жизни слишком важную роль: оно шло впереди науки, философии и поэзии, выполняя функцию универсального познания.

Художников высоко ценили. Члены семейства Медичи, фактически властвовавшие во Флоренции, были меценатами и неподдельными це-



Донателло
Конная статуя кондотьера
Гаттамелаты в Падуе
1446-1453



Брунеллески
Капелла Пацци во
Флоренции
Начата в 1430

нителами искусства, особенно Козимо Медичи и его внук Лоренцо Великолепный. Римские папы, герцоги, иностранные короли оспаривали друг у друга честь приглашения итальянских художников к своему двору. Но искусство не становилось придворным и не затворялось только в гуманистических кружках. Оно щедрой волной разливалось по жизни города-государства, отдавая себя на всеобщее обозрение и всеобщий суд.

Понадобилось бы много страниц, не только чтобы рассказать обо всех знаменитых мастерах кватроченто, но хотя бы их перечислить. Подавно сложившейся исторической традиции зачинателями искусства Раннего Возрождения считаются три художника. Первый - флорентиец Мазаччо, художник мужественного, энергичного стиля, умерший совсем молодым, но успевший стяжать славу основоположника кватрочентистской живописи своими росписями капеллы Бранкаччи. В них он достиг небывалой до него, почти скульптурной осязаемости мощных фигур и, подхватив угасавшую традицию Джотто, довел до конца завоевание живописью трехмерного пространства. Второй основоположник ренессанского стиля - скульптор Донателло, проживший долго и сказавший новое слово почти во всех жанрах и разновидностях пластики. Он создал тип самостоятельно стоящей круглой статуи, не связанной с архитектурой, и он же создал целую школу мастеров рельефа, покрывающего фризы ренессансных зданий; он был автором конного монумента кондотьера Гаттамелаты и портретов-бюстов, напоминающих римские портреты. Стилевой диапазон Донателло широк: он умел быть и безмятежно-ясным, почти идиллическим в декоративных рельефах, например в "Танцующих путти", и резким, патетическим, как в

деревянной статуе кающейся Марии Магдалины, созданной им на склоне лет. Третий - архитектор и скульптор Брунеллески. Он создал архитектуру вполне светскую по духу, изящно простую, гармонических пропорций, где как бы совсем исчезает ощущение тяжести камня, борьбы сил, сопротивления материала. Элементы античного ордера у Брунеллески переосмыслены по-новому, превращены в прелестную декорацию. Самые характерные для него постройки — капелла Пацци с воздушным легким портиком и Воспитательный дом во Флоренции, в котором весь нижний этаж оформлен в виде приветливой открытой лоджии-галереи. Тип лоджии с полукруглыми арками и широко расставленными тонкими колоннами утвердился потом в архитектуре внутренних дворов ренессансных палаццо. Эти палаццо, обычно трехэтажные, сложенные из грубо отесанных (рустованных) каменных квадратов, с фасада выглядят довольно суровыми, имитируя крепостной замок, но их внутренние дворы изящны. Есть особенная поэтичность в этих двориках, окруженных двойным ярусом колоннад, где современному посетителю чудятся тени Ромео и Джульетты.

И Мазаччо, и Донателло, и Брунеллески работали в первой половине XV века во Флоренции. Флорентийская школа и во второй половине столетия оставалась ведущей. Она была, можно сказать, лабораторией художественных идей, которые подхватывались и перерабатывались другими школами. Через флорентийское ученичество прошел Пьеро делла Франческа, великолепный живописец-монументалист Средней Италии. На его фресках люди исполнены олимпийского спокойного достоинства, кра-



Пьеро делла Франческа
Поклонение младенцу
Лондон,
Национальная галерея

ски его прозрачны и напоены солнцем. В своем световоздушном колорите Пьеро дела Франческа пошел дальше флорентийцев — у них как раз эта сторона живописи, самая чувственная и чарующая, часто оставалась в пренебрежении. Они были слишком поглощены интеллектуальными задачами, решаемыми посредством рисунка, а цвет оставался локальным и довольно жестким — скорее раскраска, чем живопись. Даже Леонардо да Винчи отзывался о цвете свысока как о проблеме второстепенной по сравнению с проблемой рельефности. "В них [в красках], — говорил он, — нет ничего удивительного, кроме красоты; эта же красота является заслугой не живописца, а того, кто породил цвета. И какая-нибудь вещь может быть одета безобраз-



Пьеро дела Франческа
 Портрет герцога Урбинского
 Федерико да Монтефельтро 1465
 Флоренция, Уффици



Андреа Мантенья
 Осуждение св. Иакова Фреска
 капеллы Оветари в церкви
 Эремитани в Падуе 1449-1455

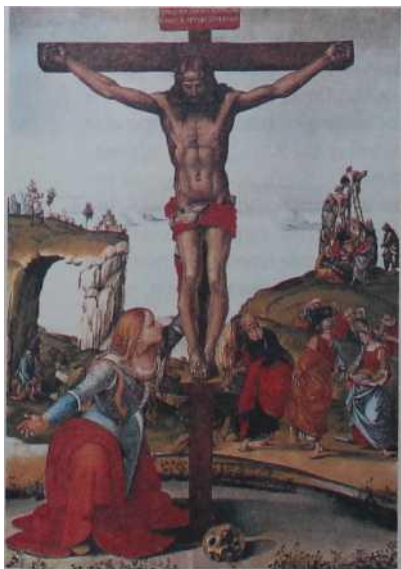
ными красками и удивлять собой своих зрителей, так как она кажется рельефной". Почему же столь важное значение придавали рельефности? Почему в искусстве Мазаччо это воспринималось как откровение?

Тут был один из краеугольных камней ренессансной художественной программы, связанной с перестройкой системы художественного видения. По-новому ощущать мир — значило по-новому его видеть. Человек, "возродившийся" к новому бытию, увидел себя не в райских эмпиреях, как лирический герой Данте, а на земле. Он хотел освоить мир как реальную арену своих действий. Наука, долго пребывавшая в путях схоластики, не была к этому готова. Жажда познания раньше всего вылилась в форму художественного познания, где аналитическая мысль и непосредственная эмоция не

Лука Синьорелли
 Призвание на небо
 праведников после
 Страшного суда
 Фреска из цикла
 "Страшный суд" собора
 в Орвьето
 1500-1502



Лука Синьорелли
 Распятие с Магдалиной
 Флоренция, Уффици



расслаиваются, а взаимопроникают. Первым каналом познания было ясное, трезвое видение, постигающее природу вещей. Наука Нового времени начинала свой путь в союзе с искусством, зарождающаяся как бы внутри него.

Изображать так, как мы видим, как "изображает" поверхность зеркала, - вот исходное стремление ренессансных художников, которое в то время было подлинным революционным переворотом. Мы видим вещи не изолированно, а в единстве со средой, где они находятся. Среда пространственна, пространство имеет глубину, предметы, располагаясь в простран-

стве, видятся в сокращениях. Отсюда — перспектива как наука наук живописца. Затем - наше зрение стереоскопично: мы видим предметы рельефными, осязаемыми, круглящимися. Отсюда - пластичность изображений; живопись вторгается в область скульптуры и с увлечением добивается иллюзии пластического объема на плоскости.

Отсюда - наукообразность и рационализм художественного метода. Человек Возрождения отвергает все зыбкое, аморфное как "варварское": он хочет ясности и еще раз ясности. И он числит и мерит, вооружается циркулем и ответом, чертит перспективные линии и точку схода; трезвым взглядом анатома постигает механизм движений тела, классифицирует движения страстей и все, доступное взгляду, расчленяет, заключает в строгие обрамления и ставит на твердую землю. Но мы очень ошибемся, если сочтем этот рационализм признаком душевной сухости и скучного расчета. Сама "трезвость" эстетики Ренессанса была изнутри романтической: она диктовалась не просто жадью точного познания, но и жадью совершенства, верой в достижимость совершенства, вдохновенными "поисками абсолюта". К своим наукообразным методам искусство Возрождения поднималось на поэтических крыльях; в пафосе познания

природы вещей была сила восторга, пьянящая радость открытия. Кажется, что может быть прозаичнее, обыкновеннее законов линейной перспективы? Но так представляется сейчас, а тогда живописец Паоло Учелло, увлеченный этой "сухой материей", был поэтом перспективы, даже фантастом перспективы. Кватроченто выдвинуло художников, которых можно назвать и исследователями и поэтами анатомии и ракурсов: Мантенья — крупнейший мастер падуанской школы, флорентийцы Андреа дель Кастаньо и Антонио Поллайоло, умбриец Лука Синьорелли. Синьорелли — художник единой поглощающей страсти, доходящей до фанатизма: его страстью было изображение человеческих тел в сильном движении и в сложных ракурсах.

Цикл его фресок в Орвieto на темы Страшного суда — это вязь бесчисленных фигур, сплетающихся, падающих, запрокинутых, видных сверху, снизу, под самыми необычными углами зрения. Их великое множество, но каждая обрисована с металлической жесткостью, и каждая, взятая в отдельности, представляет решение определенной анатомической задачи. Грандиозный труд Синьорелли граничит с подвигом.

Картина Антонио Поллайоло "Святой Себастьян" — характерный пример экспериментирующей живописи. Мифическая история о Себастьяне, юноше, осыпанном градом стрел и сожженном на костре за свою веру, была необычайно популярна в искусстве Возрождения: чуть ли не каждый художник создавал своего собственного Себастьяна. Привлекала тема стойкости духа, но не последнюю роль играло и то, что Себастьяна можно было написать обнаженным: нагое юношеское тело, содрогающееся от жалящих стрел, — сущий клад для изобразительных поисков. Поллайоло, как и Синьорелли, одержим страстью исследования человеческой фигуры в различных положениях. Палачей, стреляющих в Себастьяна, он располагает попарно, причем оба персонажа каждой пары находятся в одинаковой позе, но видимой с противоположных точек, то есть как бы зеркально удвоенной. Два наклонившихся человека на первом плане —



Антонио Поллайоло. Св. Себастьян 1475 Лондон, Национальная галерея

это, в сущности, один и тот же человек, только в одном случае он показан со спины, в другом — спереди. Из-за различия точек зрения кажется, что и позы разнообразны.

Не так откровенно, не так очевидно, но подобный рационалистический подход наблюдается у большинства современников Поллайоло. Даже когда писали мадонну в позе преклонения, то сначала ставили в эту позу скелет, рисовали его, потом одевали его плотью и, наконец, одеждой. И самое удивительное то, что мадонны, несмотря на такую прозу, получались возвышенными и трогательно-прекрасными! Так называемые "формальные задачи" искусства редко бывают только формальными, и их невозможно отделить от задач содержательных. В известных условиях даже задача "одухотворенного выражения лица" может ставиться чисто формаль-

Филиппо Липпи
Мадонна с младенцем
1452
Флоренция,
Галерея Питти



но. А в других - поиски выражения объема на плоскости могут иметь большой содержательный смысл, как и было в Ренессансе. Ренессансные мастера занимались всевозможными "формальными проблемами" очень усердно, нисколько не скрывая; проблемы эти выдвигала общая гуманистическая концепция искусства, увлеченно и страстно исследующего мир. Из этой концепции вытекало и то, что мы называем теперь "светским", "мирским" характером искусства, который, однако, еще не означал безрелигиозности.

Было бы наивно думать, что религиозные сюжеты (их в ренессансном искусстве не меньше, чем в средневековом) являлись чистой условностью. Нет, в них вкладывалось религиозное чувство, но ведь чувство это в течение истории принимало столько обликов, сколько и сама история. Люди творили божества по своему идеальному подобию. Мы встречали в религиозном искусстве богов-завоевателей, богов-монархов, богов-феодалов, богов-скотоводов и богов - праведных нищих. Для людей Возрождения, так высоко ценивших свои собственные возможности и так дороживших миром, где они жили, дистанция между реальным человеком и Богом сильно сократилась, в искусстве же дошла до почти полного исчезновения грани. Все что они любили и чем любовались в жизни - доблесть и энергию своих мужей, мудрость стариков, нежность детей, красоту и кротость женщин, а также свой пейзаж с тонкими силуэтами пиний на фоне голубых холмов, свои нарядные дворцы, башни и просторные площади — все, вплоть до изысканных женских причесок, богато расшитых тканей и великолепной сбруи коней, они считали достойными атрибутами священной истории. Обогащая настоящее, они стремились представить его в ореоле наибольшего совершенства: если женщина - то прекраснейшая из Прекрасных, если апостол — то мудрейший из мудрых, если пир - то с самыми обильными яствами, если битва - то предельно яростная. "О, если бы у че-

Беноццо Гоццоли
Шествие волхвов
Фреска палаццо
Медичи-Риккарди во
Флоренции. 1459
Фрагмент



ловека было не пять, а пятьдесят или пятьсот чувств!" — восклицал Лоренцо Балла, автор трактата "О наслаждении".

Даже вполне благочестивые живописцы, как бывший монах Филиппо Липпи или кроткий Перуджино, учитель Рафаэля, писали Богоматерь со своих жен и любовниц, сохраняя портретность; иногда мадоннами оказывались известные всем в городе красивые куртизанки. Художники усаживали своих сограждан и самих себя за трапезу в Кане Галилейской, переносили сцену рождения Марии в интерьер богатого итальянского палаццо. Художник Беноццо Гоццоли написал на стене палаццо Медичи огромную ярко раскрашенную композицию "Шествие волхвов": тут вместо смиренных евангельских паломников по гористой местности движется роскошный кортеж флорентийских всадников, в красных шапках, в раззолоченных современных одеждах, в сопровождении герольдов, конюхов, охотничьих собак. Среди всадников едут на поклонение младенцу Христу сам Козимо Медичи и его родня.

В некоторых итальянских школах, более всего в феррарской и ранней венецианской, жизнелюбие и любознательность кватроченто оборачивались неудержимым пристрастием к деталям, к изображению разных предметов, которыми художники заполняли свои композиции, не очень считаясь с логикой сюжета и часто в ущерб цельности, но зато с упоительно ярким ощущением предметного "бытия". Здесь можно вспомнить "Благовещение" Франческо дель Косса, знаменитого художника Феррары, где



Франческо дель Косса
Благовещение
1470-1472
Дрезден,
Картина галерея

детали написаны с предельной осязательностью: хочется потрогать руками выпуклый орнамент арок, карнизов и капителей; колонна, помещенная в самой середине композиции, между Марией и ангелом, до того тщательно и любовно выписана со всеми своими членениями, с глубокими каннелюрами, что она кажется чуть ли не главным персонажем сцены. Но так же выписано каждое перышко в ангельских крыльях, каждый локон на его кокетливо причесанной голове. А на первом плане как ни в чем не бывало ползает улитка: эта улитка более заметна, чем маленькая фигурка Бога-отца, виднеющаяся где-то далеко и высоко в небе. "Благовещения" подобного же типа есть у венецианцев Чима да Конельяно, Карло Кривелли. Вместо улитки у них павлин, яблоко, бакла-

жан, ковер, клетка с птичкой и даже большая муха. В таких композициях есть своеобразное очарование: каждый из предметов, их наполняющих, как бы обладает своим "эго", своей "личностью".

Иногда эту страсть к деталям истолковывают как пережиток "готического натурализма" и видят в ней признак отсталости от передовых исканий эпохи. Здесь действительно очевидна преемственная связь с ювелирностью средневековых миниатюр, но такое направление не идет вразрез и с общими тенденциями кватроченто, а может быть, только их несколько утрирует. Тут все то же типично ренессансное стремление - освоить мир, взглянуть в него пристально. На севере, в искусстве Нидерландов и Германии, как мы дальше увидим, "детализирующее" видение решительно преобладало. Но даже во Флоренции, более склонной к обобщающему языку, любовь к деталям тоже проявляется, только сдержаннее. Там детали не кричат так громко, но все-таки всегда находят себе место. Почти в любом "Святом семействе" или "Поклонении младенцу" есть пейзажный фон, если к нему присмотреться, то окажется, что эти голубоватые дали обитаемы: там протекает какая-то своя жизнь, словно увиденная в бинокль, высятся башни, а среди них и сельские домики, плывут лодки, идут пешеходы с котомками, бродят по лугам стада. А изображая мадонну с младенцем, художники редко отказывают себе в удовольствии добавить птичку или вазу с цветами, или какой-нибудь искрящийся стеклянный шар на подлокотнике кресла, или с любовной тщательностью написать сложный тканый узор платья. Мирской дух искусства кватроченто сказался и в откровенном культе чувственной красоты и грации. Эротики в позднейшем понимании слова у ренессансных художников нет - для этого у них слишком много душевного здоровья; как говорит Ромен Роллан, "все чисто у сильных и здоровых". Есть чистая, опозитивированная чувственность. С обычным своим пристрастием к классификации и системе ренессансные теоретики классифицировали и виды красоты. В трактате Фиренцуолы "О красоте женщин" (Фиренцуола, кстати сказать, был монахом) перечисляются разные типы женского обаяния: наряду с величавостью, скромным достоинством, благородством осанки — всеми благоуханными очарованиями дантовской Беатриче — особо выделяется грация и *vaghezza* — желанность, неизъяснимая привлекательность, возбуждающая желание. Если как-то применить эти тонкие различия к искусству, то можно, пожалуй, заметить, что во второй половине XV столетия, сравнительно с первой, в искусстве ослабевает *maesta* — спокойное, степенное величие — и усиливается *vaghezza*. И в характере образов и в строе форм проглядывает нечто утонченно-грациозное, инфантильное и вместе с тем волнующее — невинное и грешное. И это иногда сочетается с реминисценциями готики или, скорее, готизирующего Проторенессанса, с новыми вспышками благочестивой экзальтации.

Такое развитие господствующего вкуса не случайно. К концу столетия правители итальянских городов перерождаются в настоящих некоронованных государей, вокруг них образуется слой новой аристократии, патрициата. Гуманистическая культура, ими порщявшаяся, приобретает оттенок рафинированности; в античном наследии теперь особый интерес вызывают учения Платона и неоплатоников. С другой стороны, оппозиция демократически настроенных граждан против тирании сопровождается подъемом религиозного фанатизма, протестом против увлечения язычеством. Искусство развивается под перекрестным огнем этих влияний. Флорентийский живописец Сандро Боттичелли - самый замечательный ху-



Сандро Боттичелли
Весна. Около 1478
Флоренция, Уффици

дожник позднего кватроченто. Муратов справедливо говорит о нем: "Редко какой художник так переживал и так выражал духовное содержание своей эпохи". Он отразил ее сложные перепутья. В ранних работах Боттичелли преобладают спокойные, "антикизирующие" образы, типичные для зрелого кватроченто. Потом появляется неповторимо боттичеллиевское нервное изящество линий, хрупкость вытянутых фигур. В пору своего расцвета Боттичелли создает прославившие его картины - "Весна" и "Рождение Венеры", пишет множество мадонн, расписывает фресками стены Сицистинской капеллы в Ватикане, иллюстрирует "Божественную комедию" Данте. К концу века, когда Флоренцию, да и всю Италию потрясают восстания горожан, Боттичелли становится приверженцем Савонаролы, непримиримого врага папства и флорентийских патрициев. Савонарола, восставая против тирании Медичи, восставал и против "языческого" искусства. Он устраивал на улицах города аутодафе, сжигая картины и книги гуманистов. Тем не менее его республиканский пафос и его искренний фанатизм увлекали и самих гуманистов, особенно из числа поклонников Платона и "бестелесной красоты". Теперь Боттичелли навсегда порывает с античными мотивами и сюжетами, не изображает больше обнаженных фигур, пишет неоготические по духу и по форме "Положение во гроб", "Оплакивание Христа". Умер Боттичелли в 1510 году, пережив и Медичей, изгнанных из Флоренции, и Савонаролу, сожженного на костре, и свою собственную славу, — обедневшим и забытым.

Таким образом, этапы творчества Боттичелли действительно совпадают с этапами духовной жизни Италии. Но на всех этапах он оставался



Сандро Боттичелли
Рождение Венеры
Около 1485
Флоренция, Уффици

самим собой, особенным, тотчас же узнаваемым — это, может быть, наиболее индивидуальный по стилю художник среди всех мастеров кватроченто. Созданные им образы - всегда где-то на грани "бестелесной красоты" и утонченной чувственности. В слиянии того и другого возникает идеал "вечно женственного". Античная и христианская мифология для Боттичелли в этом отношении одинаково приемлема, по крайней мере в лучшем периоде его творчества. Пишет ли он Венеру в окружении нимф или Богоматерь с ангелами — они похожи друг на друга, как сестры.

В "Рождении Венеры" изображена богиня любви, появившаяся из морской пены. Она глывет в раковине, зефиры дуют, направляя ее к земле, на берегу Венеру встречает нимфа, готовясь накинуть на нее затканное цветами покрывало. И в воздухе летают цветы. Все это в светлых, матовых тонах, золотистых, зеленоватых, светло-голубых. У богини идеальное женское тело, но лицо подростка, лицо, не разбуженное для жизни, с кротким затуманенным взором. В ее младенческой чистоте сама себя не осознавшая чувственность — все та же *vaghezza* Фиренцуолы. Золотые волосы Венеры, извилистые, льнущие к телу, напоминают шевелящийся клубок змей; эта невольная ассоциация придает драматический оттенок образу богини любви: как будто предчувствие разрушительных страстей, которое принесет с собой на землю это безгрешное и бездумное существо, бледнозолотой цветок, поднявшийся из морских глубин.

И так повсюду у Боттичелли: простое, милое, задумчивое вместе с тревожно-волнующим, нервно-подвижным, изысканным, иногда почти манерным. Это есть и в его всегда печальных, трогательных мадоннах, и в больших многофигурных композициях, которые кажутся слишком перегруженными, трудно обозримыми. Сложносочиненное целое меньше удавалось Боттичелли, его сила - в отдельных лицах, фигурах и группах. Груп-

па трех граций в картине "Весна" — характерное создание художника. Он любил эти колеблющиеся позы незаконченного, длящегося движения, длинные гибкие фигуры, едва касающиеся земли, их сплетения и изгибы. Любил легкие сквозные покрывала на фигурах, причем драпировки у него обладают одной приметной особенностью: они падают не прямо, а волнообразно, как бы несколько раз подхваченные на своем пути. Их рисунок напоминает струи ручья, бегущего по каменистому ложу, — струи задерживаются, завиваются около встретившегося камня и потом бегут дальше. Такой прерывистый волнистый ритм вообще отличает манеру Боттичелли — это внешнее выражение его трепетного, беспокойного духа. Тяготение к готике было для него поэтому органичным. Но живую красоту он любил как истинный художник Возрождения и находил ее повсюду.

Вглядимся в детали его картин: какие букеты он составляет из змеевидных, тяжелых женских кос, воздушных вуалей, жемчугов, остролистных веток лавра, сопоставляя массивное с прозрачным, округлое с острым, и как красиво дополняет все это тончайшим паутинным узором золотой шраффи- ровки, намечая золотом нимбы, лучи, венцы, легкие орнаменты на тканях.

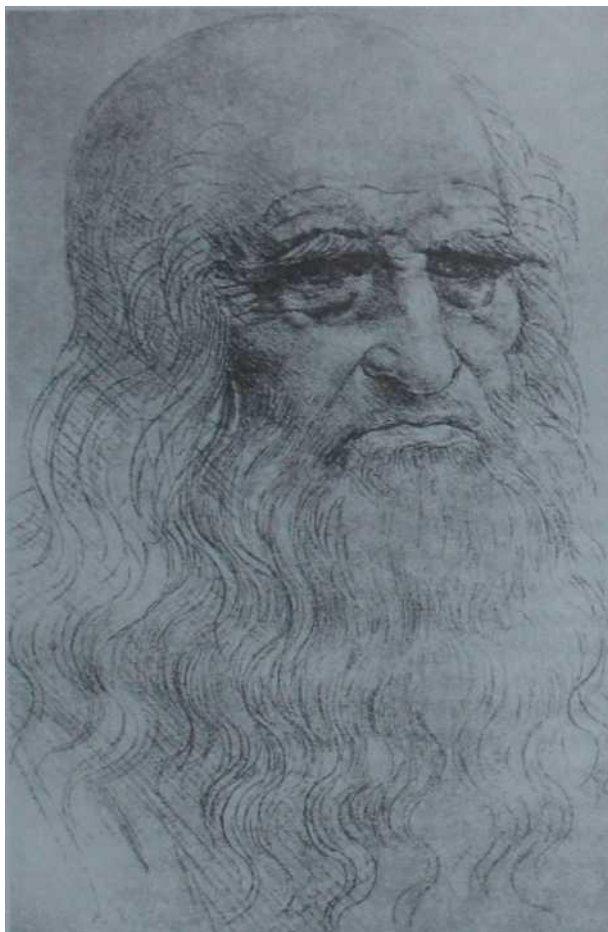
Удивительна судьба творчества Боттичелли. Плоть от плоти своего времени, оно вместе с тем оказалось неожиданно близким и прошлому и будущему. Готическому прошлому и далекому будущему XIX века, когда прерафаэлиты заново открыли Боттичелли и положили начало его вторичной славе. Но здесь не только случайная заслуга прерафаэлитов: искусство Боттичелли действительно в чем-то созвучно мироощущению современников Бодлера, Эдуара Мане, даже Модильяни. Обнажился подспудный образный слой, ранее не замечаемый, — может быть, неведомый и самому Боттичелли. Посмотрим на одну из его поздних композиций — "Покинутая": одинокая женщина рыдает на каменных ступенях возле запертой двери. Если не знать имени художника, можно подумать, что эта картина написана в конце XIX века.

ВЫСОКОЕ И ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Проторенессанс в Италии длился примерно полтора столетия. Ранний Ренессанс - около столетия. Высокий Ренессанс — всего лет тридцать. Его окончание связывают с 1530 годом, трагическим рубежом, когда итальянские государства утратили свободу. Они стали добычей габсбургской монархии, что сопровождалось политической и религиозной реакцией внутри страны. Только Папская область сохранила независимость как резиденция "наместника бога", да Венеция еще долго оставалась самостоятельной, хотя и перестала быть прежней владычицей морей.

Этот кризис подготовлялся уже давно. В сущности, вся первая треть XVI века, то есть как раз период Высокого Ренессанса, была последней волевой вспышкой, последним усилием республиканских кругов отстоять независимость страны. Но Италия была обречена. Как некогда для греческих полисов, так теперь для итальянских городов наступил час расплаты за их демократическое прошлое, за сепаратизм, за преждевременность развития. Перед натиском больших могущественных монархий, сложившихся к этому времени в Европе, миниатюрные итальянские государства должны были капитулировать. Так рано и так бурно развившиеся в них новые социальные отношения не имели прочной базы, так как не основывались на промышленном, техническом перевороте — их сила заключалась в между-

народной торговле, а открытие Америки и новых торговых путей лишило их этого преимущества. Экономический же упадок вел к политическому порабощению. Но так же как когда-то, после политического упадка Греции, греческая культура покорила своих завоевателей и распространилась далеко за первоначальные свои пределы, — так и гуманистическая культура Италии стала всемирным достоянием как раз тогда, когда ее домашний очаг угасал. Искусство чинквеченто, увенчавшее ренессансную культуру, было уже не местным, а всемирным явлением. Никогда кватрочентистские художники не пользовались такой всесветной популярностью, как художники агонизирующей Италии XVI века. И они ее действительно заслуживали.



Леонардо да Винчи
Автопортрет Около 1512
Туриң,
Королевская библиотека

Хотя по времени культуры кватроченто и чинквеченто непосредственно соприкасались, между ними было отчетливое различие. Кватроченто — это анализ, поиски, находки, это свежее, сильное, но часто еще наивное, юношеское мироощущение. Чинквеченто — синтез, итог, умудренная зрелость, сосредоточенность на общем и главном, сменившая разбрасывающуюся любознательность Раннего Ренессанса. В искусстве чинквеченто, если брать его целиком, есть уже и ноты усталости и несколько пресной идеальности. "Рядовые" кватрочентисты, во всяком случае, интереснее, обаятельнее "рядовых" мастеров Высокого Ренессанса. Мы всегда предпочтем наивного и живого Паоло Учелло благообразному и уже почти академичному фра Бартоломмео. Зато великие мастера чинквеченто не имеют себе соперников в XV столетии, ибо весь опыт, все поиски предшественников сжаты у них в грандиозном обобщении.

Достаточно только трех имен, чтобы понять значение среднеитальянской культуры Высокого Ренессанса: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело.

Они были во всем несходны между собой, хотя судьбы их имели много общего: все трое сформировались в лоне флорентийской школы, а потом работали при дворах меценатов, главным образом пап, терпя и милости и капризы высокопоставленных заказчиков. Их пути часто перекрещивались, они выступали как соперники, относились друг к другу неприязненно, поч-

ти враждебно. У них были слишком разные художественные и человеческие индивидуальности. Но в сознании потомков эти три вершины образуют единую горную цепь, олицетворяя главные ценности итальянского Возрождения — Интеллект, Гармонию, Мощь.

К Леонардо да Винчи, может быть больше, чем ко всем другим деятелям Возрождения, подходит понятие *homo universale*. Этот необыкновенный человек все знал и все умел — все, что знало и умело его время; кроме того, он предугадывал многое, о чем в его время еще не помышляли. Так, он обдумывал конструкцию летательного аппарата и, как можно судить по его рисункам, пришел к идее геликоптера. Леонардо был живо-

писцем, скульптором, архитектором, писателем, музыкантом, теоретиком искусства, военным инженером, изобретателем, математиком, анатомом и физиологом, ботаником... Легче перечислить кем он не был. Причем в научных занятиях он оставался художником, так же как в искусстве оставался мыслителем и ученым.

Легендарная слава Леонардо прожила столетия и до сих пор не только не померкла, но разгорается все ярче: открытия современной науки снова и снова подогревают интерес к его инженерным и научно-фантастическим рисункам, к его зашифрованным записям. Особо горячие головы даже находят в набросках Леонардо чуть ли не предвидение атомных взрывов. А живопись Леонардо да Винчи, в которой, как и во всех его трудах, есть что-то недосказанное и тем более волнующее воображение, снова и снова ставит перед нами самую великую загадку — о внутренних силах, таящихся в человеке.

Известно мало произведений Леонардо, и не столько потому, что они погибали, сколько потому, что он и сам их обычно не завершал. Осталось всего несколько законченных и достоверных картин его кисти, сильно потемневших от времени, почти совсем разрушившаяся фреска "Тайная вечеря" в Милане и много рисунков и набросков — самое богатое их собрание в Виндзорской библиотеке. Эти рисунки пером, тушью и сангиной, некоторые очень тщательные, другие только набросанные, многие по несколько на одном листе, иные вперемежку с записями, дают представление о колоссальном мире образов и идей, в котором жил великий художник. Здесь фигуры и головы в различных поворотах, прекрасные лица, уродливые лица, юношеские, старческие, лица спокойные и лица искаженные яростью, рисунки рук, ног, пухлые тельца младенцев, этюды женских причесок, драпировок, головных уборов, зарисовки растений и деревьев, целые ландшафты, сражающиеся воины, скачущие и вздыбившиеся лошади, головы лошадей, анатомические штудии, аллегории и фантазии - борьба дракона со львом, рыцаря с чудовищем и более странные и сложные: какие-то стихийные космические бедствия, хлынувшие потоки вод; здесь изображения гигантских пушек, машин, похожих на танки, водолазных скафандров, церквей, дворцов, архитектурные проекты и планы.

Переполненный замыслами, малой доли которых хватило бы на целую жизнь, Леонардо ограничивался тем, что намечал в эскизе, в наброске, в записи примерные пути решения той или иной задачи и предоставлял грядущим поколениям додумывать и доканчивать. Он был великий экспериментатор, его больше интересовал принцип, чем самое осуществление. Если же он задавался целью осуществить замысел от начала до конца, ему хотелось добиться такого предельного совершенства, что конец отодвигался все дальше и дальше, и он, истощая терпение заказчиков, работал над одним произведением долгие годы.

У него было много учеников, которые старательно ему подражали, — видимо, сила его гения поработала, — и Леонардо часто поручал им выполнять работу по своим наброскам, а сам только проходил по их творениям кистью. Поэтому при малом количестве подлинных картин самого мастера сохранилось много "леонардесок" — произведений, прилежно и довольно внешне копирующих манеру Леонардо; однако отблеск его гения заметен то в общей концепции, то в отдельных частностях этих картин.

Сам Леонардо учился у известного флорентийского скульптора, ювелира и живописца Андреа Вероккьо. Вероккьо был крупный художник,

Леонардо написал голову белокурого ангела в картине Вероккьо "Крещение Христа". Эта голова так изящно благородна, исполнена такой поэзии, что остальные персонажи картины не смотрятся рядом с ней, кажутся нескладными и тривиальными. Однако двор Медичи не оценил Леонардо, который был слишком ранней предтечей Высокого Ренессанса. Тогда еще в зените был стиль кватроченто, и шумным успехом во Флоренции пользовался Боттичелли, старший товарищ Леонардо, ни в чем на него не похожий.

В 1482 году, когда Леонардо было тридцать лет, он покинул Флоренцию и надолго обосновался в Милане. В 1500 году, после завоевания Милана французами и падения Лодовико Моро, миланского тирана, ко-

торый был покровителем Леонардо, снова вернулся во Флоренцию. Последние девятнадцать лет жизни он переезжал то в Рим, то опять во Флоренцию, то снова в Милан и в конце жизни переселился во Францию, где его с большим почетом принял король Франциск I. Леонардо был довольно равнодушен к политическим распрям и не проявлял местного патриотизма. Он чувствовал себя гражданином мира, сознавал общечеловеческое значение своих трудов и хотел одного: иметь возможность ими заниматься, — поэтому охотно ехал туда, где ему эту возможность предоставляли.

От миланского периода сохранились картина "Мадонна в гроте" и фреска "Тайная вечеря". Оба эти произведения эпохальны — целая художественная программа Высокого Возрождения, образцы ренессансной классики.

"Мадонна в гроте" — большая картина, форматом напоминающая типичное ренессансное окно: прямоугольник, наверху закругленный. Это распространенный в ренессансной живописи формат. Ренессансная картина — действительно подобие окна, окно в мир. Мир, в нем открывающийся, — укрупненный, величавый, торжественный, более торжественный, чем настоящий, но столь же реальный, долженствующий поражать глаз своей реальностью, своим сходством с зеркальным отражением. "...Вы, живописцы, находите в поверхности плоских зеркал своего учителя, который учит вас светотени и сокраще-



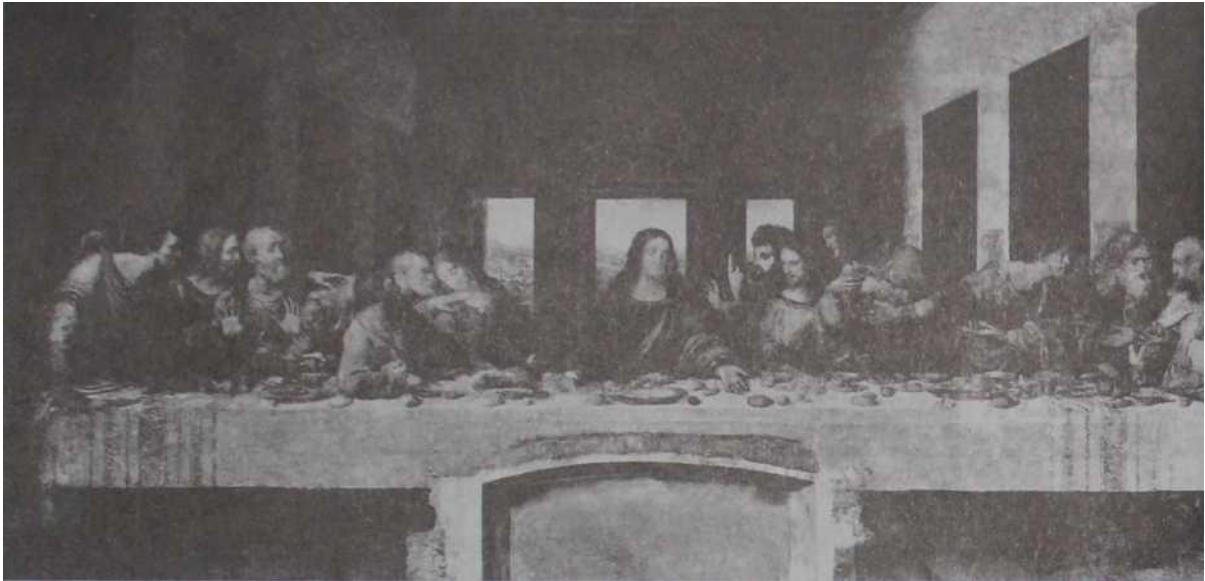
Леонардо да Винчи
Мадонна с цветком
(Мадонна Бенуа) 1470-е
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

ниям каждого предмета", — писал Леонардо. Как усердно ни работали кватрочентисты над перспективой и объемом, у них еще не получалось подобие зеркала. У любого художника кватроченто есть сопоставление ближних и дальних пространственных зон, но нет их естественного перетекания. Фон замыкает картину, как задник декорации, а первый план рельефом выступает на этом фоне, между ними — разрыв, единого пространства не чувствуется. Проверьте это, посмотрев еще раз на композиции Пьеро della Франческа, Гирландайо, Боттичелли, — всюду будет то же самое. У Леонардо уже другое. Через его "окно" мы заглядываем в полутемный сталактитовый грот, где пространство развивается в глубину плавно, неощутимо перетекая из одного плана в другой, выводя к светлому вы-



Леонардо да Винчи Мадонна в гроте 1483 -1490/94 Париж, Лувр

ходу из пещеры. И группа из четырех фигур - Мария, маленький Христос, маленький Иоанн Креститель и ангел - расположена не "на фоне" пещеры, а действительно внутри нее, как говорят "в среде", причем сама эта группа пространственна. Ощущается реальное расстояние, воздух между младенцем Христом, матерью и Крестителем сравните с группой Весны и Флоры у Боттичелли: как там стиснуты и "наложены" одна на другую фигуры.



Леонардо да Винчи
Тайная вечеря Фреска в
трапезной монастыря
Санта Мария делле
Грацие в Милане
1495-1497

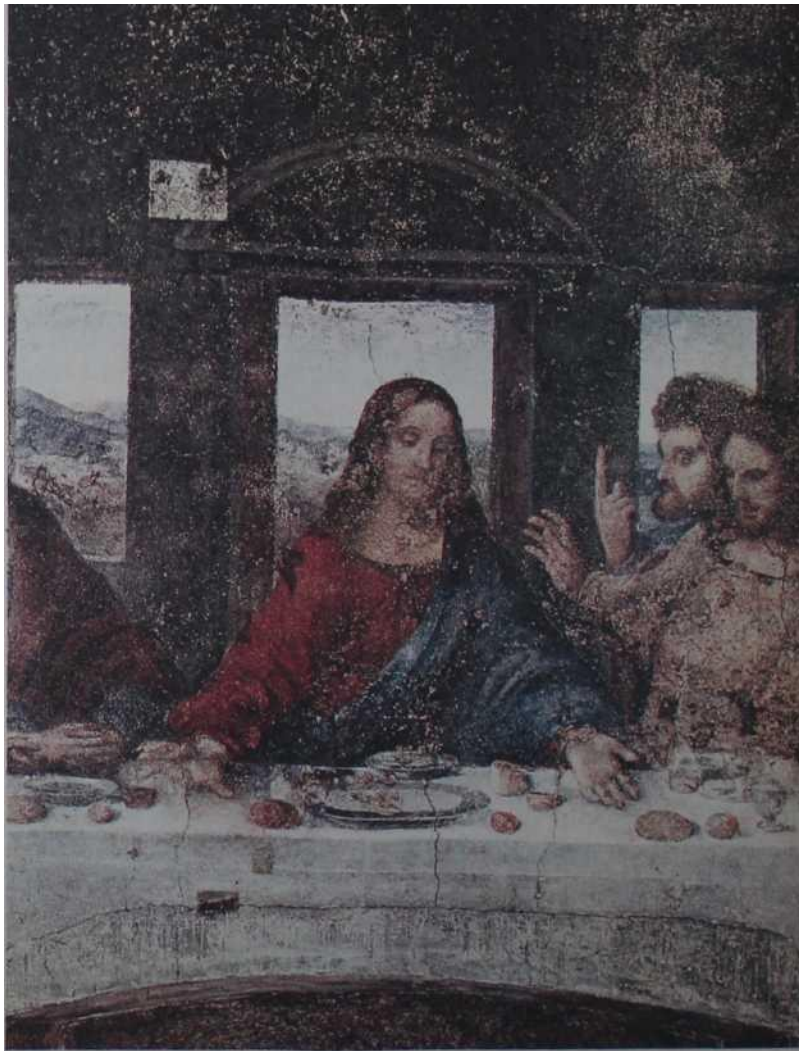
Вот где по-настоящему берет начало станковая живопись. Живопись, которая не покрывает плоскость, но "пробивает" в ней окно; не входит в пространственные отношения интерьера, но создает для себя свое собственное пространство, собственный мир, отдельное бытие.

Мир "Мадонны в гроте" полон глубокого, таинственного очарования, свойственного только кисти Леонардо. Эти четыре существа, связанные между собой интимно-духовными узами, не смотрят друг на друга — они объединились вокруг чего-то невидимого, как будто находящегося в пустом пространстве между ними. На это невидимое направлен и указующий, длинный тонкий перст ангела. Есть какая-то неуловимость во внутренней концепции картины, и она ощущается тем острее, что исполнение с начала до конца рационалистично. Леонардо да Винчи был художником менее всего интуитивным, все, что он делал, он делал сознательно, с полным участием интеллекта. Но он едва ли не с умыслом набрасывал покров таинственности на содержание своих картин, как бы намекая на бездонность, неисчерпаемость того, что заложено в природе и человеке.

"Тайная вечеря" особенно заставляет удивляться интеллектуальной силе художника, показывая, как тщательно он размышлял и над общей концепцией и над каждой деталью. Эту громадную фреску, где фигуры написаны в полтора раза больше натуральной величины, постигла трагическая участь: написанная маслом на стене, она начала разрушаться еще при жизни Леонардо — результат его неудачного технического эксперимента с красками. Теперь о ее деталях можно судить только с помощью многочисленных копий. Но копии в те времена были, собственно, не копиями, а довольно свободными вариациями подлинника, к тому же копировать Леонардо вообще очень трудно.

"Мадонна в гроте" была образцом станкового решения композиции, а в "Тайной вечере" можно видеть пример мудрого понимания законов монументальной живописи, как они мыслились в эпоху Возрождения, то есть как органическая связь иллюзорного пространства фрески с реальным пространством интерьера (принцип иной, чем в средневековом искусстве, где роспись утверждала плоскость стены).

**Леонардо да
Винчи** Тайная
вечеря Фрагмент



"Тайная вечеря" написана на узкой стене большой продолговатой залы - трапезной монастыря Санта Мария делла Грацие. На противоположном конце залы помещался стол настоятеля монастыря, и это принято во внимание художником: композиция фрески, где тоже написан стол, параллельный стене, естественно связывалась с интерьером и обстановкой. Пространство в "Тайной вечере" умышленно ограничено: перспективные линии продолжают перспективу трапезной, но не уводят далеко в глубину, а замыкаются написанной стеной с окнами, — таким образом, помещение, где находится фреска, кажется только слегка продолженным, но его простые прямые очертания зрительно не нарушены. Христос и его ученики сидят как бы в этой же самой трапезной, на некотором возвышении и в нише. А благодаря своим укрупненным размерам они господствуют над пространством залы, притягивая к себе взгляд.

Христос только что произнес: "Один из вас предаст меня". Эти страшные, но спокойно сказанные слова потрясли апостолов: у каждого

вырывается произвольное движение, жест. Двенадцать человек, двенадцать различных характеров, двенадцать различных реакций. "Тайную вечерю" изображали многие художники и до Леонардо, но никто не ставил такой сложной задачи — выразить единый смысл момента в многообразии психологических типов людей и их эмоциональных откликов. Апостолы энергично жестикулируют — характерная черта итальянцев, — кроме любимого ученика Христа юного Иоанна, который сложил руки с печальной покорностью и молча слушает, что говорит ему Петр. Иоанн один как будто уже раньше предчувствовал сказанное Христом и знает, что это неизбежно. Другие же ошеломлены и не верят. Движения молодых порывисты, реакции бурны, старцы пытаются сначала осмыслить и обсудить услышанное. Каждый ищет сочувствия и отклика у соседа — этим оправдана симметричная, но выглядящая естественно разбивка на четыре группы, по трое в каждой. Только Иуда психологически изолирован, хотя формально находится в группе Иоанна и Петра. Он отшатнулся назад, тогда как все другие произвольно устремляются к центру — к Христу. Судорожное движение руки Иуды, его темный профиль выдают нечистую совесть. Но это передано без акцента — нужно взглядеться и вдуматься, чтобы понять.

В жесте Христа — стоическое спокойствие и горечь: руки брошены на стол широким движением, одна — ладонью кверху. Говорили, что лицо Христа Леонардо так и не дописал, хотя работал над фреской шестнадцать лет.

Он не закончил также конную статую — памятник Франческо Сфорца. Успел сделать большую, в натуральную величину глиняную модель но ее расстреляли из арбалетов французские солдаты, взяв Милан. Когда Леонардо после этого события вернулся во Флоренцию, там ему предложили написать в ратуше фреску на тему победы флорентийцев над миланцами, — по-видимому, не без желания уязвить и морально наказать вернувшегося эмигранта: ведь миланцы в течение восемнадцати лет были его друзьями. Однако Леонардо совершенно спокойно принял заказ. Он сделал большой картон "Битва при Ангиари", который тоже не сохранился, известна только гравюра с него. Это бешеный клубок всадников и коней. Кто здесь победитель и кто побежденный? Кто флорентийцы, кто миланцы? Ничего этого не видно: только потерявшие разум и достоинство, опьяненные кровью, одержимые безумием схватки, существа. Так ответил Леонардо своим заказчикам. Но они, видимо, не поняли тайной иронии: картон вызвал всеобщий восторг.

Из произведений последнего двадцатилетия жизни Леонардо назовем знаменитую "Мону Лизу" ("Джоконду"). Едва ли какой-нибудь другой портрет приковывал к себе на протяжении столетий, и особенно в последнее столетие, столь жадное внимание и вызывал столько комментариев. "Мона Лиза" породила различные легенды, ей приписывали колдовскую силу, ее похищали, подделывали, "разоблачали", ее нещадно профанировали, изображая на всевозможных рекламных этикетках. А между тем трудно представить себе произведение менее суетное. Пошлый шум, поднимаемый вокруг "Моны Лизы", — комедийная изнанка популярности, а причина неувядающей популярности Джоконды — в ее всечеловечности. Это образ проникновенного, пронизательного, вечно бодрствующего человеческого интеллекта: он принадлежит всем временам, локальные приметы времени в нем растворены и почти неощутимы, также как в голубом "лунном" ландшафте, над которым царит Мона Лиза.

Портрет этот бесконечное число раз копировали, и сейчас, проходя по залам Лувра, каждый день можно увидеть одного, двух, нескольких



Леонардо да Винчи
Портрет Моны
Лизы (Джоконда)
Около
1503
Париж,

художников, углубившихся в это занятие. Но им, как правило, не удается достичь сходства. Всегда получается какое-то другое выражение лица, более элементарное, грубое, однозначное, чем в оригинале. Неуловимое выражение лица Джоконды, с ее пристальностью взгляда, где есть и чуть-чуть улыбки, и чуть-чуть иронии, и чуть-чуть чего-то еще, и еще, и еще, не поддается точному воспроизведению, так как складывается из великого множества светотеневых нюансов. "Сфумато" — нежная дымка светотени, которую так любил Леонардо, здесь творит чудеса, сообщая недвижному портрету внутреннюю жизнь, непрерывно протекающую во времени. Трудно отделаться от впечатления, что Джоконда все время наблюдает за тем, что происходит кругом. И даже самое

оттенков — в уголках губ, в глазных впадинах, в переходах от подбородка к щеке, которое может зависеть просто от освещения портрета, — меняет характер лица. Сравните несколько репродукций, даже хороших, — на каждой Джоконда будет выглядеть несколько по-иному. То она кажется старше, то моложе, то мягче, то холоднее, то насмешливее, то задумчивее.

Это венец искусства Леонардо. Тихий луч человеческого разума светит и торжествует над жестокими гримасами жизни, над всевозможными "битвами при Ангиари". Их много прошло перед глазами Леонардо. Он предвидел их и в будущем — и не ошибался. Но разум пересиливает безумие — Джоконда бодрствует.



Рафаэль
Автопортрет
1506
Флоренция,
Уффици

Среди художественных сокровищ галереи Уффици во Флоренции есть портрет необыкновенно красивого юноши в черном берете. Это явно автопортрет, судя по тому, как направлен взгляд; так смотрят, когда пишут себя в зеркале. Долгое время не сомневались, что это — подлинный автопортрет Рафаэля, теперь его авторство некоторыми оспаривается. Но, как бы ни было, портрет превосходен: именно таким, вдохновенным, чутким и ясным, видится образ самого гармонического художника Высокого Возрождения — "божественного Санцио". Он был на тридцать лет моложе Леонардо да Винчи, а умер почти одновременно с ним, прожив всего тридцать семь лет. Недолгая, но плодотворная и счастливая жизнь. Леонардо и Микеланджело, дожившие до старости, осуществили лишь некоторые из своих замыслов, и только немногие им удалось довести до конца. Рафаэль, умерший молодым, почти все свои начинания осуществил. Самое понятие незавершенности как-то не вяжется с характером его искусства — воплощением ясной соразмерности, строгой уравновешенности, чистоты стиля. И в жизни Рафаэля, видимо, не было жестоких кризисов и изломов. Он развивался последовательно и плавно, усердно работая, внимательно усваивая опыт учителей, вдумчиво изучая античные памятники. В самой ранней юности он

в совершенстве овладел манерой и техникой своего умбрийского учителя Перуджино, а впоследствии многое почерпнул и у Леонардо и у Микеланджело, но все время шел своим, очень рано определившимся путем.

Рафаэль, как истинный сын Возрождения, был если и не столь универсальным, как Леонардо, то все же очень разносторонним художником: и архитектором, и монументалистом, и мастером портрета, и мастером декора. Но донныне его знают больше всего как создателя дивных "Мадонн". Созерцая их, каждый раз как бы заново открывают для себя Рафаэля.

Нашим зрителям хорошо известны самое раннее и самое позднее произведения этого цикла — маленькая "Мадонна Конестабиле" в Эрмитаже и "Сикстинская мадонна" Дрезденской галереи. "Мадонну Конестабиле" Рафаэль написал в юности, и это действительно юное произведение — по редкостной чистоте, целомудренности настроения, по священнодейст-

венной старательности работы, — но его никак нельзя назвать незрелым. Деликатная, тончайшая техника почти миниатюрной живописи, композиция, рисунок достойны гениального художника. Композиция вписана в круг, вернее, в полусферу, так как Рафаэль строит композицию не только закругляющимися очертаниями, но и круглящимися объемами. Круглый формат "тондо" он и впоследствии особенно любил и часто к нему обращался. Обратим внимание на певучий мягкий абрис склоненной головы, плеч и рук мадонны. Рафаэль не ищет, как Боттичелли, изысканной трепетности линий и форм, — напротив, он преодолевает, обобщает прихотливую дробность форм натуры и приводит их к спокойному, величавому



Рафаэль
Мадонна Конестабиле
Около 1501
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

единству. У его мадонн всегда гладкие волосы, чистый овал лица, чистый девственный лоб, ниспадающее покрывало охватывает фигуру сверху донизу единым плавным контуром. Так и в "Мадонне Конестабиле". Вставленное в широкую золоченую раму, богато украшенную рельефными арабесками, маленькое тондо Рафаэля на этом фоне не только не теряется, но выступает во всем своем благородстве, как нежный чуть выпуклый опал на драгоценном перстне.

Молодая мать и ее дитя трогательны, но простодушны. В них еще нет глубины "Сикстинской мадонны", созданной художником через пятнадцать лет. Тогда Рафаэль стал иным: это уже не тот тихий "отрок, зажигающий свечи", каким может представиться воображению творец "Мадонны Конестабиле". К тому времени он был автором многих грандиозных композиций, обрел размах и маэстрию кисти, стал знаменитостью. В его



Рафаэль
Сикстинская мадонна
1515-1519
Дрезден, Картинная
галерея

искусстве начинали возникать черты, предвещающие поздний Ренессанс и даже барокко - черты драматизма с налетом некоторой импозантности. Так как это мало было свойственно природе дарования Рафаэля, то произведения, где он отдал дань таким поискам (как, например, "Преображение"), не принадлежат к числу его лучших вещей, хотя именно они потом стали предметом восхищения и всяческого подражания для академистов. Может быть, что-то от этого есть и в "Сикстинской мадонне" — не чересчур ли эффектно взбитые облака, по которым она ступает? И не напоминает ли о театре отдернутый занавес?

Но мы слишком любим "Сикстинскую мадонну", чтобы выискивать пятна на солнце. Такая, какая она есть, эта необычайная алтарная композиция давно уже вошла в сознание сотен тысяч людей как формула красоты.



Рафаэль
Обручение Марии
1504
Милан,
Пинакотека Брера

Такой мы ее безоговорочно принимаем - с ее коленопреклоненными Сикстом и изящной святой Варварой, с толстенькими задумчивыми ангелочками внизу и прозрачными херувимскими ликами вокруг Богоматери. Кажется, иной эта картина и не может и не должна быть: тут есть какая-то непреложность совершенства, несмотря на некоторую странность сочетания всех ее компонентов, или как раз благодаря этой странности. Но более всего — благодаря поразительной одухотворенности матери и ребенка. В лице и взгляде младенца есть нечто недетское - прозорливое и глубокое, а в лице и взгляде матери - младенческая чистота. Если бы Рафаэль никогда ничего не написал, кроме этой кроткой, босой, круглолицей женщины, этой небесной странницы, закутанной в простой плащ и держащей в руках необыкновенного ребенка, он и тогда был бы величайшим художником.

Но он написал еще очень много замечательного. С 1508 года он постоянно работал в Риме, главным образом при дворе папы Юлия II и его преемника Льва X, где исполнил большое количество монументальных работ. Из них самые выдающиеся - росписи ватиканских станц апартаментов папы. Здесь видно, на какой титанический размах был способен кроткий, лирический Рафаэль. Крупномасштабные композиции, населенные десят-



Рафаэль
Афинская школа
Фреска Станцы
делла Сеньятура
1509-1511 Рим,
Ватикан

ками фигур, покрывают все стены трех залов. В Станце делла Сеньятура — четыре фрески, посвященные богословию, философии, поэзии и правосудию. Это задумано как идея синтеза христианской религии и античной культуры. Каждая фреска занимает целую стену; большие полукруглые арки, обрамляющие стены, как бы отражаются и продолжают в композициях фресок, где тоже господствует мотив арок и полукружий. Достигнуто абсолютное согласие между архитектурным пространством и иллюзорным пространством росписей.

Лучшая из фресок Станцы делла Сеньятура — "Афинская школа"; ее Рафаэль исполнил всю собственноручно. В ней художник воплотил представление ренессансных гуманистов о золотом времени античного гуманизма и, как всегда делали художники Возрождения, перенес эту идеальную утопию в современную среду. Под высокими сводами чисто ренессансной архитектуры, на ступеньках широкой лестницы он расположил непринужденными и выразительными группами афинских мудрецов и поэтов, занятых беседой или погруженных в ученые занятия и размышления. В центре, наверху лестницы, — Платон и Аристотель; сохраняя мудрое достоинство и дружелюбие, они ведут извечный, великий спор — старец Платон поднимает перст к небу, молодой Аристотель указывает на землю. Рафаэль ввел в это общество своих современников; в образе Платона предстает Леонардо да Винчи, сидящий на первом плане задумавшийся Гераклит напоминает Микеланджело, а справа, рядом с группой астрономов, Рафаэль изобразил самого себя.

Говорят, что время — лучший судья: оно безошибочно отделяет хорошее от плохого и сохраняет в памяти народов лучшее. Но и среди этого лучшего каждая эпоха облюбовывает то, что ей созвучнее и ближе, таким

образом, участь наследия великих художников продолжает меняться на протяжении веков. Из трех корифеев Высокого Возрождения Рафаэль долгое время был самым чтимым, все академии мира сделали его своим божеством. Это официальное поклонение заставило впоследствии противников классицизма охладеть к признанному кумиру. Начиная со второй половины XIX века и в наши дни любовь к Рафаэлю уже не так сильна, как прежде; нас глубже захватывают Леонардо, Микеланджело, даже Боттичелли. Но нужно быть справедливым: Рафаэль — не тот благообразный, идеальный, благочестивый классик, каким его восприняли эпигоны. Он живой и земной. Это еще в 80-х годах прошлого века почувствовал молодой Врубель и был взволнован открытием: "Он глубоко реален. Святость навязана ему позднейшим сентиментализмом... Взгляни, например, на фигуру старика, несомого сыном, на фреске "Пожар в Борго" — сколько простоты и силы жизненной правды!". Многим из нас слава "Сикстинской мадонны" казалась преувеличенной, пока мы знали эту картину по репродукциям. Но вот она появилась сама — на выставке Дрезденской галереи в Москве. И скептические голоса умолкли, она покорила всех. Освобожденный от приторного лоска, наведенного эпигонами, Рафаэль встает перед нами в своем подлинном достоинстве.

И третья горная вершина Ренессанса — Микеланджело Буонарроти. Его долгая жизнь — жизнь Геркулеса, вереница подвигов, которые он совершал, скорбя и страдая, словно бы не по своей воле, а вынуждаемый своим гением. Ромен Роллан говорит: "Пусть тот, кто отрицает гений, кто не знает, что это такое, вспомнит Микеланджело. Вот человек, поистине одержимый гением. Гением, чужеродным его натуре, вторгшимся в него, как завоеватель, и державшим его в кабале".

Микеланджело был ваятель, архитектор, живописец и поэт. Но более всего и во всем — ваятель; его фигуры, написанные на плафоне Сикстинской капеллы, можно принять за статуи, в его стихах, кажется, чувствуется резец скульптора. Скульптуру он ставил выше всех других искусств и был в этом, как и в другом, антагонистом Леонардо, считавшим царицей искусств и наук живопись.

Одна из ранних работ Микеланджело — статуя Давида, высотой около пяти метров, поставленная на площади Синьории, возле Палаццо Веккьо, где находился правительственный центр Флоренции. Установка этой статуи имела особое политическое значение: в это время, в самом начале XVI века. Флорентийская республика, изгнавшая своих внутренних тиранов, была исполнена решимости сопротивляться врагам, грозившим ей изнутри и извне. Хотели верить, что маленькая Флоренция может победить, как некогда юный мирный пастух Давид победил великана Голиафа. Здесь было где проявиться героическому складу дарования Микеланджело. Он изваял из единой мраморной глыбы (ранее уже испорченной неудачной обработкой) прекрасного в своем сдержанном гневе молодого гиганта. В наше время большинство скульпторов работают так: лепят глиняную модель в натуральную величину, доводя ее до законченности, потом мраморщик (реже сам скульптор) переводит ее с механической точностью в материал, то есть в мрамор или в другой камень. Или прямо с глиняной модели снимают гипсовый слепок. При таком способе работы пластический образ создается не ваянием, а лепкой, — не удалением материала, а прибавлением, наложением. Ваяние же в собственном смысле — это высекание путем откалывания и обтесывания камня; ваятель мысленным взором видит в каменной глыбе искомый облик и "прорубается" к нему в

Микеланджело
Давид,
1501-1504
Флоренция,
Академия изящных
искусств



глубь камня, отсекая то, что не есть облик. Это тяжелый труд, — не говоря уже о большом физическом напряжении, он требует от скульптора безошибочности руки (неправильно отколотое уже нельзя снова приставить) и особой зоркости внутреннего видения. Так работал Микеланджело. В качестве предварительного этапа он делал рисунки и эскизы из воска, приблизительно намечая образ, а потом вступал в единоборство с мраморным блоком. В "высвобождении" образа из скрывающей его каменной оболочки Микеланджело видел сокровенную поэзию труда скульптора; в своих сонетах он часто толкует его в расширительном, символическом смысле, например: "По-

добно тому, Мадонна, как в твердый горный камень воображение художника вкладывает живую фигуру, которую он извлекает оттуда, удаляя излишки камня, и там она выступает сильнее, где больше он удаляет камня, — так некие добрые стремления трепещущей души скрывает наша телесная оболочка под своей грубой, твердой, необработанной корой".

Освобожденные от "оболочки", статуи Микеланджело хранят свою каменную природу. Они всегда отличаются монолитностью объема: Микеланджело говорил, что хороша та скульптура, которую можно скатить с горы и у нее не отколется ни одна часть. Почти нигде у его статуй нет свободно отведенных, отделенных от корпуса рук; бугры мускулов преувеличены, преувеличивается толщина шеи, уподобляемой могучему стволу, несущему голову; округлости бедер тяжелы и массивны, подчеркивается их глыбистость. Это титаны, которых твердый горный камень одарил своими свойствами. Их движения сильны, страстны и вместе с тем как бы скованы; излюбленный Микеланджело мотив контрапоста — верхняя часть торса резко повернута. Совсем не похоже на то легкое, волнообразное движение, которое оживляет тела греческих статуй. Характерный поворот микеланджеловских фигур, скорее, мог бы напомнить о готическом изгибе, если бы не их могучая телесность. Движение фигуры в статуе "Победитель" сравнивали с движением языка пламени, возник даже термин "serpentina" - змеевидное движение.

Два главных скульптурных замысла проходят почти через всю творческую биографию Микеланджело: гробница папы Юлия II и гробница Медичи. Юлий II, тщеславный и славолубивый, сам заказал Микеланджело свою гробницу, желая, чтобы она превзошла великолепием все мавзолеи мира. Микеланджело, увлеченный, задумал колоссальное сооружение с десятками статуй; папа на первых порах его поддерживал, но строптивая независимость художника, требовавшего свободы действий, приводила к постоянным столкновениям. Микеланджело то изгоняли из Рима, то вновь призывали: отношения с капризным и вспыльчивым папой были трудными. Кроме того, Юлий II скоро охладел к проекту, ему сказали, что это дурная примета - готовить себе при жизни гробницу. Вместо этого он поручил Микеланджело расписать Сикстинскую капеллу, что тот и делал в продолжение четырех лет, в то самое время, когда Рафаэль расписывал Ватиканские станцы. После смерти Юлия II, в 1513 году, Микеланджело снова принялся за его гробницу, изменив первоначальный проект, но новый папа, Лев X, происходивший из рода Медичи, ревновал к памяти своего предшественника и отвлекал художника другими заказами. Между тем наследники Юлия II, грозя судом, требо-



Микеланджело
Восставший раб
Около 1513
Париж, Лувр

Микеланджело
Сивилла Кумекая
Фреска свода
Сикстинской капеллы
1510
Рим, Ватикан



вали от него окончания давнишней работы. "Я служил папам, — вспоминал на склоне жизни Микеланджело, — но только по принуждению". Он не мог сосредоточенно творить: ему приказывали, принуждали, грозили, отрывали оттого, чем он успел увлечься. И наконец, - самое горестное, наложившее печать безграничной скорби на героическое искусство Микеланджело, — осада и падение Флоренции, уничтожение республики, эпоха террора и инквизиции, годы страдальческого одиночества, проведенные в изгнании в Риме, где Микеланджело и умер в возрасте восьмидесяти девяти лет. Что же он осуществил? Мало по сравнению со своими замыслами, но колоссально много на весах истории искусства. Скажем о главном.

По иронии судьбы, самым законченным из его трудов оказался не скульптурный, а живописный — роспись потолка Сикстинской капеллы. Хотя Микеланджело принял этот заказ, не считая себя живописцем, но, взявшись за работу, он загорелся творческой страстью и отдался ей целиком. Вместо того чтобы покрыть потолок орнаментом и написать лишь фигуры между распалубками сводов, как предполагалось сначала, он всю середину потолка заполнил сюжетными композициями, окружил каждую более

Микеланджело
Страшный суд Фреска
алтарной стены
Сикстинской капеллы
1535-1541 Рим, Ватикан



крупными по масштабу фигурами обнаженных юношей, между распалубками поместил еще более крупные фигуры пророков и сивилл и еще фигуры и группы в треугольниках распалубок и в полукруглых люнетах над окнами. Чтобы все это скопище фигур было архитектурно упорядоченным и пространственно организованным, Микеланджело не только использовал реальные архитектурные членения сводов, но еще написал и дополнительные: он изобразил кистью выступающие карнизы, пилястры с фигурами путти, арки и цоколи. Вся эта иллюзорная сильно моделированная светотенью архитектурная декорация снизу кажется настоящей,*а пророки и юноши, помещенные в иллюзорных нишах и на цоколях, — объемными. В общей сложности несколько сот фигур написано на пространстве в 600 квадратных метров: целый народ, целое поколение титанов, где есть и старики, и юные, и женщины, и младенцы. В фигурах пророков, сивилл и юношей Микеланджело развернул своего рода энциклопедию пластики, неистощимое разнообразие контрапостов и ракурсов. Это нечто вроде завещания всем будущим скульпторам.

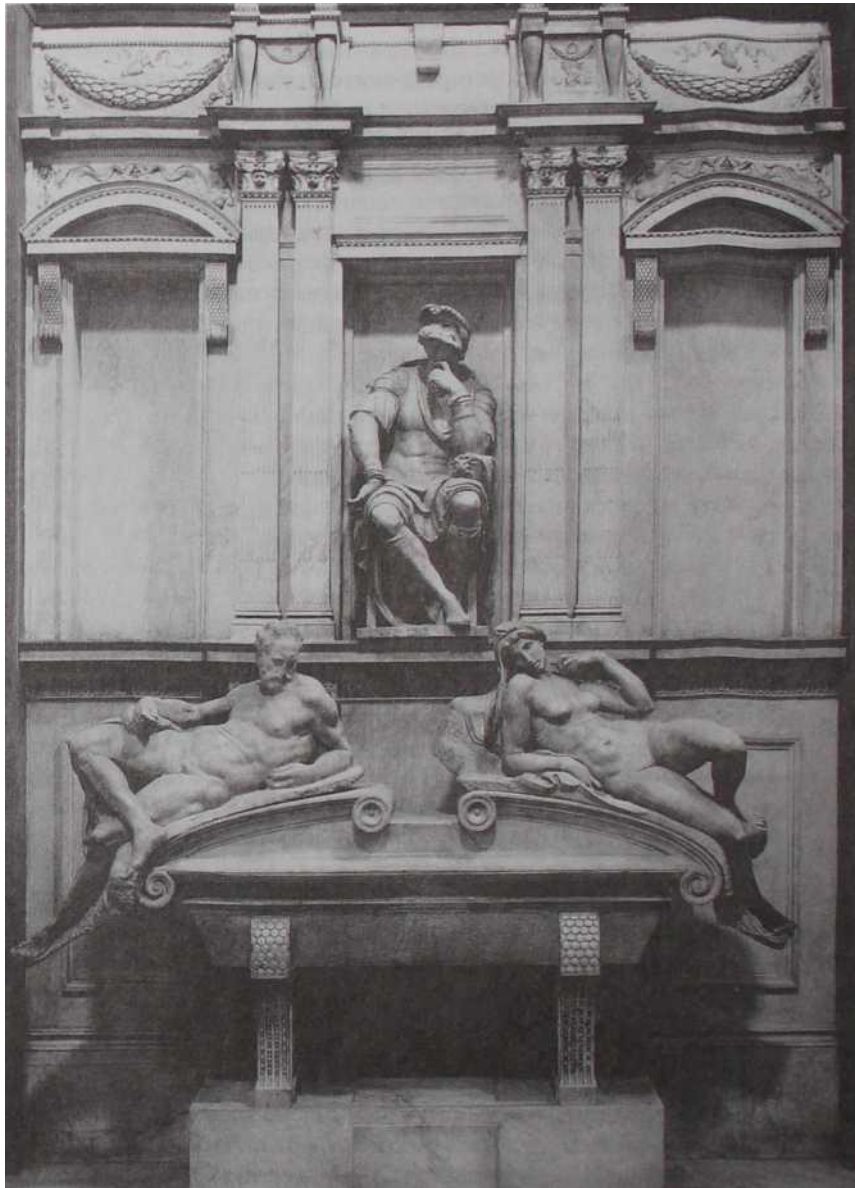
Где еще в мировом искусстве можно встретить таких могучих телом и духом, таких яростно вдохновенных мужчин и женщин, как пророки и сивиллы Микеланджело? Он никогда не изображал слабых людей, у него и старики, и женщины, и умирающие, и отчаявшиеся — всегда мощны. Кумскую сивиллу он изобразил престарелой: казалось бы, как можно выразить силу в образе старухи? А это один из самых мощных образов Сикстинской капеллы.

Среди ее сюжетных росписей наибольшей славой пользуется "Сотворение Адама". Глубок внутренний смысл этой лаконичной композиции: она остается вечным символом созидания, одухотворения. Творящая сила. Бог-демиург, не останавливаясь в своем вихревом полете, протягивает руку и едва касается протянутой навстречу, еще инертной руки Адама; мы воочию видим, как оживает тело Адама, как просыпаются дремлющие силы жизни.

Работая в Сикстинской капелле, Микеланджело, этот физически далеко не сильный, подверженный недугам, одержимый постоянными душевными смутами человек, сам совершил беспримерный подвиг. Он отказался от помощников и всю работу выполнил один. Ему приходилось писать, стоя на лесах и запрокидывая голову, так что краска капала ему на лицо, — и так изо дня в день несколько лет. Он собственноручно создал все эти прекраснейшие тела, всю эту громадную, невероятно сложную роспись, а его собственное тело по окончании оказалось обезображенным: корпус выгнулся, грудь впала, вырос зуб, долгое время он не мог смотреть прямо перед собой и, читая, должен был поднимать высоко над головой книгу.

Уже в старости Микеланджело было вновь суждено вернуться к росписям Сикстинской капеллы: на этот раз он написал на стене "Страшный суд". Здесь уже нет ясной архитектоники. Лавина нагих тел рушится в бездну. Среди них много портретных лиц. Это возмездие, крушение ренессансной гордыни. Те люди, которые в "Афинской школе" Рафаэля так возвышенно и достойно беседовали о возвышенных и достойных вещах, теперь низвергаются в мучительный хаос. Вызывает содрогание скорчившаяся атлетическая фигура человека, который прикрыл рукой один глаз, а другой глаз смотрит с выражением безумного ужаса. Но Микеланджело верен себе: гибнущие люди прекрасны, и сам Христос воплощен в любимом его облике молодого мускулистого гиганта.

От работы над гробницей Юлия II остались статуи грозного карающего пророка Моисея и пленников. Из этих последних две вполне законче-



Микеланджело
Гробница Лоренцо
Медичи Капелла
Медичи церкви Сан
Лоренцо во
Флоренции
1524-1531

ны, они носят названия "Скованный пленник" и "Умиравший пленник". Медленно обходя, спереди и с боков, фигуру "Скованного пленника", следя за меняющимися пластическими аспектами, зритель видит все стадии героического и напрасного усилия разорвать путы. То предельное напряжение, то резиньция, то новое отчаянное усилие. "Умиравший пленник" не рвет свои узы: закинув за голову руки и склоня голову к плечу, он погружается в состояние, одинаково похожее и на смерть и на сон — благодетельное освобождение от мук.

Сохранилось еще четыре фигуры "Пленников" — незаконченные. В одной из них незаконченность, может быть, умышленная — это так называемый "Пробуждающийся пленник". Его фигура не вполне выделилась из каменного блока и хочет из него вырваться. Напрягающаяся грудная клетка

уже на свободе, но часть головы, руки, ноги вязнут в обволакивающей каменной массе. Это образ "высвобождения" облика из камня, живого духа из косной материи. Многие скульпторы потом сознательно использовали подобный символично-пластический мотив, его любил и часто разрабатывал Роден. Должны ли были "Пленники" олицетворять итальянские города, поработанные французами, или это аллегии искусства, покровителем которых считал себя Юлий II? Сам Микеланджело не придавал большого значения точному смыслу аллегорий. Для него пластика человеческого тела, его движения и контрапосты сами по себе были исполнены внутреннего содержания, широкого и емкого. Как говорил о Микеланджело Франсуа Милле, он был "способен воплотить все добро и все зло человечества в одной-единственной фигуре".

Так же не поддаются однозначному толкованию скульптуры капеллы Медичи, законченной уже в 30-х годах. Это "Ночь" и "День", "Утро" и "Вечер" — они полулежат попарно на саркофагах под портретными статуями Джулиано и Лоренцо Медичи, находящимися в нишах. Крышки саркофагов покаты, и положение фигур кажется непрочным, кажется, что они и в дремоте чувствуют ненадежность своего ложа, бессознательно ища опору для ног (а ноги скользят), пытаясь напрячь расслабленные сном мускулы. Эти могучие тела одолевает тягостная истома, они словно отравлены. Медленное, неохотное пробуждение, тревожно-безрадостное бодрствование, засыпание, цепенящее члены, и сон — тяжелый, но все же приносящий забвение. "Ночь" в образе женщины, которая спит, опираясь локтем на согнутую ногу и поддерживая рукой низко опущенную голову, — самая пластически выразительная и прекрасная из четырех статуй. Ей посвящали стихи. И Микеланджело в ответ на чей-то довольно банальный мадригал, где говорилось, что этот одушевленный камень готов проснуться, ответил четверостишием, ставшим не менее знаменитым, чем сама статуя:

Отрадно спать, отрадней камнем быть,
О, в этот век, преступный и постыдный.
Не жить, не чувствовать — удел
завидный.

Прошу, молчи, не смей меня будить.

Когда за много лет до того Микеланджело начинал работу над фасадом церкви Сан Лоренцо (Капелла Медичи — пристройка к ней), ему хотелось сделать этот фасад "зеркалом Флоренции". Замысел остался неосуществленным. Зато теперь, наполнив усыпальницу Медичи образами тревожных, бесцельных порывов, мрачной покорности и покорного отчаяния, он сделал ее зеркалом Италии. Это образ Италии, уходящей в ночь. Но она остается царственно-прекрасной.

Микеланджело-художник до последнего вздоха боготворил человеческую красоту. И ему чудилось в ней нечто грозное, роковое — высший предел на границе небытия. "После многолетних исканий и уже приближаясь к смерти, мудрый художник приходит к воплощению в твердом горном камне наиболее совершенной идеи живого образа. Потому что высокое и редкое находишь всегда поздно и длится оно недолго. Точно так же и природа, когда она, блуждая в веках от одного лика к другому, достигает в твоём божественном лице высшего предела прекрасного, тем самым истощается, стареет и должна гибнуть. Поэтому наслаждение красотой соединено со страхом, питающим странной пищей великое к ней влечение. И я не мо-

гу ни сказать, ни помыслить, что при виде твоего облика так тяготит и возносит душу. Есть ли это сознание конца мира или великий восторг".

Не всякому было дано так ощутить трагедию заката большой культурной эпохи, как Микеланджело. Наступившая в Италии феодально-католическая реакция через какое-то время стала буднями жизни, новые поколения художников уже не видели в ней особенной трагедии, а принимали ее как данность, как привычную обстановку — главным образом при дворах герцогов и королей, — вероятно, и не замечая, какое роковое клеймо накладывает на них "преступный и постыдный" век, как мельчит и искажает таланты. Художники второй половины XVI века продолжали чтить своих

великих ренессансных предшественников и считали, что следуют их заветам. На самом деле они следовали им эпигонски, усваивая обрывки внешних форм и бессознательно доводя их до карикатуры, потому что исчезло содержание, когда-то рождавшее и животворившее эти формы. Школа маньеристов культивировала "змеевидные" повороты фигур Микеланджело, но вне микеланджеловского пафоса эти повороты выглядели только странной вычурностью. Маньеристы также заимствовали у Леонардо указующие жесты, таинственные улыбки — и это принимало характер двусмысленный и жеманный. Посмотрите на "Мадонну с розой" Пармиджанино: какая изысканность в этих нарочитых позах, нарочитых жестах, в женоподобном тельце младенца и его выхоленных пальчиках, заостренных как коготки. Вот типическое произведение маньеризма.

Но среди маньеристов были сильные и острые мастера, особенно много достигшие в портрете, как, например, Понтормо и Бронзино или ювелир, чеканщик и скульптор Бенвенуто Челлини, не менее известный своей авантюрно-романти-



Микеланджело
Площадь Капитолия
в Риме После 1531

ческой "Vita" (автобиография), чем своими изделиями. Созданная в противовес маньеризму Болонская Академия оказалась еще менее плодотворной в своих попытках создать "большой стиль", отправляясь главным образом от Рафаэля. И среди болонцев были талантливые художники, как один из ее организаторов Аннибале Карраччи, но в начале XVII века болонская школа наводила искусство Италии слащавыми картинами Гвидо Рени и его еще менее значительных подражателей. История произвела решительную переоценку многих произведений Гвидо Рени, который долгое время был популярен. Его головки святых сентиментальны и однообразны в своей приторной красоте, колорит отличается глухим коричневым тоном, фактура — клеенчатой склизкостью и заглаженностью.

Традиции Возрождения по-настоящему продолжали не эпигоны и эклектики, а те, кто обращался с этими традициями куда менее почитательно и противопоставлял им нечто новое — Рембрандт, например. В широком же смысле — вся европейская художественная культура последующих столетий питалась достижениями Ренессанса. Надо сказать, что эти великие достижения имели и свою изнанку, свою негативную сторону, которая обнажилась не столько в самом Ренессансе, сколько впоследствии. И во имя

ясного понимания противоречивых путей, которыми движется история, мы не должны умолчать и об этом.

Читатель, вероятно, заметил, что, в отличие от предыдущих глав, в главе о Ренессансе мало говорилось об архитектуре. Хотя об архитектуре Возрождения можно сказать многое, можно без конца описывать ее красивые памятники, но наш очерк посвящается изобразительным искусствам. В древности и в средние века они составляли с архитектурой единое целое. А в эпоху Ренессанса они впервые начинают эмансипироваться от зодчества. Преимущество это или утрата? Как ни красивы и внушительны ренессансные палаццо и храмы, как ни блистательна деятельность зодчих Высокого Возрождения - Браманте и Палладио - архитектура в эту эпоху переставала быть дирижером оркестра искусств. Произошло некое перемещение акцентов. Живопись, завоевав собственное иллюзорное пространство, встала на путь независимости от архитектуры. Она еще оставалась по преимуществу монументальной, то есть связанной со стеной. Но теперь она уже диктует архитектуре свою волю. Архитектура начинает сама подражать изобразительным искусствам, жертвуя своей конструктивностью, можно сказать, своей тектонической правдивостью. Уже у Брунеллески элементы античного ордера — колонны, пилястры, карнизы, — которые в Греции были функциональными частями стоечно-балочной конструкции, используются в декоративных целях. А в зодчестве Высокого Возрождения декоративно-изобразительные тенденции развиваются в полной мере: появляется архитектура, "не выстроенная, а изображенная на стене", по выражению архитектора А. Бурова. Преобладает забота о красоте фасада независимо от действительной тектоники. При этом фасад профилируется все более сочно, богато, все более выступающими формами, создающими живописную светотеневую игру; в постройках венецианского архитектора Якопо Сансовино стена превращается в сплошную архитектурную декорацию. Не останавливаются перед тем, чтобы чисто живописными средствами создавать иллюзорное пространство и интерьер. Браманте в миланской церкви Сан Сатино написал на стене полукруглое углубление апсиды — на самом деле апсиды там нет. Живописец Мелоццо да Форли расписал несуществующий купол в церкви в Лоренто — на самом деле купола нет, роспись покрывает гладкую поверхность, но благодаря перспективным построениям и ракурсам создается иллюзия купола. Мантенья иллюзионистически изобразил "прорыв в небо" на потолке во дворце Гонзага. И Микеланджело, как мы видели, написал несуществующую архитектуру на плафоне Сикстинской капеллы.

Настоящая же архитектура получалась у него далеко не такой совершенной, как скульптура и живопись, хотя и сюда он вкладывал всю мощь своего художественного темперамента. Микеланджело продолжил строительство собора св. Петра в Риме (над которым работали ранее Браманте и Сангалло), увенчав его грандиозным куполом. Импозантность этого замысла не искупает некоторой тяжеловесности, несвойственной эпохам с подлинно развитым тектоническим чувством.

Примерно такие же отношения, как с архитектурой, сложились у ренессансного изобразительного искусства с прикладным искусством. Художники Возрождения не порывали связей с ремеслами, в этом отношении они были прямыми наследниками средневековых мастеров, превосходя их в разносторонности и артистизме. Вероккьо, Боттичелли, да и большинство художников не только писали картины и фрески, но и расписывали сундуки (знаменитые итальянские "кассоне"), занимались ювелир-

Микеланджело
Купол собора св.
Петра в Риме



ным делом, исполняли рисунки для гобеленов. Прикладное искусство процветало: какой-нибудь фонарь над дверью, знамя с гербом, деревянная рама зеркала были полноценным художественным созданием. Венецианские изделия из филигранного стекла, расписные керамические блюда — верх искусства. Но на примере тех же майоликовых блюд (их богатая коллекция имеется в Эрмитаже) можно заметить, как изображение побеждает, подчиняет себе самый предмет. Не столько изображение украшает вещь, сколько сама вещь существует как бы для того, чтобы служить фоном росписи, причем ее собственная, рациональная структура все меньше принимается во внимание: страсть к передаче иллюзорного пространства проникает и сюда. И эти красивые блюда, как правило, уже не употребляли по прямому назначению: их вешали на стены как картины. Вот это, вероятно,

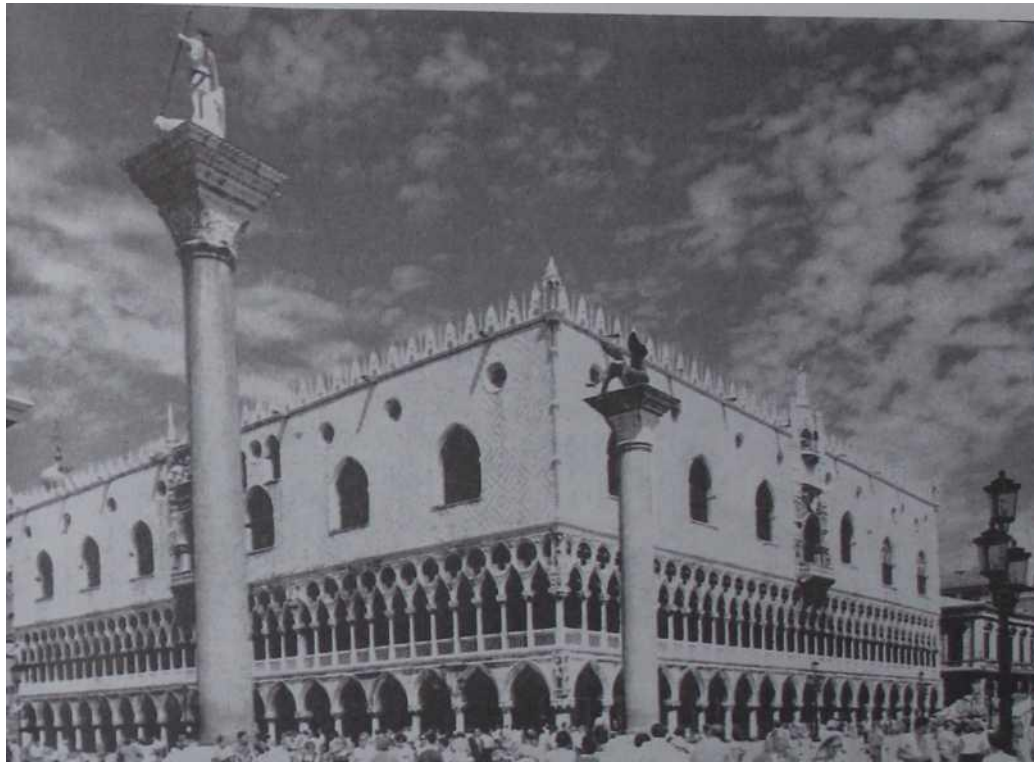
ло, воду и вино в свои сосуды, как бы они ни были прекрасно расписаны. Подобные перемещения акцентов с созидательного, конструирующего начала на живописно-декоративное симптоматичны. Они предвещают в будущем — пока только в будущем! — определенное расхождение между искусством и повседневностью. Ведь архитектура, посуда, мебель и все прочее входят в структуру человеческой повседневности, обихода, быта. Когда живопись и скульптура живут с ними в тесном союзе, это значит, что искусство как таковое не противопоставляет себя повседневной жизни, существует внутри нее, а не параллельно с ней, только как отражающее ее зеркало. В ренессансной культуре союз, по-видимому, тесный: искусство вездесуще, оно проникает собой все, его даже слишком много на каждом шагу. Однако мир функциональных вещей начинает подчиняться миру изображений, приспосабливаться к нему, даже подделываться под него, а это значит, что по дальнейшей логике процесса архитектура и ремесла должны были постепенно утрачивать собственную художественную силу, неразрывно связанную с их целесообразностью и функциональностью. И действительно: чем дальше, тем больше они расслаивались на декоративную и функциональную сторону, причем в первой оставалось все меньше целесообразного, а во второй — все меньше художественного. А изобразительные искусства — живопись и скульптура — все больше культивировали свою собственную, нефункциональную специфику, но при этом все дальше уходили от прямого участия в повседневности. Художники понемногу обособлялись в артистическую касту, искусство из коллективного общенародного творчества становилось делом особо одаренных индивидов. Общий "средний" уровень художественной культуры после Ренессанса уже никогда не был таким равномерно высоким, как в прежние эпохи.

ВОЗРОЖДЕНИЕ В ВЕНЕЦИИ

Пока что изобразительные искусства переживали эпоху своего полного торжества. Если во Флоренции и в Средней Италии они развивались преимущественно под знаком пластики (сама живопись была прежде всего пластической), то в Венеции господствовала живопись как таковая, радостная стихия цвета.

Возрождение в Венеции — обособленная и своеобразная часть общеитальянского Возрождения. Оно здесь началось позже, продолжалось дольше, роль античных тенденций в Венеции была наименьшей, а связь с последующим развитием европейской живописи — наиболее прямой. О венецианском Возрождении можно и следует говорить отдельно. Положение Венеции среди других итальянских областей можно сравнить с положением Новгорода в средневековой Руси. Это была богатая, процветающая патрицианско-купеческая республика, державшая ключи от морских торговых путей. Крылатый лев святого Марка — герб Венеции — царил над водами Средиземного моря, золото стекалось со всех концов земли в венецианскую лагуну. Веронезе и Тьеполо изображали Венецию в образе пышной белокурой красавицы, облаченной в красный бархат и горностаевый мех, осыпаемой, как Даная, золотым дождем.

От политических междоусобий итальянских городов Венеция держалась в стороне, ее быт и строй были совершенно самостоятельными. Вся полнота власти принадлежала "Совету девяти", избираемому правящей кастой. Фактическая власть олигархии осуществлялась негласно и жестоко,



Дворец дожей
в Венеции
Основное строительство
в XIV-XV вв.

посредством шпионажа и тайных убийств. Это была закулисная сторона жизни Венецианской республики, — внешняя выглядела как нельзя более празднично. Церемониал венчания и "обручения с морем" дожа, который выбирался пожизненно и пользовался больше внешним почетом, чем реальной властью, торжественные встречи иностранных послов, религиозные праздники обставлялись не только роскошно, но щедро и широко, как народные празднества и карнавалы. Веселящуюся Венецию особенно легко представить себе по полотнам Каналетто, художника XVIII столетия: он с документальной точностью изображал эти традиционные карнавалы и торжества. Площадь св. Марка запружена толпой, черные и раззолоченные гондолы-птицы снуют по зеленым водам лагуны, развеваются стяги, ярко вспыхивают алые балдахины и плащи, мелькают черные полумаски. Над всем высится и господствует сказочная, кружевная, разубранная и многоцветная архитектура собора св. Марка и Дворца дожей.

Венеция мало интересовалась учеными изысканиями и раскопками античных древностей - ее Ренессанс имел другие истоки. Она издавна поддерживала тесные торговые связи с Византией, с арабским Востоком, торговала и с Индией. Культура Византии пустила в Венеции особенно глубокие корни, но византийская строгость не привилась - нравилась византийская красочность, золотой блеск. Венеция переработала в своем лоне и готику и восточные традиции - о них говорит каменное кружево венецианской архитектуры, что-то напоминающее мавританскую Альгамбру. Плодом широкой общительности Венеции и явился собор св. Марка — этот беспрецедентный архитектурный памятник, где наслоения примерно семи

столетий начиная с X века объединяются в неожиданно гармоничное, феерически красивое целое, где мирно уживаются колонны, вывезенные из Византии, византийская мозаика, древнеримская скульптура, готическая скульптура.

Дворец дождей — сооружение не менее прихотливое: это так называемая венецианская готика, сочетающая готическую стрельчатую аркаду внизу с массивным гладким блоком сверху, покрытым арабским узором белых и красных плит.

Венеция вырабатывала свой стиль, черпая отовсюду, тяготея к красочности, к романтической живописности. В результате этот город на остро-

вах, где дворцы тянутся вдоль Большого канала, отражаясь в его водах, где, собственно, единственной обширной "сушей" является площадь св. Марка, стал подобен шкатулке, до отказа наполненной всевозможными драгоценностями.

Вкус к фантастическому, цветистому, однако, умерялся и упорядочивался духом деловитой трезвости, реальным взглядом на жизнь, свойственным венецианским купцам. Венеция не уподобилась грезящему Востоку, погруженному в красочные миражи. Из всего, что она впитала, из нитей Запада и Востока она соткала свой Ренессанс, свою чисто светскую культуру, которая, в конечном счете, сблизилась с исканиями итальянских гуманистов. Это произошло не раньше второй половины XV века — только тогда наступило кратковременное венецианское "кватроченто", вскоре уступившее культуре Высокого Ренессанса. Тогда стали появляться картины Джентиле Беллини, Чима да Конельяно, Витторе Карпаччо, Антонелло да Мессина, увлекательно живописующие быт Венеции по канве религиозных сюжетов. Среди аналогичных произведений итальянского кватроченто венецианские "истории" (так называли итальянцы свои картины, прообраз всей будущей европейской исторической живописи), вероятно, самые романтические, а вместе с тем и самые реальные. Никто не изображал свой родной город, его пейзаж, обитателей, обычаи так близко к натуре, по-



Витторе Карпаччо
Рыцарь в пейзаже
Лугано,
коллекция Тиссен

дробно, влюбленно и поэтично, как, например, Карпаччо в цикле "Жизнь св. Урсулы", состоящем из девяти больших картин, и в других циклах, также посвященных "житиям святых". Тут перламутрово-зеленоватые небеса и воды Венеции, корабли в лагуне, каналы, мосты и лодки с гондольерами, живописные толпы горожан на берегу, современников Карпаччо. Не чувствуется противоречия между этой современной средой и чудесными событиями — сама реальная Венеция выглядела достаточно фантастично. Здесь можно разглядеть многие жанровые, житейские подробности, вроде писца, прилежно пишущего за конторкой, склонив голову набок, или маленького уличного музыканта. Композиция "Сновидение св. Урсулы" изображает, видимо, с полной достоверностью типичную комнату ренессансного жилого дома, с решетками на окнах, с изящными вазами на подоконнике, с кроватью под высоким балдахином на тонких столбиках, с беленькой собачкой на ковре. Но кажется чем-то вполне естественным, что в уютную горницу, в атмосферу утреннего сна тихой поступью входит ангел.

Многим, кто знакомится с венецианской живописью, произведения раннего венецианского Ренессанса нравятся даже больше, чем прославленные полотна Тициана, Веронезе и Тинторетто. Произведения кватрочентистов сдержаннее и тоньше, их наивность пленяет, в них больше музыкальности. Художник, переходный от Раннего Возрождения к Высокому - Джованни Беллини, с течением времени все больше привлекает внимание, хотя долгое время его заслоняли своим пышным чувственным блеском его младшие современники. Именно Джованни Беллини утонченным благородством стиля, сияющим колоритом более всех венецианцев увлек Врубель, когда тот жил в Венеции. Какой силой



Джованни Беллини
Озерная мадонна
Около 1490
Флоренция, Уффици

поэтической фантазии обладал Беллини, показывает его загадочная по сюжету картина "Озерная мадонна". Это похоже на грезу о золотом веке или о рае: на берегу озера, среди природы, пребывают в раздумчиво-созерцательном, счастливо-спокойном состоянии молодые женщины, старики, играющие дети, животные. Немного поодаль от группы Марии и святых ужинает в своей хижине пастух и мирно бродит мифический кентавр; на другом, отдаленном берегу озера видны двое влюбленных, держащихся за руки.

Время от времени мысль художников творила подобные золотые сны. "Озерная мадонна" Беллини лучше, чем более холодные фантазии Клода Лоррена, оправдывает крик души Достоевского: "Чудный сон, высокое заблуждение человечества! Золотой век — мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже умереть!"

Джорджоне
Юдифь Около
1502
Санкт-Петербург,
Эрмитаж



Джорджоне Три философа Около 1508 Вена, Художественно исторический музей



Джорджоне — ученик Джованни Беллини, художник, считающийся первым мастером Высокого Возрождения в Венеции, тоже принадлежал к породе мечтателей. Его "Спящая Венера" — произведение удивительной душевной чистоты, одно из самых поэтических изображений нагого тела в мировом искусстве. Это тоже воплощение мечты о "простодушных, счастливых и невинных людях", живущих в гармонии с природой.

В стиле Джорджоне есть общее и с Рафаэлем и с Леонардо да Винчи: Джорджоне "классичен", ясен, уравновешен в своих композициях, а его рисунку свойственна редкая плавность линий (какими "голубиными" очертаниями обрисована фигура женщины - голова, плечи, руки - на эрмитажной картине "Юдифь"!). Но Джорджоне лиричнее, интимнее, и у него есть качество, искони свойственное венецианской школе и поднятое им на новую ступень, — колоризм. Любовь венецианцев к чувственной красоте цвета (они не считали его второстепенным элементом живописи, как флорентийцы) привела, шаг за шагом, к новому живописному принципу, когда материальность изображения достигается не столько светотенью, сколько градациями цвета. Отчасти это уже есть у Джорджоне. Тело "Спящей Венеры" написано с минимальной светотеневой моделировкой - как будто просто покрыто ровным светло-золотистым тоном и равномерно освещено, однако не только не выглядит плоским, но ощутимо воспринимаются все нежные переходы, подъемы и углубления формы.

А затем Веронезе, Тициан, Тинторетто подняли искусство цветовой "лепки" до высшей стадии мастерства, которой потом не переставали учиться у великих венецианцев все живописцы Европы.

Надо заметить, что венецианские художники чинквеченто являлись людьми иного склада, чем мастера других областей Италии. Непричастные к ученому гуманизму, они не были столь же разносторонними, как флорентийцы или падуанцы, - это были более узкие профессионалы сво-



Паоло Веронезе
Брак в Кане 1571
Дрезден,
Картина
галерея

его искусства — живописи. Большие патриоты Венеции, они обычно никуда не переезжали и не странствовали, оставаясь верными "царице Адриатики", которая их хорошо вознаграждала. И потому венецианская школа, несмотря на различие художественных индивидуальностей, обладала многими общими родовыми чертами, свойственными ей, и только ей, передававшимися от отца к сыну, от брата к брату в больших художественных семьях. В творчестве венецианцев сказывалась устойчивость обстановки, быта, пейзажа, типажа. Мы узнаем во всех их картинах атмосферу Венеции по обилию праздничных, пиршественных мотивов, по сквозным балюстрадам дворцов, по красно-бархатным мантиям дождей, по золотым волосам женщин.

Самым типичным художником праздничной Венеции можно считать Паоло Веронезе. Он был живописец, и только живописец, — зато уж живописец до мозга костей, лев живописи, бурно талантливый и простодушный в своем искусстве тем великолепным простодушием щедрого таланта, которое всегда пленяет и способно искупить многое недостающее. Весь размах жизнерадостного дарования Веронезе ощутим в его многолюдных больших композициях, которые назывались "Брак в Кане Галилейской", "Пир в доме Левия", "Тайная вечеря", но были не чем иным, как колоритными зрелищами хмельных и пышных обедов в венецианских палаццо, с музыкантами, шутами, собаками. В них не было ровно ничего религиозного, и не приходится удивляться, что по поводу одной из таких картин Веронезе пришлось держать ответ перед трибуналом святейшей инквизиции. Все началось с того, что Веронезе было предложено заменить в композиции собаку фигурой Марии Магдалины, но он отказался. "Вам казалось подходящим изображать в Тайной вечере Господа нашего шутов, пьяных немцев, карликов и прочие глупости?" — с пристрастием допрашивали Веронезе члены трибунала. "Мы, живописцы, пользуемся теми же вольностями, какими пользуются поэты и сумасшедшие", — с достоинством и скрытой насмешкой отвечал художник. На вопрос о его профессии он ответил просто: "Я рисую и пишу фигуры". Веронезе вовсе не ставил себе таких мудреных психологических задач, как, например, Леонардо в "Тайной вечере", — это его не интересовало. У него один из апостолов разрезает жаркое, другой подставляет тарелку, третий ковыряет вилкой в зубах. Как будто не очень возвышенно? Но отдадим должное искусству, способному прославить кра-

соту мира в бесхитростных, насквозь земных, чувственных явлениях. "Живописная ценность", которой они обладают, которой поклонялся Веронезе, не есть что-то внешнее и пустое, чем можно пренебрегать: это вечно, как сама жизнь, это ценность прекрасной плоти мира; и, между прочим, заслуга Возрождения и в том, что оно раскрыло глаза на эти ценности.

Краски Веронезе светозарны, насыщенны по тону, и, что главное, они материальны - то есть не просто расцвечивают изображение предмета (что часто было у флорентийцев), а сами претворяются в предмет, становятся серебром, бархатом, облаком, телом. Красота формы, цвета и фактуры вещей, как они существуют сами по себе, в природе, как бы помножается на красоту цвета и фактуры живописи, и в результате чувственное впечатление приобретает высочайшую интенсивность; к тому же Веронезе гениально организует композицию, сопоставляет фигуры в таких сочетаниях ритма, пространственных, перспективных отношений, которые дают максимум зрелищного эффекта. Он не фантазирует в красках — его колорит исключительно "объективен"; он передает даже ощущение воздушной среды, ее серебристый холодок.



Паоло Веронезе Семья Кучина, поклоняющаяся мадонне и святым 1571
Дрезден,
Картинная галерея

Вся эволюция венецианской живописи чинквеченто отразилась в творческой биографии Тициана. Тициан прожил легендарно долгую жизнь — по традиционным данным девяносто девять лет, причем самый поздний его период - самый значительный. В раннем периоде Тициан близок к Джорджоне, с которым он работал совместно; к этому времени относятся, например, "Любовь земная и небесная", "Флора" — произведения, безмятежные по настроению, знойные и глубокие по краскам. По сравнению с Джорджоне Тициан менее лиричен и утончен, его женские образы более "приземлены" - это очевидно, если сравнить "Спящую Венеру" Джорджоне с многочисленными тициановскими Венерами, — но по-своему не менее обаятельны. От них исходит успокоительное веяние душевной свежести и здоровья. Спокойные, золотоволосые, пышнотелые женщины Тициана — то обнаженные, то в богатых нарядах — это как бы сама невозмутимая природа, сияющая "вечной красотой", не добрая и не злая, не умная и не глупая и в своей откровенной чувственности абсолютно целомудренная. Нагим телом "Венеры перед зеркалом", его теплыми, живыми, золотистыми оттенками Тициан - а вслед за ним и зритель - любит так, как можно любоваться солнечной поляной или рекой. Природа, женщина, живопись,



Тициан
Венера Урбинская
Около 1538 Флоренция,
Уффици

Тициан
Портрет папы Павла III с
Алессандро и Оттавио
Фарнезе 1545-1546
Неаполь, Музей
Каподемонте

— кажется, что эти понятия были для Тициана чем-то нераздельным. Но он далеко не был таким стихийным живописцем, как Веронезе. Тициан гораздо более интеллектуален. Интеллектуальность ощущается и в его монументальных композициях (из них особенно известна "Ассунта"

— вознесен

ие Богоматери) и главным образом в портретах. Портретная живопись вообще была той областью венецианского искусства, где оно отрешалось от привычной праздничности и где можно увидеть явственные намеки на холодную и нередко жестокую изнанку жизни Венеции. Написанный Тицианом в 1540-х годах портрет папы Павла III, главного по-

кровителя инквизиции, с его племянниками, Алессандро и Оттавио Фарнезе, — произведение шекспировского склада: такого анализа индивидуальных характеров ранее не было ни у кого из художников.

Страшный по своему непреклонному реализму портрет. Хищный и хилый старец в папской мантии напоминает загнанную в угол крысу, которая готова метнуться куда-нибудь в сторону, но пути отрезаны. Двое молодых мужчин держатся, по-видимому, подобострастно, однако подобострастие явно фальшивое: мы чувствуем атмосферу назревающего предательства, коварства, интриги. И позже эти раболепные вассалы действительно предали своего господина: Тициан предугадал в этом гениальном портрете то, что должно было совершиться.

Работая в различных жанрах, Тициан непрерывно совершенствовал свою живописную технику и достиг в ней такой свободы и смелости, которая поражала тогда и поражает сейчас. Сохранились описания того, как работал Тициан уже в старо-



сти, сделанные со слов его учеников. Вместо обычного легкого подмалевка холста Тициан покрывал холст густым месивом краски и в этом месиве сильными ударами кисти "вырабатывал рельеф освещенных частей" будущих фигур (так что "лепка цветом" у него становилась уже почти буквальной: краска уподоблялась пластичной глине). На этой стадии он прерывал работу на несколько месяцев, затем вновь брался за начатые холсты и "разглядывал их с суровым вниманием, точно это были его злейшие враги,

Тициан
Динарий кесаря
1518
Дрезден,
Картинная галерея



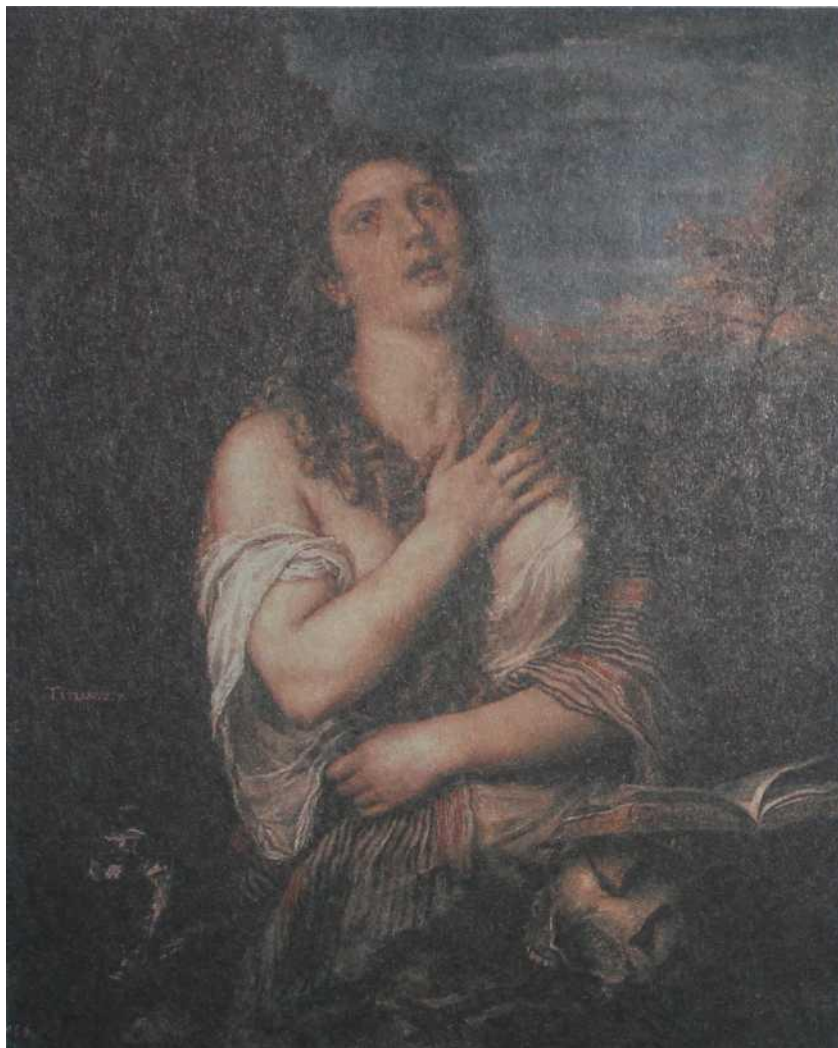
¹ Всеобщая история искусств.
Т. 3. М., 1962, с. 265.

² Мастера искусства об искусстве.
Т. 1. М - Л., 1937, с. 215.

дабы увидеть в них какие-либо недостатки". Тут он их выправлял, "подобно доброму хирургу, без всякой милости удаляющему опухоли", и "покрывал затем эти основы, представлявшие своеобразный экстракт из всего наиболее существенного, живым телом, дорабатывая его посредством ряда повторных мазков до такого состояния, что ему, казалось, недоставало только дыхания"¹.

"Последние ретуши он наводил легкими ударами пальцев по поверхности написанного тела, сближая их с полутонами и втирая один тон в другой. Иногда таким же втиранием пальцев он клал густую тень куда-либо, чтобы придать этому месту силу, или же лессировал красным тоном, точно каплями крови, и это придавало всему силу и углубляло впечатление. И Пальма утверждал, что воистину к концу он писал более пальцами, нежели кистью"².

Тициан
Кающаяся Мария
Магдалина 1560-е
Санкт-Петербург,
Эрмитаж



В этой "кухне" тициановского мастерства мы чувствуем такую же специфическую стихию живописи, как в микеланджеловском "высвобождении из камня" — специфическую стихию скульптуры.

В обоих случаях раскрывается перед нами поэзия священного ремесла художника, который творит в захватывающем поединке со своим материалом, преодолевая его сопротивление, формируя его по своей воле и одновременно пробуждая дремлющие в самом материале возможности. Это борьба-любовь; как во всякой настоящей любви, тут присутствует начало борьбы с любимым предметом, стремление пробудить его к высшей жизни. Скульптор питает любовь к камню, живописец - к краске, писатель — к слову; в этой почти чувственной привязанности к материалу — неизбежное начало искусства, без нее не родятся и его высшие духовные плоды.

Живописные методы позднего Тициана выводят ренессансную живопись за ее прежние границы: в них уже заложена, как растение в зерне, вся специфика "живописности". Поздний Тициан говорит на языке, близком языку Веласкеса и Рембрандта, он духовный отец всех этих поздней-

ших художников, которые специфически живописными средствами — соотношениями тонов, пятном, динамическим мазком, фактурой красочной поверхности — передавали мир в его осязаемой материальности. Все ренессансные художники передавали материальность форм, но главным образом через их объемность, пластику, трактуя их, по существу, скульптурно. Венецианцы, и более всех Тициан, сделали новый огромный шаг, поставив на место статуйности динамическую живописность, заменив господство линии господством цветового массива, пятна.

Однако у Тициана живописность еще нигде не расстается с осязаемым чувством пластической, объемной формы: у него эти элементы находятся в равновесии. Оттого такая безусловная жизненность его фигур, которым в самом деле "недостает только дыхания". Можно без конца наслаждаться этим качеством, стоя в Эрмитаже перед "Кающейся Магдалиной". Следы слез на цветущем лице, припухшая верхняя губа и покрасневшая кожа над ней, то, как струятся по плечам и груди густые волны волос металлического отлива, — все дает зрителю такую полноту чувственного погружения в предмет, на какую только способна живопись. Если же мы, оторвав взгляд от Магдалины, посмотрим, как написан стеклянный сосуд в левом нижнем углу картины, мы будем поражены: так мог бы написать импрессионист. Несколько отрывистых энергичных ударов кистью по темному лессированному фону передают форму и прозрачность сосуда. Значит, Тициан все это уже знал, он проник в самые тончайшие секреты живописного "впечатления" и мог бы таким же приемом писать и человека, — но этого он не хотел. Он был сыном Ренессанса, видевшего в человеке венец творения. Для художников Ренессанса показалось бы кощунством передавать зрительное впечатление от человека — они хотели воссоздать самого человека в его телесной и духовной завершенности, в гармонии тела и духа.

Собрание Эрмитажа располагает кроме "Кающейся Магдалины" еще несколькими произведениями последнего десятилетия жизни Тициана. Самое позднее и самое показательное для его эволюции — "Святой Себастьян". Вот где стихия живописности почти выходит из берегов. В это время мироощущение Тициана переменилось: нет и следа прежней безмятежности. Во второй половине XVI столетия и на Венецию падают тени католической реакции; хотя она оставалась формально независимым государством, инквизиция и сюда простирает свою длань, а ведь Венеция всегда славилась веротерпимостью и светским, вольным духом искусства. Страну постигает и другое бедствие: ее опустошает эпидемия чумы, этот грозный бич средних веков (от чумы и умер Тициан).

И в "Кающейся Магдалине" чувствуется душевная скорбь Тициана: прежде, каков бы ни был сюжет, его кисть не решилась бы написать молодое прекрасное женское лицо воспаленным от слез, и пейзажный фон у него никогда не был таким тревожным. В "Несении креста" Христос обращает к зрителю взгляд, полный глубокой тоски. В "Святом Себастьяне" эти настроения выражены еще сильнее — выражены самой живописью, колоритом. Герой стоек и мужествен до конца, но его окутывает и затопляет мрак. Какое-то грозное марево плывет, клубится, вспыхивает красными проблесками и сгущается в темную тучу.

Где прежняя мажорная спокойная цветовая гамма Тициана? Здесь этот поклонник сияющих красок становится почти монохромным. Если верить традиционным данным, художнику, когда он работал над "Себастьяном", было около ста лет: неудивительно, если его зрение тускнело, но удивительно то, что он, подобно глухому Бетховену, именно в это время



Тинторетто
Рождение Иоанна
Крестителя Конец
1540-х
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

взял новый рубеж своего искусства. Его живопись при сближенных тонах становится, как никогда, динамичной по мазку, трепетной по фактуре. Темный фон не глухой, а живой, он весь пронизан какими-то токами, кажется, что в нем все время происходит некое движение. Если взглянуть вблизи — видна огромная сложность и смелость живописной кладки. Кое-где ясно просвечивает подмалевок, в некоторых местах даже видны нити холста, а рядом — сгустки краски, как застывшая лава. Поверхность буквально вылеплена "больше пальцами, чем кистью".

Тинторетто — младший современник Тициана и Веронезе и последний корифей венецианского чинквеченто — пошел еще дальше Тициана в овладении широкой живописной манерой письма. Дальше, но не глубже. У него размашистая широта кисти становится блистательно бравурной, пишет он очень много и быстро — монументальные композиции, плафоны, большие картины, наполненные и переполненные фигурами в головокружительных ракурсах и с самыми эффектными, глубинными перспективными построениями, уже совсем бесцеремонно разрушая структуру плоскости, заставляя замкнутые интерьеры раздвигаться и дышать пространством. Знамениты его циклы, посвященные чудесам св. Марка, и ансамбль Скуола ди Сан Рокко.

Интересен эпизод, рассказанный в XVII веке писателем Ридольфи: "Несколько молодых фламандских художников по приезде из Рима посетили Тинторетто и показали ему нарисованные ими сангиной и с крайней тщательностью растушеванные головы; Тинторетто спросил, сколько времени они над этим работали; услышав, что они употребили кто десять, кто

Тинторетто
Битва
архангела Михаила с
сатаной в образе
дракона Дрезден,
Картинная галерея



¹ Мастера искусства об искусстве. Т. 4, 1939, с. 427.

пятнадцать дней на рисунок, Тинторетто сказал: "Поистине, меньше времени вы не могли бы на это потратить", - и, обмакнув кисть в черную краску, в несколько мазков нарисовал фигуру, энергично проложив света белилами, и, обернувшись к посетителям, сказал: "Мы, бедные венецианцы, умеем рисовать только так".

Фламандские "тщательность и растушеванность" должны были казаться несносными и скучными темпераменту Тинторетто. Его рисунки и живопись — это вихрь, напор, огневая энергия, заставляющие восхищаться гениальной хваткой этого художника, но где-то уже граничащие с виртуозной облегченностью. Впрочем, Тинторетто не впадает в штамп: верный



Тинторетто
Спасение Арсенои
Дрезден,
Картинная галерея

¹ Мастера искусства об искусстве. Т. 1, с. 227-229.

своей манере, он внутри ее увлекательно разнообразен в изобретении динамических композиций, эффектов освещения. В этом Тинторетто - прямой предшественник стиля барокко, но без всякого оттенка рассудочной вычурности. Он еще вполне ренессансный художник, и чувство жизни бьет у него ключом. "Кто меня маслом по сердцу обдал, то это Тинторетто, — писал из Венеции Суриков. — Говоря откровенно, смех разбирает, как он просто, неуклюже, но как страшно мощно справился с портретами своих красно-бархатных дождей, что конца не было моему восторгу! Он совсем не гнался за отделкой, как Тициан, а только схватывал конструкцию лиц, просто одними линиями, в палец толщиной; волосы, как у византийцев, — черточками... Ах, какие у него в Венеции есть цвета его дожеских ряс, с такою силою вспаханных и пробороженных кистью, что, пожалуй, по мощи выше "Поклонения волхвов" Веронеза"¹.

В композициях Тинторетто царит прямо-таки неистовое движение; он не терпит спокойных, фронтальных фигур, — ему хочется закружить их в вихревом полете, как души прелюбодеев в Дантовом аду. Святой Марк буквально обрушивается с неба на головы язычников, ангел "Благовещения" стремительно врывается в комнату Марии с целой ватагой путти. Любимый пейзаж Тинторетто — грозовой, с бурными облаками и вспышками молний.

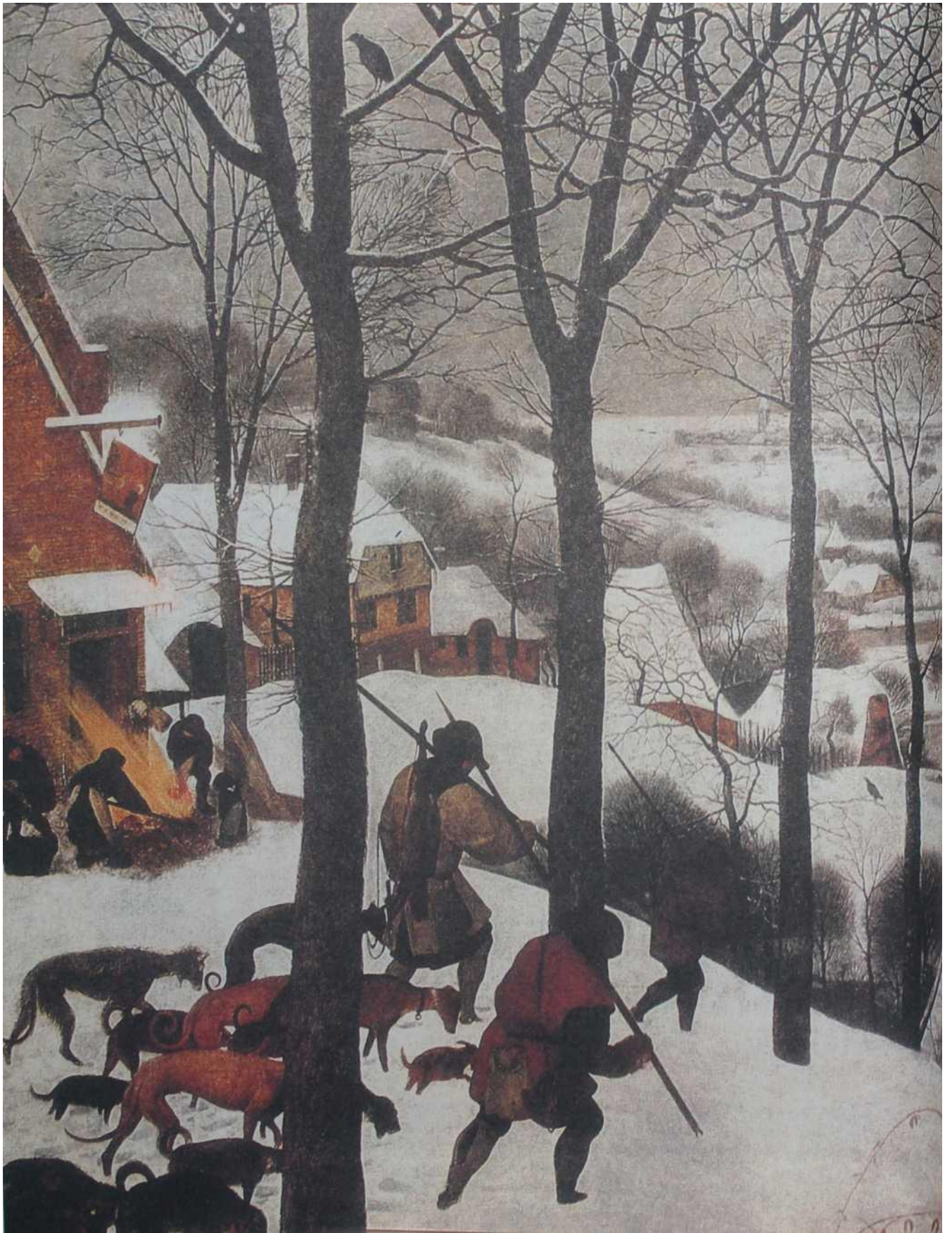
Дрезденская картина "Битва архангела Михаила с сатаной" дает хорошее представление о стиле Тинторетто: атакующий порыв небесных воинов, опрокидывающиеся в бездну ангелы и звери сатаны, это длинное копьё в руках архангела — по диагонали сверху вниз через всю композицию — и эти разящие лучи. Такую композицию невозможно ориентировать на горизонтальную земную поверхность, подобное может разыгрываться

только в воздухе, в неограниченном пространстве, — и пространственное мышление Тинторетто справляет здесь триумф. Что еще для него характерно - это объединение вполне реальных массивных тел и заливающих их потоков призрачного света. Здесь сам сюжет помогает художнику.

Но вот сюжет, казалось бы, требующий совсем иного — сосредоточенности, тишины, - "Тайная вечеря". Интересно сравнить трактовку этого распространенного сюжета у разных мастеров Возрождения. Леонардо брал его со стороны внутренней значительности происходящего и развертывал сложную гамму характеров, не допуская никаких посторонних деталей. Веронезе бесхитростно трактовал "Тайную вечерю" как богатый ужин в обстановке, близкой обычному венецианскому быту, и тут уже любая деталь оказывалась уместной. У Тинторетто - опять новое решение, можно назвать его романтическим. Дело тут происходит не в богатом доме, а, скорее всего, в народной таверне, полутемной, с низкими потолками и простым длинным столом. Стол поставлен по диагонали и уводит глаз в глубину помещения. На первом плане слуги достают из корзин припасы, любопытная кошечка заглядывает в корзину - эта побочная мизансцена написана с истинно венецианской любовью к колоритным бытовым аксессуарам. Но слуги не видят, что происходит в другой части картины: при словах Христа целые сонмы бесплотных прозрачных ангелов появляются под потолком. Возникает причудливое тройное освещение: призрачное свечение ангелов, колеблющийся свет светильника, свет ореолов вокруг голов апостолов и Христа. Художник пишет головы апостолов силуэт - но выделяющимися на фоне их собственного сияния, и это производит тем более таинственное и чудесное впечатление, что сама обстановка таверны реальна и все написано в соответствии с законами оптики. Тинторетто мог наблюдать похожие световые эффекты в каком-нибудь погребке, освещенном плашками и факелами, — но он сотворил из этих наблюдений волшебную фантазмагорию. Яркие вспышки в полумраке, светотеневые контрасты, свет клубящийся, свет, расходящийся лучами, игра теней, бродящих, блуждающих, повторяющих и усиливающих движения людей, создают атмосферу смятенности. Не будь этого, позы и жесты апостолов при ровном рассеянном свете могли бы показаться довольно обычными.

Романтический Тинторетто, в противоположность классику Леонардо, не столько передает индивидуальности, сколько ищет выразить общее, суммарное настроение сцены, единый ток, ее пронизывающий. В этой картине, написанной художником в 1594 году, незадолго до смерти, заложено многое, что потом, разлившись по разным руслам, развивалось в искусстве XVII столетия. Здесь - преддверие экстатического барокко, но вместе с тем и черты "жанра", такой трактовки религиозных тем, которая вскоре получила большое распространение в итальянской живописи: глестейски-мощно у Караваджо, интимно-бюргерски у Доменико Фетти. Тинторетто — и их родоначальник. Больше чем кто-либо из художников Возрождения, он находил особую живописную притягательность в бедных жилищах, в чадных трактирах, где собирается простой люд, в погонщиках мулов, прачках и пряхах. Он первый перенес сцену поклонения волхвов на натуральный чердак деревенского хлева, уложив священного младенца на охапке соломы.

Таким образом, заветы Ренессанса многообразны: в нем были так или иначе предвосхищены и предугаданы едва ли не все те тенденции, которыми жило европейское искусство в последующие века.



Г Л А В А П Я Т А Я

ИСКУССТВО СЕВЕРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ



Нидерланды
Германия
Франция

Питер Брейгель Охотники
на снегу 1565 Вена,
Музей истории
искусств
Фрагмент

Роир ван дер Вейден
Женский портрет Около
1455-1460 Вашингтон,
Национальная галерея
Фрагмент

Введение

Под "Северным Возрождением" принято подразумевать культуру XV-XVI столетий в европейских странах, лежащих севернее Италии.

Этот термин достаточно условен. Его применяют по аналогии с итальянским Возрождением, но если в Италии он имел прямой первоначальный смысл - возрождение традиций античной культуры, то в других странах, в сущности, ничего не "возрождалось": там памятников и воспоминаний античной эпохи было немного. Искусство Нидерландов, Германии и Франции (главных очагов Северного Возрождения) в XV веке развивалось как прямое продолжение готики, как ее внутренняя эволюция в сторону "мирского". Конец XV и XVI столетие были для стран Европы временем потрясений, самой динамичной и бурной эпохой их истории. Повсеместные религиозные войны, борьба с господством католической церкви - Реформация, переросшая в Германии в Крестьянскую войну, революция в Нидерландах, драматический накал на исходе Столетней войны Франции и Англии, кровавые распри католиков и гугенотов во Франции. Казалось бы, климат эпохи мало благоприятствовал становлению ясных и величавых форм Высокого Ренессанса в искусстве. И действительно: готическая напряженность и лихорадочность в Северном Возрождении не исчезают. Но, с другой стороны, распространяется гуманистическая образованность и усиливается притягательность итальянского искусства. Сплав итальянских влияний с самобытными готическими традициями составляет своеобразие стиля Северного Возрождения.



Возрождение в Нидерландах

Небольшой стране, включающей территорию нынешних Бельгии и Голландии, суждено было стать в XV веке самым ярким после Италии очагом европейского искусства. Нидерландские города, хотя и не были политически самостоятельными, давно уже богатели и крепили, ведя обширную торговлю, а потом и развивая у себя мануфактурное производство тканей, ковров, стекла. Крупным центром международной торговли был старинный Брюгге, поэтический город каналов; к концу XV века он заглох, уступив первенство оживленному Антверпену.

Готическая архитектура Нидерландов - это не только храмы, но еще больше ратуши, городские стены и башни, дома купеческих и ремесленных гильдий, торговые ряды, склады и, наконец, жилые дома характерного, надолго укоренившегося типа: с узкими фасадами и высокими треугольными или ступенчатыми фронтонами. Кто бывал в старинных кварталах Риги, наверно, чувствовал в них сохранившийся исторический аромат средневекового купеческого города. Схожий облик имели и города Нидерландов, которые когда-то, как и города Прибалтики, входили в знаменитый Ганзейский торговый союз.



Братья Лимбург
Придворные дамы
Работа в поле
Миниатюры Часослова герцога Беррийского 1413-1416
Шантийи, Музей Конде



Хиеронимус Босх
Сад земных наслаждений
1500-1510-е
Центральная часть триптиха Мадрид, Прадо Фрагмент

Так как церкви возводились больше из кирпича, чем из камня, то и церковная скульптура не получила большого развития. Клаус Слютер и его ученики остались блестящим исключением в культуре Нидерландов. Главная ее художественная сила еще в средние века проявилась в другом — в миниатюрной живописи. В XV веке миниатюра достигла высокой степени совершенства, как можно видеть по знаменитому "Часослову герцога Беррийского", иллюстрированному братьями Лимбург.



Рогир ван дер Вейден
Св. Лука,
рисующий Мадонну. XV в.
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

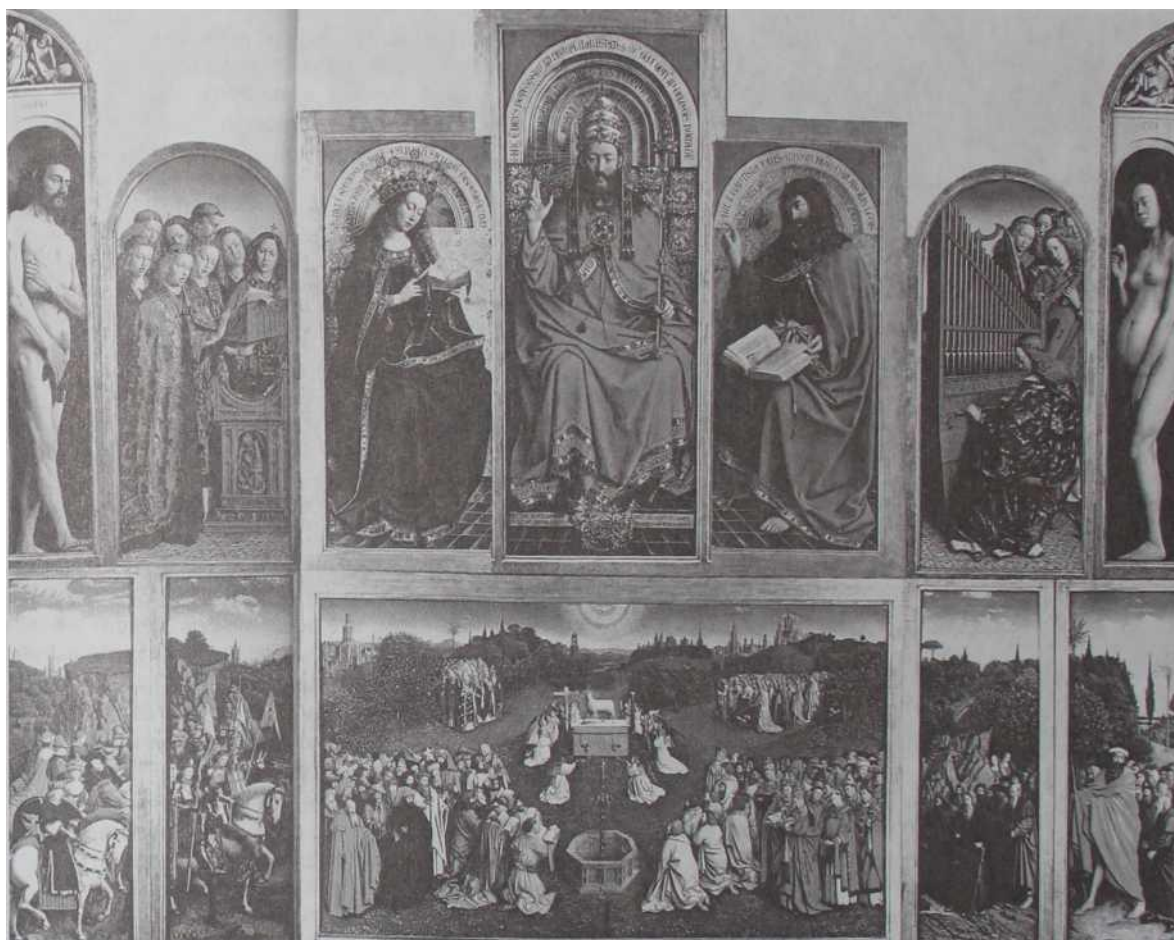
Рогир ван дер Вейден
Женский портрет. Около
1455-1460. Вашингтон.
Национальная галерея



Любовная, прилежная, поэтическая пристальность взгляда на мир была унаследована от миниатюры большой живописью XV века, начатой Яном ван Эйком. Маленькие картинки, украшающие рукописи, выросли в большие картины, украшающие створки алтарей. При этом возникли новые художественные качества. Появилось то, чего в миниатюре быть не могло: такой же пристальный, сосредоточенный взгляд на человека, на его лицо, в глубину его глаз. В Эрмитаже есть картина крупного нидерландского мастера Рогира ван дер Вейдена "Св. Лука, рисующий Мадонну" (евангелист Лука считался художником и покровителем цеха живописцев). В ней многое типично для излюбленных нидерландцами композиций: хотя бы далекая панорама города и канала, написанная так мелко, нежно и тщательно, с двумя задумчивыми человеческими фигурками на мосту. Но самое замечательное — лицо и руки Луки, рисующего мадонну "с натуры". У него особенное выражение — бережно и трепетно внемлющее выражение человека, который весь ушел в созерцание. Так смотрели на натуру старые нидерландские мастера.

Вернемся к Яну ван Эйку. Он начинал как миниатюрист, работая вместе со своим старшим братом Хубертом. Братьям ван Эйк традиция приписывала изобретение техники масляной живописи; это неточно — способ применения растительных масел как связующего вещества был известен и раньше, но ван Эйки его усовершенствовали и дали толчок его распространению. Вскоре масло вытеснило темперу. Масляные краски с годами обычно темнеют. Старые картины, которые мы видим в музеях, при своем возникновении выглядели иначе, гораздо светлее и ярче. Но живопись ван Эйков обладает действительно необычайными техническими качествами: краски не жухнут и столетиями сохраняют свою свежесть. Они почти светятся, напоминая о сиянии витражей.

Самое прославленное произведение ван Эйков - большой Гент-ский алтарь - было начато Хубертом, а после его смерти продолжено и в



Хуберт и Ян ван Эйки
Гентский алтарь (в
раскрытом виде) 1426
-1432

1432 году окончено Яном. Створки грандиозного алтаря расписаны в два яруса - и внутри и снаружи. На наружных сторонах - Благовещение и коленопреклоненные фигуры донаторов (заказчиков): так выглядел алтарь закрытым, в будничные дни. По праздникам створки распахивались, в раскрытом виде алтарь становился вшестеро больше, и перед прихожанами возникало во всей лучезарности ван-эйковских красок зрелище, которое должно было в совокупности своих сцен воплощать идею искупления человеческих грехов и грядущего просветления. Наверху в центре Деисус — бог-отец на престоле с Марией и Иоанном Крестителем по сторонам. Эти фигуры больше человеческого роста. Затем обнаженные Адам и Ева в человеческий рост и группы музицирующих и поющих ангелов. В нижнем ярусе - многолюдная сцена Поклонения Агнцу, решенная в гораздо меньшем масштабе, очень пространственно, среди широкого цветущего пейзажа, а на боковых створках - шествия пилигримов. Сюжет Поклонения Агнцу взят из "Откровения Иоанна", где сказано, что после конца греховного мира на землю снизойдет град божий, в котором не будет ночи, а будет вечный свет, и река жизни "светлая, как кристалл", и древо жизни, каждый месяц дающее плоды, и город — "чистое золото, как прозрачное стекло". Агнец — мистический символ апофеоза, ожидающего праведников. И, ви-



Ян ван Эйк
Портрет четы
Арнольфини. 1434
Лондон,
Национальная
галерея

димо, художники постарались вложить в картины Гентского алтаря всю свою любовь к прелести земли, к человеческим лицам, к травам, деревьям, водам, чтобы воплотить золотую грезу об их вечности и нетленности.

Ян ван Эйк был и выдающимся портретистом. В принадлежащем его кисти парном портрете супругов Арнольфини изображение обыкновенных людей, одетых по тогдашней довольно вычурной моде, в обыкновенной комнате с люстрой, балдахином, зеркалом и комнатной собачкой представляется каким-то чудесным таинством. Художник возводит в перл творения каждую деталь. Он словно бы поклоняется и огоньку свечи, и румянцу яблочка, и выпуклому зеркалу (где виднеется и его собственное отражение); он влюблен в каждую черту бледного длинного лица Арнольфини, который держит за руку свою кроткую жену так, будто выполняет сокровенный церемониал. И люди и предметы — все застыло в торжественном предстоянии, в благоговейной серьезности; все вещи имеют затаенный символический смысл, намекая на святость супружеского обета и домашнего очага. Так начиналась бытовая живопись бюргеров. Тонкая скрупулезность, любовь к уюту, почти религиозная привязанность к миру вещей.

Раннему бюргерству северных стран несвойственны размах и многосторонность итальянцев, но не чуждо особого рода скромное величие. Ведь это он, бюргер, создал города, он отстаивал их свободу от феодалов, и ему еще предстояло отстаивать ее от чужеземных монархов и жадной католической церкви. На плечах бюргерства лежали большие исторические дела, сформировавшие характеры незаурядные, выработавшие кроме повышенного уважения к материальным ценностям еще и стойкость, корпоративную сплоченность, верность долгу и слову, чувство собственного достоинства. Как говорит Томас Манн, бюргер был "средним человеком в самом высоком смысле этого понятия". К итальянцам Возрождения такое определение не подходит: они не чувствовали себя "средними людьми", хотя бы и в высоком смысле. Арнольфини, изображенный Яном ван Эйком, был итальянец, живший в Нидерландах; если бы его писал его соотечественник, портрет, наверно, оказался бы иным по духу. Глубокий интерес к личности, к ее облику и характеру — это сближает художников итальянского и Северного Возрождения. Но они интересуются ею по-разному и видят в ней разное. У нидерландцев нет ощущения титанизма и всемогущества человеческой личности: они видят ее ценность в бюргерской добропорядочности, в качествах, среди которых не последнее место занимает смирение и благочестие, сознание своей малости перед лицом мироздания, хотя и в этом смирении достоинство личности не исчезает, а даже как бы подчеркивается.

В середине и во второй половине XV века в Нидерландах работали многие прекрасные живописцы: уже упомянутый Рогир ван дер Вейден, Дирк Баутс, Хуго ван дер Гус, Мемлинг, Гертген тот Синт-Янс. Их художест-



Ян ван Эйк
Мадонна
канцлера Ролена
Около 1436
Париж, Лувр

венные индивидуальности достаточно отчетливо различимы, хотя и не с той степенью выраженности индивидуального стиля, как у итальянских кватрочентистов. Они преимущественно расписывали алтари и писали портреты, писали и станковые картины по заказам богатых горожан. Особенной прелестью у них обладают композиции, проникнутые кротким, созерцательным настроением. Они любили сюжеты Рождества и Поклонения младенцу, эти сюжеты решаются ими тонко и простодушно. В "Поклонении пастухов" Хуго ван дер Гуса младенец тощий и жалкий, как всякое новорожденное дитя, окружающие смотрят на него, беспомощного и скрюченного, с глубоким душевным умилением, мадонна тиха, как монашенка, не подымает взора, но чувствуется, что она полна скромной гордостью материнства. А за пределами яслей виднеется пейзаж Нидерландов, широкий, холмистый, с извилистыми дорогами, редкими деревьями, башнями, мостами.



Ян ван Эйк
Мадонна
каноника ван дер Пале
1436
Брюгге, Музей Фрагмент

Тут много трогательного, но нет никакой сладости: заметна готическая угловатость форм, некоторая их жесткость. Лица пастухов у ван дер Гуса характерны и некрасивы, как обычно в произведениях готики. Даже ангелы — и те некрасивы. Нидерландские художники редко изображают людей с красивыми, правильными лицами и фигурами и этим также отличаются от итальянских. Простое соображение, что итальянцы, прямые потомки римлян, вообще были красивее бледных и рыхлых сынов севера, может, конечно, быть принято во внимание — ведь старые мастера всегда

Хуго ван дер Гус
Поклонение пастухов
Центральная часть
алтаря Портинари
1476 -1478
Флоренция, Уффици



считались с натурой как она есть. Но главная причина все-таки не в этом, а в различиях общей художественной концепции. Итальянский гуманизм проникнут пафосом великого в человеке и страстью к классическим формам, нидерландцы приемлют и поэтизируют "среднего человека", им мало дела до классической красоты.

Нидерландцы питают пристрастие к деталям. Оно не чуждо, как мы помним, и итальянским кватрочентистам, особенно в таких школах, как феррарская. Но когда Франческо дель Косса заполняет свое "Благовещение" нужными и ненужными предметами, он любит ими, так сказать, чисто материально. Ему почти все равно, какие предметы, — важно, что их можно написать осязательно. У нидерландцев отношение к вещественным деталям другое, религиозно-почтительное, они являются для них носителями тайного смысла. Лилии в вазе, полотенце, чайник над очагом, книга — какую бы привходящую деталь вы ни обнаружили в картине, можно не сомневаться, что она кроме своего прямого значения обладает еще и вторым, затаенным. Вещи изображаются с любовью и выглядят утонченно-красивыми, даже одухотворенно-красивыми. Впрочем, и некрасивые лица также красивы — не в обычном смысле правильности и пропорциональности черт, а тоже как драгоценные, тонко выработанные "предметы".

Уважение к себе самим, к своим будням, к миру вещей — ко всем этим коврам, тканям, вазам, зеркалам - преломлялось через религиозное мирозерцание, поэтизировалось и одухотворялось искусством. Мирская, вполне мирская бюргерская жизнь, но благочестивая и религиозно освященная, — таково было кредо. Таков был и дух протестантских реформ, под знаком которых проходит нидерландское Возрождение.

Меньшая сравнительно с итальянцами антропоморфность восприятия, преобладание пантеистического начала и прямая преемственность от



Хуго ван дер Гус Г
рехопадение. Левая
часть диптиха. XV в. Вена,
Картинная
галерея
художественно-
исторического
музея

оторвалась от архитектуры и стала от нее независимой.

У нидерландцев нет отчетливой акцентировки центра композиции, усиленного выделения главных фигур. Внимание художника рассеивается по разнообразию мотивов, все кажется ему заманчивым, мир интересен как множественность, как драгоценная диадема, вспыхивающая множеством искр. Увлекающее пространство вторгается в композицию, размывает ее — и возникают картины внутри картины: одна, другая, третья. Какая-нибудь сценка на самом дальнем плане претендует на то, чтобы быть самостоятельной картиной, другая тоже: тут пасется стадо, там всадники, расседлав коней, отдыхают на крыльце дома, а вот путники переходят через мост, отражаясь в воде канала (это фрагменты "Поклонения трех королей" Гертгена тот Синт-Янса — хороший пример картины, состоящей из многих картин).

Наконец, складывается и такой тип композиции, где вообще нет центра, а пространство, обычно с высоким горизонтом и "слоистое", вроде как в китайской живописи, заполняется многими равноправными группами и сценами. При этом главные действующие лица иногда оказываются где-нибудь в уголке. Подобные композиции встречаются в конце XV века у Хиеронимуса Босха. Босх — замечательно своеобразный художник. Чисто

готики сказываются во всех компонентах стиля нидерландской живописи. У итальянских кватрочентистов любая композиция, как бы она ни была насыщена подробностями, тяготеет к более или менее строгой тектонике. Группы строятся наподобие барельефа, то есть основные фигуры художник обычно старается разместить на сравнительно узкой передней площадке, в ясно очерченном замкнутом пространстве; он их архитектурно уравнивает, они твердо стоят на ногах: все эти особенности мы найдем уже у Джотто. У нидерландцев композиции менее замкнуты и менее тектоничны. Их манят глубина и дали, ощущение пространства у них живее, воздушнее, чем в итальянской живописи, хотя они не задумывались над научными основами перспективы и передавали перспективные сокращения лишь приблизительно. В фигурах больше прихотливости и зыбкости, их тектоника нарушается веерообразно расходящимися книзу, изломанными складками одеяний; сплетающиеся линии образуют живописный клубок. Нидерландцы любят игру линий, но линии служат у них не скульптурным задачам построения объема, а, скорее, орнаментальным. Кажется, что перед мысленным взором нидерландских художников по-прежнему витали динамические, перетекающие линии готических порталов и сводов, хотя живопись уже

нидерландская пристальность и наблюдательность сочетаются у него с необычайно продуктивной фантазией и весьма мрачным юмором. Один из его любимых сюжетов — "Искушение святого Антония", где отшельника осаждают дьяволы. Босх населял свои картины легионами маленьких ползающих, страховидных тварей, у которых самым невероятным образом сращены части пресмыкающихся, ракообразных, чешуйчатых, панцирных, жаберных и невесть каких существ с добавлением еще растительных и неорганических элементов: обломки кувшинов, щиты, шлемы, иглы. Совсем

жутко становится, когда у этих монстров замечаешь и человеческие части тела. Вся эта кунсткамера бесов, диковинных "пузырей земли" значительно отличается от средневековых химер: те были величавее и далеко не так зловещи. Апофеоз босховской демонологии — его "Музыкальный ад", похожий на сад пыток: обнаженные люди, перемешавшись с лезущими на них со всех сторон чудовищами, корчатся в мучительной похоти, их распирают на струнах каких-то гигантских музыкальных инструментов, стискивают и перепиливают в загадочных приборах, суют в ямы, глотают.

Можно подумать, что Босх просто обладал болезненным воображением и был, так сказать, декадентом XV века. Однако это не совсем справедливо. Странные фантазмагии Босха рождены философскими потугами разума. Он стоял на пороге XVI века, а это была эпоха, заставляющая мучительно размышлять. Босха, по-видимому, одолевали раздумья о живучести и вездесущности мирового зла, которое, как пиявка, присасывается ко всему живому, о вечном круговороте жизни и смерти, о непонятной расточительности природы, которая повсюду сеет личинки и зародыши жизни — и на земле, и под землей, и в гнилом стоячем болоте. Босх наблюдал природу, может быть, острее и зорче других, но не находил в ней ни гармонии, ни совершенства. Почему и зачем мир кишит столькими странными созданиями? Почему человек, венец природы, так же, как они, обречен смерти и тлену, почему он слаб и жалок, почему он мучает других, мучает себя и непрерывно подвергается мучениям?

Уже одно то, что Босх задается такими вопросами, говорит о разбуженной пытливости — явлении, сопутствующем гуманизму. Гуманизм ведь не означает только славословия всему человеческому. Он означает и стремление проникнуть в суть вещей, разгадать загадки мироздания. У Босха это стремление окрашивалось в мрачные тона, но само по себе оно все же было симптомом той самой умственной жажды, которая побуждала Леонардо да Винчи исследовать все и вся — прекрасное и безобразное. Могучий, светлый интеллект Леонардо воспринимал мир

целостно, ощущал в нем единство. В сознании Босха мир отражался раздробленно, разбитым на тысячи осколков, которые вступают в непостижимые и прихотливые соединения.

Но когда Босх пишет "Рай", он старается нащупать какую-то общую, примиряющую противоречия концепцию бытия. Он дает доступ в райские сады своим уродливым тварям, которые и здесь ползут, лезут на берег из яйцевидного темного пруда, очевидно, символизирующего вечно рождающее лоно праматери-природы. Но в раю они выглядят безобидными, больше забавными, чем страшными, и резвятся на лугах, озаренных розо-



Хиеронимус Босх
Сад земных наслаждений. Рай
Левая часть триптиха
1500-1510-е Мадрид,
Прадо

Фрагмент



вым светом, рядом с красивыми белыми птицами и животными. А в другой части райской панорамы густые стаи темных птиц вихрем-вырываются из пещеры в скале, напоминающей жерло огромной печи, неустанно выпекающей все новые жизни, взмывают вверх, потом возвращаются, снова погружаясь в темноту и опять вылетая на свет. Странная, фантастическая, как сновидение, картина "круговращения вещества".

Беспокойный дух взыскующей мысли проникал в искусство. Почему он мог принять такое мрачное и гротескное направление, как у Босха? Чтобы это понять, надо вспомнить, что, во-первых, культура Нидерландов была плотью от плоти средних веков, а во-вторых, для Нидерландов в конце

XV и начале XVI века наступали тяжелые, грозные времена. Маленькая, но богатая страна, ранее входившая в состав самостоятельного герцогства Бургундского, теперь перешла во владение хищных Габсбургов. Чем больше процветал Антверпен — международный порт, "цветок моря", тем бесцеремоннее грабили его испанские монархи, черпая здесь львиную долю своих мировых доходов. В Нидерландах распоряжалась, как дома, свирепая испанская инквизиция; позже, при Филиппе II, был установлен террористический режим герцога Альбы. Повсюду воздвигались виселицы, пылали целые селения, кровавые пиршества довершала эпидемия чумы. Отчаявшиеся люди хватались за призраки — появлялись мистические учения, изуверские секты, занятия колдовством, за которые церковь преследовала и казнила еще больше, с подлинно сатанинской жестокостью.

На протяжении целого столетия в Нидерландах накапливалось возмущение, вылившееся затем в революцию. Это была эпоха, памятно описанная де Костером в "Легенде о Тиле Уленшпигеле". Босх был гораздо "ближе к жизни", чем это может показаться.



Хиеронимус Босх Несение креста. 1510 Гент, Художественный музей фрагмент

Этого нельзя сказать о романизирующих течениях, то есть находившихся под влиянием итальянского чинквеченто, — они стали распространяться в Нидерландах в XVI веке. Их не самобытность очень заметна.

Иной раз буквально заимствовали композиции Леонардо или переносили в живопись его рисунки. Изображение "классической наготы", прекрасное у итальянцев, нидерландцам решительно не давалось и выглядело даже несколько комически, как "Нептун и Амфитрита" Яна Госсарта, с их пышными раздутыми телесами. Был у нидерландцев и свой провинциальный "маньеризм". Самое же интересное, что они сделали в XVI веке, — это разработка жанров станковой картины, бытового и пейзажного. Развитию их способствовало то, что в Нидерландах, как и в Германии, самые широкие круги, ненавидя папскую курию и католическое духовенство, все больше отвращались от католицизма и требовали церковных реформ. А реформы Лютера и Кальвина включали элемент иконоборчества; интерьеры протестантских церквей должны были быть совершенно простыми, голыми — ничего похожего на богатое и эффектное убранство католических храмов. Значит, монументальные росписи, статуи, живопись алтарей уже не нахо-

дили прежнего применения, да и вообще религиозное искусство сильно сокращалось в объеме, раз оно переставало быть культовым. Близилось царство станковой светской живописи — неудивительно, что раньше всего в странах, провозгласивших Реформацию.

Стали появляться уже чисто жанровые картины с изображениями торговцев в лавках, мянел в конторах, крестьян на рынке, женщин в буду-арах, игроков в карты и кости. Композиции преимущественно "полуфигурные", что указывает на их прямую связь с жанром портрета. Бытовой жанр вырос из портретного, а пейзажный — из тех ландшафтных фонов, которые нидерландцы всегда писали с такой любовью. Эти фоны разрастались, подчиняли себе фигуры, превращавшиеся иногда в стаффаж, отсюда оставался только шаг до чистого пейзажа. Антверпенский мастер Патирир считается основоположником пейзажного жанра в Европе.

Как видим, все это были важные сдвиги в художественной культуре. Но начинали их мастера, сами по себе не очень значительные, и в целом картина художественной жизни Нидерландов в XVI веке была менее яркой, хотя и более разнообразной, чем в XV веке. Однако все искупает и все в себе концентрирует колоссальный талант Питера Брейгеля, прозванного Мужиком.

Он в высшей степени обладал тем, что называют национальным своеобразием: все замечательные особенности его искусства выращены на почве самобытных нидерландских традиций, причем больше всего он обязан Босху. Как никто, Брейгель выразил дух своего времени и его народный колорит. Он народен во всем: будучи, несомненно, художником-мыслителем, он и мыслит в унисон с народной мудростью, так же афористично и метафорически.

Философия жизни, заключенная в его иносказаниях, горька, иронична, но мужественна.

О жизни Брейгеля известно мало. По-видимому, он происходил из крестьян. Учился и жил в Антверпене; в молодости, в начале 50-х годов, посетил Италию, но "романистом" не стал; кажется, самое большое впечатление на него произвели альпийские горы. Он их много зарисовывал, и впоследствии в его картинах неизменно высятся на горизонте скалистые хребты, хотя в остальном пейзаж типично фламандский, где, как известно, высоких гор нет. Излюбленный тип композиций Брейгеля — большое пространство, как бы увиденное с вершины, тем не менее все написано очень подробно и четко. Иногда пространственная ширь трактована как совершенно реальный пейзаж, иногда — как условное поле для повествования. Повествование обычно связано с фольклором: Брейгель писал картины-притчи. Одна называется "Фламандские пословицы". На ее пространстве расположено около сотни людей (хотя по размерам картины Брейгеля невелики), погруженных в странные и нелепые занятия. Кто-то пытается прошибить лбом стену, кто-то зарывает колодец, в котором плавает теленок, кто-то бросает

Питер Брейгель
Фламандские
пословицы. 1559
Берлин, Музей
фрагмент





Питер Брейгель
Крестьянский танец
1567 Вена,
Художественно-
исторический
музей
Фрагмент

рыб в реку, какая-то женщина душит чертенка, а рядом валяется редька... Все это — наглядная реализация метафор, на которых построены народные поговорки о человеческой глупости. Многие теперь позабыты, а некоторые и сейчас живут и даже имеют аналогии в нашем, русском фольклоре. Легко догадаться, что человек, бросающий цветы под ноги свиньям, — это наше "не мечи бисер перед свиньями". И что "стену лбом не прошибешь" — нам тоже известно. Но человек на картине занимается прошибанием стены очень усердно. Вообще каждый делает свое с видом тупой одержимости, не обращая внимания на других, — как обитатели дома сумасшедших.

В целом зрелище кажется даже веселым: сияет голубое небо, плещет речка, и фигурки яркими красными, белыми и голубыми пятнами заполняют пространство — подобие сельской улицы, как ковер цветов.

Но, в сущности, веселого мало. Шар с крестом — символ земной сферы — красуется на видном месте, только крест опущен вниз: знак того, что перед нами мир навыворот, страна дураков. Есть у Брейгеля и "Страна лентяев". Тут всего несколько фигур, и даны они крупно, вплотную. Солдат, крестьянин и ученый, растолстевшие, разбухшие, похожие на колбасы, лежат, расположившись по радиусам круга, в центре которого находится дерево-стол с приготовленными яствами. Неподалеку выглядывает из отдельного домика похожий на бабу рыцарь, сложа руки и разинув рот. Все изображено в соответствии с народной сатирической песней о "Стране Шларэффии":

Летают по небу — ей-ей
— Там стаи жареных
гусей.
И - верите ли — сразу Они
лентяям прямо в рот
-

Брейгель не мизантроп, считающий род человеческий скопищем тупых, суетных, жадных и ленивых. Нет, он просто не щадит ни тупости, ни жадности, ни лени, как не щадит их народ в хлестком фольклоре, чуждом всякой сентиментальности. И Брейгель далек от сентиментальности, но и от человеконенавистничества. У жизни терпкий и горький вкус, но она — жизнь, и он ее по-своему любит. Вместе с мудрым бургундцем Кола Брю-ньоном он мог бы сказать: "В сущности, человек - славное животное".

Грубоватым весельем крестьян Брейгель от души любит в картинах "Крестьянский танец" и "Крестьянская свадьба". И своей страной — в цикле прекрасных поэтических картин "Времена года". Эти широко раскинувшиеся пейзажи, но пейзажи населенные, деятельные, представляют в совокупности эпическую песнь Фландрии: тут ее труды и дни, ее пастухи и земледельцы, ее заснеженные зимы, ветреные осенние вечера, щедрое лето, богатое плодами. Лучшая из цикла "Времена года" — картина зимнего ландшафта с охотниками. До самого далекого горизонта местность утопа-

Питер Брейгель
Охотники на снегу
1565 Вена,
Музей истории
искусств
Фрагмент



ет в глубоких мягких сугробах, перерезанных зеркалами льда. Удивительно точно по зрительному впечатлению передано отношение снеговой равнины, свинцового неба и темных, почти черных силуэтов деревьев и охотников на первом плане. Эта резкая силуэтность на фоне снега - нечто новое в живописи, очень смелое. Нас сразу охватывает знакомое свежее дыхание зимы — оно ведь не изменилось с тех пор. А бредущие по сугробам охотники с собаками — сколько жизни в этих фигурах, как они достоверны!

У Брейгеля был едкий, саркастический ум и гневное сердце, чуткое к страданиям его родины. Вот он пишет "Избиение младенцев в Вифлееме". Что это такое? Совсем не похоже на библейский Вифлеем в Палестине: это самая настоящая, вся в снегу, фламандская деревушка, куда прискакали вооруженные копьями чужеземные солдаты: они врываются в дома, натравливают на жителей собак. Один крестьянин упал на колени перед всадником, прямо в снег. Это карательный отряд, отправленный инквизицией или герцогом Альбой на усмирение фламандских гэзов. Брейгель переносит евангельскую легенду в современную обстановку - прием сам по себе не новый: так делали и итальянские живописцы. Но подход у Брейгеля другой. Итальянцы через посредство мифа героизировали свою современность и соответственно ее приподымали. Они не столько даже переносили сказания Библии в современную обстановку, сколько самих себя и свой образ жизни проецировали на те древние времена. Брейгель же откровенно пишет нидерландскую деревню, крестьян и испанских ланд-



Питер Брейгель
Пляска под
виселицей 1568
Дармштадт, Музей

скнехтов. Почему он называет это "Избиением младенцев"? Видимо, тут отчасти смысловой параллелизм (и ныне — хочет он сказать — происходит подобное тому, что творил царь Ирод), отчасти же "эзопов язык", маскировка политически острого сюжета.

Известны и другие примеры "эзопова языка" у Брейгеля. Его "Неверный пастух", убегающий с поля, в то время как волк душит овец, — по всей вероятности, политическая аллегория. Считают, что художник намекал на кардинала Гранвеллу, советника правительницы Нидерландов Маргариты Пармской, который покинул свой пост в 1567 году, и на его место был назначен свирепый герцог Альба.

В искусстве Питера Брейгеля традиционные стилевые черты нидерландской живописи приобретают новую интеллектуальную заостренность и ясный прицел. Он, как и его предшественники, культивирует мастерство детали, но с другими намерениями. Чего стоит у него хотя бы сорока, сидящая на перекладине виселицы (в картине "Пляска под виселицей"), или цеп, который крестьянин в "Стране лентяев" не просто бросил, а подложил под себя, чтобы не украли. Брейгель, как Босх,



Питер Брейгель
Падение Икара. 1567
Брюссель,
Королевский музей
изящных искусств

гротеска, но реальная подкладка его фантастики гораздо очевиднее. Когда, например, он изображает "Битву сундуков с копилками" или "Кухню жирных и кухню тощих", социальный смысл этих гравюр-гротесков расширяется зрителем без труда.

Наконец, композиция. Распространенный у нидерландцев тип пространственно-пейзажной композиции без акцентировки главных лиц и событий Брейгель применяет так, что в нем раскрывается целая жизненная философия. Тут особенно интересно "Падение Икара". Античный миф рассказывает о юноше, взлетевшем в небо на восковых крыльях: он слишком приблизился к солнцу, воск растопился, и Икар упал в море. Красивая легенда о безумстве храбрых. Картина Брейгеля изображает мирный пейзаж на берегу моря: пахарь идет за плугом, пастух пасет овец, рыбак сидит на удочке, а по морю плывут суда. Где же Икар, и при чем тут его падение? Нужно внимательно всмотреться, чтобы увидеть в правом углу жалкие голые ноги, торчащие из воды. Икар упал с неба, но этого даже никто не заметил. Обычная жизнь течет как всегда. Для крестьянина его пахля, для пастуха его стадо, для рыбака его удочка куда важнее, чем чьи-то полеты и падения. Смысл выходящих из ряда вон событий обнаруживается не скоро: современники его не замечают, погруженные в свое повседневное. Так можно "прочитать" эту картину, и это высказано всего лишь композицией — расположением фигур в пространстве.

Известный драматург и теоретик искусства наших дней Бертольд Брехт живо интересовался картинами Брейгеля: опубликованы записки Брехта — размышления над "Падением Икара", "Несением креста", "Вави-



Питер Брейгель Игры детей. 1560 Вена, Художественный музей
Фрагмент

донской башней" и другими полотнами великого нидерландца. Брехт находил в них опору своему принципу эффекта "очуждения" (*Verfremdung*). Считая, что современный театр должен вызывать зрителя на самостоятельные, активные размышления, Брехт стремился дать зрителю ощутить своеобразие обычных явлений, то есть обычные явления представить в необычном свете, сообщить им тем самым заметность и вызвать потребность в их объяснении. Это и есть *Verfremdung*. Брехт находил это у Брейгеля. Разве композиция "Падение Икара" не заставляет как-то заново ощутить и осмыслить противоречия жизни?

Питер Брейгель
Слепые. 1568
Неаполь,
Музей Каподимонте



Творческая деятельность Питера Брейгеля продолжалась недолго, он умер в 1569 году, сорока с небольшим лет, и не дожидаясь решающих событий нидерландской революции. Незадолго до смерти он написал картину "Слепые". Слепые идут за слепым поводырем; страшны их пустые глазницы на бледных запрокинутых лицах, их ощупывающие руки и неверные шаги под гору, напрямик в реку, куда уже свалился их слепой поводырь и падает идущий вслед за ним, а остальные идут покорно, еще ничего не зная. Но им всем быть там же - и это неизбежно, это через мгновение произойдет: то, чего они сами не видят, со стороны видно с жестокой ясностью. А пейзаж дышит миром и спокойствием (любимые брейгелевские контрасты), сельская церковка кажется очень уютной, уютно выглядит даже речка, где суждено захлебнуться бедным слепым. Горькая аллегория! Это самый мощный, завершающий аккорд искусства Брейгеля. Любя свою многострадальную родину, художник не мог простить своим соотечественникам пассивности, глухоты, слепоты, погруженности в муравьиную суету сегодняшнего дня. Горе слепым!

Не сохранилось портрета Брейгеля. Но, по всей вероятности, он изобразил самого себя в рисунке "Художник и заказчик". Замкнутое, непреклонное лицо человека, живущего напряженной духовной жизнью, застенно-страдальческий глубокий взгляд из-под кустистых бровей. Таким и должен был быть автор "Слепых".



Возрождение в Германии

Германия в XV веке была типичной средневековой страной, разделенной на множество карликовых княжеств (курфюршеств). Раздробленность в ней не преодолевалась, как в других странах, а усиливалась. Число самостоятельных территориальных единиц доходило до тысячи. Хаотичность и разобщенность тормозили экономическое развитие, хотя немецкие города продолжали играть значительную роль в международной торговле. Обстановка в Германии сложилась так, что все сословия: и крестьяне, и бюргеры, и даже рыцари — ненавидели произвол князей, "имперских чинов", были настроены оппозиционно. Эта тотальная оппозиция вылилась в мятежных событиях начала XVI века, в Реформации и Крестьянской войне, где столь сложно и драматически объединились, переплелись и тут же обнаружили свою несовместимость интересы разных сословий.

Культура немецких городов в XV веке тоже оставалась средневековой. В ней обнаруживались все характерные черты поздней готики: с одной стороны, кризис и угасание большого стиля, а с другой — непосредственно из этого же стиля вырастающие проторенессансные начала.

Кризис стиля сказывался в ослаблении и вялости прежней, ранее такой цельной и сильной художественной концепции. Архитектура была по-прежнему готической, но ее готический облик становился более внешним, больше сводился к декорировке. Стали преобладать постройки делового назначения, не так нуждавшиеся в союзе с изобразительными искусствами. Живопись и скульптура постепенно отдалялись от архитектуры, утрачивали ту органическую сращенность с ней, которая была залогом цельности и жизненности готического стиля. Фрески почти совсем исчезли, оставался витраж, сохранявший довольно высокие качества. Главными местами применения изобразительного искусства были надгробия и алтари. В живопись проникали некоторые веяния из Италии и особенно из Нидерландов, но восприятие этих веяний еще не делало немецкое искусство XV века ни ренессансным, ни даже проторенессансным, а разве что более эклектичным. Примером может служить позднеготический, так называемый "мягкий стиль", где неожиданно зазвучали идиллические, нежные до сладости ноты. Такова, например, весьма грациозная "Богоматерь в беседке из роз" кельнского живописца Стефана Лохнера.

Настоящий Проторенессанс в Германии, как это ни кажется парадоксальным, был связан с новым приливом готической экспрессии, и произошло это уже на рубеже столетий, в канун Крестьянской войны. "В то время в Германии жил человек, которому принадлежит вся моя любовь, — писал Томас Манн, — Тильман Рименшнейдер, набожный мастер, ваятель и резчик по дереву, прославившийся близостью к природе и пластической выразительностью своих творений; его многофигурные рельефы для алтарей и целомудренные статуи были предметом всеобщей охоты, ими повсюду в Германии украшают церкви и молельни. Рименшнейдер пользо-

Альбрехт Дюрер
Автопортрет. 1500
Мюнхен,
Старая пинакотeka

вался высоким уважением как человек и гражданин и в более ограниченной жизненной сфере, в городе Вюрцбурге, жители которого избрали его в муниципалитет. Он никогда не предполагал вмешиваться в высокую политику, в государственные дела — это было совершенно чуждо его природной скромности, его стремлению к вольному и миролюбивому творчеству. В нем не было ничего от демагога. Но сердце его билось любовью к беднякам и угнетенным, и он не мог не выступить за дело крестьян, которое считал правым и богоугодным, против господ, епископов и князей, чье благорасположение он без труда мог бы сохранить; великие коренные противоречия эпохи вынудили его выйти из круга чисто духовного и эстетического бытия художника и стать борцом за свободу и право. Он пожертвовал собственной свободой, безмятежной степенностью своего существования во имя того дела, которое для него было выше искусства и душевного покоя.

Главным образом благодаря его влиянию город Вюрцбург решил отказать "бургу", князю-епископу, в военной поддержке против крестьян, да и вообще решил занять по отношению к нему революционную позицию. Рименшнейдер заплатил за это страшную цену. После того как крестьянское восстание было подавлено, победоносные исторические силы, против которых он выступил, жесточайше ему отомстили: его заточили в тюрьму, пытали, и, выйдя на свободу, он уже был сломленным человеком, неспособным пробуждать прекрасное в дереве и камне...". Можно ли в кратких словах сказать лучше о Рименшнейдере, чем сказал Томас Манн? Это предварительный эскиз исторического романа, который он задумывал написать, но, к сожалению, сделать этого не успел. Теперь посмотрим на произведения Рименшнейдера. Вот некоторые из них: деревянные скульптуры алтаря "Святой крови", портрет из камня епископа фон Шеренберга (часть надгробия), каменные статуи Адама и Евы. Задержимся у скульптур алтаря: первое, что не может быть не



Тильман Рименшнейдер
Ева. Статуя с портала
Капеллы Марии собора в
Вюрцбурге 1491 -1493
Вюрцбург, Музей Фрагмент

замечено, — глубочайшая духовная значительность этих серьезных лиц с резкими чертами, выступающими скулами, бородатых, народных по типу. Мы увидим в произведениях Рименшнейдера "близость к природе", о которой говорит Томас Манн: кажется, что в портрете Шеренберга резец скульптора всюду благоговейно, до мелочей следовал "резцу природы", нещадно избородившему лицо престарелого, но волевого и властного человека. Что же касается "пластической выразительности", о которой тоже говорит Манн, — здесь мы вступаем в область стилизации, то есть в область интерпретации, истолкования природы в формах искусства, а следовательно, и способов отхода от простой близости к природе. Ведь головы Микеланджело тоже чрезвычайно близки к природе, а как они отличаются по способам "пластической выразительности" от голов Рименшнейдера. Мы убеждаемся, что по стилю работы Рименшнейдера не только находятся в русле готической традиции, но еще обостряют то, что в готике заложено как

возможность. Сопоставим "Тайную вечерю" Рименшнейдера с готическим рельефом Наумбургского собора на тот же сюжет. Бросится в глаза явная родственность. У Рименшнейдера много больше общего с этой средневековой скульптурой, созданной в середине XIII века, то есть на 250 лет раньше, чем, скажем, с "Тайной вечерей" Леонардо да Винчи, созданной почти одновременно с произведениями Рименшнейдера. От наумбургского рельефа к алтарю Святой крови ведет единая линия стилизованного развития. Здесь не только общность "простонародного" типажа и ощущение суровой бедности трапезы, хотя это само по себе очень важно (это принцип определенного отбора мотивов, который никогда не безразличен для стиля).

Общность и в трактовке форм. И там и здесь формы беспокойны, угловаты, перерезаны зигзагами складок. И здесь и там группа кажется помещенной в слишком малое для нее пространство, отчего фигуры словно теснят друг друга и их выразительные большие головы смотрятся как-то отдельно, выступая из общей массы тел (сравните эту композицию с пространственными, расчлененными и "воздушными" рельефами Гиберти на дверях флорентийского баптистерия). Но самое примечательное то, что у Рименшнейдера взволнованность и колючесть форм оказываются гораздо большими, чем у мастера XIII столетия, хотя Рименшнейдер свободнее их располагает и лучше понимает анатомию. У средневекового мастера все выглядит сравнительно спокойнее, уравновешеннее. У него ясно намечена ось симметрии - у Рименшнейдера группы расположены асимметрично и совершенно нарушен принцип изокефалии (равноголовия). Драпировки у наумбургского художника далеко не так орнаментальны — они мягче и больше связаны с формами тела. У Рименшнейдера тела, странно тонкие и узкоплечие по сравнению с массив-



Тильман Рименшнейдер
Надгробие епископа
Рудольфа фон Шеренберга
1496 - 1499 Вюрцбург,
собор Фрагмент

ными головами, утопают под ломким узором складок, напоминающих трещины на разбитом стекле, какой можно найти в поздней готике, а ранняя и зрелая готика подобного не знала. Волосы и бороды апостолов, завивающиеся в кольца и просверленные буравчиком, вносят в общую картину дополнительную ноту чисто зрительного беспокойства и аффектации.

Одним словом, готические принципы выразительности доведены до максимума. Пока готическая скульптура подчинялась архитектурной конструкции, сама эта конструкция диктовала пластические законы и ставила известные пределы динамизму скульптуры. Искусство Рименшнейдера принадлежит эпохе, когда пластика освобождалась от диктата архитектуры. Ее ничто уже не сдерживало, и готическая экспрессия теперь-то и обрела настоящий простор. Весь вопрос в том, для чего она его обрела и как им воспользовалась. Превращалась ли экспрессия форм в чисто внешний декоративный прием или она давала выход и язык какому-то новому содержанию?

В поздней готике XV века встречалось и то и другое. Конец старого и начало нового, как это часто бывает, сливались в общем стилевом потоке.

У Рименшнейдера напряженный язык готики стал языком нового проторенессансного мироощущения - острого чувства личности и ее судьбы на переломе эпох. Если мы будем смотреть "Тайную вечерю" Наумбургского собора отдельно, не сравнивая ее с "Тайной вечерей" Рименшнейдера, мы скажем, что там представлены очень конкретные народные типы. Но, переведя взгляд на композицию Рименшнейдера, мы тут же ощутим разницу в мере конкретности. Здесь люди, в общем, той же среды и типа, но сквозь их типовую характеристику резко и отчетливо проступили характеры индивидуальные. Апостолы Рименшнейдера — живые люди, поставленные в реальную, жизненную ситуацию, они не могли бы продолжать есть и пить, услышав, что сказал им Христос. Психологически они все различаются между собой, и их переживания не только сильнее, но и сложнее. Какая глухая, грозная борьба чувств на лице Иуды, отвернувшегося от всех, и какую душевную смуту выражают его руки! А сидящий рядом старик смотрит на него с тяжелым выражением зарождающегося сомнения и недоверия. То, что в средневековом искусстве мы ценили как прорывающиеся за пределы типологии "психологические частности", у Рименшнейдера становится осознанным методом. И в том, как он его применяет, ясно сквозит личность самого художника. Рименшнейдер сам — определившаяся, кристаллизовавшаяся индивидуальность, ренессансная индивидуальность. Это читается в его искусстве, и об этом же говорят факты его замечательной биографии. То, что он перешел на сторону крестьян, хотя сам принадлежал к другому кругу и занимал в городе высокое положение, — что это, как не волевой акт ренессансной личности, возвысившейся до личного самосознания, до независимого мышления о мире, над которым уже не тяготят клановые, сословные понятия, фатальные границы "своего улья".

Между тем стиль искусства Рименшнейдера вовсе не похож на стиль итальянского Ренессанса. Ведь обстановка в Германии была совершенно другой. Ренессансный подъем личности был здесь связан не столько с гуманистической образованностью, не столько даже с прогрессом бюргерства, сколько с бурлящей, воодушевляющей атмосферой Крестьянской войны. А этой атмосфере сродни была именно готика с ее экстазами, порывами, поступлениями, суевериями — всего этого хватало в ту пору в Германии.

Рименшнейдер был далеко не единственный. В эти же годы немецкий Проторенессанс складывался в Нюрнберге — старом, почтенном городе, богатом цеховыми традициями художественного ремесла. Здесь работали замечательные скульпторы направления, близкого к Рименшнейдеру, — Петер Фишер, Адам Крафт. Наибольшего внимания заслуживает Фейт Штос, более известный под своим польским именем Вит Ствош. В сущности, его творчество принадлежит больше истории польского искусства. Краковская школа того времени имела, впрочем, много общего с нюрнбергской, между этими городами были оживленные связи. Вит Ствош работал и в Нюрнберге, и в Кракове, но в Кракове он провел свои самые плодотворные годы и там создал в 1477—1489 годах алтарь Марии для церкви Марии. Это самый большой из готических алтарей Европы, высотой 13 м и шириной 11 м; он включает восемнадцать рельефов на створках — сцены из жизни Марии и Христа, большую статуарную группу Марии с апостолами в центре открытого алтаря и декоративные фигуры на обрамлениях. Алтарь выполнен из дерева с полихромной раскраской; в нем имеется вся града-

ция переходов от пластики к живописи - круглые скульптуры центральной части, высокий рельеф и низкий рельеф на створках и, наконец, чисто живописное решение фонов. Благодаря полихромии все это соединяется в одно; неизвестно, что это — скульптура, живопись? - тут все, тут картина мира. Здесь есть совершенно реальные типы краковских горожан всех сословий (Матейка впоследствии изучал по алтарю Вита Ствоша быт и костюмы XV века), мистические видения, ангелы, дьяволы, шуты, карлики, пейзажи, растительные натюрморты, фигурки зверей и птиц, гротески, сквозной арочный готический орнамент (орнаментом увенчана каждая сцена на створках, и он везде разный, нигде не повторяющийся). Самое жизненное соседствует с самым фантастическим, которое тоже кажется не менее реальным; мощный натурализм, передающий даже налитые жилы на руках и ногах, сочетается с чисто средневековой условностью в пространственных решениях, в изображении, например, сада, где каждое растение выписано отдельно — сад похож на растительный орнамент, — или ночного неба, подобного орнаменту золотых звезд на синем фоне. И все это вместе взятое покоряет. Перед алтарем Марии мы перестаем думать о законах видов и жанров искусства: они начинают казаться чем-то излишне педантичным. Вит Ствош приемлет как он есть, без оговорок, во всей его гениальной наивности.

Кажется, только он мог столь натурально изобразить гадкого черта, изъеденного экземой, причем признаки этой болезни так точны, что современный врач, не задумываясь, поставит диагноз. И кажется, только он мог передать такую духовную озаренность во взгляде молодого апостола, поднятом к небу. Вит Ствош знал очень много о людях и о природе, он знал многие тайны искусства - те, которые никогда не стареют и не исчерпываются. Он знал, какими странно косящими становятся глаза женщины, с трудом сдерживающей слезы. Знал, как красноречив язык человеческих рук - бережно держащих птицу, молитвенно сложенных, властно указующих, безвольно поникших... Он замечал дикую грацию маленькой обезьянки, расположившейся на дереве с яблоком в руках, замечал, в каких сложных отношениях ритма находится ее гибкое тельце с ветвями дерева. Он знал, чувствовал и умел передавать тысячи разнообразных вещей. Вит Ствош был не так возвышен и сосредоточен в своем искусстве, как Рименштейн-дер, - он был эффектнее, разбросаннее, больше любил позолоту и красочность (Рименштейндер, в отличие от большинства современных ему ваятелей и резчиков, никогда не раскрашивал и не золотил свои скульптуры). Но в психологической проницательности он едва ли уступал вюрцбургскому мастеру, а руки его фигур по своей несравненной выразительности оставляют далеко позади искусство даже лучших итальянских художников. В алтаре Вита Ствоша слышится великолепная лебединая песнь готики, переживающей свой заключительный проторенессансный этап. На этом этапе в ней гораздо меньше строгой стильности, чем в XIII—XIV веках, зато все ее внутренние возможности вольно выплеснулись наружу, она достигла предельной раскованности и силы выражения драматических переживаний.

Чтобы дополнить характеристику XV столетия в Германии, надо еще сказать о новом, только теперь появившемся искусстве - о гравюре. Напомним, что в XV веке началась эра книгопечатания. Изобразительные гравюры на дереве стали появляться еще в первые десятилетия XV века, раньше, чем первые печатные книги Иоганна Гутенберга. Возможно, что на немецкой почве гравюра стала распространяться только не многим раньше, чем в Нидерландах и в Италии, или даже одновременно, но для Герма-

нии это демократическое искусство "летучих листов" имело особое значение. Исследователям трудно уточнить генеалогию деревянной гравюры, ибо на ранних стадиях это было безымянное и "низовое" творчество вроде устного фольклора. Листки с изображением святых, раздаваемые паломникам при посещении "святых мест", листки с шуточными и сатирическими стихами и картинками, календари, а главным образом наши старые и не-добрые спутники — игральные карты. Как ни отрицательна в общем и целом роль этих коварных дам, королей и валетов в человеческой жизни, можно по крайней мере поставить им в заслугу одно доброе дело: они способствовали рождению искусства гравюры.

Деревянные гравюры начала XV века по технике про-



Альбрехт Дюрер
Мадонна с младенцем
1512 Вена,
Художественно-
исторический
музей Фрагмент

сты: оттиски представляют собой контурный рисунок толстыми черными линиями (историк гравюры Кристеллер замечает, что по рисунку они очень напоминают живопись на стекле этой эпохи), который обычно раскрашивался от руки, что может нам напомнить контурные изображения в современных книжечках для детей под названием "Раскрась сам". Несмотря на свою простоту или благодаря ей, первые гравюры по своему выразительны и художественны: их выполняли искусные руки. Позже, по мере того как массовость народных листов и спрос на них возрастают, они становятся хуже, исполнение грубее и небрежнее. Затем, когда этой техникой интересуются профессиональные художники, гравюра на дереве переживает настоящий художественный подъем. Молодой Альбрехт Дюрер создает в технике ксилографии свои первые шедевры.

В первой четверти XVI века, то есть в самые кипучие и драматические годы германской истории, роль народных гравюр снова становится значительной — теперь они включаются в революционную пропаганду как агитационные листовки крестьян, иллюстрации памфлетов, политические карикатуры. Это, может быть, первый в истории пример прямого публицистического использования изобразительного искусства. Очень популярна была, например, гравюра, изображающая Адама и Еву, работающих в поте лица своего, с надписью: "Da Adam hacket und Eva spann, sag mir wer da ein Edelmann?" ("Когда Адам рубил дрова, а Ева пряла, кто же тогда был господин?").

Гравюра на меди, более изощренная по технике, стала развиваться несколько позже деревянной и с самого начала — как достояние профессиональных художников, которые были также и живописцами. Гравюрами на меди, первоклассными по красоте рисунка, богатству живых наблюдений и мастерству уверенного штриха, прославился Мартин Шонгауэр, работавший во второй половине XV века. Самой яркой звездой немецкого искусства XVI столетия, а может быть и вообще немецкого искусства, был Альбрехт Дюрер — великий живописец, гравер, первый на германской почве художник-универсал вполне ренессансного типа. Однако итальянизирующим мастером его нельзя назвать: величие Дюрера в его национальной самобытности.

Знакомство с Дюрером хочется начать с прекрасного автопортрета 1500 года. Он чем-то напоминает облик Христа, но уже не готического, а ренессансного Христа. Чистота и строгость, сосредоточенность и собранность. Еще молодое, но поразительно законченное лицо. За высоким лбом, за непроницаемостью взора угадываются "тайно накопленные сокровища сердца" (это — слова из трактата Дюрера, где он говорит о призвании художника).

Если мы стали бы читать теоретические трактаты Дюрера ("О живописи", "О прекрасном", "О пропорциях"), не зная его художественных произведений, то потом его картины и гравюры показались бы нам во многом неожиданными. Практика Дюрера сложнее его теории. В теории он — верный адепт рационалистической эстетики Высокого Ренессанса, во всяком случае, хочет им быть. Откровенно признаваясь: "что такое прекрасное — этого я не знаю", он, однако, говорит дальше о правилах соразмерности и пропорциональности ("как избыток, так и недостаток портят всякую вещь"), о важности геометрии, о том, как надо, постоянно учась у природы, брать у разных моделей самое красивое и соединять в одном образе. Он предупреждает: "Мы должны быть очень внимательны, чтобы безобразное не вплеталось постоянно само собой в наше произведение". Казалось бы, надо ждать от Дюрера произведений строго классических, похожих, может быть, на Рафаэля. На самом же деле они другие, их соразмерность по-своему не менее строгая, но другая, и красота тоже другая. Дюрер не так уж избегает безобразного (в смысле жуткого, гротескного, экспрессивно преувеличенного), как можно предполагать по его сочинениям. И это понятно у современника неистовых трагических событий Реформации, сформировавшегося в традициях нюрнбергской готической школы. Вместе с тем Дюрер был художником нового для Германии типа, широко образованным, широко мыслящим, впитавшим культуру гуманизма. Мятая готическая одухотворенность у него сочеталась с классической правильностью, стала чеканной, как математическая формула. Готическое начало было родной стихией дарования Дюрера, чем-то бессознательно-органическим для него, о чем он не мог рассуждать со стороны — так глубоко это в нем коренилось, а ренессансная доктрина была, напротив, воспринята им вполне сознательно, как цель его усилий, — вот почему, вероятно, в теоретических рассуждениях сложная творческая личность Дюрера выразилась только одной, наиболее им самим осознанной стороной. У него есть, правда, работы вполне в духе чинквеченто, вроде обнаженных фигур Адама и Евы, но они — не самое для него характерное.

Характернее листы "Апокалипсиса" — большие гравюры на дереве, исполненные еще молодым художником. Серия "Апокалипсис" появилась на рубеже столетий и на переломе эпох. Как всегда в средние века, ощущение надвигающихся больших событий и перемен связывалось в умах с библейскими пророчествами. Все стронулось с привычных мест и понеслось — куда? В сгустившейся атмосфере Германии как бы уже слышались трубы архангелов, возвещавшие "начало конца". "Апокалипсис", или "Откровение Иоанна", — самая загадочная книга Нового завета — неспроста привлекла Дюрера. В свое время братья ван Эйк в Гентском алтаре обратились к ее идиллическому концу ("Поклонение Агнцу"), а Дюрер — к ее зловещему началу, к рассказам о конце света, где при всей неясности и мистической спутанности есть образы удивительной силы. Там говорится, что звезды падают на землю,

Альбрехт Дюрер
Четыре всадника Лист из
"Апокалипсиса" 1498



и море становится кровью. Дюрер на пятнадцати листах иллюстрировал эти исступленные пророчества, усилив в них пафос гибели того, что достойно гибели, но не скрыв и космического ужаса, которым они проникнуты. Самую большую известность приобрел лист "Четыре всадника", символизирующий страшные бедствия людей — войну и мор, несправедный суд и голод; сама смерть с вилами едет на "бледном коне". Железные копыта коней топчут грешников; среди них и король и католический священник.

Средневековый художник или современник Дюрера Босх наполнил бы подобную сцену до отказа всякими кошмарными и чудовищными гримасами. Дюрер более сдержан. Он заботится больше о впечатлении целого, чем о подробностях. Создается ощущение бурного, клубящегося, развевающегося, но не хаотичного. И рождается оно не нагромождением



Альбрехт Дюрер
Св. Иероним в келье
Гравюра. 1514

Альбрехт Дюрер
Меланхолия Гравюра.
1514



деталей, а характером самих линий гравюры и сочностью контрастов. Из-1 вилистость линий не мешает им строить резко отчеканенные объемные формы, сохраняется ритм, сохраняется впечатление барельефа, слышится как бы металлический звон. Грозное стремительное движение всадников, подчеркнутое ритмом их поз, — вот то главное, что определяет силу впечатления и врезается в память.

Этот лист действительно врезан в память человечества: каждый раз, когда неразумие и злая воля грозят бедой, четыре всадника Дюрера снова и снова проносятся перед нашим мысленным взором. Еще через пятнадцать лет появились знаменитые гравюры на меди Дюрера: "Всадник, дьявол и смерть", "Св. Иероним", "Меланхолия". Это лучшие его произведения, насыщенные философскими раздумьями. Гравюра — сравнительно еще молодое искусство — стала в руках Дюрера монументальной, достигла высшей художественной зрелости. Взвихренности и закрученности линий, как в "Апокалипсисе", здесь уже нет, все стало строже и мягче. Переходы от темного к светлому не так резки, теперь они образуют богатую тональную гамму. Художник, оставаясь верен четкой, нигде не скрадываемой линии, не только в совершенстве моделирует объемы и создает пространственную среду, но и передает градацией штрихов сложнейшие эффекты освещения. Без помощи красок достигнуто впечатление колоритности — так полнокровная жизнь теней и светов в этих гравюрах.

В листах "Св. Иероним" и "Меланхолия" чувствуется внутренняя связь: в обоих есть нечто фаустовское, св. Иероним Дюрера - образ средневекового мыслителя. Он трудится в укромной келье, мягко озаренной солнцем, проникающим через цветные стекла, на солнышке мирно дремлют его друзья - собака и лев, похожий, скорее, на огромную кошку. Смо-

тришь в эту горницу — и чувствуешь тихую прелесть сосредоточенного, смиренного подвига умственной жизни. Но переводим взгляд на "Меланхолию" - перед нами олицетворение рефлексии Фауста. Тяжко задумавшийся крылатый гений напоминает микеланджеловских титанов.

Атрибуты средневековой учености и магии окружают его, но они как-то печально бездействуют. Замер циркуль у него в руках, инструменты брошены, и далекий залив застыл. Как неразрешенная и неразрешимая проблема высечен на стене математический "магический квадрат", рядом с колоколом и песочными часами, где ток времени струится безостановочно и бесшумно.

При свете дня покрыта тайна мглой,
Природа свой покров не снимет перед
нами;
Увы, чего не мог постигнуть ты душой,

Не объяснить тебе винтом и рычагами!

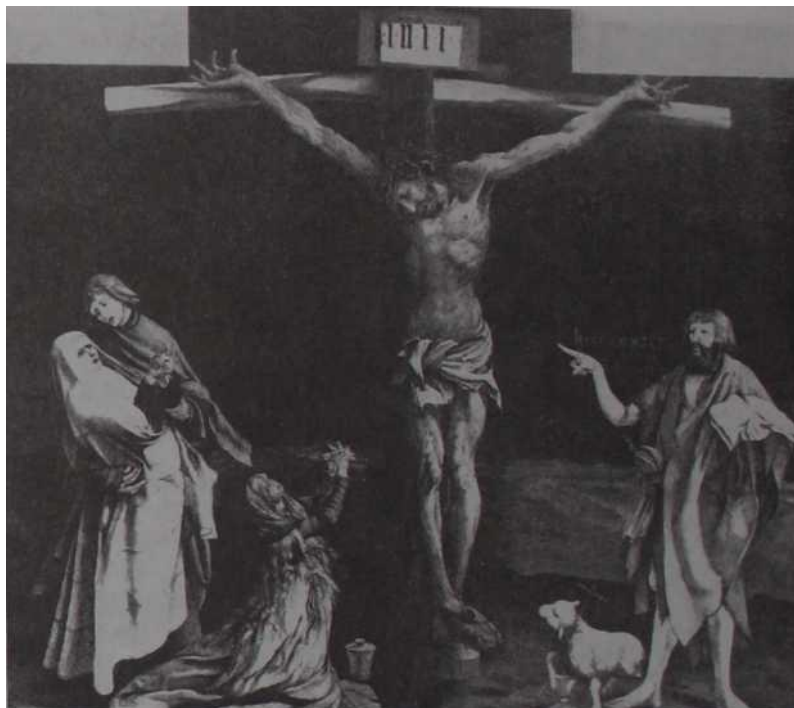


Альбрехт Дюрер
Четыре апостола
1526 Мюнхен,
Старая пинакотeka
Фрагмент

Но можно и в обратном порядке смотреть эти гравюры. Сначала "Меланхолию", потом — "Иеронима". И тогда их тайный смысл меняется и светлеет. Пессимизм сомнений растворяется в усердном труде мыслителя, и сам труд, само стремление к истине предстает как реальность истины. В поисках ее неизбежно чередуются свет и тень, бодрая деятельность и резиньяция. Кажется, что эти гравюры посвящены всем мыслителям настоящего и будущего, всем, кто ищет истину, сомневается в ней и снова ищет, находя в поисках исход сомнениям.

Дюрер был приверженцем Реформации, горячим поклонником ее основоположника Лютера, другом многих выдающихся германских гуманистов. В последнее десятилетие жизни он много работал над их портретами. В 1526 году, за два года до смерти, Дюрер создал свое, быть может самое сильное живописное произведение - диптих "Четыре апостола". Композиция монументальна и лаконична, без всяких отвлекающих подробностей. Четыре величественные фигуры проповедников высятся как нерушимый оплот христианского учения; художник мыслил их образы, как противовес лжепроповедникам и лжепророкам, наводнявшим Германию. Каждый из апостолов представлен Дюрером как яркая личность со своим особым характером: мудрый провидец Иоанн,

**Матис Нитхардт
(Грюневальд)**
Распятие
Центральная часть
Изенгеймского алтаря
1510-1515



пламенный неукротимый Павел; двое других, очевидно Петр и Иаков, их лица несут отпечаток простонародного происхождения. Некоторые исследователи полагали, что художник показал здесь олицетворения "четырех темпераментов", но это только предположение. Интерес к физиогномике, к острой характерности типажа, был свойствен Дюреру - уроженцу города Нюрнберга, где прежде работал Вит Ствош, где были особенно укоренены традиции позднеготического реализма. Городскому Совету Нюрнберга Дюрер и преподнес в дар картину "Четыре апостола", достойно увенчавшую его творческий путь.

Мы должны упомянуть по меньшей мере еще двоих современников Дюрера - Матиса Нитхардта (традиционно его называли Грюневальд) и Ханса Хольбейна Младшего.

Живописец Грюневальд представляется полной противоположностью Дюреру, насколько это возможно в рамках одного времени и одной национальной культуры. Дюрер интеллигентен - Грюневальд во власти эмоциональной стихии. Дюрер стремится к сдержанности выражения — Грюневальд дает полную волю экзальтации. Дюрер говорит по преимуществу языком линии — Грюневальд по преимуществу языком цвета. По живописности, по красоте цвета Грюневальд может напомнить венецианцев. Но по всему строю образов он нисколько на них не похож. Это жестокий художник. Посмотрите на его "Голгофу" Изенгеймского алтаря. Как страшен повисший на кресте мертвец в пустынной зеленоватой ночи! Он особенно страшен, потому что тут нет условности готических композиций: фон имеет реальную глубину, а фигуры - реальный объем; окровавленное мертвое тело выглядит настоящим. Патетические фигуры по сторонам креста по размеру значительно меньше распятого, хотя расположены в той же пространственной плоскости. Если бы общее решение картины было плоскост-

ным и условным, тут не было бы ничего особенного. Но так как оно реально и живописно, то и в этом нарушении масштабов чудится что-то от кошмарного сна: тело распятого словно надвигается на зрителя из глубины. Усиливают впечатление кошмара длинные торчащие пальцы рук — скрюченные и как будто вопиющие к небу пальцы мертвого, вытянутый перст Иоанна Крестителя и переплетенные пальцы упавшей на колени Марии Магдалины.

Изенгеймский алтарь, это странное произведение, по-своему прекрасное и отталкивающее, был закончен в 1516 году. А в 1516 году появился знаменитый памфлет немецких гуманистов "Письма темных людей", в 1517 году Лютер бросил вызов католической церкви своими тезисами против индульгенций, в 1520 году он публично сжег папскую буллу, отлучавшую его от церкви; тогда же началось и пожаром охватило страну мощное плебейское движение, руководимое Томасом Мюнцером. Началась великая страда Германии, достигшая кульминации в 1524-1525 годах. Грюневальд, как и Рименштейндер, был на стороне повстанцев.

В эти годы даже уравновешенный Хольбейн, младший современник Дюрера и Грюневальда, художник совсем иного склада, не имевший уже ничего общего с готической традицией, создал серию деревянных гравюр "Образы смерти" — тема, унаследованная от средних веков, очень распространенная и в XVI веке. Хольбейн решил ее с ярчайшей политической антиклерикальной направленностью. Скелет, олицетворяющий смерть, наступает всех и каждого — это обычный традиционный мотив "образов смерти", но у Хольбейна смерть не просто разбойник: в ее действиях есть жестокая справедливость возмездия. Скелет хватается за шиворот дворянина, отнимает золото у ростовщика, сбрасывает головной убор с кардинала, вырывает жезл из рук продажного судьи, а римского папу вместе с его приспешниками сам дьявол торжественно привозит в геенну огненную. К работающим и бед-



Ханс Хольбейн Младший
Крестьянин и смерть
1523-1526 Гравюра на
дереве Санкт-Петербург,
Эрмитаж

ным беспощадный скелет относится куда мягче: им он не так и страшен — тяготы жизни страшнее. Он усердно погоняет лошадей оборванного пахаря - чем быстрее пролетят дни бедняка, тем ближе он к вечному отдыху. Согбенного старика скелет ведет, бережно поддерживая под локоть и наигрывая на лютне. Он за ручку уводит ребенка из убогой развалившейся лачуги, где царит нищета и где ребенка не ждет ничего доброго.

Эти маленькие гравюры Хольбейна исполнены с чисто ренессансным мастерством простоты. Композиции лаконичны: в каждой выделено главное, и нет ничего лишнего. Гражданская позиция Хольбейна очевидна из "Образов смерти". Хольбейн был близок с самыми выдающимися немецкими гуманистами, в том числе с Эразмом Роттердамским, не раз писал его портреты, иллюстрировал "Похвалу глупости". Но он не вмешивался активно в политические события, смотрел на них взором умного и печального наблюдателя, а после поражения Крестьянской войны эмигриро-

Ханс Хольбейн Младший
Портрет Шарля Моретта
1534-1535 Дрезден,
Картинная галерея



вал в Англию, где прожил до конца своих дней, работая как портретист при дворе английского короля.

Портреты — главное в творчестве Хольбейна. В этом жанре он достиг вершины спокойного, отточенного, уравновешенного мастерства. И люди на его портретах выглядят невозмутимо спокойными, хотя индивидуальности выступают ясно и, должно быть, все эти портреты очень похожи на оригиналы. Художественная манера Хольбейна настолько объективна, что его собственная личность остается в тени: кажется, что через него говорит сама натура, и если Эразм выглядит мудрым и ироническим, Амербах - тонким и обаятельным, Шарль Моретт — замкнутым, Томас Мор - сурово сосредоточенным, то не потому, что художник это хотел выразить, а потому, что это выразилось само собой, как следствие безошибочно верного воспроизведения объема на плоскости. Это особенно наглядно в рисунках Хольбейна. Все построено на контурах, растушевка легка и сдержанна, а между тем пластическая структура каждого лица выявлена предельно. Гибкой контурной линией фиксируются

строение и характер лица. Если лицо нарисовано в трехчетвертном повороте, ясно можно представить, как оно выглядит в профиль.

В рисунках Хольбейна, пожалуй, больше обаяния, чем в его живописи: они ближе нашему современному вкусу, в рисунках Хольбейн дает только главное, а в живописи он с равным вниманием и тщательностью пишет и лицо, и узоры на платье, и аксессуары. Но он делает это не так, как наивные и поэтические нидерландцы XV столетия, — не столько любуясь прелестными деталями предметного мира, сколько веря в могущество живописи изображать все вещи, все тела, все поверхности как они есть. Именно как они есть, а не как их видит наше капризное око. Ведь, когда мы смотрим, мы

никогда не видим всех предметов, находя-

щихся в поле зрения, с равномерной резкостью и отчетливостью: многие частности отступают и как бы ступеньваются. Хольбейн же ничего не ступеньвает, не делает никаких упущений "субъективности" глаза. Немецкий искусствовед Вёльфлин удачно сказал: "...то, что дает Хольбейн, есть в самом деле совершеннейшее искусство бытия, из которого удалены все элементы простой видимости".

Дальше Хольбейна в "объективности" живописной манеры никто, кажется, не пошел. Чувствуется, что эти профессиональные задачи были для него самым главным, отчего он и представляется несколько излишне бесстрастным. Это художник, которого не так легко полюбить, но нельзя не почитать, как почитал его умный, проницательный Крамской. "Он спускался со своим анализом почти в самую глубину человеческого лица, — говорил Крамской о Хольбейне, — и его произведения в искусстве — как великие открытия науки. Нигде нерв не дрогнул". А с другой стороны, не была ли погруженность в специфические проблемы своего "священного ремес-



Ханс Хольбейн Младший Портрет Гисце. 1532 Берлин-Далем, Музей

ла" своеобразной реакцией внутреннего протеста на то, что происходило на родине Хольбейна и что вынудило его ее покинуть? Не так уж редко бывает, когда художник в подобных ситуациях уходит в келью своего искусства и углубляется в его специальные задачи. В конечном счете и эти задачи всегда служат жизни.

В Англии искусство Хольбейна имело громадное влияние и отчасти предопределило развитие английской живописи как преимущественно живописи портретов. Англия, родина Шекспира, уже в XVI веке переживала расцвет театра и драматургии, но ее изобразительное искусство ничем не блистало. Средневековое английское искусство было весьма интересно, особенной красотой и стильностью отличалась готическая архитектура. Но кальвинистская религиозная реформа, проведенная в Англии пуританами, была жестоко последовательной в своем иконоборчестве: она ликвидировала монастыри — фактически центры художественной культуры — и полностью прекратила религиозную живопись, а развитие светского искусства тормозилось отсутствием необходимых корней и традиций. Английские монархи оказывали предпочтение иностранным художникам, и так про-



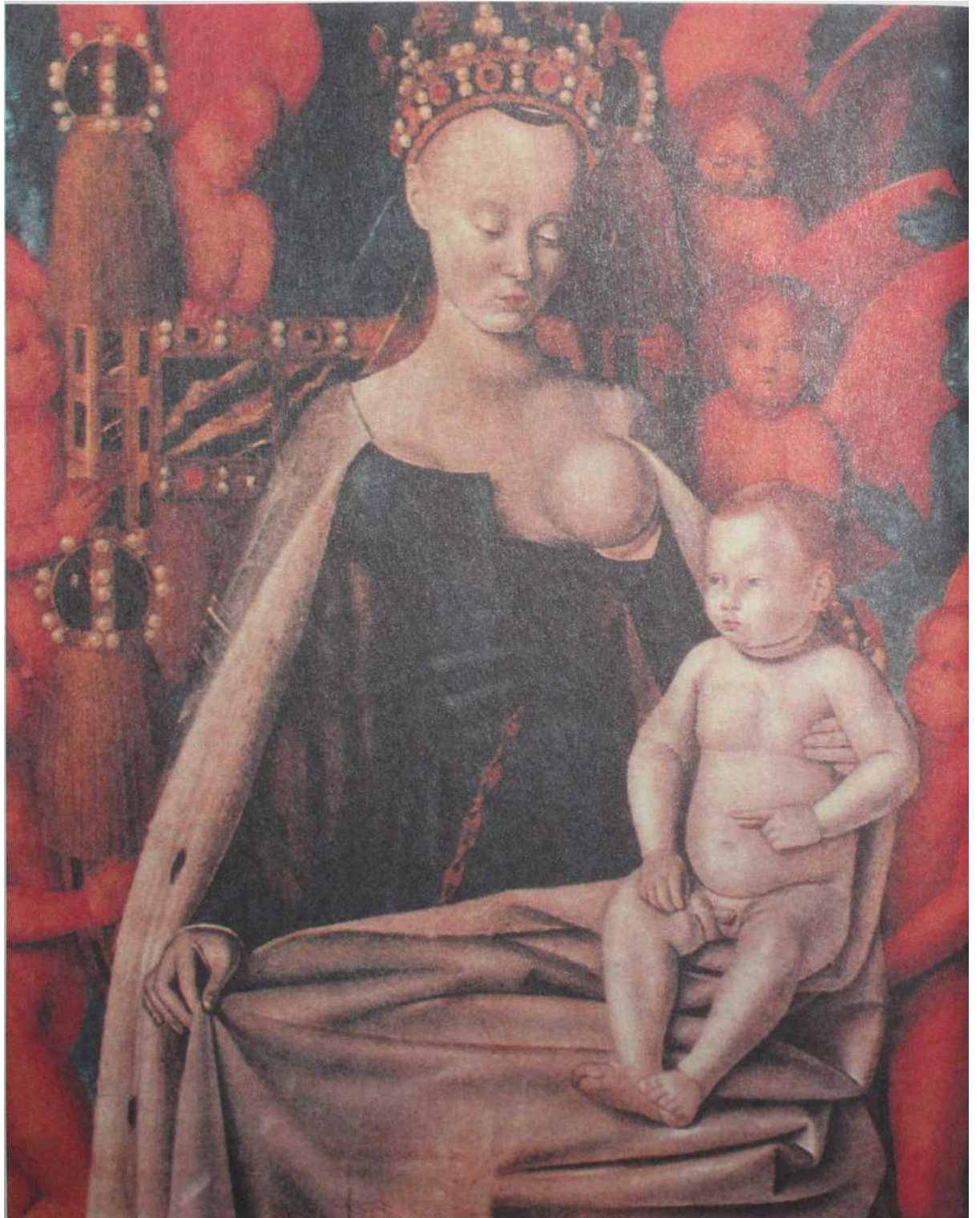
Ханс Хольбейн Младший
Мадонна бургомистра
Мейера. 1525-1526
Дармштадт,
Дворцовый музей

должалось долгое время; только в XVIII веке начался подъем национальной английской живописи.

Что же касается Германии, то для нее во второй половине XVI века наступили тягостные времена застойного провинциализма — и политического и художественного. Немецкое бюргерство не выдержало великого исторического экзамена: оно не смогло добиться объединения страны. Все результаты свелись к религиозной реформе, а Германия осталась раздробленным полусредневековым государством.

Тридцатилетняя война в первой половине XVII века еще углубила затяжной кризис Германии, окончательно ее разорив и истощив. Культурный упадок явился роковым следствием. Вместе с Хольбейном искусство надолго покинуло Германию. Прошло довольно много времени, прежде чем она вновь внесла свой вклад в мировую культуру, но уже не пластическими искусствами, а музыкой, поэзией и философией.

259 Возрождение в Германии



Возрождение во Франции

Во Франции итоги XV и XVI столетий противоположны итогам Германии: движение Реформации потерпело здесь крах, и Франция осталась католической, зато государственная централизация была достигнута раньше и полнее, чем где-либо. По существу, уже к началу XVI века Франция стала абсолютной монархией. Королевская власть была достаточно сильной и в XV веке.

Это накладывало определенный отпечаток на французское искусство: в нем рано появился оттенок "придворности". Малоощутимый в литературе, где в XV веке еще царила стихия народного творчества и ярким метеором пронесся по небу поэзии мятежный школяр Франсуа Вийон, а XVI век был веком Рабле, Ронсара и Монтеня, этот оттенок придворности больше сказался в изобразительном искусстве. Монархи увеличивали блеск и славу двора, окружая себя художниками, зато и ставя им свои требования.

Этим можно объяснить то, что во французской живописи и скульптуре драматические ноты приглушены: здесь не было аналогии творчеству Босха, Брейгеля, Дюрера, Грюневальда, хотя история Франции за эти два столетия была тоже до отказа полна бурными, жестокими событиями. Столетняя война, война с Габсбургами, ожесточенные религиозные войны католиков с гугенотами, кровавая Варфоломеевская ночь — было от чего смутиться духом и дать волю настроениям "образов смерти". Но эти настроения если и проскальзывали, то только там, где их, так сказать, оправдывало само задание, — в скульптуре надгробий, например. Известно надгробие работы французского скульптора, изображающее полуистлевший труп, скелет с остатками мускулов, держащий собственное сердце в высоко поднятой руке.

В целом же французское искусство было изящно-спокойным. И тут сказывалась не только раблезианская жизнерадостность, не только бодрый и ясный "галльский дух", умеющий восторгаться над трудными испытаниями, но и официальный оптимизм заказчиков — королей и придворных — и их ориентация на искусство итальянского маньеризма.

В XV веке лучшие достижения французского искусства связаны с миниатюрной живописью, которая, как и в Нидерландах, имела во Франции богатые давние традиции. В это время нидерландская и французская школы миниатюристов очень тесно взаимодействуют, их не всегда можно и разграничить. У них был общий очаг — Бургундия. Герцогство Бургундское принадлежало к исконным французским землям, но в XV веке оно было самостоятельным и очень сильным, в него входили и Нидерланды. При дворе бургундских герцогов работали и нидерландские и французские мастера — и сам Ян ван Эйк и братья Лимбурги.

Надо еще раз сказать, что вообще искусство миниатюры в средние века было не менее художественно значительно, чем монументальная живопись, а в эпоху Северного Возрождения — чем живопись станковая. Если

Жан фукс

Богоматерь с младенцем
Створка диптиха из
Мелена. Около 1450
Антверпен,
Королевский музей
изящных искусств
Фрагмент



Жан Фуке Этьен Шевалье со св.Стефаном
Створка диптиха
Около 1450
Берлин-Далем,
Музей

мы меньше знаем миниатюру, то по причинам чисто внешним: картины постоянно экспонируются в галереях, а рукописные книги экспонировать трудно; к тому же миниатюры из-за их крошечных размеров плохо поддаются репродуцированию и в репродукциях много теряют. Художественные задачи, которые в ранних станковых картинах представляются новаторскими, в миниатюрах решались уже давно. Сюда уходят корни пейзажной, портретной, жанровой, батальной и исторической живописи. Миниатюра была и школой колористического мастерства.

В Публичной библиотеке им. М.Е. Салтыкова-Щедрина в Петербурге хранится подлинное сокровище — рукописная книга "Больших французских хроник", изготовленная в середине XV века для бургундского герцога Филиппа Доброго. Ее главным художником был Симон Мармион, которого современники называли "государем иллюстраторов": им исполнено в этом манускрипте пятнадцать миниатюр, остальные семьдесят пять — его помощниками. Тут проиллюстрирована история Франции, начиная с легендарного происхождения франков от троянцев и кончая событиями Столет-

ней войны с Англией. Войны, коронации, приемы послов, подвиги благородного королевского вассала Роланда, воспетого в эпосе, династические раздоры, церемонии, свадьбы и опять, и опять войны... Но нигде нет ощущения ужаса - все проникнуто эпическим спокойствием летописца и светится чистыми, гармоничными красками с преобладанием оттенков изумруда и бархатистой синевы. Великолепны батальные сцены на листах, выполненных самим Мармионом. Ему же принадлежит и фронтиспис, где показано, как заказчик книги Гильом Филяр подносит ее Филиппу Доброму, сидящему в красной мантии на фоне роскошного голубого ковра, шитого золотом. Все очень реально в этой сцене: обстановка, видимо, передана с большой точностью, все лица портретны, далеко не идеализированы, ясно заметно фамильное сходство лиц герцога и его двоих сыновей, присутствующих при церемонии. Поля рукописи покрыты изящной орнаментальной сетью арабесок.

Считать ли Симона Мармиона южнонидерландским или северофранцузским мастером — исследователи об этом спорят. Но всецело французским художником и самым известным из французских живописцев XV века был главный соперник Мармиона в искусстве миниатюры - Жан Фуке. Почти одновременно с "Большими хрониками" Мармиона, только не в Бургундии, а во Франции, появился другой аналогичный по теме исторический кодекс с иллюстрациями Фуке. Они еще роскошнее по краскам, свободнее в передаче пространства, цельнее по композиции (в бургундских "Больших хрониках" разновременные события не всегда органически связаны в пределах одной миниатюры).

Фуке иллюстрировал еще многие рукописные книги (и, между прочим, сочинения Боккаччо), но не менее прославлены его портреты — короля Карла VII и придворных, а также диптих Этьена Шевалье с изображением мадонны. Очень ясно по этому диптиху, насколько глубоко светский дух проник в религиозную живопись. На одной створке заказчик изображен рядом и в одном масштабе со своим покровителем — св. Стефаном, обнимающим его за плечи, а на другой створке в виде мадонны предстает фаворитка Карла VII Агнесса Сорель. В том, как пикантно обнажена у нее одна грудь, а другая обрисовывается под узким корсажем, есть уже привкус того изящного, холодноватого эротизма, который звучит в стихах Ронсара и который гораздо позже воцарился во французской живописи рококо. По цветовому решению здесь есть нечто, идущее от живописи витражей: в фоне звучное и смелое сочетание густого синего и огненно-красного цветов, которыми сплошь залиты фигуры и головки ангелов.

К XVI столетию приобретает светский облик французская архитектура. В эту пору она не отличается стилиевой цельностью — прихотливо варьируются и сочетаются элементы готики и итальянских палаццо, — но зато ставит и решает общие проблемы градостроительства, планировки. Города только теперь начинают приобретать вид, более или менее близкий к современному, привычному нам - с прямыми широкими улицами, застроенными по определенному плану. Только сильное централизованное государство могло всерьез браться за такие задачи. В Германии, где центральной власти не было, города очень долго сохраняли, а иные и теперь сохраняют, приметы стихийной средневековой застройки с извилистыми улочками и неожиданно возникающими тупиками.

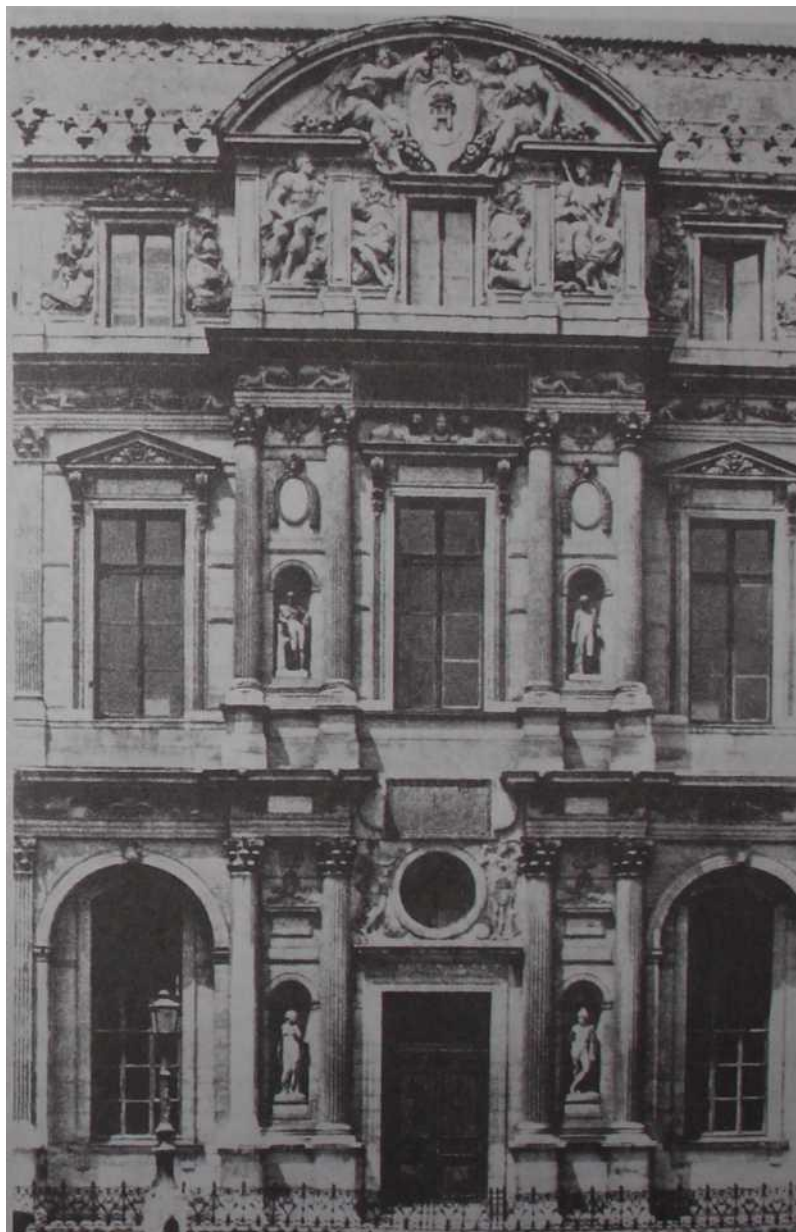
Во Франции один за другим возводятся нарядные дворцы и замки. Они окружаются парками, обносятся стенами с башнями, возникает проблема архитектурного ансамбля. Таков королевский замок Шамбор на бе-

регу Луары, построенный в первой половине XVI столетия. Его трехэтажный массив, симметричный и строгий, очень эффектно увенчивается декоративным готическим завершением. В дальнейшем вкус к пышности и украшениям не уменьшается, но готическая декорировка полностью вытесняется ренессансной, антикизирующей. Античную архитектуру, систему античных ордоров начинают старательно изучать, переводят на французский язык трактат Витрувия. Когда главная королевская резиденция была вновь перенесена с берегов Луары на берега Сены, в Париж, архитектор Пьер Леско построил там на месте разрушенного старого дворца роскошный дворец Лувр, где ныне располагается всемирно известный музей. Здание Лувра неоднократно достраивалось и перестраивалось; теперь о стиле XVI века свидетельствует только стена западного фасада (центральный "Павильон часов" был построен уже в XVII веке). Она обработана с большой пластической сочностью и выглядит очень богато, а вместе с тем соблюдены классическое равновесие и строгая пропорциональность членений. В середине фасад оформлен наподобие триумфальной арки и украшен рельефами скульптора Гужона.

Все эти сооружения строились или начинали строиться при короле Франциске I который поощрял искусство и старался придать его развитию государственный размах. При этом он ориентировался на Италию. Именно Франциск I с почетом принял у себя Леонардо да Винчи и отвел ему целый дворец; здесь великий художник окончил свои дни. Его искусство, слишком интеллектуальное и сосредоточенное, не оказало заметного влияния на французов: вкусы королевского двора требовали не столько внутренней глубины, сколько внешнего блеска. Им больше импонировало искусство итальянских маньеристов — талантливые рисовальщики и декораторы Россо и Приматиччо, приехав во Францию и, работая в Фонтенбло, положили начало целому направлению, известному как "школа Фонтенбло". Отсюда разлетелись по Франции резвые амуры, длинноногие Дианы-охотницы, жеманные нимфы, похищаемые сатирами. Влияние итальянского маньеризма оказалось широким и довольно стойким. В частности, оно заметно отразилось в стиле декоративного искусства, в композиции гобеленов, в перегруженности и вычурности декора, покрывавшего сосуды и вазы, по формам сравнительно простые и строгие.

Известнейшие французские скульпторы XVI века Жан Гужон и Жермен Пилон также испытали воздействие школы Фонтенбло, что, однако, не мешало им создавать поистине чарующие произведения. Из достоверных произведений Гужона, к сожалению, сохранилось немного. Больше всего он работал в сотрудничестве с архитектором Леско, строителем Лувра. Леско сделал проект "Фонтана нимф" (и)ти-"Фонтана невинных") в виде галереи из семи аркад, а рельефы между пилястрами, изображающие нимф источников, исполнил Гужон. Его нимфы естественно и целомудренно грациозны. Здесь маньеристическая удлиненность и изысканные изгибы фигур выглядят оправданными, эстетически необходимыми. Движение одной фигуры как бы продолжается в другой, потом в следующей (всего их пять): кувшин в руках у нимфы опускается, поднимается на плечо, опрокидывается... Кажется, что это единое струящееся движение. Мотиву сбегаящих струй подчинено все: и склоненные головы, и позы, и струистые складки прозрачных одежд. Нимфы Гужона больше напоминают о лучших созданиях французской готики, чем о маньеризме, а вместе с тем что-то в них есть и от греческой (не римской) античности, какое-то отдаленное эхо рельефов на постаменте храма Nike Аптерос.

**Пьер Леско и
Жан Гужон** Лувр
Западный фасад
Начат в 1546



Итальянские влияния сравнительно мало затронули искусство портрета: тут больше давали себя знать нидерландские традиции. Во Франции XVI века были широко распространены портреты-рисунки, сделанные карандашом и слегка подцвеченные сангиной, — целая отрасль искусства, не очень высокоценяемая современниками, зато сильно заинтересовавшая их потомков с художественной точки зрения. Для современников эти карандашные портреты были примерно тем, чем сейчас для нас фотографии: они, в отличие от живописных портретов, исполнялись прямо с натуры, быстро, стоили недорого, их дарили друзьям и сохраняли у себя — не как



памятники искусства, а просто как память о человеке. Уже сама эта потребность — запечатлеть и хранить облик определенной личности, хотя бы и ничем не прославившейся, характерна для нового мирозерцания. Масовость и сравнительная дешевизна карандашных портретов не лишали их художественности, и в этом смысле аналогия с нашими массовыми фото-портретами уже не подходит.

В XV веке карандашные портреты еще не играли самостоятельной роли, а служили только подготовкой для живописных, как всякая зарисовка. Поэтому их мало сохранилось и они анонимны. Жану Фуке приписывается хранящийся в Эрмитаже карандашный портрет неизвестного, исполненный с истинным артистизмом и чувством индивидуального.

В XVI веке в области карандашного портрета работали видные художники, возглавлявшие мастерские и школы: Жан Клуэ Младший, его сын Франсуа Клуэ, отец и сын Дюмустье, позже Ланьо и многие другие, скрывшие свои имена за инициалами и монограммами. Они оставили нам обширную галерею людей XVI столетия. Мы находим здесь и знатных и незнатных, а также тех, чьи имена прочно вошли в историю: король Франциск I, его наследник Карл IX, Генрих Наваррский, Екатерина Медичи, поэт Ронсар. Они нарисованы трезво и просто, без особого проникновения в психологию, но зато и без лести, без аллегорий и нарочитостей, так часто свойственных парадным портретам; несомненное мастерство рисунка служит порукой сходства. Эти рисунки имеют нечто общее с манерой Хольбейна, однако если мы сопоставим рисунок Хольбейна - хотя бы портрет лорда Абергавенни — даже с самыми лучшими рисунками признанного мастера Жана Клуэ, то последние проигрывают. Вот где нам станет очевидной вся мощь Хольбейна. Его скупая всецельная линия как будто сразу овладевает сущностью лица — линии французского мастера по сравнению с хольбейновскими покажутся и сухими и робкими, лицо — несколько плоским, голова — плохо связанной с торсом, взгляд — недостаточно живым.

Но это только по сравнению с Хольбейном. Вне этого сравнения техника французского карандашного портрета может быть названа превосходной, хотя и несколько пассивной. Она честно доносит до нас доподлинные лица французов, живших четыреста лет тому назад. Интересно, что они, в общем, похожи на нынешних французов, наших современников: те же не совсем правильные, но тонкие черты, то же трудно передаваемое словами впечатление оживленности и приветливости в соединении с некоторой насмешливостью. Это устойчивый национальный "галльский тип".

В XVII веке французский карандашный портрет заметно грубеет - начавшееся царство цвета побуждало усиливать раскраску рисунков, и суровое изящество карандашной техники было погребено под раскраской, как живое лицо под слоем грима. Вскоре эта область искусства перестала пользоваться популярностью и как самостоятельная почти исчезла.

Эпоха французского Возрождения была для истории французского изобразительного искусства переходным и стилистически не устоявшимся этапом. Франция XVI века решительно рассталась со своим готическим прошлым, а обращение к новому прошло через стадию сильного влияния иностранной художественной культуры. Но эта стадия не затянулась, как в Англии, на целых два столетия и не затормозила развитие национальных сил, а лишь дала им точку опоры. Пройдя через этот рубеж, который и сам по себе был богат ценностями, Франция пришла к кристаллизации своей уже совершенно самостоятельной культуры Нового времени в последующие столетия, к которым и переходят наши очерки.

Жан Гужон Нимфы
Рельефы Фонтана
Невинных в Париже
1547-1549 Париж,
Лувр



Г Л А В А Ш Е С Т А Я

ИСКУССТВО XVI -XVIII ВЕКОВ



Италия. XVII-XVIII века
Фландрия. XVII век
Испания. XVI—XVIII века
Голландия. XVII век-
Франция. XVII—XVIII века
Англия. XVIII век
Россия. XVIII век

Эль Греко Вид Толедо
1610-1614
Нью-Йорк,
Музей
Метрополитен

Диего Веласкес
Менины.1656
Мадрид, Прадо
Фрагмент

В XVII веке наступила эпоха государственности. Великие брожения предшествовавших столетий отлились в более или менее стабилизировавшиеся политические формы. Весь этот период заключен между двумя стадийно разными взрывами буржуазных революций: в начале его стоят нидерландская революция начала XVII века и английская 1648 года, в конце — Великая французская революция 1789 года.

Самая типичная для этой эпохи политическая форма — абсолютная монархия, ее классический тип — французское государство XVII— XVIII столетий. Крайне реакционный абсолютизм господствовал в Испании. Одновременно существовала буржуазная республика в Голландии, сильная вначале, но затем пришедшая в упадок. Италия и Германия продолжали пребывать в состоянии раздробленности.

Духовная жизнь общества вступает теперь под новые созвездия. Невозможно выразить в единой формуле подспудно и постепенно совершавшиеся перемены в мироощущении людей, зависящие к тому же от очень многих причин, но приблизительно можно сказать, что изменилось понимание роли и места человеческой личности. Гуманизм Возрождения воспитал в людях представление о ценности личности, и это было необратимо. Но разлад между идеалами гуманизма и суровыми, мало зависящими от воли индивидуума законами общества стал очевиднее. К XVII столетию, наверно, уже мало кто мог бы всерьез верить пламенной декларации Пико делла Мирандола: человек сам творит себя и свою судьбу и волен подняться до степени существа богоподобного. Человечество прошло с тех пор еще одну ступень исторического опыта и убедилось, что личность сама находится во власти времени. Вот это чувство времени, протекаемости, изменяемости составляет очень характерную черту мироощущения наступившей эпохи. Она больше не мыслит в категориях постоянства, как мыслили даже передовые умы Возрождения, не говоря уже о средних веках. "Весь мир — это вечные качели, — говорит теперь Мишель Монтень. — Даже устойчивость — и она не что иное, как ослабленное и замедленное качание. Я не в силах закрепить изображаемый мною предмет. Он бредет беспорядочно и пошатываясь, хмельной от рождения, ибо таким он создан природою. Я беру его таким, каков он предо мной в то мгновение, когда занимает меня. И я не рисую его пребывающим в неподвижности. Я рисую его в движении...". Еще не пробуют осознать законы исторических изменений от эпохи к эпохе, но уже понимают, сколь все изменчиво. И сама личность не представляет чего-то постоянно равного самой себе, она тоже подвержена закону изменчивости "от одного дня к другому, от минуты к минуте", как говорит Монтень. Она далеко не всесильна и, может быть, даже вовсе не является центром и вершиной мироздания (именно теперь Джордано Бруно высказывает гипотезу о множественности обитаемых миров). Тот же Монтень отзываясь о личности скептически: "...будь у меня возможность вылепить ее заново, я бы создал ее, говоря по правде, совсем иною". Не всесильна и не совершенна, зато как интересна в своих меняющихся аспектах. Эти преходящие аспекты, которыми раньше пренебрегали, теперь стремятся уловить. Рембрандт в длинной веренице автопортретов показывает не одно, но десятки своих "я", и в этом громадное отличие от ренессансных портретов, будь они работы Рафаэля, ван Эйка или Хольбейна, где человеческий лик закреплялся в синтетических, устойчивых состояниях, в неразложимой слитности его свойств. Теперь искусство стремится анализировать целое, называемое личностью, проследить его модификации. И естественно, искусство начинает все больше заниматься средой.

окружением человека, бытием того внешнего по отношению к человеку мира, от которого он зависим. Поэтому искусство тяготеет к конкретности отражения. Именно отражения. Искусству всегда свойственно единство познавательного и конструирующего начала, то есть оно одновременно отражает, познает мир, природу в широком смысле слова и создает "вторую природу". Но акценты внутри этого единства исторически перемещаются. В эпоху, о которой идет речь, искусство усиленно культивирует свою способность отражать больше, чем конструировать. Все это, в сущности, есть дальнейшие выводы из эстетики Ренессанса, но вместе с тем и отталкивание от Ренессанса и начало чего-то принципиально иного.

Казалось бы, новые особенности мировосприятия должны были прежде всего проявиться в искусстве слова, которое наиболее способно передавать время и движение, описывать среду, анализировать характеры. И действительно: начинается подъем литературного творчества, романа и драмы — Шекспир, Сервантес, Корнель, Мольер, а позже Свифт, Вольтер. Но все же XVII век — это пока еще царство изобразительного искусства. Время такого анализа действительности, критического анализа, который по своей мыслительной заостренности доступен лишь слову, еще не пришло.

Итак, искусство XVII века отражает мир в изменчивости и движении. При этом возникают новые стилевые формы. Их принято обозначать загадочным словом "барокко" (загадочным, так как никто доподлинно не знает его происхождения и первоначального смысла).

В среде историков искусства велось много споров — можно ли распространять понятие "барокко" на все искусство европейского XVII столетия во всем его национальном и социальном многообразии или барокко является только одним из художественных его течений. Многие зарубежные ученые называют весь XVII век "веком барокко". Большинство советских ученых это мнение не разделяло. Все, конечно, зависит от того, насколько расширительно трактовать термин "барокко". Он окажется пригодным для характеристики всей художественной культуры столетия и даже двух столетий, включая и XVIII век, только если понимать его предельно широко, разумея под ним общую тенденцию к динамизму. Тогда действительно можно назвать художниками барокко не только Бернини и Рубенса, но и Рембрандта, и Веласкеса, и даже Пуссена. Как они ни различны, в самом их способе видеть и изображать мир есть нечто общее, отличающее их в целом от живописи "классического" периода. Когда вещи начинают по-иному понимать, их по-иному и видят. XVII век переходит от преимущественно пластического восприятия к преимущественно живописному, то есть от аспекта устойчивого пребывания к аспекту подвижности, протекания во времени.

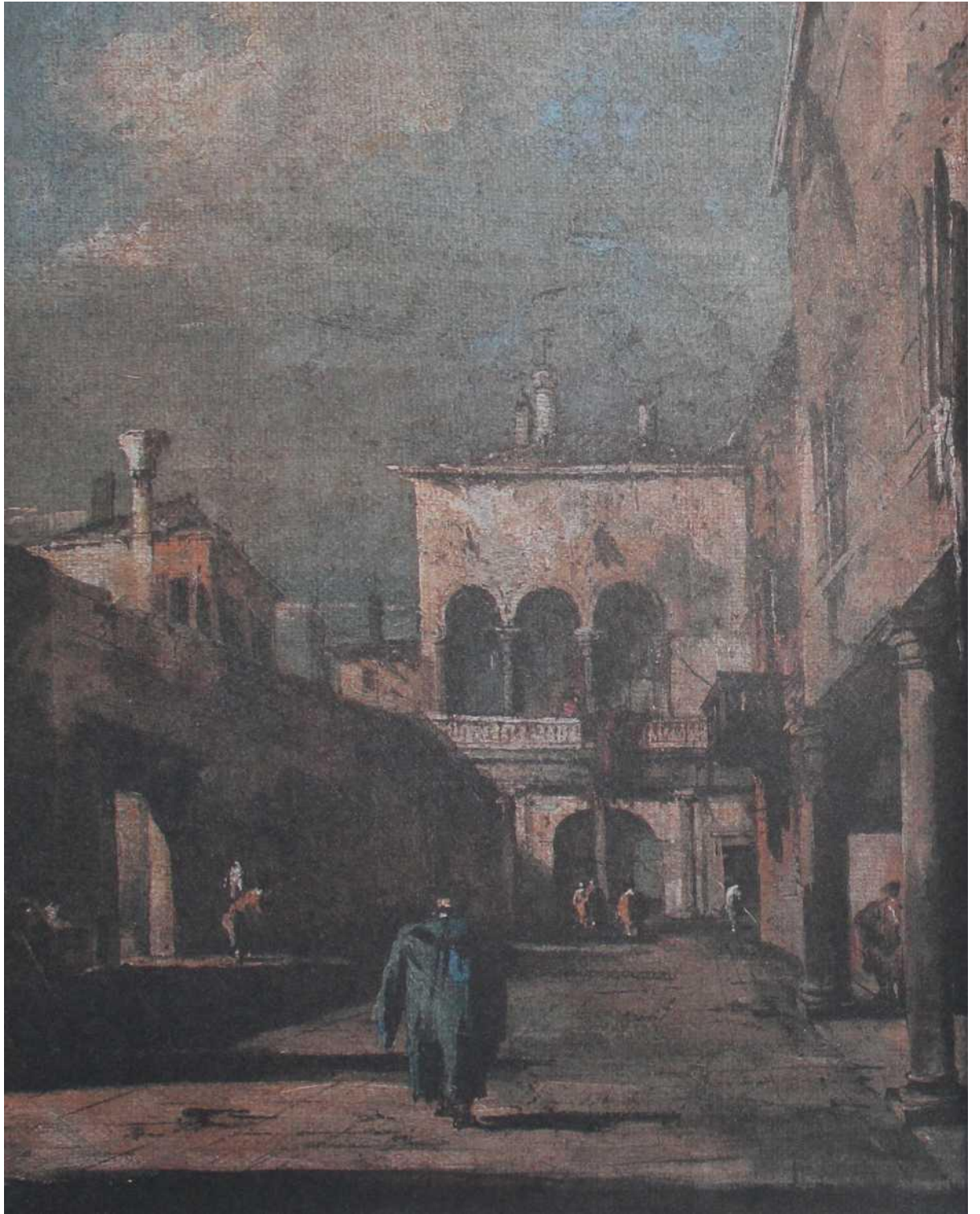
Но все дело в том, что при известной общности видения, установки глаза на живописность, художники и художественные течения XVII века настолько различаются между собой в других, не менее важных отношениях, что было бы натяжкой подводить их всех под одну стилевую категорию. Стиль формируется под влиянием многих факторов. А в XVII веке эти факторы еще больше дифференцировались.

Отчетливо обрисовался в своей самостоятельности характер каждой национальной культуры, каждой страны. А в рамках каждой национальности еще углубилась пропасть между сословиями, язык чувств и эстетических понятий перестал быть общим для всех. Усилилась регламентация искусства со стороны государства и стремление правителей украсить

власть пышным фасадом: отсюда развитие искусства официального — парадного, придворного, от которого значительно отличается "бюргерское" искусство той же страны (сравните живопись Симона Вуза и братьев Пенен во Франции). Католическая церковь в пылу контрреформации культивировала свое, церковное искусство, которое, собственно, и было типичным "барокко" в узком смысле этого термина.

Таким образом, общее восприятие мира как движущегося потока в различных по социальному и национальному характеру направлениях давало и различные художественные результаты — различные даже по строю форм. При всем том некая художественная "грамматика" стиля действительно являлась в большой степени международной и всеобщей. Однако понятие стиля богаче и не может быть сведено к "грамматике". Все эти соображения и заставляют воздерживаться от распространения понятия "барокко" на весь европейский XVII век, тем более что традиция уже закрепила его за более локальным кругом явлений, а именно за стилем, развивавшимся в это время в Италии. Близки к нему фламандское искусство, немецкое, отчасти испанское и французское. Близки, но не тождественны. Итальянское, фламандское, французское и испанское барокко далеко не однородны, каждое обладает своим лицом.

Мы начнем с Италии не потому, что ее значение в культуре XVII и XVIII веков было наибольшим — оно таким не было, — но затем, чтобы с самого начала уяснить особенности стиля барокко в наиболее общепринятом и точном значении. Тогда читателю легче будет судить самому, насколько справедливо или несправедливо его расширительное толкование.



Искусство Италии XVII ~ XVIII веков

"Вечный город" Рим — это больше всего город барокко.

Рим нельзя себе представить без овальной площади перед собором святого Петра, обнесённой колоннадой; без площади Пьяцца дель Пополо, замыкающейся, как кулисами, двумя совершенно одинаковыми купольными храмами, откуда лучами расходятся три длинные прямые магистрали, разрезая хаос переулков; без широкой Испанской лестницы, которая зигзагами, расходясь надвое и снова смыкаясь, поднимается на холм к двухбашенной церкви; без пышного фонтана Треви; без мрачного величепия многочисленных католических церквей. Все это - барочные сооружения, дух и буква барокко. Останки римской древности, Форум, Пантеон, Колизей, акведуки, подземные катакомбы, а с другой стороны, нынешний конструктивизм и "вневременные" трущобы окраин, перемежаясь с архитектурой барокко, — все вместе образует тяжелый и прихотливый ансамбль "вечного города": смесь древности и современности, величия и унижения, роскоши и убожества. Хотя Италия в XVII веке была унижена, а не возвышена, хотя ряд стран в результате Реформации отпал от католической церкви, Ватикан оставался всемирным центром католицизма, и теократическое папское государство не щадило средств на декорум. Строительство в Риме по размаху и богатству не уступало строительству французских Людовиков.

Посмотрим сначала на фасад какой-нибудь из римских церквей. В обработке фасадов, уже вовсе не имевших никакой конструктивной подчинённости с планом здания, зато ориентированных на живописную связь с внешним окружением, проявились, как в первичной клетке, многие характерные черты стиля. Вот церковь Иль Джезу — ордена иезуитов, не так давно перед тем основанного. Это еще раннее барокко — конец XVI века. Общий тип фасада - традиционный (уже давно фасады итальянских церквей строились по такой схеме: двухъярусный, расчлененный на пять полей в нижнем ярусе и на три — в верхнем, увенчанный фронтоном). Так же построен, например, фасад ренессансной церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. Но теперь впечатление от фасада изменилось. В Иль Джезу он выглядит более телесным, слитным и словно подвижным. Прежде фасад расчленялся одинаковыми пилястрами на равномерные, равноценные части; теперь формы сгущаются и набухают к центру: кажется, что они идут к центру, выступая вместе с тем вперед. Пилястры сгруппированы попарно - вернее, по краям их две, в следующей группе к ним присоединяется еще третья полупилястра, как бы заслоняемая ими, а у самого портала плоская пилястра превращается в круглящуюся полуколонну; то же в верхнем ярусе. Выпуклости стали сильнее, а ниши глубже, выступающие и отступающие формы создают сочную игру теней, поверхность вибрирует, по ней пробегает движение двух встречных волн. Тут же, кстати, и сами волны — большие волноподобные фигуры, волюты, соединяющие верхний ярус с

Франческо Гварди
Венецианский дворик
1770-е Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

Франческо Борромини
Церковь Сан Карло алле
Куатро Фонтане
1635-1667 Фасад



нижним. Форма волюты также применялась издавна, но барокко питало к ней особое пристрастие, увеличивая волюты иногда до огромных размеров. Затем надо заметить, что происходит с линией антаблемента — архитрава и сильно выступающего карниза. Она перестала быть ровной прямой и стала прерывистой, образуя уступы над группами пилястр: это называется раскреповкой. Раскрепованный антаблемент — почти неперменный признак барочной постройки.

Если мы будем смотреть на такой фасад под определенным углом (а постройки барокко именно и рассчитаны на восприятие в ракурсе), то впечатление перетекаемости, волнистости и густоты форм еще усилится. Кажется, что в самом звучании слова "барокко" есть это ощущение изгибистости и вибрации.

Иль Джезу — только начало, ранний этап стиля, а дальше начинается буйство изогнутых, пересекающихся, переливающихся каменных

масс, потерявших свою "каменность" и как будто получивших свойства вязкого пластичного материала. Фронтон в Иль Дездеме еще имеет простую треугольную форму, в сооружениях зрелого барокко он чаще всего разорван и превращен в замысловатую фигуру с завитками. Наличники окон и дверей тоже превращаются в крутые массивные завитки.

Чародеем римского барокко был зодчий Борромини. Его церковь Сан Карло алле Куатро Фонтане — примечательный образец стиля в очень смелом индивидуальном истолковании. В ней все типично для тенденций барокко, но сама по себе она оригинальна и неповторима. Фасад решен как импозантная ширма, поставленная перед зданием, которое в плане приближается к ромбу с вогнутыми сторонами. Сама "ширма" криволинейна по очертаниям, так что все элементы ее декора видны проходящему в различных перспективных сокращениях и как будто колышутся. Фигуры ангелов, неведомо как держащиеся на стене, поддерживают большой овал с изображением герба. Архитекторы барокко любили овал не меньше, чем волноту: они предпочитали динамический эллипс спокойному кругу, дробный многогранник - устойчивому четырехугольнику. Они избегали прямых углов, скругляли и скашивали углы зданий. У церкви Сан Карло углы срезаны, и возле них расположены четыре скульптурные группы с фонтанами, откуда и название - алле Куатро Фонтане.

Еще эффектнее интерьеры зданий барокко. Борромини в церкви Сайт Иво построил внутренний план в форме, напоминающей очертания пчелы (пчелы изображались на гербе семейства Барберини, откуда родом был очередной папа, заказчик церкви Сайт Иво). Изогнутость пространственной структуры уже сама по себе рождала массу живописных светотеневых эффектов; художники усиливали их с помощью цветных мраморов, лепнины, скульптуры и живописи. Интерьеры переполнялись скульптурой, теперь это были не порознь стоящие статуи, как в готических храмах, а главным образом аллегорические группы из множества возбужденных, патетических фигур. Порой они производят впечатление какой-то расплавленной кишащей массы. Хотя эти массы состоят из тел, анатомически вполне правильных и натуральных, глазу зрителя трудно выделить отдельные фигуры, да и не нужно, потому что каждая фигура интересна не сама по себе, а как составной элемент целого, группы. Так же невозможно зрительно расчленивать и разглядывать десятки и сотни фигур, написанных на плафонах, — они летают, вьются, запрокидываются и жестикулируют в иллюзорном небе, разверзающемся над храмом. Перспектива, анатомия и ракурсы перестали быть проблемой для художников XVII века — они справляются с ними на диво легко, но, перестав быть проблемой, они утратили и поэтическую свежесть открытия: скопления фигур в головокружительных ракурсах воспринимаются как шаблоны неистового барокко. Кто и что, чьи руки, ноги и головы - трудно разобрать. Поражает другое - общее впечатление безграничности, иллюзия прорыва в бесконечное небо. Иллюзорные плафоны, которые в ренессансных росписях были отдельными исключениями, теперь становятся почти правилом. Эффект оптической иллюзии - любимейший эффект барокко. И здесь проявляется много изобретательной фантазии. Знаменитый зодчий и скульптор Лоренцо Бернини так спроектировал лестницу в Ватиканском дворце, что она снизу кажется гораздо длиннее, чем есть на самом деле, потому что сверху она сужается, свод становится ниже, колонны меньше по размеру и промежутки между ними теснее. Когда на верхней площадке лестницы во время торжественных церемоний появлялся папа римский, его фигура благодаря ложной перспекти-

ве казалась снизу неожиданно большой и потому величественной. Так хитроумное искусство нашло способ преодолеть отрезвляющее и уравнивающее действие законов перспективы и их же использовать для возвеличивания сильных мира. Древние египтяне, не мудрствуя лукаво, делали статуи правителей колоссальными. Искушенному XVII веку требовались более ухищренные средства.

Тут было много театральности. Римское барокко проникнуто духом зрелищного ансамбля. Оно снова, как в готике, соединило архитектуру, скульптуру и живопись в многоголосый хор, только по-иному звучащий. Мастера барокко приобщили к нему и природу, сделали и ее театральной: вокруг загородных дворцов и вилл они разбили великолепные парки, спустив их террасами с холмов, украсив гротами и каскадами фонтанов. Они создали целую архитектуру фонтанов и в самом городе, извлекая восхитительные эффекты из союза скульптуры с водой. Барокко не так любило взлетающую ввысь и рассыпающуюся брызгами узкую струю воды, как массивные водяные каскады, сильно и шумно падающие вниз и расходящиеся, подобно тяжелому шлейфу.

Широкие потоки уступами низвергаются в нижний бассейн из верхнего, где по колено и по пояс в воде резвятся морские божества, тритоны, вздыбленные кони, — так выглядит фонтан Треви, сооруженный уже в XVIII столетии.

Если бы мы даже не знали, что именно в эти времена расцветает итальянская опера, мы должны были бы об этом догадаться.

Блестящее, поражающее, импозантное — вот пафос и стихия римского барокко. Это подразумевалось под категориями барочной эстетики: "красота", "декорум", "большой стиль". То были времена оперы, кантаты и оратории, но и театрализованных церемоний, высокопарных од, витиеватых речей, длинных титулов, длинных париков, аллегорий и гипербол в поэзии, тяжеловесно-затейливого остроумия, эмблем и метафор. Великолепные переливы и колыхания распущенного хвоста павлина. Писатель Марино говорил, что поэту, не способному удивлять, остается только взять скребницу и отправиться на конюшню. Тезауро, теоретик барокко, учил: "Для того чтобы проявить Остроумие, следует обозначать понятия не просто и прямо, а иносказательно...". Он приводил пример того, как на одиннадцатый разный лад можно метафорически выразиться о звездном небе, и говорил, что поэт, играя метафорическими образами, сопоставляя, уподобляя, намекая, подобен искусному иллюзионисту.

Эти эстетические принципы отвечали духу католической контрреформации. Она противопоставляла реформистским течениям не религиозность как таковую (на которую и Лютер и Кальвин ни в какой мере не посягали, напротив), а право князей церкви на непререкаемую власть, окруженную ореолом могущества и роскоши. Подразумевалось, что под эгидой этой власти, имеющей право отпускать грехи, все католики могут созерцать великолепие и упиваться зрелищами в отличие от протестантов, обреченных на скудную и сухую простоту оголенных церквей. Зрелищность и была главной приманкой католицизма. В искусстве барокко, даже когда оно непосредственно служило церкви, не очень-то много того, что называют благочестием, несмотря на то, что постоянно изображаются чудеса, видения, мистические экстазы. В этих экстазах слишком явно проступает чувственность, "плотскость" и даже прямая эротика.

Мы не ощущаем никакой особой благочестивости ни в искусстве, ни в личности самого крупного художника итальянского барокко — Лорен-

цо Бернини. Это был универсально одаренный и образованный мастер, человек умный, блестящий, феноменально работоспособный. Он прожил долгую и на редкость удачливую жизнь, пережил девятерых пап, и все они осыпали его заказами. Он делал все, и все делал мастерски - проекты храмов, палаццо, фонтанов, целых архитектурных ансамблей, статуи, скульптурные портреты, театральные декорации, надгробия пап и даже рисовал карикатуры на тех же пап и на других духовных сановников — это уж, конечно, только для себя, отводя душу в карикатурах. Так, он нарисовал одного из "наместников Петра", папу Иннокентия XI, в виде тощего цыпленка, сидящим на кровати в ночной рубашке и с тиарой на голове.

Ансамбль св. Петра в очень большой мере детище Бернини. Это он соорудил перед собором, начатым Браманте, Микеланджело и продолженным архитектором Карло Мадерной, обширную овальную площадь с колоннадой, подобной "распростертым объятиям" (выражение самого Бернини), с двумя фонтанами и обелиском. Он наполнил собор скульптурой, начиная с конной статуи императора Константина в вестибюле и кончая огромной, тридцатиметровой в высоту "Кафедрой св. Петра" в конце главного нефа. Причем все эти статуи, рельефы и надгробия, которые в совокупности могли бы составить целый музей, выступают в продуманном ансамбле с архитектурой храма и сами являются архитектурными сооружениями: Бернини мыслил в формах синтеза искусств. В оформлении собора он дает столько патетики, порывов, чудес, молитвенных испступлений, игры возбужденных форм, позолоты, узоров, регалий, сколько только могли пожелать папы — его заказчики (Бернини с ними не спорил, как спорил когда-то Микеланджело). Но всего чересчур много, все чересчур нагромождено, нарочито и не принадлежит к лучшим творениям Бернини, хотя и нельзя не отдать должного поразительному размаху, неистощимости сил, познаний и фантазии художника. Зато одна-единственная скульптурная группа, находящаяся в небольшой церкви Санта Мария делла Виттория, - алтарь св. Терезы - раскрывает искусство Бернини глубже. Тут всего две фигуры — святая Тереза и ангел, направляющий ей в сердце стрелу. Надо заметить, что Тереза не мифический персонаж, а реальная монахиня, жившая в XVI веке и причисленная потом церковью к лику святых. Она оставила записки, где рассказала, как к ней однажды во сне явился ангел "в плотском образе" и пронзил ей сердце золотой стрелой с огненным концом, отчего она испытала "сладостную муку". Видение монахини Бернини воплотил в мраморе, нисколько не скрыв его эротического характера.

С тонким и трезвым расчетом он продумал во всех деталях свой замысел. Обе фигуры он сделал из чистого белого мрамора и поместил их в глубокую нишу, обрамленную цветным мрамором, — как бы раздвинутый занавес, за которым разыгрывается мистерия сновидения. На рельефах боковых стен Бернини поместил изображения заказчиков, созерцающих этот спектакль. Сверху он спустил на Терезу поток золотых острых лучей и подкрепил их натуральным светом, падающим через желтое стекло окна. Он с пристальной наблюдательностью передал инертность и разбросанность спящего тела, тяжело повисшую левую руку и конвульсивно сжатую правую, полуоткрытый рот, вздохи и стонания мучительно-сладкого сна. "Если это духовная любовь, то она знакома и мне", — сказал один остроумный ученый, рассматривая "Св. Терезу".



Лоренцо Бернини Экстаз св.Терезы 1645 -1652
Рим, церковь Санта Мария делла Виттория



Лоренцо Бернини
Давид. 1623
Рим, Галерея Боргезе

ка из мрамора — каменный пар! И это ему удалось. Бернини сам гордился своим умением подчинять материал, превращать твердый камень в послушное тесто, придавая ему мягкие, гнутые, витые формы: это "есть высшее достижение моего резца, — говорил он, — которым я победил мрамор и сделал его гибким, как воск, и этим смог до известной степени объединить скульптуру с живописью". Ни ваятели древности, ни мастера Ренессанса не согласились бы с Бернини: они, напротив, стремились извлечь максимум возможностей из естественных свойств материала, выявить их, а не подавить. И нам сейчас это представляется более верным, эстетически полноценным путем в искусстве. Но такова была эстетика барокко: утверждая царство метафоры, она утверждала и принцип всеобщей превратимости, всемогущей иллюзии. Она тяготела к синтезу, но понимала синтез не как союз равноправных начал, а как слияние и растворение одного в другом, — вот почему Бернини гордился тем, что мог уподобить скульптуру живописи. Вёльфлин остроумно сравнил световые блики, играющие на поверхности скульптур Бернини, с трепетными белыми штрихами, к которым прибегал в своих эскизах Рубенс.

Характерно, что живописность мыслится как идеал пластики. Не живопись стремится быть скульптурной, как в искусстве Возрождения, а скульптура хочет быть живописной. Ведь живописи по самой ее природе дано показывать мир текучим, зыблущимся, в оптических превращениях одного в другое, а как раз это ценилось в искусстве барокко. И если тем не менее в римских ансамблях все же господствовала скульптура, если сам Бернини, живое олицетворение барокко, был архитектором и скульптором, то отчасти причина в том, что уже само преодоление сопротивляюще-

гося материала давало блистательный эффект превращения. Немудрено написать красками воздушные облака или пушистый мех и легкое кружево, а вот превратить мрамор в облака и мех - это триумф художника, для которого нет ничего невозможного.

Превращения, переходы из одного состояния в другое, от одной фазы движения к другой... Статуи Бернини все на этом построены, начиная от его юношеских произведений "Давид", "Аполлон и Дафна". В отличие от "Давидов" работы Донателло, Верроккьо, Микеланджело, победитель Голиафа у Бернини представлен не после и не до совершенного подвига, а в самом его разгаре - он запускает камень в противника: быстрый момент между подниманием камня и его броском. Все тело Давида находится в резком контрапостном движении, очень далеком от гармонической сбалансированности античного "Дискобола". А его мимика - как он закусил губы в своем мгновенном напряжении!

Значит, вот какого рода открытия делало барокко — открытия мира в состояниях становления. Очевидно, что эстетика барокко не сводится только к театральному блеску и экстравагантности: ее сущность шире, чем вкусы католической церкви. Последняя удачно воспользовалась идеями барокко, сделав из искусства роскошную раму католицизма. Но барокко заключало в себе возможность выходов и в иные сферы. Тот же Бернини был по-новому пронизательным психологом, о чем свидетельствуют его портреты. В своих лучших портретах он наименее театрален. Ничего парадного, ничего броского нет в его вдохновенном портрете Констанции Буона-релли — женщины, которую он любил.

Стиль католического барокко распространился далеко за пределы Рима и за пределы Италии: особенно его архитектурные формы часто усваивались в порядке чистого подражания. Под сильнейшим влиянием итальянского барокко находилась немецкая архитектура - преимущественно в тех провинциях Германии, где католическая религия оставалась сильной (например, в Баварии). Однако и в Германии стиль барокко приобретал национальные черты: там он имел разительное сходство с поздней готикой, тогда как итальянское барокко сохраняло прочную преемственность с Высоким Возрождением.

В самой Италии живопись XVII века находилась в довольно сложных отношениях к барочной культуре папского государства. В целом не слишком высокая, захваченная эклектизмом Болонской Академии, итальянская живопись XVII столетия, однако, выдвинула несколько высокооригинальных художников.

Это прежде всего Караваджо, работавший в Риме, Неаполе и в Испании. Его судьба напоминает судьбу беспутного и гениального французского поэта Вийона. Караваджо был беден, скитался; склонный к авантюризму, он заводил связи с темным миром "брави" — итальянских бандитов, сидел в тюрьмах. Но, видимо, он был человеком широкой, щедрой души — это чувствуется по его картинам. Умер он еще молодым, в 1610 году. Его искусство вскоре стало привлекать к себе жадный интерес, и "караваджисты" появились не только в Италии.

Во времена Караваджо вся история демократического бытового жанра была еще впереди. Караваджо предвосхитил этот жанр в его плебейской, а не бюргерской разновидности. Стремление к "жанризму" появлялось тогда не у него одного - у многих; несколько позже Караваджо работал Доменико Фетти, который интерпретировал притчи Евангелия как реальные бытовые сцены. В небольших полотнах Фетти много интимности,



Караваджо Вакх.
Около 1595
Флоренция, Уффици

Караваджо Призвание
апостола Матфея.
1598-1601 Рим, церковь
Сан Луиджи деи Франчези
Фрагмент



непринужденности, какого-то уюта. Картины Караваджо иные — и по типуажу и по живописной манере. Он не повествует, он пишет, как будто рубит с плеча, энергичными массами, крупными объемами, резкими контрастами яркого света и глубокой тени, предвещающая живопись великих испанцев — Риберы и Сурбарана. Некоторые, особенно ранние, полотна Караваджо выглядят внутренне непроясненными, порой странными. Это порыв к полной, не связанной никакими канонами реальности изображения при довольно смутной концепции реализма. Вот "Обращение святого Павла". Никак не догадаешься по этой композиции, какой сюжет положен в основу. Павел лежит на земле навзничь (по Евангелию, он в этот момент слышит голос бога, взывающий к нему), почти все пространство картины занято лошадью, не каким-нибудь благородным скакуном, а рабочей лошадью: с большой пластической силой написан ее тяжелый, как слиток металла, круп, выпирающий на зрителя, ярко освещенный, и в тени —



Караваджо
Положение во
гроб 1602
Рим, Ватиканская
пинакотекка

покорно опущенная добрая лошадиная голова. Тут есть как бы некий вызов - всем на свете "ученым" эстетикам и больше всего, конечно, болонским академистам, видевшим в "грубой натуре" Караваджо главного врага (хотя и некоторые академисты, например Гверчино, поддавались обаянию своего искусства Караваджо). В цикле картин, посвященных деяниям апостолов, Караваджо изображает их мужиковатыми, морщинистыми, неуклюжими. По евангельскому преданию, апостолы были простыми людьми, рыбаками, — Караваджо их такими и пишет, впервые после готики. В отличие от художников философического XVI века, Караваджо не был склонен размышлять об устройстве мира. Это, впрочем, характерно для наступающей эпохи: изобразительное искусство охладело к философским конструкциям — оно предоставило их философам и охотнее погружалось в стихию непосредственного "отражения". Караваджо менее всего умозрительен, он просто всем своим существом художника любил тот нелегкий мир, который видел, осязал, знал, в котором жил. Он любил все настоящее, неприкрашенное, телесное, крепкое. Античность, к тому времени уже

достаточно залакированная эпигонами, навела на него скуку. Вид обыкновенных яблок радовал его больше. Он первый в европейском искусстве стал писать станковые натюрморты.

Одна из самых сильных его картин — "Призвание апостола Матфея". Матфей сидит с товарищами в полутемном погребе, они подсчитывают деньги. Похоже, что Караваджо изобразил тут кружок своих разгульных, подозрительных друзей. Особенно живо и выразительно написан черноволосый юноша, который низко наклонился над столом, лихорадочно перебирает монеты. Раскрывается дверь, вливается поток света, и на пороге — Христос в сопровождении, как видно, хозяина погреба. У Христа замкнутое и суровое лицо, он молча протягивает руку, указывая на Матфея: на него пал выбор, он должен оставить суету повседневности и следовать за учителем. Что-то личное звучит в этой картине. Не так ли чув-

ствовал себя и Караваджо, отмеченный перстом призвания к искусству, когда творческий зов настигал его врасплох среди чадной жизни?

Чем дальше, тем более одухотворенным становилось искусство Караваджо, яснее его искренняя любовь к людям из "низов". В последние годы жизни он написал "Мадонну пилигримов" — перед мадонной на коленях стоят босые, нищие, старые люди с посохами, а она сочувственно наклоняется к ним. Еще он написал "Успение Марии" - возле уже окоченевшего тела молодой женщины старики и ее подруги скорбят так искренно, горько и некартинно, как в бедных семьях оплакивают ушедшую мать. Правда ли, что с искусством барокко у Караваджо не было ничего общего? У него действительно мало общего с эффектным искусством, поощрявшимся католической церковью. Но мироощущение и язык барокко в более широком смысле не только не чужды Караваджо - его даже можно считать одним из основоположников барокко в живописи. Его композиции — при всей его любви к крупным массам — исполнены беспокойного и сложного движения. Свет падает на предметы прихотливыми вспышками, не подчеркивая их структуру, как было в классической живописи Возрождения, а разрезая вещи, как разрезаются в архитектуре линии карнизов и фронтонов, разрушая тектонику, выхватывая из темноты отдельные ярко светящиеся фрагменты. Караваджо никогда не дает рассеянного света, а всегда резкий, боковой. Как все художники барокко, он ценит прелесть случайностей, оптических неожиданностей и контрастов. Тела он любит изображать в редких ракурсах — перевернутыми, опрокинутыми — и даже доходит в этом до гротескных крайностей (например, в "Мученичестве св. Петра"). Мир видится ему не в спокойных, расчлененных и замкнутых картинах, а как будто в мельканиях вспыхивающих зарниц. Его фигурам тесно в рамах (так же как барочным статуям всегда тесно в нишах) — они оптически вырываются вперед, наружу, или устремляются в глубину. Глубиной дышат темные фоны картин Караваджо. Язык барокко, видение барокко были достаточно широки. На этом языке можно было говорить о многом и о разном. Караваджо говорил на языке барокко по-своему и о своем.

К концу XVII века и началу следующего официальное, помпезное барокко католических церквей и княжеских палаццо начинает как бы выдыхаться и становится все более однообразным (ведь поразительное не может поражать долго), а "неофициальное", развивавшееся главным образом в станковой живописи, — напротив, все более разнообразным по своим индивидуальным вариациям. Начинаются времена, когда индивидуальность художника, отличающая его от собратьев по искусству, становится более заметна, чем то, что его с ними объединяет.

Появляются живописцы Алессандро Маньяско и Джузеппе Мария Креспи. Генуэзец Маньяско - фантаст и романтик. Все призрачно трепещет в его почти монохромных картинах, мрачных по тонам и лихорадочных по настроению. Если у Караваджо все очень материально, то у Маньяско все похоже на мираж — природа и люди. Излюбленный им тип композиций — пространственный пейзаж с маленькими фигурами. Пейзажи представляют берега бушующего моря, лесные чащи, горы, архитектурные руины; фигуры — таинственных странствующих монахов, бродяг, цыган. Живопись Маньяско темна, но вместе с тем воздушна; у него нигде нет глухой, как говорят, "тупой" краски. Его монохромность насыщена переливами теней, и его темнота — это какая-то искристая темнота. Картины написаны дробными, мелкими, динамическими мазками, поверхность так переливчата, что кажется — там все время что-то происходит, многое, но трудноуловимое. И

хочется взглянуть и уследить - что же происходит? В этом большое очарование Маньяско. Между тем сколько-нибудь развернутого сюжета у него обычно нет, и впечатление насыщенности действием идет не от фабулы, а именно от динамической живописности.

Современник Маньяско Креспи — художник болонской школы, однако уже мало связанный с болонским академизмом. С Маньяско его сближает только склонность к монохромному колориту. Светотень тоже составляет главное средство в его поэтическом арсенале, но он пользуется

Хотя в Эрмитаже есть превосходный, очень живой автопортрет Креспи, все-таки настоящее "открытие" этого художника для нас, советских зрителей, состоялось тогда, когда мы увидели на выставке Дрезденской галереи его серию картин "Таинства". Это было одно из сильнейших впечатлений выставки. Мы поняли, что Креспи не второстепенный, а великий художник.

В цикле из семи картин изображены семь религиозных обрядов - крещение, брак, причастие и другие, кончая соборованием умершего. Перед нами цикл человеческой жизни, ее простые, строгие "таинства", через которые проходит каждый. Креспи с глубиной, достойной Рембрандта, дает почувствовать значительность жизни в ее обычном течении. Сосредоточенное, исполненное тишины высокое настроение пронизывает эти картины, аскетически сдержанные по цвету и немногословные. Вот первое таинство: появление человека на свет - маленького и беспомощного, его держат над купелью. Как и во всех полотнах этого цикла, фигуры погружены в глубокий мягкий сумрак, мерцающим светом выделены покорное тельце ребенка, его головка, рука женщины, напутствующая его в жизнь.

Таинство брака - свет падает на соединенные руки мужчины и женщины, освещает серьезное склоненное лицо жениха, священника, совершающего обряд бракосочетания. Мы чувствуем

значительность этой тихой минуты, когда двое людей навсегда соединяют свою судьбу; художник выразил ее с возвышенной простотой. В картине нет ни гостей, ни зрителей, глядящих на жениха и невесту, ни венчальных нарядов, никакого намека на пышную суету, сопутствующую венчанию в церкви. Художник написал не сцену брака, но его сокровенный внутренний смысл.

Наконец, соборование — смерть человека. И здесь царит тишина. Никто не плачет, нет показных выражений скорби, но холодное веяние смерти заставляет монахов тоскливо задуматься, молчаливо вопрошать, робко жаться друг к другу, переговариваться шепотом. И яркий блик света лежит на бескровном каменном лбу умирающего.

Креспи владеет тончайшим искусством выражения многого в немногом. Ему достаточно, даже не показывая лица, выделить светом склоненную спину — и эта спина говорит: в ее очертаниях читается доброта, терпеливость, удрученность. Необыкновенно красноречивы бережные, лег-



Джузеппе Мария Креспи
Соборование
Около 1712
Дрезден,



Джованни Баттиста
Пиранези
Лист из сюиты "Тюрьмы"
Вторая половина XVIII в.

Среди живописцев появляются романтические певцы руин, как француз Юбер Робер, вдохновлявшийся римскими развалинами. Начатые раскопки древних Помпей, появившаяся в середине века книга Винкельмана "История искусства древности" — первое научное исследование истории античной культуры - подогрели всеевропейский интерес к Риму - кладезю художественных сокровищ, к Риму, сияющему отраженным светом своего многовекового прошлого.

Всемирной славой пользовался римский скульптор-классицист Антонио Канова; многочисленные почитатели называли его не иначе как божественным. Наше время к

нему охладело и почти забыло, но это был действительно большой мастер, в совершенстве владевший искусством обработки мрамора. Наибольших успехов он достигал не в мужественных героических образах, а в произведениях "изящного стиля" (по терминологии Винкельмана). Во многих своих статуях он откровенно подражал известным античным образцам, — впрочем, это считалось достоинством. Но самое знаменитое произведение Кановы, "Амур и Психея", вполне оригинально. Изображен момент, когда Амур слетает на ложе Психеи и она в блаженной истоме приподнимается к нему навстречу.

Изысканный абрис этой скульптурной группы, с распростертыми крыльями Амура и кольцами рук, как бы проде-

кие прикасающиеся руки. Один только освещенный лоб умирающего внушительнее говорит о тайне смерти, чем сотни горестных фраз.

В искусстве Креспи послеренессансная итальянская живопись поднялась до истинной, неподдельной одухотворенности. Циклом "Таинств", созданным в начале XVIII столетия, достойно венчается то великое, что дала миру Италия.

В XVIII веке высокий тонус художественной жизни сохранялся только в одной области Италии — в Венеции и лишь отчасти в Риме. Рим постепенно становился чем-то вроде всемирного города-музея, Меккой художников всех стран, куда они съезжались на поклонение его руинам.



Джованни Баттиста
Пиранези
Лист из сюиты "Тюрьмы"
Вторая половина XVIII в.

**Джованни
Баттиста Пиранези**
Вид на восемнадцать
колонн в Пестуме. 1778



тых одно в другое, запечатлевались в сознании восхищенных зрителей, как формула красоты.

Наполеон, завоевав Рим, сделал Канову своим придворным скульптором, осыпал его почестями, любил беседовать с ним об искусстве.

Соперничать в известности с Кановой мог только его младший современник датчанин Бертель Торвальдсен, ваятель широкого диапазона. Кроме антикизирующих статуй, он делал барельефы, бюсты, памятники, надгробия. Дания гордилась своим прославленным соотечественником, не поставив ему в вину долгое пребывание в чужих краях, — как подобает классицисту, Торвальдсен большую часть жизни провел в Риме, а заказы получал чуть ли не во всех странах Европы. Ему принадлежат памятники Копернику в Варшаве, Шиллеру в Штутгарте, грандиозный 30-метровый рельеф "Поход Александра Македонского" в Италии, на вилле Карота. В Люцерне (Швейцария) по модели Торвальдсена вырублена в скале статуя "Раненый лев", поразившая в свое время Герцена. Работал Торвальдсен и для России. Он исполнил портрет-бюст Александра I, которому посвятил стихотворение Пушкин: "Рука искусства навела на мрамор этих уст улыбку и гнев на холодный лоск чела".

Еще при жизни мастера в Копенгагене, в специально построенном здании был открыт (и существует до сих пор) музей Торвальдсена, где собраны почти все его работы; там же похоронен его прах.

Среди римских художников XVIII века был гениальный архитектор, за всю жизнь не построивший ни одного здания, архитектор мечты — Пиранези. Пиранези не строил — он рисовал архитектуру гравировальной иглой и резцом по меди; собрание его офортов составляет двадцать девять томов. Он изображал памятники древнеримской архитектуры, какими они сохранились, какими они могли быть прежде, а также и такими, какими они никогда не были и не могли быть, но рисовались ему в воображении. Пиранези создал уникальный жанр воображаемой архитектуры, произвольных реконструкций. В богатой живописной манере, с бархатной чернотой тени, контрастирующей с яркими полосами света, он изображал грандиозные архитектурные ансамбли портов, храмов, темниц.

Венеция в XVIII столетии еще не стала музеем и не только хранила, но и продолжала традиции своего классического века. Она жила весело и сравнительно привольно - Венецианской республике удалось избежать испанского ига, хотя она начисто утратила господство на Средиземном море. Венецию больше не отвлекали серьезные дела — она могла вволю веселиться, покуда еще не совсем обеднела. Если Рим превращался в город-музей, то Венецию теперь можно было назвать городом-театром, также привлекавшим из всех стран путешественников — любителей праздников. Нигде не было такого вихря карнавалов, таких сладкозвучных певцов, таких искрометных театральных представлений. Гольдони и Гоцци — корифеи знаменитой итальянской комедии, выросшей из народной комедии масок, — соперничали на сценах венецианских театров. Тут впервые появились наши хорошие знакомые — "Хозяйка гостиницы", "Принцесса Турандот", "Король-Олень".

В живописи царил блистательный Тьеполо - президент Венецианской Академии живописи. Он действительно великолепный художник, но настолько же внешний и театральный, насколько его старший современник Креспи благородно сдержан. Тьеполо — это Веронезе XVIII века, барочный и отчасти даже рокайльный.

В отличие от настоящего Веронезе, Венеция была для Тьеполо слишком тесной — его слава распространялась повсюду, он работал и в Испании и в Германии. "Пир Клеопатры" и "Встреча Клеопатры с Антонием" в усадьбе "Архангельское", вероятно, принадлежат кисти Тьеполо.

Он писал громадные фрески, роскошные декоративные плафоны с облаками и ангелами, панно, алтарные образа, мифологические картины, был виртуозом рисунка и офорта. Для него не существовало трудностей в живописи, как для Бернини — в пластике. Он с головокружительной смелостью объединял реальное пространство архитектуры с иллюзорным пространством живописи, превращал потолки в небеса, стены - в театральные подмостки и всех богов, античных и библейских, — в актеров, играющих на этих подмостках.

Тьеполо был замечательным колористом, не уступая в этом венецианцам чинквеченто. Его цветовые гаммы даже более утонченны. Он сохранял многокрасочность, но ярким насыщенным тонам предпочитал изысканные сочетания бледно-золотого, зеленоватого, сиреневого со вспышками лимонно-желтого.

Его собратья по искусству были скромнее: они не состязались с Тьеполо в монументальных композициях и писали главным образом небольшие картины — легкие бытовые сцены, портреты, а также ведуты, то есть пейзажи города. В жанре ведуты прославился Каналетто. Каналетто писал виды Венеции, ее лагуны, каналы и дворцы, ее праздники и веселую толпу с такой бережной точностью, что его полотна помимо их художественной ценности неocenимы еще и как документальные "портреты" этого сказочного города. Каналетто "портретировал" и Лондон, куда он



Франческо Гварди
Вид Венеции 1770-е
Москва,
ГМИИ им.А.С. Пушкина

**Джованни Баттиста
Тьеполо**
Двое святых
1740-1745
Москва,
ГМИИ им.А.С. Пушкина



был приглашен, а его верный и близкий ученик Белотто, став придворным польского короля, написал серию столь же точных видов Варшавы.

Другой последователь Каналетто, Гварди, пошел значительно дальше. Изящные ведуты Каналетто кажутся суховатыми рядом с поэтическими пейзажами настроения, созданными Гварди. Мягким светом, очарованием интимности притягивает взор его маленький "Венецианский дворик" - одна из лучших картин в итальянских залах Московского музея изо-



Каналетто Большой канал в Венеции
Середина XVIII в.
Флоренция, Уффици

бразительных искусств. В этот дворик хочется войти вслед за путником в голубом плаще. Возникает даже какая-то невольная ассоциация с лирическим пейзажем XIX века.

Гварди писал и "галантные празднества" — живописные венецианские балы и концерты. Его современник Лонги целиком посвятил себя темам празднеств. Эта сторона жизни Венеции, столь для нее характерная, никак не могла быть оставленной без внимания живописцами: танцы, маскарады, народные развлечения были раздольем для кисти и сами наталкивали на легкую, воздушную, нежно-цветистую живописную манеру.

Понятие стиля рококо (или рокайля) обычно связывают со "стилем Людовика XV" во французском искусстве. Там рококо сформировалось во всей полноте и отчетливости, его признаки наблюдались прежде всего в архитектуре и прикладных искусствах, а это доминанта стиля. Если стиль не захватывает архитектуру и ремесла — в нем всегда есть некоторая неопределенность, неполная степень выраженности. Тем не менее, если допустить, что стиль может выражаться не во всех видах искусства с одинаковой ясностью, то можно утверждать, что и в Венеции XVIII века в творчестве Тьеполо, Гисланди, Лонги, Гварди, Каналетто, Розальбы Каррьера развивался итальянский вариант рококо. Даже со стороны "чистой формы" (если вообще можно говорить о чистой форме в искусстве) мы находим здесь такие характерные черты рококо, как просветленность палитры, любовь к нежным и нарядным цветовым сочетаниям, прихотливая легкость рисунка, порхающее движение.

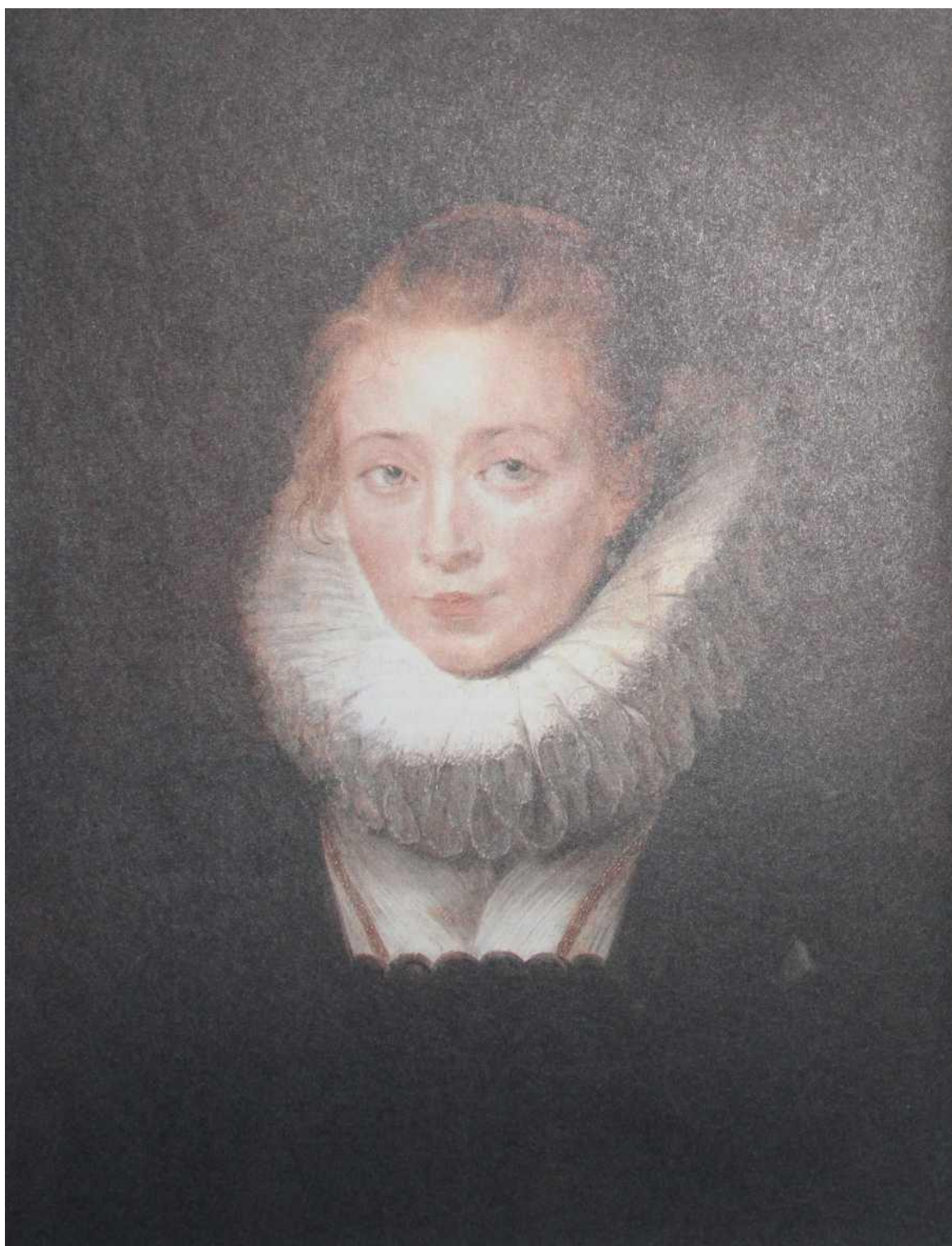
Рококо — это заключительная стадия барокко, а ведь родиной барокко была именно Италия. Все, что в барокко было патетичным, гран-



Розальба Каррьерра
Портрет
танцовщицы
Барбарини Кампани
1728-1730 Дрезден,
Картинная галерея

диозным, внушительным, в рококо становится облегченным, воздушным и менее серьезным. Стиль барокко создает впечатление расплавившихся и мощно движущихся тяжелых масс, — а в стиле рококо уменьшается или исчезает ощущение весомости: клубятся и тают белые, розовые и голубые облака. Вместо торжественных мистерий — беззаботные галантные празднества, вместо высокопарных од — полухуливые мадригалы, вместо религиозно-эротических экстазов — непринужденная фривольность. В венецианской живописи XVIII века многое напоминает о капризной грациозности комедий Гоцци. Но также и о бытовых комедиях Гольдони. Рококо гораздо благосклоннее, чем барокко, относится к повседневности и быту, вообще к мелочам жизни — в барокко такие жанры считались низшими и недостойными высокого искусства, а рококо охотно обращается к ним, но трактует их не слишком серьезно, как легкий спектакль. Жизнь мимолетна — будем танцевать. За хороводом веселых масок слышатся ноты печали. Это улыбающееся искусство, но улыбка его меланхолична.

Все это воплотилось в искусстве французской аристократии, увидевшей невдалеке свой закат. Но и веселая Венеция также переживала исторический вечер. В начале следующего столетия Гоголь уже мог написать о ней грустные строки: "Осталось пусто Средиземное море; как обмелевшее речное русло, обмелела обойденная Италия. Стоит Венеция, отразив в адриатические волны свои потухнувшие дворцы, и разрывающей жалостью проникается сердце иностранца, когда поникший гондольер влечет его под пустынными стенами и разрушенными перилами безмолвных мраморных балконов".



Искусство Фландрии XVII века

Фламандское искусство — это прежде всего Рубенс и еще раз Рубенс. Хотя одновременно во Фландрии были другие выдающиеся художники, они все мыслятся как "круг Рубенса", "школа Рубенса", как планеты, вращающиеся вокруг солнца Рубенса.

XVII и XVIII века знали нескольких художников — баловней счастья и любимцев фортуны (по крайней мере такими они рисуются, судя по известным фактам их биографий). Они неизменно пожинали восторги, их окружала прижизненная слава и почет. Таков был в Италии Бернини, а позже - Тьеполо. Из этих редких процветающих счастливых, вероятно, самым счастливым и процветающим был Рубенс. Его младший современник Веласкес был придворным живописцем испанского монарха, а Рубенс — всего лишь придворным живописцем испанских наместников во Фландрии; но Веласкес находился на положении скромного полуслуги, а Рубенс занимал высокие дипломатические посты, жил в собственном роскошном дворце, возглавлял самую большую в Европе художественную мастерскую, исполнявшую заказы европейских венценосцев и богатых католических орденов. Он не знал неудач и потрясений, был счастлив в учениках, счастлив в семье, путешествовал, был богат.

Можно заметить как некую закономерность, что "любимцами судьбы" оказывались художники хотя и замечательно талантливые, но не самые глубокие. И Рубенс не исключение. Он прекрасен как живописец, не очень глубок как художник. Золотую жилу своего искусства он разрабатывал усердно, но односторонне, и сама его плодовитость ныне ощущается как недостаток: может быть, Рубенс был бы более велик, если бы сделал меньше. Но, как бы то ни было, имя Рубенса — символ целой художественной эпохи. Эпохи, когда искусство, попадая в придворную золотую клетку и чуя угрозу внутреннего оскудения, оборонялось от него всеми своими внешними чарами. Оно с тем большей страстью и виртуозностью добивалось иллюзии доподлинной чувственности на холсте, чем более призрачной, "игровой" становилась его собственная роль в жизни общества.

Фландрия - южная часть Нидерландов (теперешняя Бельгия), которая после революционных событий конца XVI века осталась под протекторатом Испании и примкнула к католическому миру, в то время как Северные Нидерланды (Голландия) отделились и получили самостоятельность как буржуазная протестантская республика. Раскол Нидерландов означал раскол их художественных традиций. Условно говоря, во Фландрии победила итальянизирующая струя, в Голландии — традиции, идущие от ван Эйков и Брейгеля. Однако и та и другая линии очень видоизменились по сравнению с XVI веком, причем национальные нидерландские начала по-своему не менее сильно сказались и во фламандском барокко.

Рубенс, закладывая основы новой фламандской живописи, отталкивался не от маломощных нидерландских романистов, а прямо от искус-

Питер Пауэл Рубенс
Портрет камеристки
инфанты Изабеллы
Около 1625
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

ства Италии, где он прожил в молодости несколько лет, работая при дворе герцога Мантуанского. Его вдохновляли произведения венецианцев Высокого Возрождения — неизменных учителей лучших живописцев XVII столетия, а также произведения Микеланджело, отчасти и Караваджо. Собственно итальянское барокко для Рубенса не было образцом — вернувшись уже в 1608 году в Антверпен, он сам стал создавать фламандскую школу барокко параллельно итальянской, а не следом за ней. И как жаркий подмалевок на его картинах просвечивает сквозь прозрачные лессировки, так во фламандском барокко явственно просвечивает исконная нидерландская подоснова.

Кажется, что общего у Рубенса и Питера Брейгеля? А между тем некоторые композиции Брейгеля определенно предвещают фламандское ба-

роко: хотя бы рисунок "Жатва", где на первом плане крестьянин жадно пьет из огромного кувшина. Кажется, что нужно сделать лишь шаг, превратив этих брейгелевских крестьян в "божества полей и источников", — и перед нами будет композиция в духе Рубенса.

Ни образование, ни светский лоск, ни жизнь в Италии не истребили в Рубенсе "мужицкого" начала. Этот изящный светский человек, умный дипломат оздоровил придворное искусство притоком свежей крови своей родины. Он привил искусству барокко относительную вольность нрава, простодушно-грубоватую чувственность, заставил любоваться натуральным здоровьем и натуральной силой. И все это у него удачно сплавилось с требованиями пышного декора, помпы, восхваления монархов и не вызвало ни малейшего протеста со стороны церкви. А меж тем религиозный дух незаметно ускользнул из фламандского искусства: если в итальянском барокко его немного, то во фламандском нет и вовсе. Рубенс с равной готовно-



Питер Пауэл Рубенс
Похищение дочерей
Левкиппа 1619-1620
Мюнхен,
Старая пинакотека

стью писал картины и на религиозные сюжеты и на сюжеты античной мифологии — и те и другие выглядят у него вполне "языческими". Однако орден иезуитов был главным и постоянным заказчиком Рубенса. Как истинный художник барокко Рубенс изображал обнаженные и полуобнаженные тела в сильном, возбужденном движении и, где только возможно, вводил мотивы схватки, борьбы, погони, напряженных физических усилий. "Смешались в кучу кони, люди" — так почти во всех больших заказных картинах Рубенса. Идет ли охота на кабана или вакхический пир, сражаются ли амазонки, мужчины ли преследуют женщин или женщина мужчину — всюду азарт борьбы, напряжение сил, то кипучее брожение материи, которое в отвлеченной форме выражает барочная архитектура. И даже в "Воздвижении креста" происходит напряженная схватка — схватка людей с тяжелым крестом, который они с великим усилием поднимают вместе с телом распятого. Дело тут не в страданиях распятого, а в усилиях распинающих.

В этих постоянно, снова и снова варьирующихся мотивах схваток есть много, на современный взгляд, утомительного и внешнего. За ними чудится призрак пустоты. Усилия не пропорциональны цели. Похищение

дочерей Левкиппа — двух рыхлых нагих красавиц — не требует и не оправдывает такой яростно динамической композиции с вздыбившимися конями, какую соорудил Рубенс на этот сюжет. Кстати сказать, такое несоответствие между действием и целью, между предельной мобилизацией сил и незначительностью препятствий вообще составляет одну из характеристических черт стиля барокко - стиля принципиально атектоничного, пренебрегающего понятием целесообразности. Барочные статуи с могучими телами помещаются в слишком узкие ниши, барочные конные памятники ставятся на узкие постаменты, пышные массивные здания иногда втискиваются в узкие переулки, под тяжеловесной роскошью костюмов прячутся тщедушные фигуры.

Композициям и персонажам Рубенса -недостает той духовной сосредоточенности, внутренней значительности, которой всегда исполнены "примитивы" — произведения старинных мастеров. Вот почему Рубенс плохо смотрится в репродукциях, тогда как "примитивы" и в черно-белом воспроизведении сохраняют свое главное. Рубенса можно смотреть только в подлиннике: оценить Рубенса - значит оценить его действительно прекрасную, сочную, сияющую и сквозистую живопись, его теплый, как живое тело, колорит. У него нет глухих теней — все светится. Он накладывал краску в тенях жидким прозрачным слоем, так что сквозь нее просвечивал теплый красноватый подмалевок, а освещенные места писал пастозно, то есть более густо, но переходы между тенью и светом не резки: все артистически обобщено и приведено в цветоцветовую гармонию. Еще для Рубенса характерно письмо длинными, волнистыми, идущими по форме мазками: например, какую-нибудь вьющуюся прядь волос он пишет одним движением кисти. В живописном почерке Рубенса так много свободного артистизма, что его довольно грузные композиции и грузные тела в подлиннике такими не кажутся: они выглядят легкими, исполненными своеобразной грации.

Все это можно почувствовать перед "Персеем и Андромедой" в Эрмитаже. Женскую наготу Рубенс писал с особенной маэстрией. Нагота Андромеды, как вообще у Рубенса, далеко не классична: северные художники так никогда и не научились "античным" строгим и чистым линиям и пропорциям итальянских Венер. Они писали своих отечественных красавиц — пышных, широкобедрых и дебелых. Рубенс отходил от классического типа красоты сознательно: он говорил, что не стоит раболепно подражать античным статуям, "ибо в наш век, полный заблуждений, мы слишком далеки от того, чтобы создать нечто им подобное", и добавлял, что человеческие тела теперь, увы, сильно отличаются от античных, "так как большинство людей упражняют свои тела лишь в питье и обильной еде".

Все же Андромеда Рубенса прекрасна. Ее нежное тело, кажется, излучает свет. Обычное для Рубенса насыщение золотистых тонов кожи красноватыми оттенками в тенях здесь еще усилено рефлексами от красного плаща Персея — картина напоена тонами румяной зари. В ней нет чрезмерного нагнетания движения, она относительно спокойна, даже лирична; подвижность вносят главным образом амур, которые стягивают с Андромеды золотое покрывало, показывая ее Персею во всей прелести наготы, помогают Победе, венчающей Персея, заигрывают с его крылатым конем.

Эти шаловливые амур — "путти" — начиная с позднего Возрождения и особенно в XVII и XVIII веках неизменно населяют композиции на мифологические сюжеты, а иногда фигурируют и в роли ангелов, окружающих мадонну. Кажется, художники просто не могли обходиться без этих голеньких детей с крылышками, порхающих, играющих, кувыркающихся и

Питер Пауэл Рубенс
Портрет дамы с четками
Около 1609-1610
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина



во все вмешивающихся. "Путти", конечно, всегда покровительствуют любви: в другой эрмитажной картине Рубенса — "Венера и Адонис" — целомудренный Адонис убегает от Венеры, а амур удерживает его за ногу. Наивно-лукавые амуры хлопочут около действующих лиц, сочувствуют, иногда поддразнивают и позволяют себе различные проказы. Через них события получают оттенок игры, освещаются светом какого-то беспечно-легкого восприятия, отделяющего "радостное искусство" от "серьезной жизни".

Рубенс привлекательнее всего в его позднем периоде, когда меньше пишет заказные аллегорические композиции и больше — природу и портреты своей молодой жены. Создавший на своем веку столько бурных "вакханалий" и "битв", Рубенс как личность вовсе не имел ничего вакхического и воинственного: он был человеком степенным, умеренным, пример-

ным и любящим семьянином. Овдовев и не чувствуя себя, как он писал, "готовым к безбрачию", он в пятьдесят три года вторично женился на шестнадцатилетней Елене Фоурмен; судя по портретам, она очень напоминала его первую жену, Изабеллу Брандт,, — тот же милостивый, кроткий ясноглазый облик, который у Рубенса появляется в картинах часто и задолго до второго брака. Похоже, что в юной Елене Фоурмен Рубенс нашел свой постоянный идеал женщины. Ее портреты принадлежат к лучшему, что он написал. Знаменитый луврский портрет Елены Фоурмен с двумя детьми поражает легкостью и свежестью кисти: кажется, он мог бы быть написан Ренуаром.

У Рубенса был любимый ученик - Ван Дейк. В юности он находился под сильным влиянием своего учителя и работал в его мастерской. Мастерская Рубенса представляла своего рода художественную коммуну из многих учеников, которые благоговели перед учителем и считали за честь помогать ему в выполнении заказов. Конечно, Рубенс не мог сам исполнять все, что выходило из мастер-

ской под его именем, — все эти алтарные композиции, плафоны и серии "триумфов" вроде цикла "Жизнь Марии Медичи" из двадцати полотен, заказанного королевой Франции. Рубенс делал эскизы (по эскизам, кстати сказать, особенно хорошо видно, каким блестящим мастером он был), ученики писали по ним картины, а Рубенс потом завершал их последними, решающими штрихами, артистическими "ретушами". Его непревзойденный авторитет воодушевлял учеников, но не так просто было в этих условиях вырасти в самостоятельную творческую индивидуальность: большинство так и оставалось скромными спутниками колесницы Рубенса.



Ван Дейк
Семейный портрет
Около 1621 ;
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

Ван Дейк подобной участи избежал. Еще юношей, двадцати одного года, этот рано оперившийся птенец рубенсовского гнезда покинул Антверпен и отправился в многолетнее путешествие по Англии и Италии, где имел неожиданно шумный успех как портретист, особенно в Генуе, среди генуэзской аристократии. Можно думать, что известную роль тут играло и личное обаяние художника. Молодой Ван Дейк был редкостно красив; его красота породила множество недостоверных легенд и анекдотов о его романтических любовных историях. Ван Дейк, каким мы видим его на эрмитажном автопортрете, напоминает если не шекспировского Ромео, то по крайней мере Меркуцио — изящного, остроумного Меркуцио. Очень хорош и сам портрет в благородной гамме серого и золотистого. Таким образом представляют себе облик "Художника" те, кто в простоте души полагает.



что у людей художественной профессии и внешность должна быть соответственной. Пожалуй, только Рафаэль и Ван Дейк отвечают этому романтическому представлению в полной мере.

На автопортрете у Ван Дейка узкие и выхоленные горделивые руки с удлинненными пальцами. Такие же руки часто встречаются на портретах его кисти, кого бы он ни писал. Еще Леонардо да Винчи заметил, что художники имеют склонность придавать своим персонажам те или иные автопортретные черты. У Ван Дейка это руки. Они чрезвычайно аристократичны, а Ван Дейк питал слабость к аристократии и сам чувствовал себя аристократом, хотя происходил из семьи богатого антверпенского бюргера. Многочисленные портреты его работы, рассеянные по всем европейским музеям, очень элегантны, написаны с блеском — Ван Дейк достойный ученик

Ван Дейк
Джордж Гейдж,
разглядывающий
статуэтку 1620-е



Ван Дейк
Карл I на коне Около
1637 Лондон,
Национальная галерея

Рубенса, - красивы по цвету, но несколько однообразны. Ван Дейк вернулся на родину уже знаменитым, прожил там несколько лет и в этот свой фламандский период работал много, писал и большие картины, но они чересчур театральны и уступают его портретам. Потом он вновь переехал в Англию, ко двору Карла I, где и умер в 1641 году, всего сорока двух лет от роду. В Англии его слава достигла апогея. Он был вторым после Хольбейна большим европейским художником, переселившимся в эту страну, и тоже портретистом. Выдающиеся английские портретисты XVIII века - Рейнолдс, Гейнсборо — ставили его искусство исключительно высоко и считали Ван Дейка своим духовным отцом. Так фламандская живописная школа пустила корни и дала новые побеги за рубежом.



Якоб Йордане

Сатир в гостях у крестьянина
Около 1620. Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

Истым, коренным фламандцем, дышавшим только воздухом своей родины, был Йордане: его картины — воплощение фламандского жизнелюбия и несколько тяжеловесной фривольности. Во Фландрии любили соленый юмор и простоту нравов: недаром жители Брюсселя сделали своей шутилой эмблемой фонтанную статую мальчика "Маннекен-пис", исполненную в начале XVII века скульптором Дюкенау и стоящую на главной площади города. Доныне в Бельгии продолжается традиция шутилого культа этой забавной фигурки как "самого древнего гражданина Брюсселя": ему торжественно подносят подарки, и на имя "Маннекена-пис" открыт даже специальный счет в банке. Мотивы "Маннекена-пис" охотно обыгрывал и Йордане в своих картинах. Можно сказать: насколько Ван Дейк ультраари-стократичен, настолько Йордане демонстративно простонароден и грубоват. И все-таки между ними есть что-то общее, характерно "фламандское". "Пьяный силен" Ван Дейка, пожалуй, мог бы быть написан и Йордансом. Их роднили рубенсовское начало, рубенсовская школа, в которой и то и другое - изысканность и грубоватость — как-то органически уживались.

У Йорданса два любимых сюжета - "Сатир в гостях у крестьянина" и "Король пьет": он их писал по многу раз в разных вариантах. Первый —



Якоб Йордане
Бобовый король
Около 1638
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

самобытный сплав мифологического барочного жанра с чисто бытовым и юмористическим. Козлоногий бог лесов запросто присутствует на скудной крестьянской трапезе и чувствует себя как дома: он из той же земной глины, кряжистый и загорелый (в одном из вариантов Йордане изобразил сатира старым дедом), так же любит побалагурить. Ему только непонятны кое-какие обычаи людей, и он с любопытством расспрашивает. Повадки его и жесты — как у настоящего крестьянина.

"Король пьет" — традиционный фламандский праздник "бобового короля": в короли выбирают того, кому достанется боб, запеченный в пироге. Тут пирушка в разгаре - крики, хмельные рожки; все усиленно потчуют "короля"; убеленный сединами, разнеженный, пьяный, в короне, съехавшей набок, он, хоть и не настоящий король, придает привкус иронической сказочности зрелищу разгула. Фигуры у Йорданса крупные, тяжелые; они громоздятся, тесно набивают пространство картины.

Картины Йорданса помогают понять, каким образом условная мифологическая тематика барокко и его бравурное движение привились на фламандской почве и сочетались с почвенными традициями. Мироощущение фламандских бюргеров нашло в языческой мифологии нечто близкое себе, удачную форму выражения. Пирры плодородия, вакханалии, любовные игры нимф и сатиров — тут нет ничего, что не было бы им знакомо и родственно. Мы тоже, как будто говорит Йордане, умеем веселиться, любить женщин и наслаждаться благами земли не хуже античных божеств.

Какая разница — называть это вакханалией или пирушкой в доме честного бургера?

По жизнеощущению и жизненному тону Йордансу близок Снейдерс — только в другом жанре. Снейдерсу принадлежит видная роль в истории натюрмортов. Его натюрморты из битой дичи, плодов, рыб — громадных размеров; это апофеоз земных щедрот, гимн всему, чем может вволю насладиться какой-нибудь фламандский Гаргантюа или Ламме Гудзак, жизнерадостный обжора, "желудок Фландрии".

И наконец, Брауэр. Его "пиры" происходят на самых низших ступенях общественной лестницы и далеко не так веселы. Творчество Брауэра — связующее звено между искусством Южных и Северных Нидерландов: оно показывает, что между ними не было пропасти и не так уж сильно разошлись их пути. Брауэр в юности жил в Голландии и затем, вернувшись во Фландрию, продолжал работать в духе голландских жанристов. Как и мно

гие из них, Брауэр вводил своих зрителей в грязные полутемные харчевни, в среду забубенных, опустившихся гуляк. Он показывал, как эти обитатели "дна" по-сильно развлекаются, дерутся, играют в карты и как они понуро сидят где-нибудь в мрачном углу или стараются согреться около слабо тлеющего камелька.



Франс Снейдерс
Рыбная лавка Около
1616-1618 Москва,
ГМИИ им.А.С.Пушкина

Мифологический элемент у Брауэра совершенно отсутствует, и среди фламандцев он, пожалуй, единственный, у кого нередко настроения тоски и даже трагизма — не театрального трагизма героев, но просто будничного ужаса жизни. Стоит посмотреть на его картину "Гуляки" в Эрмитаже. Всего две фигуры — оборванный, опухший старик с остановившимся взглядом держит в руке стакан и рядом с ним, в тени, некая услужливая темная личность — его собутельник. Это уж не "вакханалия" — это разгул молчаливый, безрадостный. В таких картинах Брауэр напоминает нам критических реалистов середины XIX века, может быть, Перова.

Традиции Брауэра продолжал Тенирс, но он куда более поверхностен — и в содержании, и в форме. Его крестьянские сцены — почти идиллии, они сближаются с пасторалью рококо, хотя Тенирс очень далеко до утонченности французского и итальянского рококо. Несмотря или как раз благодаря своей приятной облегченности Тенирс пользовался громадным успехом у заказчиков из бургерской среды, гораздо большим, чем Брауэр.

Подъем фламандского искусства сравнительно недолог — первая половина XVII столетия. Уходит со сцены могучий Рубенс — и фламандская живопись начинает жить отголосками и перепевами его школы: чем дальше, тем бледнее и слабее. Скульптура же там занимала скромное место и была лишь декоративной. В XVIII веке Южные Нидерланды, как, впрочем, и Северные, уже не дали ничего самобытного и нового. сойдя на положение художественной провинции.



Искусство Испании XVI—XVIII

На страницах этих очерков еще ничего не было сказано об искусстве Испании, поэтому теперь приходится начать издалека. Когда-то, на заре средневековья, весь Пиренейский полуостров был завоеван арабами. Коренное испанское население оказалось недостаточно сильным, чтобы это завоевание предотвратить, но достаточно непокорным, чтобы с ним не примириться. Крохотный клочок земли в горах на севере Пиренеев — единственный оставшийся в VIII веке не подчиненным арабскому эмирату — стал исходным пунктом упорной, целых семь столетий длившейся реконкисты, то есть обратного отвоевания Испании у мавров (так называли арабов). По мере продвижения испанцев с севера к югу отвоеванные территории все росли и росли, наконец осталась последняя цитадель арабов. Гранадский халифат, и она тоже пала в конце XV века — реконкиста завершилась.

Таким образом, вся средневековая история Испании, все становление этой нации происходили в постоянной борьбе против ига чужеземцев. Можно представить, какой отпечаток это наложило на обычаи, нравы, национальный характер испанцев. Все романтическое, что ассоциируется у нас с Испанией, — рыцарственность, непреклонное чувство чести, горделивость и пламенность — все это не только наивные ходячие представления об испанской экзотике. Конечно, в них много поверхностного, но они стали ходячими не без оснований: их корни в реальной истории.

Но здесь была и другая сторона. Реконкиста велась под знаменем борьбы против мусульман, "неверных". Христианская церковь играла в ней весьма воинственную роль и способствовала укоренению религиозного фанатизма в народе. Власть церкви срасталась с властью короля. Мы увидим, какие это имело последствия для всей испанской культуры. Пока длилась реконкиста, искусство испанцев, никогда не сливаясь с мавританским искусством, все же невольно испытывало его воздействие. Наши беседы не затрагивают культуру арабов и народов Востока — это особый художественный мир со своей особой историей. Но как здесь не упомянуть хотя бы об одном из самых поразительных памятников мавританского искусства на территории Испании — об Альгамбре, дворце в Гранаде, построенном в XIV веке. Снаружи он обнесен толстыми крепостными стенами, но внутри, в покоях султана, во внутренних дворах — Миртовом и Львином — создано подобие блаженного магометанского рая, сказки из "Тысячи и одной ночи". Здесь лениво журчат фонтаны, по мрамору муаровым покрывалом струится вода, по стенам и аркам струится бесконечно затейливый золотой и лазурный арабский орнамент. На легких колонках держатся декоративные своды, похожие на сталактиты и на пчелиные соты: как будто какие-то одаренные разумом и талантом пчелы выстроили этот поистине волшебный дворец.

В это же время и раньше в королевствах Испании — Кастилии, Леоне, Арагоне, — а также в Португалии, уже освободившихся от мавритан-

Франсиско Гойя

Портрет Антони Сарате
Около 1811 Санкт-Петербург, Эрмитаж

ского владычества, строились христианские готические церкви и дворцы. Их архитектура впитывала заманчивую сказочность зодчества и декоративного убранства злейших врагов — мусульман. Иногда церкви строились на месте мусульманских мечетей и минареты переделывались в колокольни. Использовались мусульманские подковообразные арки, хрупкие аркады, плоскостной кружевной декор. Соединение всего этого с европейской готикой получило название стиля "мудехар". В конце XV века после завершения реконкисты архитектура Испании стала еще роскошнее, праздничнее и черты мавританской нарядности проступили еще сильнее; теперь это был стиль "платереск" (ювелирный).

Конец XV века был для Испании историческим торжеством. Она полностью освободилась от мавров и объединилась под властью "католических королей" — Фердинанда Арагонского и Изабеллы Кастильской, вступивших в брак. И в это же время Христофор Колумб достиг берегов Америки, открыв путь колониальным захватам. Далее, в XVI веке, испанская монархия продолжала делать блистательную мировую карьеру. Уже внук католических королей, породнившийся с Габсбургской династией, Карл V, стал ни больше, ни меньше как императором Священной Римской империи: он властвовал над Нидерландами, Германией, Италией, эксплуатировал американские колонии. Потом его владения перешли к его сыну — Филиппу II. Но весь этот грандиозный политический бум строился на экономическом песке. Внутри самой Испании не происходило серьезного роста национального производства: испанские гранды и королевский двор предпочитали роскошно жить за счет колониального золота и богатых Нидерландов, а в Испании тем временем воцарялось запустение и нищета. Сюда присоединялись ужасы инквизиции, которая свирепствовала и в Испании и в подвластных странах, возбуждая там ненависть населения. К концу XVI века Северные Нидерланды отделились от Испании — это было началом ее банкротства. На протяжении XVII столетия Испания постепенно сходилась на положение второстепенной державы. Именно это время — XVII столетие — было эпохой расцвета самобытного испанского искусства.

Объяснение этой причуды истории, может быть, нужно искать в том, что культура вообще есть продукт длительного предшествовавшего развития, а не только настоящего момента. И ее плоды созревают иногда с опозданием. Авантюристская испанская монархия, в отличие, например, от французской, не стала цивилизующим центром страны и попросту не могла стать диктатором ее художественных сил. А они росли из глубоких корней народной жизни, питались духовным наследием всей героической испанской истории, связанной с реконкистой. В реконкисте участвовали широкие массы народа, они проявляли в ней инициативу и самостоятельность, вовсе не отличаясь приниженным и забитым характером. В большинстве областей Испании крестьяне были свободны от крепостной зависимости. В средние века народное самосознание формировалось в Испании энергичнее, чем где-либо, кроме, может быть, Норвегии. Простодушный Санчо Панса у Сервантеса несколько не похож на холопа — это полноценный человек, личность, и то, что дворянин Дон Кихот обращается с ним почти как с равным, не случайно. За исключением знатных феодалов - грандов, испанские идальго были, правда, очень воинственны и ревниво оберегали свое достоинство, но искони они были бедны, чуть ли не нищи. Наконец, испанская интеллигенция — гуманисты, поэты, философы — тоже отстояла далеко от высокопоставленных кругов. Даже религиозные писатели-мистики подвергались гонению со стороны официальной церкви.

Говоря уже о более позднем этапе испанской истории — о сопротивлении испанцев Наполеону, — Маркс писал: "...Наполеон, который — подобно всем людям своего времени — считал Испанию безжизненным трупом, был весьма неприятно поражен, убедившись, что если испанское государство мертво, то испанское общество полно жизни, и в каждой его части бьют через край силы сопротивления".

Эта характеристика Испании верна не только для времени нашествия Наполеона, но и для XVII столетия. Мертвое государство, но живое общество. А значит, и живое искусство.

Испанское общество не сразу нашло себя в искусстве. В конце XV века там были интересные готические художники, больше всего тяготевшие к нидерландцам и сохранившие многое от мавританского влияния. В XVI веке это течение вытесняется италянизирующим, которое, как почти всюду, было несколько искусственным, пока не переработалось в нечто свое. Его поощрял Филипп II. При нем был выстроен знаменитый Эскориал — очень внушительный, величавый дворец-монастырь близ Мадрида, ничем уже не похожий на нарядный стиль "платереск". Среди художников, работавших при дворе Филиппа II, самыми незаурядными были портретисты — Санчес Козльо и Пантоха де ла Крус. Портретируя членов королевской фамилии и знатных аристократов, они положили начало особому типу испанского придворного портрета, не похожему ни на итальянский, ни на французский. Испанские аристократы отличались крайней чопорностью и спесью. Они не требовали, чтобы их писали красивыми, ибо гордились собой такими, каковы они есть, но хотели, чтобы портрет в наивысшей мере выражал их словесное достоинство. Их писали одетыми в черное, холодными и неприступными, спокойно-важными, выложенными, стоящими очень прямо. В Эрмитаже есть превосходный портрет кисти Пантохи де ла Крус, изображающий некоего до-



Пантоха де ла Крус
Портрет дона Диего
де Вильмайор 1609
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

на Диего де Вильмайор. Этот одетый в железо и кружево знатный член духовно-рыцарского ордена до того бледен и неподвижен, что похож на мертвеца; словно отрезанная и положенная на блюдо, его длинная мертвенная голова торчит из белого гофрированного жабо, на котором нет ни единой лишней складочки. Холодно отчеканены кистью узоры на доспехах, и явно напоказ выставлены холеные руки: испанские гранды очень заботились о своих руках и на ночь надевали пропитанные жиром перчатки, чтобы сохранить нежность и белизну кожи. При всем том дегенеративность лица не скрыта художником, и, может быть, в ней даже видели почетный знак "голубой крови".

Первым подлинно великим испанским художником на рубеже XVI и XVII веков был не испанец, а грек родом с острова Крит, за что и был прозван Эль Греко, настоящее же его имя Доменико Теотокопули. Крит был тогда последним очагом угасшей византийской иконописи, и в юности Эль Греко, по-видимому, писал иконы. Потом он переселился в Венецию, учил-



Эль Греко Лаокоон
Около 1610 Вашингтон,
Национальная галерея

город стал страстью Эль Греко, его настоящей родиной и его вдохновителем, хотя только в зрелом возрасте он увидел его впервые. С тех пор скалистая панорама Толедо владела воображением Эль Греко: он писал ее и отдельно, писал ее и как фон в своих религиозных картинах, и даже в картине, изображающей Лаокоона. Только в Толедо Эль Греко стал тем неповторимым, необычным художником, каким он вошел в историю искусства. Трудно отнести его искусство к какому-либо из направлений. Поздний Ренессанс, маньеризм, барокко, или, может быть, позднее эхо Византии и готики, или раннее предвестие экспрессионизма? Все это так или иначе можно усмотреть в живописи Эль Греко, но он остается в своем роде единственным. Один из его современников пронзительно сказал о нем: "Это великий живописец, произведения которого достойны вечной славы, но этот особенный мастер шел всегда одиноко по своему пути".

Эль Греко был религиозен, но и его религиозность странная: кажется, что у него была своя собственная религия, непохожая на общепри-

ся у старого Тициана и вошел в круг знаменитых венецианских колористов. Его картины этого периода — вполне итальянские по духу, больше всего напоминающие Тинторетто, но есть в них какая-то очень индивидуальная нота экзотичности, звучащая еще не в полную силу. Эль Греко было уже около тридцати пяти лет, когда он в 1576 году приехал в Испанию. Его живопись не понравилась Филиппу II, и Эль Греко не стал придворным художником — он поселился в Толедо. Старинный город Толедо, бывшая столица Испании, — трагический город, где не раз лилась кровь и сверкали мечи, город монахов и опальных поэтов, таинственный, бледносерый, выстроенный из обнаженного камня на горном плато, — этот



Эль Греко Вид Толедо
1610-1614 Нью-Йорк,
Музей Метрополитен

Эль Греко
Апостолы Петр и Павел
1614
Санкт-Петербург,
Эрмитаж



нятую. Он писал во многих вариантах "Благовещение", "Крещение", "Воскресение", "Сошествие св. Духа" и пр., трактуя их волшебные видения как сны, разворачивая действие и на земле и на небе, сочетая их в какой-то промежуточной среде между землей и небом. Кроме того, он много писал портреты. Наиболее знаменита его картина "Погребение графа Оргаса".

В испанских произведениях Эль Греко нечто загадочное начинает твориться с фигурами — они вытягиваются в длину и причудливо деформируются, словно в зеркале с кривой поверхностью. Как узкие колеблющиеся языки пламени, они тянутся ввысь.

Хотя готические фигуры тоже очень вытянуты в длину, хотя изменение естественных пропорций встречается то и дело в искусстве — с сознательной деформацией мы впервые встречаемся только у Эль Греко. Если готические фигуры удлинены, то потому, что удлинены колонны, возле которых они стоят, потому что этого требует общая система готики, конструкция, наконец, общий стиль времени. В их деформации нет ничего неожиданного, идущего отличного произвола художника, так же как нет ничего неожиданного и личного в распластанности фигур на древнеегипетских рельефах. Напротив, у Эль Греко деформации выглядят

гадочными, так как они не диктуются общим стилем времени, а вытекают из индивидуального стиля художника, построены по законам его духа.

Эль Греко, художник позднеренессансной эпохи, прошедший все искусства передовой итальянской школы, прекрасно владевший законами перспективы, анатомии, освещения, сознательно их видоизменяет во имя особой выразительности. Не только подчиняет их задачам выразительности — это в той или иной мере делали все художники, — но нарушает и преобразует. В этих преобразованиях у него есть своя логика и система. Он строит в картинах особое пространство, его можно назвать зыблущимся, переливающимся. Представьте себе мир, отраженный в текучей и взволнованной водной поверхности: отражения предметов неравномерно вытягиваются, качаются, струятся, где-то сливаются вместе, где-то разрываются. Дальние и передние планы кажутся более сближенными, чем в природе, и тоже переливающимися один в другой. Нечто подобное в картинах Эль Греко. Собственно анатомические деформации у него находятся в закономерном соответствии с деформацией самого пространства. Одна и та же фигура как будто сливается в себе далекие и близкие пространственные слои: уплывает вдаль, ввысь и вместе с тем остается на первом плане и внизу. У апостола, стоящего у подножия распятия, очень крупные ноги — они близко, и очень маленькая голова — она далеко, она как бы уходит в глубину неба.

Подобные опыты с "насыщением" фигур пространственными эмоциями делал через три столетия в некоторых своих произведениях Пикассо (сравните его "Рыбака" или "Купающихся женщин").

Также своевольно поступал Эль Греко с освещением. Его композиции озарены призрачными вспышками света, не имеющего реально обоснованного единого источника. Больше всего они похожи на грозное освещение, когда молнии вспыхивают то здесь, то там. У Эль Греко есть пейзаж "Тоledo в грозу": лихорадочные прорывы света на темном, страшном небе, мгновенно обрисовывающие сверкающим контуром дома и башни. И всеми чарами своего венецианского колорита, лучистыми сочетаниями золотистых, голубых, оливковых, красных тонов, облагороженных наплывами лилово-серого, он тоже пользовался так, как повелевали ему его мечты.

Но визионерский мир Эль Греко был соткан из живых и глубоких впечатлений реальности. Он только комбинировал их по-своему. Небо на его полотнах — это настоящее небо Тоledo, покрытое тревожными облаками; пейзаж Тоledo — настоящий пейзаж Тоledo, и настолько точный, что жители узнавали на нем свои дома, им можно было пользоваться, как географической картой. Наконец, люди на картинах Эль Греко — это настоящие люди, его окружавшие. В "Погребении графа Оргаса" Эль Греко представил целую галерею портретных лиц толеданских идалго. В них он прозревал такие духовные глубины, какие, может быть, им и не снились, а может быть, и таились в них, но нужен был Эль Греко, чтобы сделать их зримыми. Этих реальных людей Эль Греко сделал свидетелями чуда — святые опускают в гроб тело Оргаса, а в это время в небесах душа Оргаса предстает перед престолом Бога. Возможно, что и лица святых — молодого Стефана и старого Августина — тоже портретны. Нежно, бережно и печально Августин и Стефан поддерживают тело умершего. Таких тонких одухотворенных лиц, такого целомудренного воплощения красоты чистой, строгой юности и красоты старости искусство, пожалуй, еще не знало. Но ни в этих, ни в других лицах, написанных Эль Греко, нет спокойной собранности, свойственной ренессансным портретам. В них всегда чувствуется неутоленное томление духа.

Когда Эль Греко умер, его похоронили с почетом, знаменитый поэт Гонгора написал стихотворную эпитафию, тело заключили в порфировый гроб... и вскоре забыли. И порфировый гроб с его останками исчез, когда была разрушена церковь, где он хранился. Об Эль Греко по-настоящему вспомнили только в начале XX века — через три столетия к нему пришла новая слава. В XVII веке у него не было последователей.

Испанские художники пошли по другому пути - пути "караваджизма". Это не значит, что все они находились под прямым влиянием Караваджо (хотя знали и интересовались его живописью), — речь идет, скорее, об аналогии, ибо, как сказал один историк искусства, "идеалы караваджизма

витали в воздухе", и воздух Испании оказался для них более благоприятным, чем воздух Италии. В Испании сильнее пробилась на поверхность проstonародная, плебейская струя | - в эту сторону шел прилив талантов; хмурые испанские короли с их худосочным аристократизмом ничего не могли с этим поделаться.

Но церковь влияла на искусство весьма значительно. Испания до такой степени была наводнена монахами, церковные обряды и традиции так укоренились в быту испанцев, а инквизиция была столь бдительна, что живопись просто не могла существовать помимо церквей и монастырей, в отличие от более свободного искусства слова, где были и Сервантес и Лопе де Вега, где возник образ "севильского обольстителя", пылкого Дон Жуана, нарушителя церковных запретов.

Дело, однако, не только в том,

что церковь давала художникам заказы, диктовала темы и многое запрещала (например, изображение женской наготы было под запретом). Не в пример католическому и тем более фламандскому барокко испанское искусство XVII века в большинстве случаев (за исключением Веласкеса) действительно проникнуто религиозными настроениями. Но это не аскетизм, не испуганный фанатизм иезуитов, а традиционная набожность, сохранившаяся от средних веков, от времен реконквисты. Как всякая "народная вера", набожность испанцев была непосредственна и наивна, можно сказать, "материалистична": все понималось по-земному, и в живописи это сказалось. Призрачное искусство Эль Греко и изысканные стихи испанских мистиков оставались поэтому на периферии главного течения испанского искусства. Своеобразие этого главного течения - в сочетании самой честной, сильной, неприкрашенной натуральности с религиозной приподнятостью и простодушной верой в чудесное. В картине знаменитого Сурбарана



Франсиско Сурбаран
Молитва святого
Бонавентуры перед
избранием папы 1629
Дрезден,
Картина галерея



Франсиско Сурбаран

Отрочество Марии
Около 1660
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

"Молитва святого Бонавентуры перед избранием папы" ангел, явившийся Бонавентуре, пожалуй, из той же породы, что и ангел русского протопопы Аввакума, накормивший Аввакума щами, когда тот сидел в тюрьме и голодал. Ангел у Сурбарана очень реален, не совсем ладно скроен, но крепко шит; с трогательной серьезностью, совсем по-человечески жестикулируя, ангел советует Бонавентуре, кого выбрать папой. И монах внимает ему тоже серьезно и спокойно, пока одетые в красное кардиналы ждут на площади результатов собеседования. В концепции картины есть высокое простодушие — простодушие крестьянского сына, каким действительно и был Сурбаран. Вряд ли можно утверждать, что религиозный сюжет здесь только внешний предлог, как было у многих и многих живописцев, — нет, у Сурбарана слишком много истовости. Он верит в чудо, но не верит в его сверхъестественность. Он изображает его как естественное, полное доверия и интимной глубины собеседование человека с существом более мудрым, чем он сам, но вполне человеческим.

А какой крепостью и мощью обладала кисть Сурбарана! Нельзя не удивиться тому, как полновесно, внушительно выглядят у него самые простые формы

— прямоугольный стол, купол тиары на круглом блюде, пирамидальная хламида коленапреклоненного монаха, падающая скупыми тяжелыми складками, — и какой сильный, звучный аккорд образуют немногие цвета: красный, оливковый, золотистый и черный. Величие Сурбарана — величие простоты. Один из самых ранних историков испанского искусства, Бермудес, писал о нем: "Его простые композиции состоят из немногих фигур в позах важных и естественных, а иллюзии жизни в них он достигает посредством мастерства света и тени". И добавлял, что Сурбаран "изучал то, что видел вокруг себя", и "никогда ничего не выдумывал".

Светотень Сурбарана, особенно в ранних его вещах, "караванджистская", то есть контрастная: сопоставление глубоких темных теней с освещенными выступающими объемами. Эта манера "теневроско" получила в Испании большое распространение, Сурбаран и Рибера подняли ее на новую художественную высоту. Сама по себе она была связана с пластикой больших обобщенных массивов: она-то и придает простым композициям Сурбарана такую важную величавость. Очень задолго до Сезанна Сурбаран интуитивно находил в природных формах, отвлекаясь от их дробности, строгие формы шара, пирамиды, купола, колокола, цилиндра. Прист-

растие к компактным объемам особенно наглядно в его аскетически простых натюрмортах. Он пишет апельсины на тарелке, цилиндрической формы кружку, располагает предметы в ряд. Он явно наслаждается переживанием вещественности, осязаемости предметов: этот апельсин можно взять в руку, и он уляжется в ладони плотно и весомо; эту кружку можно обхватить пальцами, сжать и ощутить твердую округлость. В картинах Сурбарана до предела осязаема шарообразность голов, конусовидность монашеских капюшонов. Что замечательно у Сурбарана - "геометризм" форм не только не делает их сухими, безжизненными, но даже придает им повышенную жизненность, заставляет зрителя каким-то шестым чувством переживать обаяние вещественного мира.

Быть может, это и есть то, к чему сознательно стремился впоследствии Сезанн, а у "наивного" Сурбарана выходило словно бы само собой. Притом Сезанну во имя его исканий в области формы нужно было отвлекаться от многого другого, Сурбаран же ни от чего не отвлекался — и забота о форме и забота о человеческом содержании были у него одной и той же заботой. Им владели человеческие чувства такие же простые и цельные, как просты и цельны формы его живописи. Он с воодушевлением писал растроганные лица молящихся, сумрачные взоры гордых андалузских красавиц. Должно быть, он, как свойственно чистым и бесхитростным людям, очень любил детей: у него есть обаятельные детские портреты, например, "Отрочество Марии" — портрет милой, скромной девочки, вероятно дочери художника.

Современник Сурбарана Рибера воспринимал жизнь более драматически. Большая часть его произведений написана на сюжеты "мученичества" — мученичество св. Варфоломея, св. Себастиана, св. Лаврентия... А где нет прямого изображения мучений, там портреты людей нелегкой жизни,

злой судьбы: изможденных нищих, пилигримов, калек. Много таких бедняков бродило по дорогам Испании и Италии. Рибера сам в молодости вел скитальческую жизнь, пока не обосновался надолго в Неаполе при дворе испанского наместника. Но никаких признаков придворного лоска и угодничества в его живописи не появилось: он с упорным постоянством писал бедных людей и нарекал их именами евангельских апостолов, святых или древних мудрецов. Так, у него есть "Апостол Иаков Старший" - черноволосый мужественный человек с посохом странника, "Апостол Варфоломей" — усталый и морщинистый, "Философ Диоген" — косятый, сидящий упрямец, ищущий с фонарем истину. Есть у него "Хромоножка" - большой, в рост, портрет нищего мальчика-калеки с изуродованными, вывернутыми ногами и руками.

Рибера, обладая сильным чувством трагического, был не сентиментален и меньше всего хотел, чтобы его героев жалели: он ими по-своему восхищался. Его "Хромоножка" тоже не просит жалости, хотя и просит подаяния: смотрит с вызовом, стоит выпрямившись и смеется. Вот истинно испанская народная гордость, веселая гордость человека в лохмотьях, так непохожая на надутую спесь грандов.

Свои картины и портреты-картины Рибера писал сильной, энергичной кистью, в ярко выраженной манере "тенебро-со". С годами Рибера, как и Сурбаран, стал смягчать рез-

Хусепе Рибера
Хромоножка. 1642
Париж, Лувр





Хусепе Рибера
Святая Инеса. 1641
Дрезден,
Картинная галерея

кость светотеневых контрастов и делать тени более прозрачными, среду — более воздушной.

Лучшая картина Рибера — "Святая Инеса". Это легенда о юной христианской мученице, которую бросили в тюрьму обнаженной; ей нечем было прикрыть наготу, кроме своих длинных волос, но и здесь подоспел благодетельный ангел — он окутал Инесу покрывалом. Рибера писал Инесу со своей дочери. Это воплощенная красота невинности, отроческого целомудрия. Ни тени эротической соблазнительности не проскальзывает в трактовке сюжета, Инеса, стоящая на коленях в несколько по-детски неловкой позе, в каскаде распущенных, падающих до полу пушистых каштановых волос, напоминает какого-то мохнатого зверька с милым лицом девушки.

Целомудрие, прямотушие, сила свойственны и Сурбарану и Рибере. Народные основы очевидны в испанском искусстве XVII века. В живо-

писи, приобщившейся к итальянскому искусству, они нашли себе вполне современную форму, но в скульптуре оставались еще средневековыми, готическими. А так как готика в XVII веке уже полностью изжила себя как художественный стиль, то испанская скульптура этого времени в массе своей производит впечатление странное.

Раскрашенные статуи святых до предела натуральны, а стремление к полной натуральности, если оно не сопровождается чувством стиля, перерастает в нечто стоящее за гранью искусства. Это один из любопытных феноменов художественного творчества, над которым стоит задуматься. Уж, кажется, как "натуральны" по своей тенденции полихромные рельефы Вита Ствоша, сколько у него подробностей, которые можно, казалось бы, считать "натуралистическими", — но у Вита Ствоша еще сильно чувство стиливых закономерностей и все его подробности не отталкивают, его произведения высоко художественны.

В зрелой готике XII—XIV веков чувство стиля было очень сильно: тут была и гармония всех элементов формы между собой, и закономерность претворения реальных форм в формы художественные, и связь отдельных произведений с ансамблем, с окружением, и чувство декоративной целостности, и чувство материала, понимание его возможностей. В готике XV века чувство стиля слабеет, но это искупается сильнейшим приливом чувства жизни. А в выродившейся готике XVII века чувство стиля падает уже настолько, что само тяготение к жизненной достоверности оборачивается искусственностью. Нас коробит, когда мы видим в статуе кающейся Марии Магдалины скульптурную передачу ветхой ткани со всеми переплетениями ниток и рваные дыры на этой ткани; когда слезы изображаются с помощью стеклянных шариков; когда статуи сидят за настоящим сервированным столом, изображая "Тайную вечерю" (это уже может напомнить поп-арт), когда руки и ноги статуй двигаются на шарнирах. Все это встречалось в испанской скульптуре. И тут появлялись талантливые мастера, но отсутствие стиля не раскрепощало, а сковывало их таланты.

Несколько лучше выглядела эта скульптура, когда она включалась в ансамбль барочных храмов, с их клубящейся, патетической декорацией. Поздняя готика и барокко вообще хорошо уживаются друг с другом: часто можно наблюдать, как органически входит скульптура барокко в интерьеры старых готических церквей. Здесь же было обратное. Но надо заметить, что испанская архитектура XVII и XVIII веков представляла не лучший вариант барокко — слишком перегруженный декорировкой и доведенный до вычурности. Аскетически строгий Эскориал художественно гораздо значительнее.

И в это же самое время, когда статуям приделывали стеклянные слезы, в Испании появился великий живописец, который довел до высочайшего совершенства культуру живописного видения, берущую начало в венецианском Возрождении. Это Диего Веласкес.

Об искусстве Веласкеса словами говорить труднее, чем о каком бы то ни было художнике. Просится на язык перед его произведениями старое наивное восклицание: "Совсем как живое!" "Где же картина?" - сказал Теофиль Готье, увидев "Менины" Веласкеса.

Этим же самым "как живое!" выражали свое восхищение древние греки, это же в качестве высшего комплимента говорил о своих современниках итальянец Вазари, это же говорили о Тициане, о Веронезе, о Холь-бейне... То есть о явлениях искусства, говорящих разным языком. Очевидно, впечатление "живого" может достигаться разными способами художественного преобразования природы.

Диего Веласкес
Завтрак. Около 1617
Санкт-Петербург,
Эрмитаж



Здесь есть два главных полюса: язык объемов, выраженных линиями, и язык свето-цветовоздушной среды (который не исключает объемности, но погружает предметы в воздушную среду, "купают" их в ней). Исторически первое развилось раньше: живопись прекрасно говорила языком объемов и контуров, прежде чем стала говорить языком живописности. Хольбейн — вот воплощение "объективного" мышления объемами, передаваемыми с помощью линий. Объективного потому, что эта манера основывается больше на том, что нам известно из тактильного опыта, чем на том, что отражается на сетчатке глаза. Глаз видит пятна цвета, видит светлое и темное, улавливает дымку и серебристость воздуха, окутывающую и размывающую контуры предметов. "Линии" скорее домысливаются, чем непосредственно видятся. Но знание оказывается сильнее "чистого" зрительного восприятия: знание так действует на зрение, что мы фактически видим больше рассудком, чем глазом.

И вот почему даже сейчас, когда световоздушная живопись уже проделала громадный цикл развития и многому научила наш глаз, для малоискушенного взора изображение с жесткими, четко обрисованными объемами, не растворенными в воздухе и свете, порой представляется более "натуральным", чем световоздушное. На самом деле это, конечно, не так. "Объективное", линейно-объемное изображение может обладать огромными художественными достоинствами — выразительностью, стилем.



Диего Веласкес
Портрет шута
Себастьяно Мора
Около 1648
Мадрид, Прадо

Диего Веласкес
Портрет Иннокентия X.
1650
Мадрид, Прадо

декоративностью, чем угодно, однако при прочих равных условиях оно всегда уступает живописному изображению в оптической "доподлинности".

Крамской, благоговевший перед Веласкесом, говорил: "Смотрю на него и чувствую всеми нервами своего существа: этого не достигнешь, это неповторимо. Он не работает, он творит, так вот просто берет какую-то массу и месит, и, как у господ бога, — шевелится, смотрит, мигает даже, и в голову не приходят ни рельеф, ни рисунок, ни даже краски, ничего".

Веласкес в течение почти сорока лет был придворным живописцем короля Филиппа IV, писал портреты самого короля, его детей, приближенных, карликов и шутов, развлекавших королевское семейство; у него всего несколько картин на религиозные и мифологические темы (и то больше по названию — "Кузница Вулкана", "Вах", "Венера и Амур") и одно историческое полотно — "Сдача Бреды". Ограниченность выбора предметов, необходимость по многу раз писать все те же лица и соблюдать принятый тип чинного придворного портрета не очень сковывали!

Веласкеса, потому что те главные задачи, которые он решал, могли решаться и на этом материале, новые живописные горизонты, им открываемые, могли быть открыты и в этих условиях. Более того: его доведенные до совершенства живописные принципы (к которым он пришел в зрелом периоде, пройдя стадию "тенебросо") давали ему "тайную свободу" высказывать кистью правду о людях, которых он писал, оставаясь в то же время в подходящих рамках этикета. Филипп IV оставался доволен своими портретами, ибо они были действительно "как живые" и представляли оригинал с должной мерой репрезентации, а приукрашивать было вообще не принято у испанцев. Но, как и его приближенные, Филипп IV был слишком упоен своим горором, чтобы заметить, что кисть Веласкеса просвечивает его насквозь, просвечивает безжалостно.

Король не видел в своих изображениях того, что теперь нам так ясно видно: слабодушного заурядного человека с закрученными жидкими усами. А если бы он что-то подобное и подозревал - как мог он в этом при-



знаться? Это значило бы признать ничтожным себя: ведь портреты были необыкновенно похожи.

И только папа Иннокентий X, которого Веласкес писал в Италии, человек подозрительный, недоверчивый, коварный, но умный и достаточно проницательный, при виде своего портрета не мог удержаться от восклицания: "troppo vero" ("чересчур правдиво!"). Впрочем, и он портретом остался доволен.

Веласкес был психологом, живописцем характеров, но другого типа, чем, например, Рембрандт. Он был как бы невольным психологом и в этом отношении сходен со своим антиподом — Хольбейном. Веласкес, может быть, и не преследовал психологическую и уж тем более "разоблачительную" задачу как специальную цель, искания у него чисто живописные: он просто абсолютно правдив, "слишком правдив" и не может лгать ни единым движением кисти. А живописные методы Веласкеса таковы, что они дают возможность передавать явление в сокровенной пульсации жизни. Веласкес не смог бы представить Филиппа IV героическим, а Иннокентия X — добрым, даже если бы захотел. Его кисть, проникающая в тайники живого, сама вела его за собой.

Когда Веласкес писал уродов — шутов короля, он видел и показывал сквозь их жалкую внешность поруганное и глубоко спрятанное человеческое достоинство, тайные муки. Когда он писал юных инфант — принцесс, то за чинной неподвижностью поз, за искусственностью нарядов видел и показывал печаль детей, лишенных детства. Как говорит о Веласкесе один критик, "по внешнему своему положению являясь почти рабом, внутренне он был совершенно свободен".

В наших музеях есть несколько работ Веласкеса, все они не абсолютно достоверны, — может быть, это работы его ближайших учеников, часто делавших копии с произведений учителя под его наблюдением. Но трудно поверить, что не самому Веласкесу принадлежит портрет маленькой инфанты Маргариты, хранящийся в Киевском музее. Если это копия, то не уступающая в гениальности оригиналу. Пепельный, розово-серый, с акцентами кораллово-красного, черного и тускло мерцающего золота портрет Маргариты дает ощутить всю драгоценность сдержанной палитры Веласкеса. Величайший колорист, Веласкес обычно пользовался немногими красками. Вслед за Эль Греко он открыл богатство живописных возможностей, таящихся в жемчужно-серых тонах, их воздушность и утонченную красоту сочетаний серого с розовым, серого с черным, серого с красным. Это есть и в киевском портрете. В нем царит совершенная гармония цвета, и секрет ее главным образом в том, что все окутано атмосферой, воздухом, который серебрит, смягчает и объединяет тона. Картина дышит и дышит легко. В ней нет резких граней, нет линий, ничто не смотрится отдельно, и целостное впечатление жизни неотразимо. У инфанты анемичное безбровое лицо, нежное, бледное до проступающей голубизны, легкие льняные волосы, темные невеселые глаза - хилое тепличное растеньице. Она и жалка и прелестна в своем пепельно-розово-алом наряде.

Инфанту Маргариту Веласкес писал очень часто и однажды сделал ее центром большой композиции "Менины" (менины — фрейлины, придворные дамы). Там эта бедняжка стоит так же оцепенело, скованная своим кринолином, посреди большой комнаты; вокруг нее услужливо вьются фрейлины, тут же карлики и большая собака. Композиция построена своеобразно. В глубине, на задней стене — просвет: открытая дверь на лестницу, там стоит какой-то придворный. Свет проникает и из этой двери и спра-



Диего Веласкес
Менины. 1656
Мадрид, Прадо

ва из окна. Рядом с дверью висит зеркало, и в нем видны отражения короля и королевы - подразумевается, что они стоят за пределами картины, то есть там, где находятся ее зрители. И наконец, в картине Веласкес изобразил самого себя за мольбертом — пишущим, очевидно, портрет короля и королевы. Сложная пространственная структура с двойным источником света, отражением в зеркале, взаимоотношениями первопланового и удаленного, видимого и подразумеваемого увлекала Веласкеса как живопис-



Диего Веласкес Венера с зеркалом Около 1657
Лондон,
Национальная галерея

ная задача исключительной трудности и заманчивости. Он ее разрешил блистательно. Все разнонаправленные точки зрения объединены в пространственной целостности, интерьер наполнен неуловимыми колебаниями света, дрожанием воздуха, фигуры в световоздушной среде не теряются, но и не выпадают из нее, а естественно в ней живут. Само воздушное пространство вокруг них и над ними тоже живет и как бы сливается с пространством вне картины. Репродукция, конечно, не может дать должного представления обо всем этом.

Но на репродукции можно рассмотреть автопортрет Веласкеса, работающего за мольбертом. Интересно то, как он смотрит перед собой, то есть на натуру. У него обнимающий, властный взгляд, который стремится охватить целое, а не сосредоточивается на какой-то одной точке. Сравним его с Лукой, пишущим мадонну, на картине Рогера ван дер Вейдена: как изменилась "установка глаза" художников, сама манера смотреть. Нидерландец XV века смотрит близко и пристально, он уже мысленно "вырисовывает" изолированный предмет, любит его тонким строением.

Художник XVII века, мыслящий живописно, смотрит на натуру издали, уже мысленно обобщает ее и стремится видеть одновременно не только предмет, который пишет, но и то, что за ним, и впереди него, и самый воздух, его обволакивающий, — видеть отношения, а не предметы в их изолированности.

Не должно удивлять, что Веласкес был холоден к Рафаэлю, чья сила — в плавных, обрисовывающих линиях, и что его страстно увлекали венецианцы. Из своих современников Веласкес чувствовал некоторую близость к Рубенсу. Веласкес был еще молод, когда пятидесятилетний Рубенс, находясь в зените славы, приезжал в Испанию. Известное его влияние на

Веласкеса можно усмотреть в картине "Вах". Но Веласкес глубже и тоньше. Все, что было в барокко внешнего, вычурного, аффектированного, ему оставалось чуждо.

Жизнь Веласкеса была подвигом служения истине, — истине искусства, как он ее понимал. Он был придворным, но если за этим словом встает представление о пышной, светской, рассеянной жизни, то оно нисколько не подходит к Веласкесу. Он только писал картины, а кроме того, исполнял различные чисто деловые должности, вроде заведующего дворцовыми помещениями, которые ему были в тягость. Он был скромен и небогат. Один из его биографов говорит: "Этот приближенный испанского двора более близок к нищете Рембрандта, чем к буржуазной роскоши Рубенса". Какое-то грустное братское чувство проглядывает в том, как он пишет королевских шутов, тоже прикованных к своей нелегкой придворной службе.

Только потому, что Веласкес пользовался покровительством короля, ему позволили то, чего никому из испанских живописцев не разрешалось, — хоть однажды написать нагое женское тело. Художник написал "Венеру", лежащую к зрителю спиной, с лицом, отраженным в зеркале, которое держит амур. Эта единственная испанская Венера не похожа на своих бесчисленных итальянских, фламандских и французских сестер. Она легкая, гибкая, у нее очень тонкая талия и лицо типичной испанской махи — девушки из народа (Веласкес ведь, как и Сурбаран, "никогда ничего не придумывал"). Нагота трактована художником так целомудренно, с изящной простотой, как удавалось разве только Джорджоне в аналогичном сюжете. По колориту это одна из самых тонких перламутровых симфоний в творчестве Веласкеса.

Веласкес любил простой типаж, простые лица и всячески искал слу-

чая их писать, отдыхая от чопорных придворных. Он написал картину "Пряхи", которая, как и "Менины", представляет собой решение труднейшей пространственной и световой задачи. Было принято писать задние планы затененными, а передние освещать; Веласкес делает обратное — он сплошь заливает солнечным светом глубину, где висит вытканый ткачихами гобелен и стоят, рассматривая его, придворные дамы, а первый план, где мастерицы трудятся за веретенами и ткацкими станками, погружает в тень с более слабым светом из бокового окна. Вся сцена получает налет какой-то волшебности благодаря этому необычному освещению. Но девушки-работницы реальны, как сама реальность, и, в отличие от скованных принцесс и фрейлин, их фигуры и движения полны непринужденности. "Менины" и "Пряхи" были созданы Веласкесом в последние годы жизни. Ему было около шестидесяти лет, но линия его творческого развития поднималась выше и выше, и каждое новое произведение было совершеннее предыдущего. В 1660 году Веласкес умер. На его памятнике высечено два слова: "Живописцу истины". Во второй половине XVII века в испанском искусстве начался спад. Очень большой популяр-

Диего Веласкес

Пряхи. 1657
Мадрид, Прадо
Фрагмент





Бартоломе Мурильо
Отдых на пути в Египет
1665-1670
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

ностью пользовался севильский художник Мурильо; его слава жила долго, сохранялась и в XIX столетии, потом пришло охлаждение: Мурильо — это один из тех крупных мастеров, кого наше время решительно разлюбило и даже развенчало, ибо оно не прощает привкуса сладости, сахарности, а у Мурильо этот привкус был, особенно в его милостивых мадоннах. Он в чем-то внутренне близок к болонским академистам, хотя в нем больше жизни, естественности, исконного испанского тяготения к народному типу.

Мы можем обойти молчанием последующие десятилетия. XVIII век был вообще далеко не лучшим временем европейского искусства, а в Испании — и подавно. Рьяность инквизиции, в конце концов, не могла не явиться тормозом искусства.

Религиозные сюжеты превращались в чисто внешнюю, наскучившую оболочку. Вместе с тем искусство, отбросившее эту оболочку, еще по-настоящему не находило себя, не подошло еще к тем рубежам, которые перед ним открыло критически мыслящее XIX столетие. "Светское" продолжало ассоциироваться с чем-то легким, театральным, необременительно приятным. А в такой ультракатолической стране, как Испания, светское искусство к тому же наталкивалось на стену запретов.

Только в конце XVIII и начале XIX века мы встречаемся с новой вспышкой испанского гения в творчестве Франсиско Гойи.

Долгая жизнь Гойи похожа на увлекательный роман. В его первых главах — приключения и опасные шалости пылкого молодого испанца: дуэли, поножовщина, нескончаемые любовные интриги, бродячая жизнь в странствующей труппе матадоров. В заключительной главе — уединенный



Франсиско Гойя
Автопортрет. 1815
Мадрид, Прадо

"Кинта дель Сордо" ("Дом Глухого"), куда никого не впускают, где его хозяин, угрюмый глухой старик, в одиночестве покрывает стены черными фресками, образами привидений и смерти...

А посередине между буйно-романтическим началом и мрачно-романтическим концом — годы громкой славы, успехов, жизнь при мадридском дворе и сопричастность его "тайнам", благоволение простоватого короля Карлоса IV, его умной распутной жены и ее фаворита Годоя, длительный роман с экстравагантной красавицей герцогиней Альба, счастливое избавление от суда инквизиции, которая протягивала к художнику свою лапу. Потом — оккупация страны Наполеоном, яростный партизанский отпор народа и затем революционный взрыв и попытка политического обновления - события, потрясшие душу Гойи. Потом реставрация испанской монархии, волна реакции, казней, репрессий, опала Гойи и его мизантропическое уединение в "Доме Глухого", а совсем незадолго до смерти - переезд во Францию.

Вот в нескольких словах роман жизни Франсиско Гойи. А параллельно разворачивался другой роман — роман его искусства, еще более сложный. Сложный — потому что его искусство многолико, принадлежит своими разными периодами и XVIII, и XIX векам и в зрелом периоде отличается сложным подтекстом, зашифрованной системой иносказаний. Противоречивый — потому что его внутренний смысл иной раз далеко не совпадает с тем, к чему обязывало Гойю его положение. Так, он был первым живописцем двора Карлоса IV, но изображал семью короля со злой насмешливостью; он числился придворным художником и при Жозефе Бонапарте — ставленнике Наполеона, но создал серию гравюр о сопротивлении оккупантам и потрясающую картину "Расстрел". Он клеймил инквизицию, жестоко издевался над суевериями, над "сном разума, порождающим чудовищ", но сам едва ли не верил в привидения и в реальность страшных снов.



Франсиско Гойя
Семья короля
Карлоса IV. 1800
Мадрид, Прадо
Фрагмент

Трагический, страстный накал творчества Гойи — не только его личное своеобразие: он коренится в менталитете испанского народа. Совет-



Франсиско Гойя
Обнаженная маха
1796-1797 Мадрид,
Прадо

ский писатель Михаил Кольцов, участвовавший в антифашистской борьбе Испании, замечал в "Испанском дневнике": "Чувство трагического неизмеримо у испанца, оно национально. Мальчишки от шести лет каждое воскресенье видят смерть шестерых полных сил и ярости быков, а иногда и самих тореро. Похоронные магазины — одни из самых роскошных и разукрашенных на улицах. Мысли о смерти, пусть о достойной, о героической, но о смерти, слишком часто посещают испанского бойца, даже числящегося в материалистах, слишком занимают его, толкают на поступки иногда отчаянные, иногда наивные".

Во времена Гойи инквизиция все еще заживо сжигала "ведьм" за сношения с демонами, потайным доносам сжигали за ересь, понимаемую беспредельно широко — даже пристрастие к чтению книг светского содержания могло сойти за ересь. Инквизиция в своем зловещем лицемерии провозглашала смерть на костре "примирением с церковью", "очищением"; аутодафе устраивались публично, и толпа глядела на них с ужасом, но и с жадностью, ибо фанатизм захлестывал и толпу, развязывая низменные чувства сладострастной жестокости при виде мучений.

Кровопролитное зрелище боя быков, опасной, щекочущей игры со смертью укоренилось как народный обычай испанцев. Постоянное созерцание крови и гибели — и вместе с тем гордость, пылкость, великодушие народных нравов, готовность к опасности, готовность погибнуть самому. Отвага, чувство справедливости — и нависшая пелена мрака, смутная вера в демонические силы, которые играют человеческими судьбами, жизнью, смертью, любовью.

Вне этого фона нелегко понять искусство Гойи.

В первую половину его жизни, когда Гойя почти не занимался гравюрами, а только живописью, трагический нерв его искусства еще не обнажился. Тогда Гойя был художником XVIII века — превосходным живописцем, стремившимся идти по стопам Веласкеса, менее тонким, более неровным, чем Веласкес, но блистательным колористом. Он любил огненные тона, как бы сквозящие сквозь дымчатый налет или черную вуаль. Первую

Франсиско Гойя Портрет
Исабельи Кобос де
Порсель 1806 Лондон,
Национальная галерея

известность ему принесли работы, исполненные, скорее всего, в духе рококо, — картоны для шпалер (тканых картин, изготавливавшихся королевской фабрикой в Мадриде). Над сериями шпалер Гойя работал в 1770-х и 1780-х годах. Он брал для них разнообразные сюжеты, используя свои богатые наблюдения над жизнью уличной толпы: тут были и нищие, и стражники, и контрабандисты, и веселящиеся поселяне, — но больше все же похожие на переряженных участников галантного спектакля. Дух спектакля и маскарада, так свойственный рококо, отличал эти очень красивые по цвету работы. Мотивы маскарада — и в прямом и в переносном смысле — преследовали Гойю всю жизнь, но в его поздних созданиях они зазвучали в иной, зловещей тональности.

Став после шпалер знаменитым и модным придворным живописцем, Гойя писал множество портретов, не отказываясь и от церковных заказов. В портретах грандов и грандесс "маскарадная" тема XVIII столетия продолжается: одна маркиза предстает в виде грациозной пастушки, другая — в виде музы с лирой в руках; старый король Карлос IV — охотником, фаворит королевы Марии-Луизы Годой — победоносным воителем (он сидит на поле боя, небрежно развалившись, как на мягкой кушетке), и даже сама королева, толстая, похожая на хищную птицу, фигурирует в одежде махи.

Многие портреты замечательны по силе характеристики — таковы особенно портреты личных друзей художника, и среди них портрет испанского просветителя Ховельяноса. Гойя не поступает своей пронизательностью физиономиста и в портретах царедворцев. В сущности, он никогда не льстит, хотя и наряжает свои модели так, как им хочется. Гойя был пылок и честолюбив, успехи в высших кругах его манили, но чем ближе он вникал в закулисную сторону жизни придворной камарильи, тем большим ужасом отзывалось в нем мелькание светских масок и тем желчнее, ироничнее становилась его кисть.

В большом портрете королевской семьи он доходит до грани, за которой начинается гротеск, и эта почти нескрытая карикатурность сочетается со всем парадным блеском живописи зрелого Гойи.





Франсиско Гойя Сон разума порождает чудовищ. Офорт из серии "Капричос" 1793-1808

осужденных, везут по городу среди бешеной толпы; заключенная томится в тюрьме; несчастный все в том же зловеще-шутковском колпаке слушает, как читают ему приговор. В гримасничающих демонах угадываются реальные лица; характерное лицо королевы Марии-Луизы легко узнать в облике страшной старухи, прихорашивающейся перед зеркалом. И вот лист "Час пробил" — белый беспощадный свет заливает нечисть тьмы, одетую в хламиды священнослужителей. Они в пароксизме ужаса воздевают руки, пытаются проклинать, грозить, но хламиды падают с них, обнажая уродливость. Гойя награвировал листы "Капричос" в технике офорта и акватинты, они были обнародованы только в 1803 году: чудом ему удалось избежать суда инквизиции. Когда художник работал над "Капричос", ему было уже за пятьдесят, он был болен, оглох, но он стал новым человеком и художником нового типа, нового века — века пробуждения разума от тягостного сна. Лион Фейхтвангер в историческом романе "Гойя" с большой силой показал именно этот период в жизни художника как его духовное пробуждение.

Следующая серия гравюр Гойи называется "Дезастрес" — "Бедствия"; при жизни художника они не были изданы. Если в "Капричос" встают образы живых мертвецов испанского государства, то в "Дезастрес", несмотря на общий их драматический тон, показаны и живые силы Испании. "Дезастрес" вдохновлены народной войной против французов и революцией против отечественных "чудовищ". Здесь много картин жестокости, безнадежности, много жертв, но много и героизма.

В это время его уже несколько лет втайне занимала новая тема и новая техника. Примерно с середины 90-х годов он делал — пока только для себя — серию рисунков, которую он назвал "Капричос", то есть капризы, фантазии. Здесь он давал выход подспудно копившемуся гневному критическому чувству. При всей своей странности и фантастичности эта серия из восьмидесяти листов дает более правдивый образ разложившегося испанского государства, чем вся портретная галерея его деятелей. Ключевым можно считать лист с подписью "Сон разума порождает чудовищ". Нарисован человек, не то спящий, не то в ужасе спрятавший лицо; к нему летают зловещие совы и нетопыри — вот они уже впииваются когтями в его спину.

В других листах "Капричос" дети мрака справляют шабаш. Пируют ведьмы, кривляются полумертвецы, ослы ездят верхом на людях, попугай произносит проповедь, призраки пугают детей... Тут много недомолвок, намеков, и сами подписи под рисунками звучат загадочно. Но злободневный политический смысл не подлежит сомнению.

Привидения и чудовища одеты в монашеские рясы. Некоторые рисунки представляют реальные сцены расправы инквизиции с ее жертвами: полунагую женщину со скованными руками | и в высоком колпаке, который надевали на



Франсиско Гойя

Расстрел в ночь с 2 на 3 мая 1808 года 1814
Мадрид, Прадо

тает над гравюрами - делает серию "Тавромахия", посвященную бою быков, а затем серию "Диспаратес" — "Безумства".

В гравюрах Гойя говорит языком глубоких, бархатно-черных пятен, свободного живописного штриха, использует зернистость акватинты. Все подчинено экспрессии — никаких сопутствующих, разъясняющих описаний Гойя не допускает. Он делает красноречивой даже белую, нетронутую часть листа - это высокое мастерство. В гравюре "Бык среди зрителей" он всю верхнюю часть листа оставляет пустой, рисуя лишь в правой части на этом пустом фоне фигуру быка, поднявшего на рога человека. А внизу - опустевшие скамьи слева и падающие, бегущие в панике люди справа. Художник, таким образом, совершенно опустошает левую часть композиции и как бы сметает все действие в правую часть, но как раз эта смелая "неуравновешенность", это жуткое господство пустого пространства делает сцену незабываемой.

В серии "Диспаратес" все страшное, что было в "Капричос", сгустилось, загадочное стало неразгадываемым, фантастическое - полубезумным. Такими же пугающими композициями он расписывал в эти годы и стены своего дома: бессмысленный великан Сатурн пожирает своих детей, какие-то люди летают в черном воздухе на крыльях летучей мыши.

Но Гойя не был безумен. Только накопившаяся горечь перед безумием жизни, а может быть, и неизъяснимое влечение ко "всему, что гибелью грозит", водили его рукой. Жадному до жизни, темпераментному, неукротимому Гойе было слишком знакомо и "чувство смерти". Он думал о смерти так же напряженно, как в наше время Пикассо и Хемингуэй. С ожесточенным любопытством, смешанным с отвращением, художник наклонялся над темной пропастью и всматривался, стараясь разглядеть, что шевелится и чудится на дне.

Таким был последний великий художник Испании — живой мост из "галантного" XVIII столетия в критический XIX век.

"Какое мужество!" — называется великолепный лист, изображающий молодую девушку, заменившую убитых на боевом посту. Картина "Расстрел" приемыкает по теме к гравюрам "Бедствий". Это самое сильное живописное произведение Гойи. Трагический восторг самопожертвования воплощен в повстанце в белой рубашке, широко раскинувшему руки навстречу ружьям, нацеленным в его грудь. Расстреливаемые ярко освещены, а кругом неподвижная темно-синяя ночь. В эпоху наступившей редакции Гойя вновь рабо-



Искусство Голландии XVII века

Не всякая страна так любит и бережет свое прошлое, как Голландия, И сейчас, несмотря на весь лоск цивилизации XX столетия, несмотря на широкие автостреды, сверкание электрических реклам, гибельное засилье автомобилей на довольно тесных улицах Амстердама, Гааги, Гарлема, Утрехта, сквозь все это проступают знакомые черты Голландии Рембрандта, Вермера, ван Гойена, Рейсдала. Вы повсюду встречаете ветряные мельницы, которые они столько раз писали и при лунном свете, и пасмурным облачным днем, и на закате. Видите обширные сочные луга и пастбища со стадами коров, как на полотнах Кейпа и Поттера, пески дюн, широкие и узкие каналы, мосты и мостики и в центре Амстердама встречаете ряды узких, увенчанных затейливыми фронтонами жилых домов XVII века. И узнаете то серебристо-влажное трепетание воздуха, рассеянное облачное свечение, которое тогда уже умели передавать голландские пейзажисты, писавшие свою землю такой, какая она есть, не имея нужды выдавать ее ни за библейскую Палестину, ни за греческую Аркадию. Только вот лесов с узловатыми столетними деревьями, которые так любил изображать Якоб ван Рейсдал, в Голландии уже не стало, а парусные суда сохраняются на утеху туристам.

Слов нет, нам сейчас могут показаться скучноватыми и монотонными многочисленные картины "малых голландцев" XVII века, особенно бытовые жанры с их неизменными чистенькими комнатками и двориками, с аккуратными хозяйками в белых чепцах, анемичными девушками в отороченных мехом жакетах и атласных юбках, читающими письма, робко играющими на клавесинах. Некоторую скуку способны нагнать в большом количестве и голландские натюрморты - натюрморты-десерты, натюрморты- завтраки, натуральные "до обмана", с непременно полуочищенным лимоном и прозрачным бокалом. Может показаться, что, отделившись от мифологических штампов, голландцы немедленно создавали себе другие штампы, от которых веет буржуазным самодовольством.

Но не будем поспешны в заключениях. Не забудем - ведь это впервые обыкновенная, повседневная жизнь вошла в искусство открыто, без всяких мифологических псевдонимов. Голландские жанристы, по крайней мере лучшие из них, эту жизнь ничуть не героизируют: да, она заурядная, такая она действительно и была. Они не возводят ее на котурны, но, всматриваясь в "рядового человека", открывают в нем многое достойное внимания.

Все лучшие, действительно новаторские качества голландской живописи удерживались в ней в течение нескольких десятилетий - примерно с 30-х по 70-е годы XVII века, то есть тогда, когда и сама голландская буржуазия, выйдя из купели освободительной борьбы, сохраняла и демократизм нравов и живой, деятельный дух купцов-морегшавателей. Тогда и в ее стремлении к домашнему благополучию, благоустройству, уюту было нечто живое: "чувство честной, бодрой жизни", как говорил Гегель о гол-

Питер де Хох
Хозяйка и служанка
Около 1657 Санкт-
Петербург, Эрмитаж

ландцах. "Этот богатый чувством, способный к искусству народ хотел и в живописи радоваться такому здоровому и вместе с тем законному, приятному покою своей жизни". Как помним, Томас Манн называл бюргера "средним человеком в высоком смысле этого слова". Это, скорее, относится к бюргерству эпохи Возрождения. Голландский бюргер, победивший и успокоившийся на лаврах, уже значительно прозаичнее: это просто средний человек, не в высоком, но по крайней мере в здоровом и человеческом смысле этого слова.

Но, конечно, и голландские буржуа первой половины века не были такими уж безгранично благодушными людьми, какими они хотели видеть себя в искусстве. Приятный, хлебосольный хозяин, добрый отец семейства, его честная жена, его кроткая дочка порой оказываются куда менее безобидными, куда более расчетливыми,

чем кажутся, пока их ничто не задевает. Обыватели снисходительно поощряют художника, пока он не переступает известной грани, — отворачиваются от него или начинают его травить, если он ее переступит. Так именно и было с Рембрандтом.

Но большинство его современников-живописцев не переступали грани. Они давали то, что от них ждали, и, надо им отдать справедливость, были правдивы, только не заходили в своей правде слишком далеко. Их картины были товаром, который надо продавать, чтобы жить. В голландской республике художникам не приходилось работать по заказам королей и знатных меценатов, зато они работали на рынок. Почти все зажиточные горожане покупали картины и вешали их у себя дома. Стоили они не очень дорого. В них, как во всяком товаре, ценили "добротность выделки". Тогдашний средний человек разбирался в искусстве, вероятно, лучше, чем средний человек нового времени, но все же "добротность" нередко приравнивалась к очень большой тщательности, и самым большим спросом пользовались прилежные виртуозы,



Адриан ван Остаде
Флейтист Около 1660
Москва,
ГМИИ им.А.С.Пушкина

как, например, Герард Доу, который, как говорили, затрачивал пять дней на писание одной только руки портретируемого. На художественном рынке установилась четкая классификация произведений живописи по жанрам — бытовой (или "комнатная живопись" - Kabinetmalen), пейзажный, портретный, натюрмортный. Каждый художник, как правило, специализировался в определенном жанре или даже в более узком направлении внутри жанра, — например, писал только морские виды (марины), или только цветы, или только животных.

В жанре "комнатной живописи" работали Стен, Метсю, Питер де Хох, Терборх и еще многие и очень талантливые и более слабые живописцы. "Kabinetmalen" как нельзя лучше отвечала пристрастию к домашней жизни, к четырем стенам своего уютного домика, с такой силой овладевшего голландскими бюргерами в тот период их истории, который мы теперь назвали бы "мирной передышкой" между войнами. Военное сословие очень часто фигурирует в ранних голландских жанрах, но на картинах бра-



Ян Стен
Гуляки Около 1660
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

вые офицеры в лихо заломленных шляпах только и делают, что пируют в кабачках и ухаживают за покорными девушками, а солдаты играют в карты. Без некоторой дозы холостяцкой веселости и разгула домашняя жизнь была бы чересчур пресной: голландский бюргер не ханжа и не пуританин, он не отказывает себе в удовольствиях и не прочь покутить, хотя эти неприятельные кутежи не похожи на фламандские оргии с их пугающей чрезмерностью. Голландский буржуа не мнит себя аристократом, он пока еще прост, запросто посещает харчевни, его не шокируют грубоватые сцены, он любит посмотреть, как тузят друг друга пьяницы, как развлекается и ссорится простой люд. Такая разновидность бытового жанра была популярной, ей посвятил себя Адриан ван Остаде — художник, как родной брат, похожий на фламандца Брауэра, но менее драматичный.

Отдавал дань "трактирному" жанру видный живописец Ян Стен. Он сам содержал трактир — такого рода профессии были для голландских художников нередки и незазорны — и был человеком веселым. У него есть



Герард Терборх
Бокал лимонада
Около 1665
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

картина, которая называется так же, как упоминавшаяся картина Брауэра, — "Гуляки", но сильно отличается от нее по настроению. Сюжет самый низменный: мужчина и женщина за столом в простой комнате, оба пьяные. Женщина заснула, уронив голову на стол, а мужчина еще пытается раскуривать трубочку и смотрит на зрителя с обезоруживающей улыбкой. Он выпил, доволен и лучшего не желает. Все предметы вокруг тоже как будто подгуляли и пошатываются: скатерть съехала, тарелка на самом краю — вот-вот упадет, одна туфля валяется на полу, кастрюли и кувшинчики на полках стоят вкривь и вкось, под стать легкому головокружению хозяина. При этом все написано тонко, тепло, в мягком матовом зеленовато-сером тоне с золотистыми оттенками; приятно поблескивает медная, стеклянная и поливная посуда. Это картина-улыбка: она приглашает зрителя рассмеяться в ответ, и это будет лучше, чем придирчивое морализирование. В подобных картинах, воз-

держивающихся от мелочной морали и дающих ощутить скрытую теплоту жизни даже в тривиальном, большая прелесть голландского искусства. Тут вновь вспоминается, что сказал о голландских жанрах Гегель: "...люди, которые веселы от всего сердца, не могут быть безусловно дурными и подлыми".

Где Ян Стен пытается читать мораль, там он слабее. И то же можно отнести к другим голландским жанристам: их мораль не выходит за пределы узкого бюргерского кругозора, убивает непринужденность и простоту.

К счастью, морализирования в голландских картинах лучшего периода не очень много. Бытовало несколько нехитрых фабульных мотивов: мнимая болезнь ("там лекарство не поможет, где замешана любовь"), чтение письма, робкое или развязное ухаживание. Художники пользовались ими охотно, но больше как предлогом для композиционной мизансцены. Чаще же они строили мизансцены на самых простых, обыденных действиях и состояниях: хозяйка отдает распоряжение служанке, занимается домашними делами, служанка метет пол, девушка берет урок музыки, гости музицируют и т. д. Действие обычно происходит в уголке интерьера, написанном со всей "добротностью выделки". На небольших по размеру голландских картинках все видно до мелочей: каждый кирпичик стены, каждая плитка пола, гвоздики на мебели, узоры на коврах. По узорам можно



Герард Терборх
Женщина, моющая
руки 1670-е Дрезден,
Картинная галерея

свойством: вырезая из пространства кусок, даже случайный, оно как-то "собирает" его, придает ему не только цельность, но и манящую глубину и сгущенность цвета и света. Вы смотрите из темной комнаты через дверь на освещенный солнцем самый обыкновенный двор, и вам он видится как-им-то райским уголком. Этот эффект рамки давно чувствовали и использовали художники, голландцы применяли его особенно охотно. У Питера де Хоха, например, композиции строятся так: комната, приоткрытая дверь в другую комнату, дверь в чуланчик, дверь во двор — целая система "рамок", вдвинутых одна в другую. И интерьер, в сущности однообразный, кажется заманчивым и влекущим.

Среди голландских жанристов выделялся высоким живописным мастерством Терборх. Его ценили главным образом за искусную передачу фактуры материалов, особенно переливов тяжелого атласа. Но Терборх не просто виртуозный, но и очень тонкий живописец. Б. Виппер говорит о нем: "...пожалуй, никто из голландских живописцев не умел с такой естественностью, как Терборх, передавать специфику жеста женщины, когда она шьет, держит бокал вина либо лютню или моет руки; и не только жест, а и движение тела, поворот головы, взгляд, направленный или на соответствующий предмет, или, так сказать, внутрь себя, в зависимости от характера действия". Тот же исследователь отмечает у Терборха нечастую для малых гол-

безошибочно установить происхождение ковров — откуда они вывезены; говорят, что, изучая ковры на картинах Вермера, Терборха и других, историки проверяли и уточняли данные о торговых связях Голландии.

Эта детализация другого порядка, чем в нидерландских картинах XV столетия, но и в ней есть привлекательность интима. В отличие от своих предшественников, голландцы XVII века овладели передачей световой атмосферы: свет, проникающий сквозь решетчатые окна, золотит и смягчает интерьер, где, пожалуй, слишком все расчерчено на клеточки — стены и пол. Но, правда, в своем пристрастии к клеточкам голландцы нашли своеобразную поэзию — ее можно назвать поэзией рамки. Многие замечают, каким красивым кажется иногда кусок ничем не замечательного ландшафта, если увидеть его в обрамлении — например, через открытую дверь комнаты, или в окно, или под аркой моста. "Обрамление" обладает особым



Ян Вермер Делфтский'
Вид Делфта Около 1660
Гаага, Маурицхейс
фрагмент

ландцев атмосферу "неуловимых эмоциональных флюидов", как в эрмитажном "Бокале лимонада", где "между кавалером и молодой женщиной идет такой мягкий, но настойчивый диалог взглядов и прикосновений".

Превосходна дрезденская картина Терборха "Женщина, моющая руки". Что может быть незамысловатее — служанка поливает воду из кувшина, хозяйка стоя моет руки, смиренная собачка сидит и косится умным взглядом на зрителя. Но в таких привычных, будничных движениях женщин Терборх открыл грацию естественности, ненарочитую, даже неосознаваемую пластичность. Все здесь обыкновенное и вместе с тем очень красивое, в матовых и мерцающих, бархатистых и жемчужных оттенках. И на удивление хороша сама молодая хозяйка в белом атласном платье, вовсе не красивая, с забавным параболическим профилем, с вздернутым носиком и срезанным подбородком, с черной бархатной ленточкой в жиденьких белокурых волосах.

Но в несравненно большей степени владел жи-

вописными чарами художник, которого по справедливости можно назвать "великим малым голландцем", — Вермер Делфтский. Не надо, обманывая себя, стараться искать в картинах Вермера какой-то особой содержательной глубины, психологизма, силы чувства. Он писал в основном те же сце-

ны и в том же плане, что и Питер де Хох, Стен, Терборх, Метсю, — девушек за чтением письма, служанок за работой, женщин перед зеркалом, домашние концерты. Вермер — не Рембрандт. Его величие лишь в артистизме живописи. Он живописен в ином смысле, чем старые венецианцы или Рубенс: у него не столь "широкая кисть", красочная поверхность плотная, литая, предметы отчетливы, цвета насыщенные. Он как никто умел доводить до высшей интенсивности оптически осязательные эмоции, получаемые от предметного мира. Как будто вы надели волшебные очки, которые во много раз усиливают не остроту зрения, но чувственную восприимчивость к цвету, свету, пространственным отношениям, факту-



Ян Вермер Делфтский
Уличка Около 1658
Амстердам,
Государственный музей



Ян Вермер Делфтский
Девушка, читающая
письмо Около 1657
Дрезден,
Картинная галерея

ре: все смотрится необыкновенно свежо и сильно. Или можно прибегнуть к такому сравнению: морские камешки выглядят мутными и мертвенными, когда они сухие, но погрузите их в воду — и они оживают: откуда берется яркая, богатая игра поверхности! Кажется, что Вермер проделывает нечто подобное с видимым миром, погружая его в особую среду, в какой-то чистейший озон или влагу, где исчезает мутная пелена, застилающая взор. И румяная свежесть девичьего лица, бархатистость персиков, сияние солнца, глубокий густой тон ковра, шероховатость облупленной кирпичной стены воспринимаются, словно впервые, как откровение.

Замечательная цветовая гармония в картинах Вермера — одна из тайн искусства, которые не знаешь, как объяснить. Ведь очень часто живописцы — и многие из тех же "малых голландцев" — достигают сгармонированности тонов сравнительно простым способом: так или иначе приглушают их, сближают, подчиняя общей тональной гамме; например, придавая всему общий золотистый, или коричневатый, или оливковый оттенок, то

есть как бы ставят между глазом и натурой воображаемый экран, прозрачный и легко окрашенный. Получается приятное для глаза, но несколько искусственное тональное единство. Если же живописец пишет каждый предмет в полную силу его "натурального" цвета и фактуры, то здесь требуется совершенно исключительный дар, чтобы добиться колористической гармонии, не жертвуя цветонасыщенностью. Или уж живописец не гонится за оптической "натуральностью" и создает "произвольные" декоративные гармонии насыщенных тонов, как в средневековой живописи, в витражах или в наше время, например у Матисса. Вермер Делфтский не шел ни по одному из этих путей: он честно натурален, он и писал свои картины обычно прямо с природы, ничего как будто бы не меняя по своему произволу, а вместе с тем гармония целого изумительна. Он владеет секретом таких сопоставлений холодных и теплых тонов, освещенных и затененных поверхностей, гладких и пушистых фактур, которые дают максимальное наслаждение глазу.

Возьмем любой кусок живописи в его лучших картинах, хотя бы в дрезденской "Девушке, читающей письмо". Как здесь сочетаются написанные на полной интенсивности красочного звучания красный рыхлый ковер, синяя фаянсовая тарелка с ее холодной звонкостью, теплые бархатистые фрукты, сходные с ними по тону, но иные по фактуре платье и занавес и, наконец, рыжеватые волосы девушки, позолоченные солнцем!

Вермер так глубок и артистичен в чувственной стороне живописи, что в лучших его произведениях она перерастает в утонченно-духовную ценность, и тогда кажется, что образы Вермера обладают и особой возвышенностью духовного строя, хотя и непередаваемой на язык психологических понятий. Это сложное ощущение испытываешь, например, перед его амстердамской "Женщиной с письмом". Женщина обыкновенная, и выражение ее лица ничем не примечательно, и интерьер обычный, с висящей на стене ландкартой, которую Вермер писал не раз. Но все вместе взятое кажется принадлежащим к миру поэзии. Художник здесь дал, видимо, полную волю своему артистическому вкусу и решил эту картину как симфонию голубых, синих и лиловых тонов. Такая цветовая гамма — редкость для XVII столетия: гораздо чаще встречаются гаммы теплых тонов, золотистых, красных и коричневых, оттеняемых оливковым. Любовь к голубому, может быть, идет от специфических особенностей делфтской школы: голубая гамма стойко господствовала в знаменитом делфтском фаянсе. У Вермера голубой цвет кажется не холодным, а теплым и, обладая несравненной воздушностью, остается вполне материальным.

Замечательно одухотворенной кажется легкая, написанная как бы на одном дыхании "Головка девочки" в Гаагском музее, хотя и она не заключает в себе никаких психологических глубин. Чтобы почувствовать, что такое настоящая живопись, может быть, и не обязательно пересмотреть сотни и тысячи картин, наполняющих залы музеев. Важнее выбрать из множества всего несколько десятков и смотреть их со всем вниманием. Скромная "Головка" Вермера будет в числе таких "ключевых" произведений живописи, как бы тщательно и взыскательно их ни отбирать.

В их числе будет и "Вид Делфта" Вермера. Панорама Делфта с ее живописным силуэтом, отраженным в реке, написана вопреки условным приемам пейзажной живописи, существовавшим тогда, прямо с природы и без всяких "кулис" на первом плане. Это самый настоящий пленэрный, то есть напоенный светом и воздухом, пейзаж, написанный за два столетия до того, как живопись на пленэре (на открытом воздухе) стала явлением

распространенным. Только что прошел дождь, завеса облаков редет и тает, через них начинает сквозить солнечный рассеянный свет, вызывая мерцающую игру непросохших дождевых капель. Тончайшее атмосферное состояние — между отшумевшим дождем и еще не совсем пробившимся солнцем - Вермер передает, сохраняя всю свойственную ему материальность и густоту цвета, но усиливая зернистую фактуру живописной кладки. Он пишет мелкими мазками-точками (но не отдельными, как впоследствии у пуантилистов, а плотно друг к другу прилегающими), отчего усиливается впечатление трепетности воздуха и готовности вот-вот засверкать тысячами искр.

Вермер, за всю жизнь написавший только два или три пейзажа, как пейзажист оказался впереди тех современных ему голландских художников, которые постоянно работали в этом жанре. А между тем среди них были замечательные мастера. Именно через голландский пейзаж ощущается, что жизнь этой маленькой страны не была такой уж ограниченно-филистерской. Когда художники выводят нас из маленьких аккуратных комнат на вольный воздух, мы чувствуем дыхание моря, видим корабли, надутые ветром паруса, широкие просторы, большие деревья, большое небо, почти всегда тревожное, с наплывами облаков, и тут-то вспоминается, что история Голландии — это ведь история борьбы с морем, обуздания моря, постоянно грозившего поглотить устроенную человеческим трудом сушу. Уют Голландии давался ей нелегко.

Первое место среди голландских пейзажистов принадлежит романтически настроенному художнику — Якобу Рейсдалу. В его сумрачных



Якоб ван Рейсдал
Болото. 1660-е
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

мощных пейзажах нельзя обнаружить ни малейшего намека на пристрастие к "милым видам", не чуждое Гойену, Саломону Рейсдалу, Поттеру. Равнинные ландшафты, просторы моря, водопады, дюны, леса у Якоба Рейсдала внушительны, как храм мироздания. В его лесном "Болоте", окруженном старыми узловатыми деревьями-великанами, даже чудится что-то первобытное. Рейсдал писал свои картины с тщательностью и глубокой серьезностью, словно исследуя и прослеживая пытливым кистью извилистый путь волн, рост деревьев, движение облаков и теней облаков, скользящих по земле. Лес-

ные пейзажи он особенно любил; Б.Виппер называет Рейсдала "психологом леса". Действительно, художник чувствует "индивидуальность" каждого дерева - раскинуло ли оно свободно и гордо свою крону или приникло к земле, прям его ствол или изогнут, как винтовая лестница. Он часто пишет деревья, сотрясаемые бурей и опаленные молнией. Рейсдал чувствует драматизм жизни природы - жизни, упрямо пролагающей себе путь, снова и снова обвивающей молодыми побегами мертвые, засохшие стволы. И только в одной композиции царит величавая тишина смерти -

это его знаменитое "Еврейское кладбище", где "с неба лунные лучи скользят на камни гробовые".

Учеником Рейсдала был талантливый Хоббема, пейзажист более мягкого и жизнерадостного склада. Он часто брал те же пейзажные мотивы, что и Рейсдал, однако кажется, что это другая природа, потому что другое отношение к ней у художника. Рейсдал видит пейзаж в весомых, темных массивах — Хоббема в легких, сквозных формах. Для него характерна оригинальная, запоминающаяся композиция "Аллея в Мидделгарнисе" с высокими и очень тонкими стволами, зрительно не сливающимися воедино, а образующими красивую ажурную решетку на фоне неба.

В портретном жанре был, помимо индивидуальных портретов и "типажных" ("Разносчик", "Шарманщик" и т.д.), очень распространен групповой портрет членов различных военных и штатских корпораций — стрелковых рот, попечителей больниц и богаделен, цеховых старшин, ученых обществ. Корпоративный дух был еще крепок у голландских бюргеров, и им нравилось фигурировать на картинах в качестве общественных, а не только частных лиц. Военные, разумеется, хотели видеть себя лихими и отважными, штатские — почтенными хранителями общественного благолепия. На такие портреты был большой спрос, и писались они большей частью по узаконенному композиционному шаблону, довольно вялому, напоминая, по выражению одного голландского автора, раскрытую веером колоду карт с королями и валетами.

Никто из голландских портретистов, не считая, конечно, Рембрандта, не может быть поставлен вровень со старейшим из них — Франсом Халсом.

В раннем периоде своего творчества он больше всего писал групповые портреты офицеров, и этот скучновато-официальный жанр под его кистью совершенно преображался, из него исчезала всякая натянутость. Халс застигал портретируемых в разгар веселья, в разнообразных непринужденных позах, с вином, музыкой, сверканием голубых и оранжевых шарфов. И в групповых и в индивидуальных портретах проявляются замечательные качества Халса. Во-первых, для него нет неинтересных лиц: он умеет видеть характерное, интересное даже в самом заурядном персонаже, в каком-нибудь забубенном гуляке, залихватском офицерике, в щеголе с заломленной шляпой, в грузном толстяке. Он смотрит на них не без тайной насмешки, но искренно, как художник наслаждается их колоритными физиономиями. Во-вторых, Халс чудесно схватывает мгновенные состояния, избегая застылости. Он охотно изображает улыбку и смех, что вообще редко в портретной живописи, потому что смех мимолетен, а портретисты обычно передают состояния пребывающие, длительные. Халс дерзко разрушает эту традицию. У него задорная цыганочка улыбается и слегка подмигивает, мальчуган хохочет, полоумная старуха на кого-то кричит, нарядный коротыш покачивается на стуле, заложив ногу за ногу, - и все это естественно, живо. Третье, что отличает Халса, — он, ловя летучие мгновения, пишет быстрыми, экспрессивными ударами кисти, ничего не заглаживая. Его живописи присуще особое "брио", прелесть обнаженного артистического мазка.

Стоит посмотреть вблизи, как у него написаны, например, белые воротники и брыжи, — капризный вихрь штрихов, клякс и зигзагов краски. На расстоянии эти кляксы и штрихи дают точное впечатление помятого кружева, почти шевелящегося.

В гарлемском музее Халса рядом с его портретами висят некоторые, тоже портретные, работы других его современников — добротные и посред-

Франс Халс

Портрет молодого человека с перчаткой в руке. Около 1650
Санкт-Петербург,
Эрмитаж



ственные. Они тщательны, зализаны и сухи. Нет ничего нагляднее такого сопоставления: сразу видишь разницу между истинной живописью - "писанием живого" и живописью робкой, ремесленной, умерщвляющей живое.

Халс, покоряющий своим художественным темпераментом, но, кажется, не столь уж глубокий, становится потрясающим, леденящим душу, когда создает образы угасания — образы старости. Сильнейшая привязанность Халса к чувственной стороне бытия, видимо, имела своей обратной стороной ужас перед холодной старостью, перед окостенением, умиранием заживо. Художники, глубоко чувствовавшие духовное в человеке, не раз создавали образы прекрасной старости - мудрой и возвышенной: мы находим их у Леонардо, Микеланджело, Эль Греко, наконец, у Рембрандта; а какие величавые старцы предстанут в древнерусской живописи! Но Халс ничего доброго в старости не видит. Для него она - беспощадное обнажение низменного, что таится в людях, но что в пору зрелости искупается цветением сил, энергичной пульсацией жизни. Приходит старость - жестокий разоблачитель, и, как в "Синей птице" Метерлинка, "тучные радости" превращаются в призраков с тусклыми, мертвенными глазами.



Франс Халс
Групповой портрет
регентш приюта
для престарелых
1664 Гарлем,
Музей Франса
Халса

Их мы видим на групповых портретах регентов и регентш приюта для престарелых. Эти два многофигурных портрета отталкивающих стариков и старух Халс написал, когда ему самому было уже восемьдесят четыре года, и этим мощным трагическим аккордом завершается его как будто бы столь жизнерадостное творчество. Полный горечи и не находящий ответа вопрос, вечный вопрос Екклезиаста, самого пессимистичного из великих поэтов древности, звучит в прощальных произведениях Халса: зачем? к чему? К чему обманчивый мираж плотской жизни, если все кончается одинаково — вот этим?

Беспечный оптимизм "малых голландцев" тут бессилён. Но среди них жил величайший из великих художников, чье искусство способно восторжествовать над пессимизмом Екклезиаста, — Рембрандт.

Рембрандт был моложе Халса, но старше Вермера, Терборха, Рейсдала — он родился в 1606 году, умер в 1669 году. Несколько нарушая хронологию, я говорю о нем в заключение обзора голландского искусства, из которого можно видеть, что современники Рембрандта, и старшие и младшие, отнюдь не были художественными пигмеями, что общий уровень живописи был весьма высоким, что были в Голландии и подлинно великие мастера. И все же Рембрандт даже на их фоне представляется явлением необычайным, из ряда вон выходящим.

Кажется почти чудом, что бюргерская Голландия дала миру художника такой глубины и общечеловеческого масштаба.

Ведь Рембрандт даже никогда не выезжал из своей маленькой страны: он был сыном лейденского мельника, работал сначала в Лейдене, а потом до конца жизни в Амстердаме. В отличие от деятелей итальянского Ренессанса, он не был ни очень образованным, ни очень универсальным человеком. Ничем другим, кроме живописи и гравирования, не занимался. Не оставил записей о себе, о своем искусстве, не развивал никаких теорий — известно только несколько его скупых высказываний о том, что надо следовать природе. Все, что он мог сказать, он говорил языком живописи и только живописи. Но живопись его выходила за границы общепринятого, и его сограждане не могли распознать "глубокие, пленительные тайны", раскрывавшиеся под его кистью. В отзывах его современников преобладал снисходительно поучающий тон. Его, правда, хвалили за талант, но тут же порицали за пренебрежение к правилам и красоте. Критика Рембрандта его современниками часто напоминает басню "Осел и Соловей": "жаль, что не знаком ты с нашим Петухом". "Как жаль для искусства, что такая хорошая кисть не служила более высоким целям, — писал некий Андриес Пельс. — Какие успехи сделал бы он в живописи! Но, ах, этот благородный талант так опустился!". Как раз лучшее в нем оставалось непонятым: успехом пользовались его ранние вещи, где он еще не вполне был самим собой, а его поздние шедевры не находили отклика.

Рембрандт, по словам очевидцев, "вращался постоянно в кругу людей низкого звания". Это видно и по его картинам. Он любил суровые, усталые лица бедняков, любил писать согбенных старцев и старух, слепых и увечных, обитателей еврейского гетто. Но он изображал людей "низкого



Рембрандт
Портрет старушки.
1654 Москва,
ГМИИ им.А.С.Пушкина

звания" не с тем оттенком веселой тривиальности, как Ян Стен или Адриан ван Остаде, а как мудрецов и царей. Бытового жанра Рембрандт чуждался. Если не считать портретов, сюжеты он черпал более всего из Библии: писал ветхозаветного Авраама, Самсона, Давида перед Саулом, святое семейство, блудного сына. Этим старинным легендам, столько раз уже служившим одеждами для самого различного содержания, суждено было пережить под кистью Рембрандта еще одно преобразование: стать эпосом человеческой души. Рембрандт приблизил библейские мифы к современному духовному опыту, но не просто "переносил" их в современность, а сочетал с современностью силой своего гениального воображения. В этом сплаве он воплощал и утверждал непреходящие человеческие ценности. Посмотрите на портрет старого еврея в Эрмитаже: какая бездонность терпеливой, мудрой, кроткой души, прожившей, кажется, не одну, а много жизней. Не этот ли старик, изгнанный из родного края, скорбел и плакал на реках вавилонских? Души Рембрандта очень старые и вечно молодые: они пришли из глубины столетий и продолжают свое странствие дальше, по бесконечной траектории, уводящей в неведомое будущее. Крепка вечная связь времен, и древний опыт прочно оседает в сердцах.

Красивого в академическом и обывательском смысле Рембрандт не признавал: ни гладкой миловидности лиц и фигур, ни благообразной плавности рисунка, ни "эмалевой" красочной поверхности. Канонам причесанной красоты он уже в ранних своих произведениях бросал вызов, противопоставляя им натуру как она есть; в этом он в общем следовал национальным традициям нидерландского искусства. По античному мифу, Ганимед — отрок, пленивший своей необычайной красотой Зевса; Зевс похитил его, превратившись в орла. А Рембрандт изобразил Ганимеда, которого тащит орел, отчаянно орущим, болтающим ногами мальчишкой, — очень похожим на несносного капризного ребенка, с которым никак не могут сладить мать и бабушка (у Рембрандта есть такая зарисовка). Адам и Ева на офорте Рембрандта — неуклюжие, с головами, втянутыми в плечи; некоторым исследователям даже приходило на мысль - не предугадал ли художник интуитивно теорию эволюции, изобразив первых людей обезьяноподобными.

Но Рембрандт не был бы Рембрандтом, если бы тем и ограничился — воздвигнуть на место традиционной красоты некрасивую, но натуральную действительность. Это ведь делали и многие другие; почти все "малые голландцы" отходили от академического понимания "прекрасного". Важнее то, что Рембрандт открывал в "грубой натуре" возвышенную красоту, где противоположность духовного и чувственного снимается. Духовное и чувственное начала воссоединяются в просветленной человечности. К этому, главному, Рембрандт пришел не сразу.

Способность Рембрандта поэтизировать чувственное и будничное сначала импонировала заказчикам. Примерно до начала 40-х годов Рембрандт был самым популярным художником в Голландии. К его раннему творчеству понятие "барокко" - своеобразного бюргерского барокко, пожалуй, вполне подходит. В 30-х годах Рембрандт был молод, счастлив, полон энергии, деньги от заказов стекались к нему, он беспечно их тратил, собрал большую коллекцию произведений искусства и редкостей — восточных тканей и костюмов, старинного оружия, ковров, причудливой утвари, перстней, ожерелий, звериных шкур, морских растений и животных. К подобным экзотическим вещам Рембрандт всегда питал настоящую страсть. Он пользовался ими в живописи, как антуражем, создавая полу- сказочное окружение героям картин и утоляя свою любовь к живописности — к глубокому тону, мерцаниям, переливам, вспышкам, к "драгоценности" пастозной, шероховатой красочной фактуры.

Полную волю своему бурному художественному темпераменту молодой Рембрандт дает в портретах Саскии, своей жены. Эта юная женщина с задорным личиком, неправильность которого художник и не думал скрывать, становится под его кистью Флорой — богиней весны: он наряжает ее, украшает цветами, парчой, ожерельями, самую ее обыкновенность делает таинственно-обворожительной. Он пишет жизнерадостный автопортрет с Саскией: хрупкая и тоненькая, она сидит у него на коленях, а он, опьяненный счастьем, высоко поднимает бокал и, повернувшись к зрителям, доверчиво приглашает их полюбоваться тем, как он весел, каким сокровищем он владеет.

Может быть, Саския позировала Рембрандту и для "Данаи" — картины, которая в 30-е годы предвосхищает глубину зрелого Рембрандта. Многочисленные нагие Данаи и Венеры на полотнах живописцев — от Тициана до Эдуара Мане — всегда являют образ красоты женщины, более чувственный или более строгий. Но только Рембрандт увидел в "Даная" об-



Рембрандт
Даная. 1636
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

раз любви. У Бернини его закутанная с головы до ног "святая" Тереза — воплощение сладострастия. У Рембрандта обнаженная "языческая" Даная — воплощенная душевная человеческая любовь.

В 1642 году Саския умерла совсем молодой. И в том же году впервые обозначилась трещина в отношениях между Рембрандтом и его заказчиками. Он написал большой групповой портрет офицеров стрелковой роты (впоследствии неточно названный "Ночной дозор" — дело там происходит днем, а не ночью). Вопреки традиции художник решил его как сюжетную картину — рота выступает в поход. Только немногие фигуры на первом плане ярко освещены и видны целиком, остальные в тени, в движении, перемешаны с фигурами, не имеющими отношения к стрелкам: странная маленькая девочка с курицей, как персонаж из сказки, откуда-то затесалась в эту взволнованную группу. Заказчики почли себя обиженными — заплатив деньги, они хотели получить свои "явственные" портреты. С этого злосчастного года кривая успехов и благополучия Рембрандта пошла вниз, но его творчество так же стремительно набирало высоту. Рембрандт пережил почти всех, кто ему был близок и дорог: умер молодым его единственный

сын Титус, умерла вторая жена Рембрандта, преданная Хендриккё Стоффельс. Свое состояние он потерял, и его драгоценная коллекция пошла в уплату за долги. Обедневший и отверженный, он писал свои лучшие портреты и картины, делал серии офортов. И самые лучшие - в последнее десятилетие жизни. В это время его кисть творит чудеса.

Самое сильное, самое неповторимо "рембрандтовское" из средств его живописи — светотень. Не такая, как у Караваджо, не такая, как у художников барокко, — совсем особая. Сияние во мраке. Тепло и трепетно светятся лица и фрагменты одеяний, выступающие из глубокой, таинственной тени. Эта теневая среда, воздушная, пронизанная какими-то блуждающими огнями, отблесками, производит впечатление не только пространственной глубины, но как будто бы и глубины времени. Темные фоны написаны жидко и прозрачно, а по мере того как зыбкая, мерцающая тьма переходит в свет, пространство сгущается в предметы, краски накладываются более пастозно, и, наконец, на самые освещенные места Рембрандт наносит такие выпуклые сгустки красочного теста, которые обладают собственной предметностью и кажутся самосветящимися. На картине "Ассур, Аман и Эсфирь" мантия Эсфири, корона Ассура написаны так, что сами мазки краски словно переливаются в изменчивой игре, как настоящие драгоценные камни. (К несчастью, это полотно теперь неузнаваемо потемнело.)

Такого освещения, как у Рембрандта, в природе не бывает. Рембрандт не просто подражает природе, но, идя от природы, создает новые структуры: его гений, постигая законы природного

творчества, продолжает его по-своему, уже по законам человеческого духа.

Рембрандт неустанно подстерегал и ловил своей кистью и резцом многообразную, изменчивую, скрытую жизнь души. Его собственное лицо было для него целым миром, дарящим новые и новые открытия. Он создал множество автопортретов в живописи и еще больше — в офорте. Если смотреть их один за другим, возникает странное чувство: видно, что это один и тот же человек, и вместе с тем кажется, что это десятки людей. То он похож на беспечного халсовского кутилу, то на сдержанного и солидного бюргера, то одержим рефлексией Гамлета, то перед нами умный наблюдатель, у которого вся жизнь сосредоточена в пронизательном взоре. Он бывает и простоватым и мудрым, и неотесанным и элегантным, и любящим и холодным. Какое сложное существо человек!

Но эту сложность Рембрандт понимает не как пестроту и смесь различных свойств, а как богатство возможностей, таящихся в каждой индивидуальности.

Люди интересуют Рембрандта постольку, поскольку в основе, в сердцевине их сложной личности теплится

духовный свет. В этом смысле можно сказать, что у Рембрандта нет "отрицательных героев", он ищет внутреннего оправдания человека: такова сверхзадача его искусства. Он по многу раз писал портреты своих близких. Свою Хендриккё он, как и прежде Саскию, писал в различных воплощениях — и Вирсавией, и Марией, и просто Хендриккё, писал ее и обнаженной, и в богатом, но скромном уборе, и в простом домашнем платье — всюду она немного другая, но всюду ее тихий облик излучает тепло женственности.



Рембрандт
Портрет Флориса Соопы
(Знаменосец)
1654
Нью-Йорк,
Музей Метрополитен

Рембрандт
Синдики, 1662
Амстердам,
Государственный музей

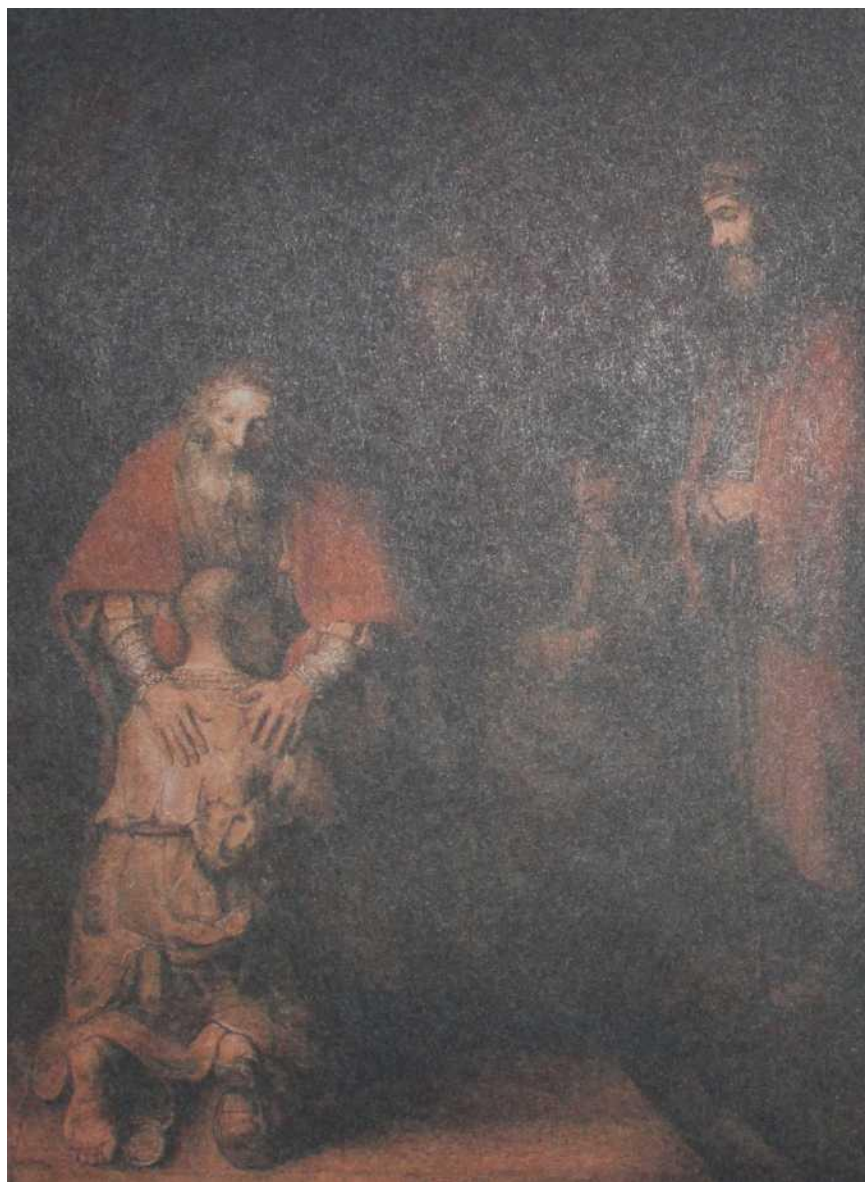


ти и самоотверженной доброты. В портретах сына, бледноготемноглазого мальчика, а потом юноши — особая хрупкость душевного состава; о таких говорят: он слишком хорош, чтобы долго жить. Исполнен утонченной одухотворенности портрет Яна Сикса, поэта и богатого мецената, который был другом художника. Взор и рассеянный и сосредоточенный, обращенный вглубь, замороженный потоком дум — льющихся, сливающихся, не успевающих застыть в определенную мысль, определенную форму. И при этом Сикс неторопливо натягивает на руку перчатку. Этот машинальный жест обладает выразительностью контраста: сколько неоформленных роящихся образов и мыслей успевают промелькнуть в сознании человека за то время, пока он всего только надевает перчатку!

За несколько лет до смерти Рембрандт написал групповой портрет синдиков - старшин цеха суконщиков: едва ли не лучший групповой портрет в истории мировой живописи. Эти пять человек, сидящие за столом, причем председатель обращается к собранию, и шестой - слуга, стоящий несколько поодаль, не только обладают каждый своим характером, но в их характерах угадывается такая же неисчерпаемая глубина, как в портрете Сикса. Рембрандт до конца верен своим поискам истинно человеческого в человеке. Его не ожесточили личные горести, не озлобили оскорбления, которым он подвергался.

То, что делает в портретах Рембрандт, нельзя все же назвать привычным словом "психологический анализ". Аналитиком был Леонардо да Винчи; Рембрандт — нет. Он не анализирует, а постигает. Постигает целостно, как неразложимый оптический образ. О каждом из его синдиков можно было бы, правда, написать целый роман... можно, но не нужно, потому что суть образов Рембрандта — полностью в сфере живописи, они непереводимы. Леонардо любил и умел говорить языком слов, Рембрандт не любил и не умел, так как язык света и цвета был для него универсальным. Все богатство содержания, которое он воплощал, не имеет бытия, отдельного от глубины тона, от его трепетности и "расплавленности", оно - в отношениях фигур к фону, в их выступлениях из темноты и погружениях в темноту, в красочных сгустках, в легких, выющихся штрихах офорта, в бархатистых пятнах — во всей этой музыке изобразительного искусства. А с другой стороны, мог

Рембрандт
Возвращение
блудного сына 1663
Санкт-Петербург,
Эрмитаж



ли Рембрандт создавать столь многозначительную музыку, если бы был "только живописцем" (как, скажем, Вермер Делфтский), если бы он не жил напряженной духовной жизнью, которая ведь не имеет "собственного языка" и должна выбирать себе чувственный аналог, чтобы как-то выразиться? Рембрандт не "выбирал" живопись, кажется, что она его выбрала, — настолько его духовные прозрения у самых своих истоков слиты с живописной чувственностью и неотделимы от нее. И все же они остаются духовными, то есть чем-то большим, нежели "только живопись". Так же как, рождаясь из мрака, нетленно светят золотые рембрандтовские тона, так светят миру великодушие, сострадание, любовь. В них Рембрандт находил "оправдание" людям и высокий смысл жизни. Через много лет другой художник, обладавший обостренной душевной чуткостью, Ван Гог именно это почувствовал и

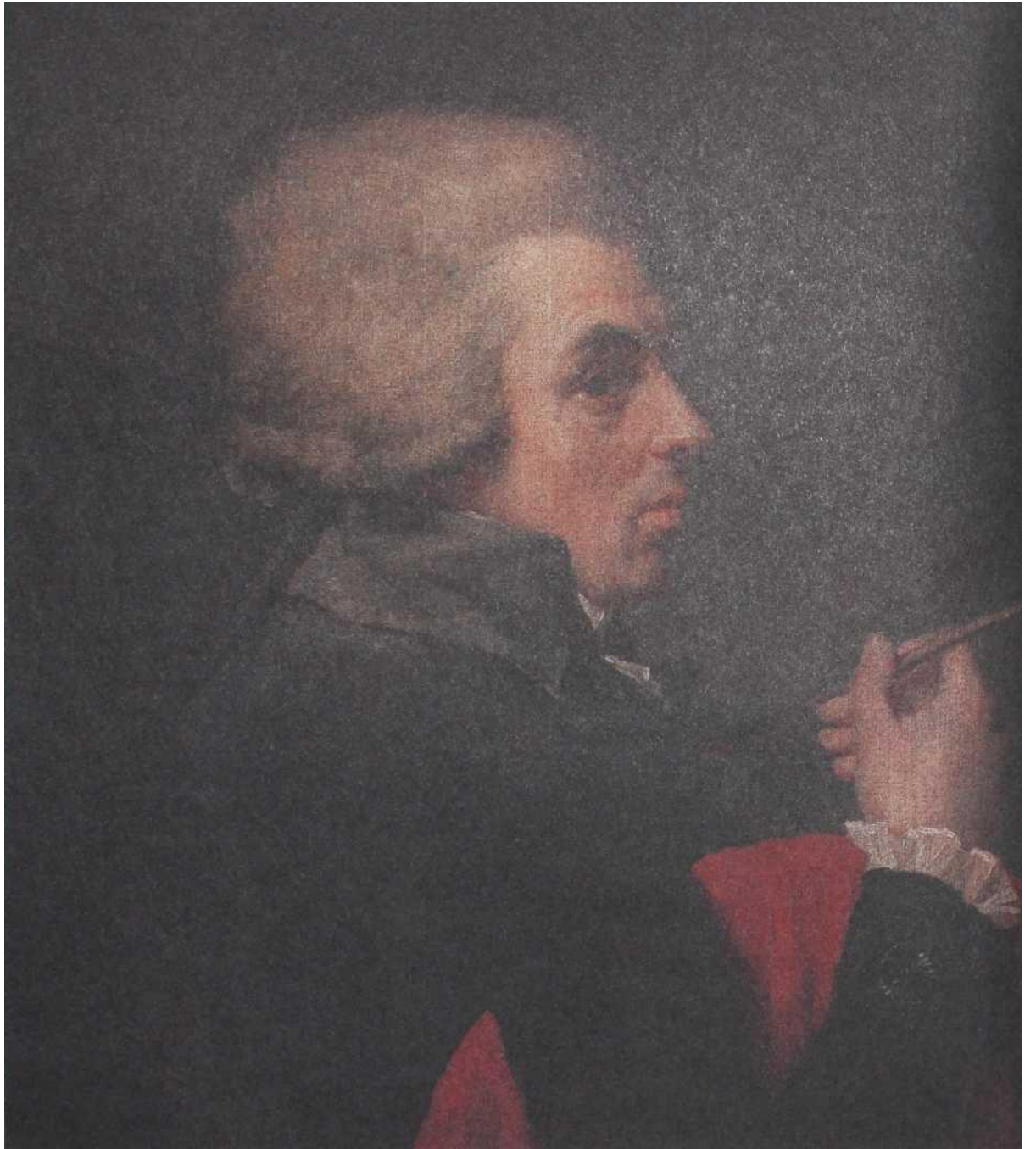
оценил в полотнах Рембрандта. "Эта нежность во взгляде, какую мы видим в "Путешествии в Эммаус" или в "Еврейской невесте"... эта нежность, в которой таится боль, это полуоткрытое и бесконечное, сверхчеловеческое, которое, однако, в то же время кажется таким естественным..."

В жизни человеческого сердца бывают минуты, когда оно раскрывается навстречу добру, сбрасывая, как ветхую одежду, все суетное и ложное, что его заглушало. Такие минуты прозрения от душевной слепоты столь сокровенны, что даже искусство не всегда может их выразить,— может быть, музыке они более всего доступны. Разоблачать темные тайники души способны многие, несравненно труднее вскрыть ее светлые тайники, и из живописцев Рембрандт едва ли не единственный, для кого это было сквозной темой всего творчества.

При созерцании его лучших картин нет необходимости знать библейские сюжеты, положенные в основу, — то, что он изображает, понятно без слов и вечно. Он пишет старого, страшного царя Саула, который плачет, слушая игру на арфе Давида, проникающую ему в сердце, как целебный нож. Он пишет "Ассура, Амана и Эсфирь" - трое людей по виду спокойно сидят за одним столом, а между тем нельзя ошибиться в великом значении того, что между ними происходит. Мы угадываем в этих трех людях обвинительницу, обвиняемого и судью, но вершится не простой суд, а высший суд совести; Аман осужден не Эсфирью и не Ассуром, а голосом истины, слова которой тихо и твердо, не поднимая глаз, произносит женщина, и они эхом звучат в потрясенной душе Амана.

И наконец, Рембрандт пишет "Блудного сына". Порочный и изнемогший, в рубище, с бритым затылком каторжника, скиталец безмолвно припал к груди старого, слепого отца, который ждал его долгие годы и верил, что он вернется. И он вернулся. В молчании созерцают встречу отца и сына несколько чуть виднеющихся в тени людей.

Примерно в эти же - последние — годы Рембрандт создал самый поразительный и завершающий автопортрет, ныне находящийся в Кельне. Он выглядит на нем очень старым - много старше своих шестидесяти лет. Голова замотана странным тюрбаном, лицо морщинистое, как кора старого дерева, но на этом старческом лице - гримаса смеха. Рембрандт смеется. Любимый им золотой таинственный свет озаряет улыбку, язвительную и торжествующую над бедностью, старостью, утратами, близостью смерти. Судьба не сумела отнять у него главный, бесценный дар - прозорливое творчество; он перехитрил судьбу и смеется над ней и у гробового входа.



Искусство Франции XVII - XVIII веков

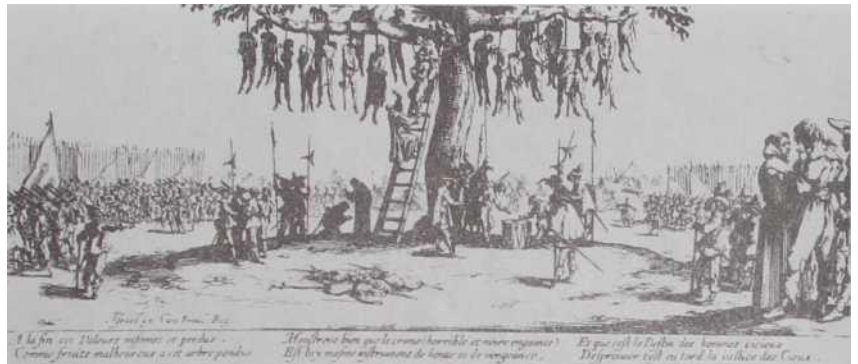
Бывают явления искусства, которые чем дальше, тем больше раскрываются в своем истинном великом значении, тем больше вырастают в глазах следующих поколений. Время работает на них. Таково искусство Рембрандта. И бывает обратное: искусство, в свое время громкое, фанфарное, блистающее, чем дальше, тем больше тускнеет и в конце концов сохраняет для потомков только исторический интерес, уже не затрагивая за живое. Таково искусство, процветавшее при дворе французских Бурбонов. Кто сейчас способен взволноваться трескучими и рассудочными аллегориями, маскарадной героикой, пышными аксессуарами Симона Вуз, Шарля Лебрена, Лесюера? А это были известнейшие художники самого пышного в Европе королевского двора. Кто теперь в состоянии хоть на малую долю поверить льстивым хвалам "королю-солнцу" — Людовику XIV, о котором мы помним главным образом его чванливую фразу: "Государство - это я!", вызывающую у нас в лучшем случае иронию.

Правда, мы так же мало расположены верить в божественность египетских фараонов, но искусство египетское и поныне вызывает тот особенный эстетический подъем, который может внушить только искусство, рожденное истинностью переживания. Истинное переживание, даже если оно покоится на "всемирно-историческом заблуждении", одно способно создавать непреходящие эстетические ценности: пелена заблуждения рассеивается, под ней остается настоящее. Но не выдерживает экзамена времени лицемерие и лесть, как бы виртуозно они ни владели своим оружием. Искусство даже с малой примесью лицемерия встречается у потомков разве что холодное признание своих формальных достоинств.

Культурные силы Франции XVII и XVIII веков на очень большую долю поглощались королевским двором. Чего не в силах были сделать испанские монархи (к счастью, для испанского искусства), то удавалось более мощным и влиятельным правящим кругам Франции. Не случайно сложилась традиция в искусствоведческой литературе - связывать стилистические этапы французского искусства этого времени с именами королей. Так, вторую половину XVII века именуют "стилем Людовика XIV" — это самый пышный, репрезентативный "большой стиль", барокко на французский лад, более упорядоченное, академическое, без экзотичности итальянского барокко, не столь церковное, сколь светское; барокко в синтезе с классицизмом. Первые десятилетия XVIII века - "стиль регентства" - раннее рококо. Затем "стиль Людовика XV" - зрелое рококо во всей своей прихотливой красе, которое сменяется "стилем Людовика XVI", где изысканная декоративность рокайля постепенно изживается, формы становятся несколько строже, проще. Это, с одной стороны, симптом усталости, пресыщенности аристократического вкуса (так постю слишком сладких кушаний тянет на что-нибудь "простое"), а с другой подспудное влияние нового буржуазного классицизма, который и вос-

Жак Луи Давид
Автопортрет Около
1789 Москва,
ГМИИ им.А.С.Пушкина

Жак Калло
 Дерево с повешенными
 Офорт из серии
 "Большие бедствия
 войны"
 1633



торжествовал в эпоху революции 1789 года, переродившись затем в наполеоновский "ампир".

Такая схема стилового развития, разумеется, условна; многие, причем очень значительные художественные явления эпохи в нее не укладываются, но она показательна как свидетельство тесной связи французской художественной культуры с придворной средой. По отношению к архитектуре и прикладным искусствам упомянутая периодизация больше всего оправданна: их стиливые эволюции довольно точно ей соответствуют. Специалисту невозможно спутать какое-нибудь кресло "стиля Людовика XIV" с креслом "стиля регентства". Но в станковой живописи дело сложнее. Тут рядом с господствующими направлениями работали художники, которых называли *peintres de la realite* — живописцы реальности. Правда, во Франции XVII века среди них не было никого, равновеликого Рембрандту, Веласкесу или даже Халсу и Сурбарану, но все же среди "живописцев реальности" были весьма интересные фигуры.

В самом начале XVII столетия к ним принадлежал Калло — своеобразный и острый мастер гротеска, запечатлевший в гравюрах не только характерный типаж французской и итальянской толпы (Калло много лет жил в Италии), но и драматические сцены войн, смертных казней, пожаров, нищеты — бедствий, которые были участью большинства, но о которых считалось неприличным и невозможным говорить на языке официального искусства. В первой половине XVII века работали "караваджисты" — Валантен и Жорж де Латур, трактовавшие религиозные сюжеты как бытовые жанры. Очень интересен Латур, художник искренних, чистых чувств, обладавший вполне индивидуальной манерой письма: его картины безошибочно узнаются по крайней лапидарности обобщенных форм и любимым Латуром эффектам зажженной свечи.



Жак Калло Два
 комедианта 1622
 Офорт

И наконец, к этому же периоду относится деятельность троих братьев Леиен; из них самым выдающимся был Луи Ленен. Уже сама их тематика для того времени необычна: они писали сцены из жизни крестьян, не маскируя их мифологическими сюжетами, но и не придавая им оттенка

фламандской бурлескности. Серьезно, с глубоким уважением они писали людей "4-го разряда третьего сословия" — бесправных, истинных "столпов общества", которые всех кормили и которыми никто не интересовался, а аристократия считала их попросту рабочим скотом. Пенены не только уви-

Жорж де Латур
Гадалка. 1610 - 1630-е
Нью-Йорк,
Музей Метрополитен



Луи Ленен
Семейство молочницы
1640
Санкт-Петербург,
Эрмитаж



дели в крестьянах полноценных людей, но сумели выразить в их образах высокую меру человеческого достоинства. После жанровой живописи XIX века картины Лененов не поражают, ибо их задушевная тема в XIX веке получила полное развитие, но ведь то был только XVII век! В Эрмитаже находится одна из лучших картин Луи Ленена — "Семейство молочницы". Это не "святое семейство", а обыкновенная крестьянская семья — пожилые родители и двое детей, - но в их спокойных фигурах есть нечто человечески священное. Нет суетливости "жанровой" сцены - они просто стоят рядом со своим терпеливым осликом на фоне высокого неба и расстилающегося внизу пейзажа сельской Франции.

Невольно воображаешь себе, как день за днем, год за годом, поколение за поколением такие же люди каждое утро так же поднимались к своему исконному будничному труду. Как это бесконечно далеко от стихии показных парадов — тихая, суровая жизнь. Родители преждевременно состарились, а дети преждевременно повзрослели и стали серьезными: чувствуется, что пройдет вереница однообразных дней — и толстощекий мальчуган будет таким же, как озабоченный отец, а девочка — такой же, как увядшая мать. Во второй половине XVII века больших художников типа Латура и Лененов не появлялось: при "короле-солнце" после его победы над аристократической оппозицией Фронды диктатура придворных вкусов стала почти всепоглощающей. В 1648 году была основана Королевская Академия живописи и скульптуры, отныне вокруг нее группировались все художественные силы; с 60-х годов Акаде-

мия полностью подчинилась двору, а в 1671 году образовалась и Академия архитектуры.

Для архитектуры государственный диктат не был, конечно, столь сковывающим как для станковой живописи: благодаря обширным государственным заказам во Франции развертывалось большое импозантное строительство, которому можно поставить в упрек разве лишь то, что оно было слишком импозантным. В нем продолжены традиции французского Ренессанса с сильным влиянием итальянской архитектуры барокко. Вообще Италия оставалась отправной точкой для французского искусства XVII века. При дворе по-прежнему работали многие итальянские художники; не кто иной, как Бернини, создал лучший портрет самого Людовика XIV — красивого, гордого и заносчивого. А большинство крупных французских художников подолгу жили в Италии. Пуссен провел в Риме почти всю жизнь.

Однако, как уже сказано, французское барокко не было "чистым" барокко: в нем с самого начала назревал культ более строгих и упорядоченных форм, тяготевших к античному первоисточнику, усиливалась струя классицизма.

Классицизм — новое "возрождение" античности, впрочем, внутренне от нее весьма далекое, еще более далекое, чем Возрождение XV—XVI столетий. Его основа — стремление к рационализму, к разуму и порядку, которые в идеале должны были бы царить в централизованном государстве. Но так как идеал разумного устройства слишком явно расходился с действительностью, то классицизм XVII века, в той мере, в какой он не был искусственным и лицемерным, отличался возвышенной мечтательностью, несколько холодноватой отвлеченностью. Из античных традиций классицизму ближе всего были традиции поздней римской античности и философия римских стоиков, учивших хранить непоколебимую ясность духа среди всеобщего хаоса. Это была одна ветвь классицизма. А другая — более оптимистическая, но менее интересная, собственно академическая и очень тесно сращенная с барокко, усердно льстила "королю-солнцу", наряжая его в тогу героических добродетелей, и водворяла в искусстве диктат скучнейших академических "правил". Как принцип "ясности духа", классицизм больше, чем барокко, отвечал особенностям французского национального гения, которому была свойственна светлая трезвость мысли и мало свойствен мистицизм.

XVII век во Франции — век рационалистической философии Декарта, век драматургии Корнеля, Расина, Мольера, поэтики Буало. Они — создатели эстетики классицизма на практике и в теории. Классицистическая доктрина культивировала возвышенное и героическое, понимаемое как торжество чувства долга над прочими бурными и неразумными чувствами, отстаивала согласие искусства с "природой" — но только с "прекрасной", облагороженной природой. Пороки и добродетели в классицистической драме и комедии распределены четко, как свет и тени на классическом барельефе, четкостью отличается и построение драмы. Барочное чувство динамизма жизни сильно умеряется этой четкостью, однозначностью этических и эстетических категорий классицизма. Мужественный герой мужествен во всем и до конца; любящая женщина любит до гроба; лицемер до гроба лицемерит, а скупой скупится; переходы и оттенки у классицизма не в чести.

Разумеется, большие художники, те же Корнель, Расин и Мольер, наполняли дыханием жизни эту строгую схему. Вообще говоря, в истории искусства не было такой схемы, которая бы делала невозможным открытие

Никола Пуссен
Танкред и Эрминия
1630-е
Санкт-Петербург,
Эрмитаж



внутри нее художественной правды: порой те или иные условные заданные границы даже способствуют внутренней собранности художника. Тем не менее, всякая схема рождает желание от нее освободиться, раньше или позже, и тем более сильное, чем она строже. Общая концепция классицизма была достаточно жесткой и куда более нормативной, чем эстетика Аристотеля, которую классицисты брали за образец.

Во французской живописи самым последовательным, но и самым обаятельным классицистом был Пуссен. Его творчество приходится в основном на первую половину века; впоследствии академики сделали его своим кумиром, но сам Пуссен был далек от угождения официальным вкусам. Это был искренний и серьезный художник, однако не обладавший свойством всечеловечности и всевременности, как Рембрандт: в наше время мы уже не можем воспринимать его непосредственно, с первого знакомства он кажется почтенным и скучным, как историческая реликвия. Нужно соотносить Пуссена с его эпохой и понять условия эпохи, чтобы оценить его и даже полюбить, хотя он никогда не изображал свою современность ни прямо, ни косвенно. Он писал мифологические картины, умышленно противопоставляя их современности. Он трактовал их как величавые видения безвозвратно исчезнувшего или никогда не бывшего золотого века. Строгий мечтатель - так можно было бы назвать Пуссена.

На его известном автопортрете он похож скорее на философа, чем на живописца. У него очень волевое лицо, но нельзя не почувствовать, что это замкнутая воля, направленная вглубь души, а не вовне. Волевая личность совсем другого склада, чем ренессансные личности. Тогда верили в реальное могущество человека. А Пуссен верит в заповедь Марка Аврелия: "Если царит беспорядочный случай, то радуйся, что среди всеобщего хаоса имеешь руководителя в тебе самом — свой дух".

"Я опасюсь коварства нашего времени... царствует лишь порок, мошенничество и корысть", — писал Пуссен. И вот, держась в стороне от "коварства" и интриг, силой своего сосредоточенного духа Пуссен творил прекрасные холодные призраки идеального бытия, как оно рисовалось поклоннику античности. Он изображал самоотверженные подвиги античных героев (это были картины сурового "дорийского" лада, по его определе-



Никола Пуссен
Царство Флоры 1631
- 1632 Дрезден,
Картинная галерея

нию), изображал безмятежное, невинное веселье нимф и аркадских пастухов в картинах "лидийского" и "ионийского" лада ("Царство Флоры" — лучшее из таких произведений). Никогда он не позволял себе писать что-либо некрасивое, тривиальное, обыденное; пуссеновские "вакханалии" целомудренны, нисколько не похожи на рубенсовские и, конечно, еще меньше похожи на действительные оргии древних. Это мечты о возвращении человека в лоно невинности, в лоно природы, причем воображаемый "естественный" человек чужд "естественной" грубости: он сохраняет почти балетное изящество и удивительную деликатность чувств. Природа в свою очередь не кажется ни дикой, ни первобытной, хотя очень величественна: торжественные, широко раскинувшиеся ландшафты, воды, скалы и древесные кущи, расположенные в строгом и ясном чередовании планов.

О логике, ясности, равновесии в построении композиции, в расстановке фигур, в распределении масс Пуссен очень заботился. В его продуманных композициях, в движениях его фигур есть рассчитанная и вместе с тем естественная благородная грация. Будь она менее естественна, картины Пуссена казались бы напыщенными. Колорит Пуссена гармоничен, хотя однообразен: у него господствует сдержанная, уравновешенная гамма холодных и теплых, голубоватых и золотистых тонов.

Примечательно, что живопись Пуссена, несмотря на тонкое чувство пластики, на превосходное изображение нагого тела, кажется чуть ли не бесплотной. Она не передает осязаемую фактуру вещей, и Пуссену незна-

комо то чувственное наслаждение материей и материальностью красочной поверхности, которое столь сильно у Рубенса, Веласкеса, Рембрандта, Вермера, Халса. Красота образов Пуссена, даже если это красота обнаженной спящей Венеры, обращена больше к интеллекту. Художников официального академизма, не обладавших высоким душевным и интеллектуальным строем Пуссена, следование его приемам заводило в пустыню холодной абстрактности. Только пейзажист Клод Лоррен достоин стоять рядом с создателем "Царства Флоры".

Лоррен тоже принадлежал к породе строгих мечтателей. Но он эмоциональнее Пуссена. Это его картина "Ацис и Галатя" внушила Достоевскому поэтические раздумья о золотом веке в "Сне смешного человека" и в "Подростке". Герой "Подростка" говорит, что картина Клода Лоррена приснилась ему во сне: "Уголок греческого Архипелага, причем и время как бы перешло за три тысячи лет назад; голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце — словами не передашь... О, тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; луга и рощи наполнялись их песнями и веселыми криками; великий избыток непочатых сил уходит в любовь и простодушную радость". Во второй половине XVII века возвышенные эстетические утопии ранних классицистов были приручены монархами, заземлены, вошли в число элементов "стиля Людовика XIV". Своеобразный классический ландшафт был создан в Версале из деревьев и воды. Версаль - резиденция Людовика XIV недалеко от Парижа. Как впоследствии Петербург по указу Петра I, так и Версаль был построен по указу властного молодого короля в местности, дотоле болотистой и пустынной. Раньше там стоял только маленький охотничий замок Людовика XIII, он послужил первоначальным ядром версальского комплекса. А прообразом этого комплекса явился дворец и парк Воле-Виконт, принадлежавший первому богачу Франции, главному интенданту Фуке. Ансамбль Воле-Виконт создавали знаменитости — архитектор Лево, мастер садов и парков Ленотр, живописец-декоратор Лебрэн. Людовик XIV, достигнув совершеннолетия, низложил всецельного Фуке, заключил его в темницу и вывез из его владений все, что только возможно было вывезти, в Версаль, поручив тем же художникам постройку своей собственной резиденции в Версале, но гораздо обширнее и роскошнее. Лево в 1670 году умер, и в основном королевский дворец построен не менее знаменитым архитектором Ардуэнном-Мансаром, автором проектов парадной Вандомской площади и большой купольной церкви Дома Инвалидов в Париже.

Что же представляет собою ансамбль Версаля?

В его строгой регулярной планировке торжест-

вует дух классицизма, в убранстве и декоре — особенно в интерьерах дворца — много тяжелой барочной пышности: все плоскости, все простенки заполнены резьбой, мрамором, зеркалами, бюстами, картушами, гобеленами, перегружены декоративной живописью, громадными аллегорическими картинами. Зато, когда вы выходите на террасу дворца и перед вами с возвышения открываются партеры Версальского парка — утомленный глаз отдыхает на чистых горизонтальных линиях, расстилаются ровные ковры газонов, в их зеленые рамы заключены

Жак Анж Габриэль
Малый Трианон в
Версальском парке
1762-1768



гладкие водные зеркала, прямые аллеи уводят вдаль, к блистающему на горизонте Большому каналу. Бесчисленные статуи фонтанов, вазоны, гермы здесь на месте: они гармонируют с зеленью и водой. Парк Ленотра, благородный "зеленый дворец", радует больше, чем роскошный дворец Мансара и Лебрена.

Разбивка парков - тоже искусство, и искусство сложное: оно имеет дело с непокорным живым материалом — все время меняющимся растительным миром. В садово-парковом искусстве сложились два основных принципа — пейзажный и регулярный, по типу английского и французского парков. В английском парке, воспринявшем многое от садово-паркового искусства Китая, имитируется естественная природа: запутанные тропинки, заросли кустов и деревьев, укромные лужайки. Гуляя по такому парку, вы неожиданно набредаете на ручей с перекинутым через него мостиком, на уютную беседку или вдруг замечаете статую, смутно белеющую сквозь густую зелень. Такой "натуральный" парк вы найдете в Павловске под Ленинградом, в Алушке вокруг Воронцовского дворца. Французский парк — это парк регулярный, где природа подчинена строгой архитектонике зодчего. Дорожки выровнены, аллеи прямы, как стрелы, трава подстрижена, водоемы имеют правильные геометрические очертания, кронам деревьев приданы правильные конусообразные и шарообразные формы. В этих чинных парках есть своя прелесть, в чем убеждают сады Ленотра. Они особенно хороши вечером, в предзакатный час, когда золотое небо отражается в чашах бассейнов и длинные тени ложатся на песок четким решетчатым узором.

Воображение рисует фигуры мужчин в камзолах и длинных париках, женщин с длинными шлейфами, медлительно и важно прогуливающих по дорожкам. Этих призраков прошлого вызывал к жизни Александр Бенуа, писавший виды Версаля как бы сквозь дымку столетий, со смешанным чувством иронии, грусти и восхищения. На его минорных картинах-фантазиях фигурки разряженных кавалеров и дам печально забавны в своей чопорности, выглядят очень маленькими и хилыми рядом с барочной скульптурой, напоминают о призрачности людского тщеславия.

Но в XVII веке Версальский двор гремел, был эталоном роскоши и вкуса во всей Европе. Здесь задавались празднества и балы неслыханного великолепия. С этого времени французский язык, французские моды и манеры начали становиться предметом подражания во всех европейских столицах.

Однако Людовик XIV сильно переоценивал свое могущество. Как свойственно деспотическим правителям, он не терпел возле себя талантливых людей: он отстранил деятельного министра Кольбера, выдающегося военного инженера Вобана, крупных полководцев, способствовавших возвышению Франции; вместо них он окружил себя льстецами и посредственностями и к концу своего правления (он умер в 1714 году) оказался перед лицом военных и экономических провалов. В начале XVIII века международный престиж Франции понизился, неизменной оставалась лишь роль законодательницы мод.

Происходило явственное расслоение аристократии и буржуазии — главных опор французской монархии. Аристократия совсем перестала участвовать в экономической жизни страны и окончательно переродилась в праздную придворную касту. Буржуазия экономически усиливалась, но, принадлежа к "третьему сословию", была лишена политических прав и все более критически настроивалась к абсолютистскому режиму. Складывалась ситуация, приведшая затем к революции.

Соответственно и в художественной культуре Франции расслаивались два течения. Одно - по-прежнему исходящее из придворных кругов и выпестовавшее стиль рокайль. Другое, назревавшее исподволь и идущее от третьего сословия, — линия буржуазного просветительства и буржуазной оппозиции абсолютизму.

О стиле рококо уже приходилось упоминать. Во Франции он развивался ярче и последовательнее, чем где-либо, начиная с эпохи регентства герцога Орлеанского и достигнув расцвета при Людовике XV.

Если Людовик XIV говорил: "Государство - это я!", то Людовику XV принадлежит не менее выразительная сентенция: "После нас — хоть потоп". Уже одно сравнение этих крылатых фраз показывает, в какую сторону изменился колорит времени. Аристократия, окружавшая двор Людовика XV, спешила развлекаться до наступления "потопа". Она купалась в атмосфере придворных интриг, любовных похождения, галантных празднеств; душой всего этого была мадам де Помпадур, фаворитка короля. Нравы стали откровенно не строгими, вкусы — прихотливыми, формы — легкими и капризными.

Эта среда была рассадником стиля рококо, но в нем, как и в барокко, заключалось более широкое содержание. Придворная среда не сама сформировала этот стиль - она подхватила и приспособила к своим вкусам то, что носилось в вечернем воздухе Европы XVIII века. Европейский мир изживал свои последние сословно-патриархальные иллюзии, и рококо звучало как прощальная элегия.

По сравнению с барокко рококо принесло с собой далеко не только жеманность и прихотливость. Оно освободилось от риторической напыщенности и отчасти реабилитировало естественные чувства, хотя и в балетно-маскарадном костюме. Это было в духе времени. Вспомните Манон Леско, слабую, грешную и обворожительную героиню повести аббата Прево, - ее так и хочется представить себе написанной кистью Ватто, современника Прево.

Ватто можно считать основоположником рококо в живописи, и его

творчество лучше всего показывает, какого рода человеческие открытия таило в себе это "мотыльковое" искусство. Сам Ватто вышел из простой среды, был сыном кровельщика. Он любил бытовой жанр, копировал полотна голландцев, очень много зарисовывал с

натуры. Вместе с тем его влекло к декоративной живописи и к театру - к Арлекинам, Коломбинам и Скарамушам итальянской комедии дель арте, которая во Франции была популярна не менее, чем у себя на родине. Сплав бытового, декоративного и театрального в интимных лирических фантазиях - в этом весь Ватто, но в этом также и характер рокайльного стиля.

Трудно представить художника более обаятельного в своей неподдельной грациозности, чем Ватто. Все помнят две его небольшие картины в Дрезденской галерее - обе изображают кавалеров и дам, расположившихся в парке. Типичный жанр "галантных праздников", но как много в нем очарования!

Антуан Ватто
Затруднительное предложение
Около 1716
Санкт-Петербург, Эрмитаж





рования. Прежде всего это — шедевры утонченной живописи, настоящий праздник для глаза, но такого, который любит нежные, неяркие оттенки и сочетания. Ватто писал мельчайшими бисерными мазочками, ткал волшебную сеть с золотистыми, серебристыми и пепельными переливами. Истинное наслаждение — погружаться в нее и рассматривать восхитительные детали композиций Ватто. В одной из них, которую принято называть "Праздник любви", среди флиртующих пар особенно хороша группа на первом плане — юная дама как бы нехотя слушает своего поклонника. Она видна в профиль, этот тонкий профиль, этот своенравный пово-

Антуан Ватто
Праздник любви
Между 1717 и 1719
Дрезден,
Картинная галерея



Антуан Ватто
Общество в парке
1718
Дрезден,
Картинная галерея

рот изящной белокурой головы, этот взгляд искоса из-под опущенных ресниц полны живой прелести. Не сама ли это нежная и жестокая Манон, вечно ускользающая Манон, сводившая с ума бедного кавалера де Грие? На другой картине — "Общество в парке" — чудесен лихой гитарист в белом наряде и голубых чулках: как он старается пленить своей игрой недоверчивую красавицу, одетую в золотистый шелк! А тут же, в стороне от веселого общества, отвернувшись от него, некто одинокий и меланхоличный скучающим взором смотрит на мраморную наготу статуи. Ему не хватило дамы?.. Нет, это что-то другое, глубже. Как умеет Ватто выразить в своих будто фарфоровых фигурках живые чувства и эту внезапно среди хрупкого веселья охватывающую душевную усталость и печаль.



Антуан Ватто
Жиль. 1717-1720
Париж, Лувр
Фрагмент

Щемящий меланхолический мотив еще сильнее звучит в картине "Жиль". Жиль — один из персонажей итальянской комедии в своем традиционном белом костюме, в круглой шляпе и с круглой пелериной — возвышается во весь рост на фоне неба, в то время как где-то внизу другие комедианты располагаются на отдых. Фигура Жили, странно бездействующая, с повисшими руками и остановившимся взглядом, как бы не имеет никакого отношения ни к ним, ни вообще к чему бы то ни было на свете. Он один. Не видно, что он от этого страдает. Он просто один, и все. В этом ощущении, в этой застылости затаена бесконечно грустная мысль об одиночестве человека, запертого в самого себя, как в клетку. И это именно Ватто, галантный, грациозный рокайльный Ватто мог высказать, — значит, он так чувствовал, значит, уже тогда людям было знакомо ощущение пустоты.

И что бы ни писал Ватто, оттенок печальной иронии есть во всем. Они очень милы, его инфантильные влюбленные, гуляющие в поэтических парках, но кажется, что вот-вот они I растут, уплывут на несуществующий остров любви и, мо-

жет быть, они только пригрезились тоскующему воображению одинокого Жили. Они эфемерны.

Зато картины о них, написанные красками на полотне и заключенные в раму, доподлинно существуют, это-то уж несомненная реальность. Тут раскрывается секрет того, почему эпоха рококо (как, впрочем, и классицизм Пуссена, только по-другому) так дорожила искусством как средством воплотить мечту. И почему она так любила всяческий маскарад, переодевания, представления, постоянно изображала актеров, театр, музыкантов, кукол. Искусство рококо было "искусством об искусстве" — в искусстве чувствовали заменителя жизни, более надежного, чем сама жизнь, в нем находили выход из опустошенности. Жизнь - игра, жизнь - театр, жизнь - сон, а искусство - реальность сна. Подобные ноты, звучавшие еще в XVII столетии (у Кальдерона, нередко и у Шекспира), в искусстве рококо господствуют. Особая сила Ватто в том, что он не просто уходил в царство мечты, а соотносил этот уход с действительной печалью жизни и действительными переживаниями реального человека. Отсюда его тонкая лирическая ирония, внятная и сейчас. Ее не было у последователей Ватто - Буше, Лайкре, Патера и других изобразителей "галантных празднеств".

Всякий стиль в искусстве имеет и свою глубину, и свою поверхностную пену; наряду с художниками — носителями глубины были художники — разносчики внешнего. Это раздвоение стиля особенно явственно в послеренессансную эпоху: его можно наблюдать и в барокко, и в классицизме, и в рококо. Насколько Ватто глубок, настолько, например, Буше внешен, хотя по виду между ними много общего и Буше считал себя верным учеником Ватто. Этот преуспевающий и модный художник, пользовавшийся особым покровительством мадам де Помпадур, создал типичный вариант придворного рокайля, легковесного и манерного. Он писал пасторальные сцены с жеманными псевдопастухами и псевдопастушками, эротические сцены, пухленьких обнаженных прелестниц под видом Диан и Венер, писал и сельские пейзажи - какие-нибудь заброшенные мельницы и поэтические хижинки, не лишённые интимной привлекательности, но все же больше похожие на театральные декорации. Буше любил пикантные детали, игривые двусмысленности. Приподнятый подол атласной юбочки у

пастушки, приподнятая ножка у Дианы, пальчик, прижатый к устам и красноречивый, зовущий взгляд, символически целующиеся голубки — признаки рокайльной моды, которую культивировал Буше.

Нежные и светлые краски, характерные для живописи рококо, у Буше до того уж нежны, что в них чудится нечто кондитерское — не живопись, а воздушное пирожное. Вместе с тем они очень изысканны: розовые, бледно-зеленые, дымчато-голубоватые. Буше, в сущности, неживописен: его манера довольно суха, фактура матово-гладкая, у него нет перетекания, вибрации и глубины тонов, он подбирает краски, как цветы для букета, однако букет красив. В живописи рококо легкие оттенки тона закрепляются и изолируются как самостоятельные цвета. Им давали названия в духе "галантной" стилистики: "цвет бедра испуганной нимфы", "цвет потертаянного времени" и т.д.

Подобными утонченными красками расцветивались и произведения прикладного искусства, которое занимало важное место в культуре ро-



Франсуа Буше Геркулес и Омфала 1730-е Москва, ГМИИ им. А.С.Пушкина

коко. Тот же Буше, мастер очень искусный, много работал в области декоративной живописи, делал эскизы для гобеленов, для росписи по фарфору. В мебели, посуде, одежде, экипажах стиля Людовика XV сказывалось опять-таки влечение к придуманному, желание воплотить мечту — мечту изрядно вычурную, которая сама была порождением лицемерной общественной атмосферы французской монархии. Хотелось освободиться от скованности, официозности (вот откуда пристрастие к сельским идилиям и пасторалям), но власть реальности такова, что она сама определяет облик тех воздушных замков, которые над нею надстраивают и в которых думают от нее спастись.

Воздушные замки рококо были довольно искусственны и хрупки, хотя по-своему красивы. Аристократический "мятеж" против грубой реальности сказывался в том, что естественной тектонике, естественным свойствам материалов и пропорциям предпочитались атектоничность, иные, чем в природе, пропорции, отвергались законы силы тяжести. Прикладное искусство, однако, создавало вещи, которыми можно было пользоваться; этим оно как бы доказывало воз-

можность пренебречь грубыми законами вещества, поставить на их место другие, созданные фантазией.

В эпоху Людовика XV одежда, прически, сама внешность человека стали больше, чем когда-либо, произведением искусства. Людей опознавали и ценили по платью. Насколько жалкой и убогой была одежда "плебеев", "черни", настолько вычурными были туалеты знати. Должностным лицам присваивался особый наряд. Даже палачу предписывалось появляться в завитом парике, камзоле, шитом золотом, и туфлях с бантами.

Франсуа Буше
Юпитер и Каллисто
1744 Москва,
ГМИИ им.
А.С.Пушкина



Особенной же изысканностью отличались туалеты высокопоставленных дам. Тонкость талии доводилась до предела с помощью корсета, а пышность юбок усиливалась фижмами и кринолинами, так что фигура приобретала силуэт, совершенно не свойственный реальному телу, и при этом окружалась мерцающими облаками кисеи, кружев, перьев и лент. Волосы, собранные в высокие башнеобразные прически и осыпанные светлой пудрой, увеличивали рост, придавали нежность лицу; лицо покрывали слоем белил и румян; черные бархотки на шее и черные мушки на белом личике придавали пикантность.

Женщина, наряженная и причесанная, как игрушка, и обутая в узенькие башмачки на каблуках, должна была ступать очень осторожно, чтобы сохранить равновесие и не рассыпаться, — это выработывало привычку к плывущей походке и плавным движениям менуэта. Драгоценной куклой, райской птицей, изысканным цветком хотели видеть женщину. Таким существам подобало фантастичное и капризно-воздушное окружение

рокайльных интерьеров. Надо заметить, что в планировке зданий и облике фасадов стиль рококо проявился мало, тут продолжалась линия развития от барокко к классицизму, и влияние рококо заключалось лишь в том, что ордерные классицизирующие формы становились более легкими, грациозными, с оттенком интимности. Такие сооружения чрезвычайно привлекательны: примером может служить Малый Трианон в Версале — маленький дворец в глубине парка, интимные покои короля; его строил знаменитый зодчий Габриэль. Габриэль также проектировал площадь Согласия — один из самых гармоничных архитектурных ансамблей Парижа.

Всецело в духе рококо строились только павильоны, беседки, вообще увеселительные и декоративные сооружения. А главной сферой рококо в архитектуре было убранство интерьеров. Очень часто здания со строгими ордерными фасадами, как, например, особняк Субиз в Париже, внутри оказывались царством причудливого рокайля.

Если раннеренессансные зодчие стремились расчленять пространство и плоскость на простые и ясные геометрические части, если в архитектуре барокко, несмотря на весь ее динамизм, все же сохраняется известная структурность и симметрия, то тенденция рококо — полная асимметрия, полная атектоничность. Формы изменчивые, как облака, витые, как раковины (отсюда и название "рокайль" — раковина), ветвистые, вьющиеся. Если бы крито-микенское искусство стало известным в XVIII веке, то, вероятно, рокайльные художники признали бы его истинным выражением античного духа, а себя — его последователями. Но его тогда не знали.

В интерьерах рококо плоскость стены уничтожается декоративными панно и зеркалами, отражающимися друг в друге; и панно и зеркала заключены в асимметричные обрамления, состоящие из прерывистых завитков, нигде нет ни одной прямой линии, ни одного прямого угла — сплошной хоровод виньеток. Хрупкие столики и пуфы стоят на тонких, загнутых книзу ножках, как балерины на пуантах. Как раз те части стульев, столов, комодов, которые являются несущими и по логике вещей должны быть наиболее устойчивыми и крепкими, имеют вид неустойчивый и облегченный. Представление о тяжести, о массе намеренно изгоняется, и рококо заставляет каждую вещь быть актером, играть роль, не вытекающую из ее структуры. И каждую вещь она наряжает, покрывает гирляндами завитков, инкрустациями и нежно-цветистыми узорами, маскирующими строение предмета.

Были популярны изящные безделушки — ларчики с секретами, табакерки, фарфоровые фигурки. Перламутр и фарфор были любимыми материалами. Секретом производства фарфора, которым ранее обладали лишь китайцы, Европа овладела только теперь и им увлеклась. В Париже возникла Севрская фарфоровая мануфактура, в Германии — Мейсенская. Каких только причудливых изделий они не выпускали! Тут были сервизы в форме плодов и овощей — блюдо в виде виноградного листа, соусница- дыня, ваза — розовый куст с сидящей на нем бабочкой. Забавный маскарад, где вещи представляются не тем, что они есть.

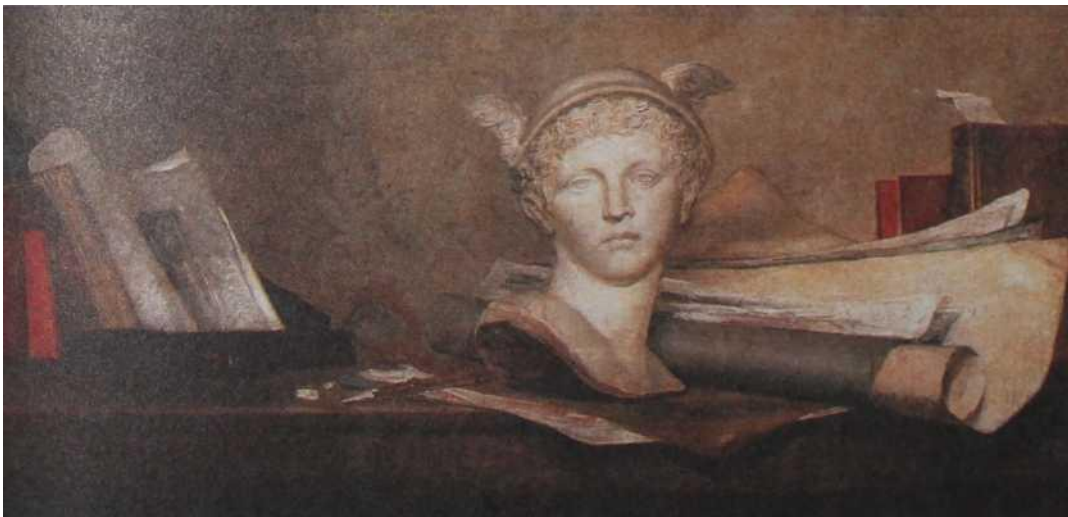
Тогда же распространилась мода на восточные, так называемые ориентализирующие мотивы декора, и особенно на китайские. У тех, кто понаслышке знаком с китайским искусством, "китайский стиль" ассоциируется с пестротой и вычурной затейливостью, но надо иметь в виду, что эта условная "китайщина" свойственна только позднему китайскому искусству, отнюдь не его классическим периодам. И в позднее время она развилась там не без содействия европейских вкусов эпохи рококо — европейцам нравилась пестрая игрушечная экзотика, и они предъявляли на нее

спрос, приобретая китайские вазы, шелка, веера, шкатулки. Этот китайский, вернее псевдокитайский, стиль успешно сочетался с духом рокайля: французские и немецкие мануфактуры и сами стали выпускать изделия, разрисованные фигурками китайских мандаринов, лодочками и пагодами.

Как уже говорилось, во французском искусстве XVIII века параллельно с придворным рококо созревали течения, более близкие запросам и вкусам третьего сословия. Они, правда, не были абсолютной противоположностью рокайльному стилю, потому что последний вовсе не являлся одним лишь излучением придворных вкусов и нравов. И как ни различались между собой аристократия и третье сословие, они все-таки жили в одну эпоху, дышали одним воздухом эпохи и между ними исподволь совершался взаимообмен, осмос идей - через среду искусства, среду художественной интеллигенции.

Можно назвать двух весьма незаурядных художников: один из них типичен для третьего сословия, но вместе с тем далеко не чужд некоторым тенденциям рокайльной живописи, другой типичен для позднего рококо, но вместе с тем вовсе не чужд бытовому жанру третьего сословия. Первый — Шарден. Второй — Фрагонар.

С творчеством Шардена плохо вяжется представление о какой-либо воинствующей оппозиционности — это исключительно "мирный" по складу своему художник. Мирны и уютны его жанровые



Жан Батист Шарден
Натюрморт
с атрибутами искусств
1760-е
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

ющие добронравных хозяек, матерей семейства, занятых хлопотами по хозяйству и детьми; мирны и скромны его натюрморты, чаще всего составленные из самых простых домашних предметов: медный бак, кувшины, ведра, корзины. Но этот тихий живописец, который так дружелюбно и просто (а вместе с тем так зорко!) глядит на нас сквозь дедовские очки со своих автопортретов, был по-своему борцом и новатором.

Сама его спокойная простота, его приверженность к чисто житейским мотивам являлись в те времена вызовом аристократическим вкусам. Недаром великий просветитель Дидро так ценил Шардена и в своих "Салонах" (обзорах выставок) поднимал его имя как знамя нового искусства. С трудом верится, что скромнейшие хозяйки Шардена в белых чепчиках —



Жан Батист Грёз
Голова девушки в
чепце 1760-е -
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

современницы тех искусственных женщин-коллибри и женщин-орхидей, которых писали Буше и Натье. В действительности "шарденовская женщина" с гораздо большим правом представляла подлинную Францию тех лет. А между тем Шарден все-таки не абсолютный антагонист рококо. Ведь и в рокайльных "пасторалях" таилось смутное влечение к "простой жизни", к непринужденности чувств, к интимности. И у Шардена есть та же приглушенность страстей, томность, легкая сентиментальность, порой элегичность, как у художников рококо. Его мягкие, неяркие, очень тонкие колористические гармонии тоже вполне во вкусе времени. Что касается сентиментальности, которая у Шардена только чуть просвечивает, ее в избытке было у другого художника третьего соловья — Грёза. Дидро ставил Грёза едва ли не выше, чем Шардена, но при всем уважении к интеллекту и вкусу Дидро надо признать, что его оценка Грёза, как и само искусство Грёза, не выдержали проверки временем. Сухие и поверхностные по живописи, полотна Грёза назойливо дидактичны и слезливы, а в его хороших женских головках, в свое время неог-

быкновенно популярных, слишком много желания нравиться и того, что позже стали называть "мещанской красотостью".

Гораздо интереснее Фрагонар. Он был учеником и Буше и Шардена и в своем творчестве осуществил альянс этих разных течений. Как у Буше, у Фрагонара царит легкая игривая эротика, всевозможные вариации той "игры в любовь", которую двор Людовика XV возвел в ранг великосветской моды. Юноша торопливо похищает поцелуй у прелестной девицы. У другой девицы, разметавшейся на ложе, проказник Амур похищает ее рубашку. Третья красавица качается в парке на качелях, ветер раздувает ее юбочки, а восхищенный поклонник любит ее снизу. Однако в этих сценках у Фрагонара гораздо больше жизненности, чем у Буше: есть в них какая-то неподдельная резвость, юмор, живая наблюдательность, незаметно переводящие условный рокайльный жанр в план просто бытового жанра.

Фрагонар - замечательно одаренный и очень артистичный живописец и график, природу он по-настоящему чувствовал и видел, удары его кисти полны энергии, настоящие свет и воздух трепещут в его картинах. Он избирал "галантные сюжеты", потому что так было принято, любил же по-настоящему, должно быть, только живопись — хорошую живопись, свое тонкое и пленительное ремесло. Когда раздались раскаты революционной грозы 1789 года, старому Фрагонару, последнему художнику рококо, выпал жребий, нередко доставшийся "чистым" художникам: спасти прошлое от настоящего для будущего. Он перестал писать, зато стал хранителем Лувра.

Эпоха Великой французской революции была временем жестокой расплаты аристократии за ее паразитическую "сладкую жизнь": она расплачивалась за нее своими головами на гильотине. Все, напоминающее о ее художественных вкусах, стало одиозным: Буше презирали, Фрагонара

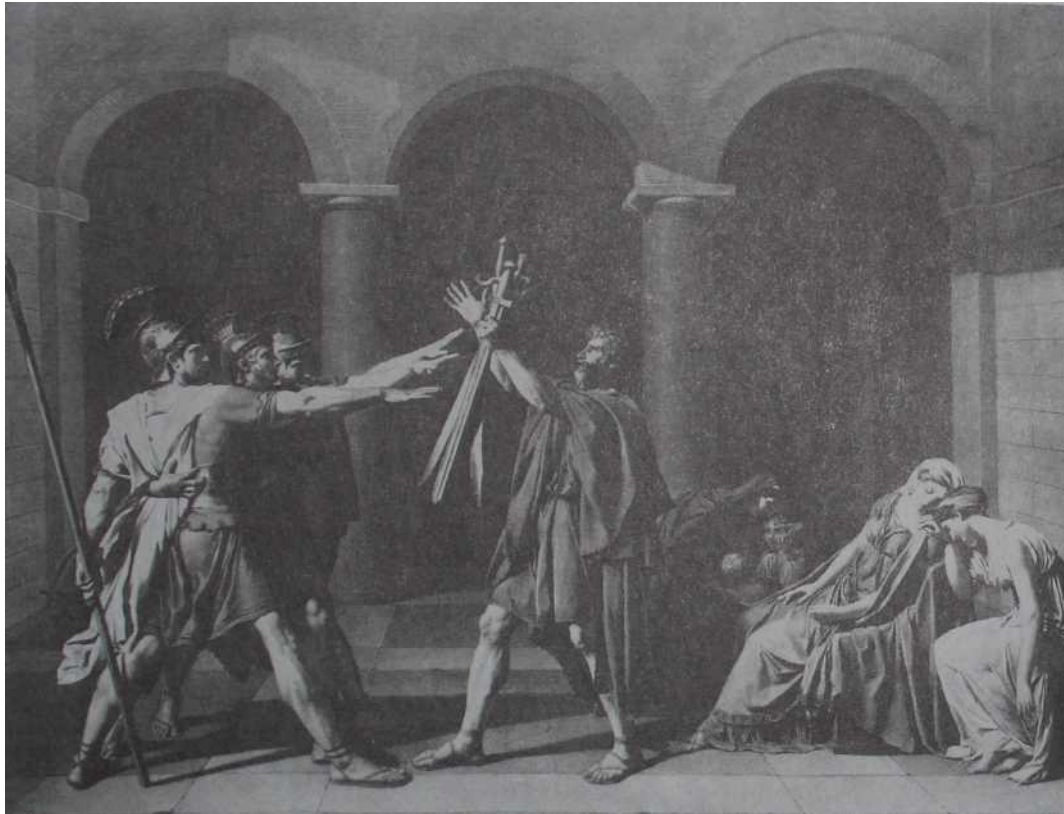


Оноре Фрагонар
Поцелуй украдкой
1780-е
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

кое-как терпели, к Грёзу с его проповедью семейных добродетелей относились в лучшем случае снисходительно, зато с новой яркостью вспыхнула звезда Пуссена и воцарился новый классицизм революционной буржуазии, взявшей напрокат тоги и котурны античных героев.

Этот поворот был стремителен и резок. Анатолий Франс в романе "Боги жаждут" изобразил его с долей памфлетного преувеличения, но весьма выразительно. Герой этой книги, молодой художник и пламенный республиканец Эварист Гамлен, еще недавно "писал, следуя моде, любовные сцены, робкой зализанной кистью выводил колчаны без стрел, спугнутых птиц, опасные забавы, мечты о счастье, приподымал юбки у птичниц и расцвечивал розами перси пастушек... Теперь, гражданин свободной нации, он мощными штрихами набрасывал фигуры Свобод, Прав Человека, французских Конституций, республиканских Добродетелей, народных Гераклов, повергающих наземь гидру Тирании".

Знаменосцем искусства Революции стал Луи Давид. Фанатический приверженец античных традиций, он видел в них путь к моральному перевооружению искусства. Расслабленному гедонизму рококо Давид противопоставил культ античного героя, пафос гражданского подвига - то, что было необходимо "гладиаторам буржуазного общества", "чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии"



Жак Луи
Давид
Клятва
Горациев 1784
Париж, Лувр

(Маркс). Со всей пламенной прямолинейностью Давид выразил свое художественное кредо в "Клятве Горациев", написанной за несколько лет до революции. Вряд ли можно найти более наглядную иллюстрацию к классицистическому тезису: победа гражданского долга над личным чувством. Картина до крайности риторична, до наивности подчинена предвзятой схеме, живопись ее суха и бескровна, и все же есть в ней нечто искупающее слишком очевидную академическую ходульность: искренний пыл, искреннее воодушевление идеями.

Через несколько лет, когда Давид, как член Конвента, сподвижник Робеспьера и Марата, оказался в самой гуще революционных событий, его идеи получили плоть, и умозрительные схемы ожили. Теперь он по горячим следам событий написал действительно волнующую "Клятву в зале для игры в мяч", а главное — "Смерть Марата", свой шедевр. Редкая историческая картина создавалась в подобных условиях: только накануне гибели Марата Давид видел его сидящим в ванне и занятым ответом на письма; на другой день, как только разнеслась весть об убийстве "друга народа", Давид по поручению Конвента приступил к увековечению его памяти. В "Смерти Марата" нет ничего надуманного — все подлинное, внушенное тем трагическим содроганием, которое испытывают перед лицом только что совершившегося ужасного события. Только на подъеме неостывшего чувства художнику могла прийти гениальная в своей простоте и смелости идея — сохранить реальную ситуацию, образ, еще стоявший перед его глазами:

Жак Луи Давид
Смерть Марата 1793
Брюссель,
Музей современного
искусства



Марат в ванне, отвечающий на письмо Шарлотты Корде (оно у него в руках) и предательски ею убитый. "В этой картине есть одновременно и что-то нежное, и что-то хватающее за душу; в холодном воздухе этой комнаты, на этих холодных стенах, вокруг этой холодной и зловещей ванны чувствуется веяние души", — писал Шарль Бодлер. Сохранено ощущение, что Марат вот только что погиб, еще не разжалась рука, держащая перо, и на лице не разгладилась страдальческая складка, а вместе с тем картина звучит как реквием, ванна на черном фоне смотрится как неразрушимый саркофаг, и фигура убитого — как памятник ему. Давид больше уже никогда не поднимался до такой художественной высоты.

Его революционные убеждения, без сомнения, искренние, не были стойкими: он не мог "удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии". В культе "героического" таилась злополучная отвлеченность, которая на практике оборачивалась непостоянством: ведь "героя" можно отыскать по обе стороны баррикады. Давид видел героев в Робеспьере и Марате; после падения якобинской диктатуры он вскоре так же искренно предался душой Наполеону.

Жак Луи Давид
Клятва Горациев
1784
Париж, Лувр
Фрагмент



И это была не только черта личной биографии Давида, но и всего направления классицизма, столь ярко им представленного. В заемные идеалы и нормы классицизма парадоксальным образом вмещались противоположные социальные идеи: и бунт против тирании, и поклонение тиранам, и ярое республиканство, и монархизм. И самому Наполеону была присуща эта двойственность: "мятежной вольности наследник и убийца", — удивительно точно сказал о нем Пушкин.

Искусство буржуазного классицизма на протяжении каких-нибудь пятнадцати лет повторило в миниатюре эволюцию почитаемого им Древнего Рима — от республики к империи, сохраняя стиливые формы и декоративную систему, сложившиеся при республике.

В противоположность рококо классицизм, напитавшись идеями Руссо, провозглашал простоту и близость к природе. Нам теперь лозунг "возвращения к природе", "естественности" кажется странным в устах классицистов, потому что их произведения достаточно искусственны. Мало естественного в их аллегориях, напыщенных жестах, в статуарности фигур, в вымученном рационализме. Тем не менее идеологи классицизма были уверены, что, подражая античности (понимаемой ими на свой лад), искусство тем самым подражает и природе. Они читли "простоту и ясность", не замечая, что их ясность была такой же условной формой, как вычурность рококо. В некоторых же отношениях классицизм отступил от "природы" даже по

сравнению с рококо хотя бы в том, что отверг живописное видение, а вместе с ним и богатую культуру цвета в живописи, заменив ее раскраской.

Понятие "верности природе" в искусстве вообще, как мы уже много раз имели возможность убедиться, — многозначное и растяжимое понятие, его никогда не следует понимать слишком буквально. В природе заложено многое, и люди в зависимости от своих идеалов и вкусов склонны абсолютизировать и особо выделять то одни, то другие ее черты, которые в данный момент привлекают и кажутся самыми важными. Так и создается искусство — чудесный сплав объективно-природного и субъективно-человеческого. Ведь люди сами являются частью природы и, даже не желая ей подражать, все-таки это делают. А с другой стороны, даже желая следовать ей в точности, они неизбежно преображают ее на свой лад.

В области декора классицизм выпрямил кудрявые, гнутые линии, возвратил права гражданства четким симметричным формам, упростил систему украшений, заменил прежние, изнеженно-женственные декоративные мотивы мужественными эмблемами скрещенных шпаг, знамен, львиными масками и грифонами, заимствованными из римских древностей. После египетского похода наполеоновской армии орнамент пополнился изображениями сфинксов: теперь эти некогда грозные колоссальные создания древней мифологии стали маленькими и ручными, превратившись в подлокотники кресел. Залы обставлялись на античный манер — длинные прямые кушетки, высокие светильники, белые алебастровые вазы; вместо прежних шелковых обоев и позолоты стали предпочитать красное дерево с обкладкой из бронзы. Разительные перемены произошли в одежде и прическах: здесь тоже все стало "à l'antique" — женские платья уподобились хитонам, белые, полупрозрачные, перехваченные лентой высоко под самой грудью и свободно драпирующиеся по фигуре, волосы убраны в виде изящной маленькой диадемы. Теперь модницы хотели походить на древнюю статую. Никаких кринолинов, фижм, мушек, париков — приметой высшего шика стала считаться "античная" простота покроя при минимуме украшений, всего один какой-нибудь браслет или колье, причем не бриллианты, а предпочтительно геммы (резные камни), вделанные в оправу. Эта изысканная простота требовала, впрочем, не меньше стараний и ухищрений, чем затейливые одеяния стиля Людовика XV. Прелестный портрет госпожи Рекамье, написанный в 1800 году Давидом (в эпоху Консульства и Империи лучшим, что делал Давид, были портреты), может рассматриваться как хрестоматийный образец послереволюционного классицизма. Тут все "стильно" — кушетка, треножник с их ясными лебедиными линиями, расположение их в пространстве и сама элегантная босоножка в белом хитоне, хозяйка знаменитого салона, вполне вошедшая в роль новейшей Аспазии.

Этот стиль распространялся и в других странах, привыкших следовать французским модам, каковы бы они ни были. Им безоглядно следовали и при дворе Александра I, несмотря на войну России с Францией. Умный и желчный наблюдатель Вигель записывал в своих мемуарах: "Одно было в этом несколько смешно: все те вещи, кои у древних были для обыкновенного, домашнего употребления, у французов и у нас служили одним украшением; например, вазы не сохраняли у нас никаких жидкостей, треножки не курились, и лампы в древнем вкусе, со своими длинными носиками, никогда не зажигались". Очень проницательное замечание. Вигель безошибочно уловил элемент неорганичности в классицизме Нового времени. Это уже не был органический большой стиль, подобно стилям былых времен.



Искусство Англии XVIII века

В большинстве стран Европы XVIII век был беднее художественными ценностями, чем XVII век, а в некоторых, как в Голландии, Фландрии, Испании, изобразительное искусство "галантного" столетия опустилось до уровня посредственности. Англия являлась исключением: в этой передовой европейской стране, на полтора столетия раньше Франции осуществившей буржуазную революцию, национальный гений рано и блистательно проявился в литературе, но поздно — в пластических искусствах. Только в XVIII веке Англия выдвинула живописцев всевропейского масштаба. К этому времени послеренессансное искусство в других странах уже прошло большой исторический путь и значительно прогрессировала теория, эстетическая мысль. И в самой Англии философия искусства опережала его практику, что сообщило особый отпечаток английскому искусству. Оно появилось на свет уже весьма "умным", рассуждающим, опирающимся на фундамент эстетики, на опыт литературы и театра.

"Литературная" страна, Англия ценила в искусстве программность, ценила рассказ, построенный на материале современности (мифология здесь никогда не была в почете) и содержащий моральные выводы. Знаменитый английский юмор уберегал от слишком пресного морализаторства, от мелочного дидактизма. Не меньше ценились в искусстве психология и характер. Впоследствии все это синтезировалось у Диккенса, гениального даже в своей сентиментальности, возвышенной пафосом любви к людям и несравненным юмором. "Диккенсовское" начало задолго до Диккенса формировалось в английской литературе; можно заметить его и в первых успехах изобразительного искусства англичан. Именно на английской почве появился уже в первой половине XVIII века предтеча будущего критического и сатирического реализма в живописи — Уильям Хогарт.

Подобно автору поучительных комедий, Хогарт сочинял целые истории, обличающие нравы, разделял их на акты и каждый акт запечатлевал в отдельной картине. Картины он писал маслом, а потом воспроизводил в гравюрах. Размноженные в сериях эстампов, наполненные злободневными намеками, произведения Хогарта производили сенсацию. Он создал циклы "Карьера проститутки", "Карьера мота", "Модный брак", "Прилежание и леность" и многие другие — каждый из шести, восьми или больше композиций, связанных общим сюжетом. Хогарт и язвит, и развлекает, и бичует. Он живописует со всеми острыми и смешными подробностями непристойные кутежи своих морально деградирующих героев и приводит их к плачевному финалу. "Карьера мота" кончается жестокой сценой в сумасшедшем доме; "Модный брак" (история брака обедневшего лорда с дочерью богатого купца) — смертью всех действующих лиц: любовник жены убивает мужа и сам попадает на виселицу, а жена кончает самоубийством.

Приемы Хогарта откровенно сценичны. Он и чувствовал себя драматургом: составлял словесные комментарии (ремарки) к своим картинам

Томас Гейнсборо

Портрет дамы в голубом
Конец 1770-х
Санкт-Петербург,
Эрмитаж



Уильям Хогарт

Ночной кутеж
Из серии "Карьера мота"
1735
Лондон,
Музей Джона Соуна

Уильям Хогарт

Девушка с креветками
1740-1750 Лондон,
Национальная галерея

искусство Англии XVIII века не пошло по пути повествовательности. Рассказ был предоставлен литературе, а живопись, наверстывая упущенное, совершенствовала свои собственные возможности главным образом в жанре портрета. Напомню, что портрет и ранее культивировался в Англии, беря начало от Хольбейна и Ван Дейка. Укрепленный литературой интерес к психологии поддержал эту традицию. И сам Хогарт был не только бытописателем, но и превосходным портретистом, сохраняя в портретах свой дар социального психолога и мастерство в передаче мгновенных состояний. Что касается живописных качеств, они в портретах Хогарта сказались ярче, чем в сюжетных композициях. Лучше всего у Хогарта — портреты-этюды, живые, блестящие свежестью, как, например, портрет быстрогоглазой, розовощекой "Девушки с креветками".

и гравюрам, характеризовал героев и даже давал им собственные имена. По красноречивой наглядности и какой-то терпкости деталей Хогарт напоминает нашего Федотова, который, кстати сказать, тоже любил комментировать свои вещи. Возьмем любой лист Хогарта - перед нами отработанная мизансцена, причем дан краткий, переходный миг действия, благодаря чему мы представляем, что следует за ним, - комедия продолжается в нашем воображении, подводя к следующей картине. Перед нами — летучий момент развивающегося действия, в точности как в театре. И в наши дни продолжают ставить театральные постановки по картинам Хогарта.

Однако в целом изобразительное искусство Англии XVIII века не пошло по пути повествовательности. Рассказ был предоставлен литературе, а живопись, наверстывая упущенное, совершенствовала свои собственные возможности главным образом в жанре портрета.



Плеяда портретистов второй половины XVIII века является гордостью английского искусства. Достаточно назвать двух крупнейших, которые были в известном смысле антиподами, - Рейнолдса и Гейнсборо. Сэр Джошуа Рейнолдс, первый президент Британской Академии художеств, основанной в 1768 году, был образцом английского джентльмена. Он играл видную роль в политике, принадлежал к партии вигов; был так же остроумен, как образован; сливки лондонского общества — ученые, писатели, философы, политические деятели — запросто собирались у него в гостях.

Джошуа Рейнолдс
Амур развязывает
пояс Венеры 1788
Санкт-Петербург,
Эрмитаж



Деятель незаурядного масштаба и серьезный, эрудированный теоретик искусства, Рейнолдс обращался со своим крупным художественным талантом, как опытный мастер со своим инструментом, направляя его сознательно, может быть, слишком сознательно. Он заранее рассчитывал художественный эффект и достигал его обдуманно. Физиономист и живописец он был превосходный, все его лица, особенно мужские, написанные в густых теплых тонах, энергично моделированные, поразительно жизненны, но Рейнолдсу этого было недостаточно, его не удовлетворял просто портрет, ему всегда хотелось сделать из портрета подобие исторической картины или аллегорию. Полковника Тарлитона он пишет в пламени битвы, знаменитую актрису Сару Сиддонс - в виде музы трагедии, лорда Хитфилда, защитника Гибралтара, краснолицего старого воина, — на фоне крепости, с огромным ключом в руках, окутанным дымом орудийных выстрелов. Леди Гамильтон, обаятельную авантюристку и верную подругу адмирала Нельсона, Рейнолдс написал в виде Венеры, полузакрывшей лицо манерно-лукавым жестом.

Томас Гейнсборо как портретист тоже был очень популярен в тех же кругах, что и Рейнолдс, часто им позировали одни и те же заказчики. Но, в отличие от Рейнолдса, Гейнсборо недолюбливал светских леди и джентльменов, тяготился столичной жизнью, его тянуло к природе и тиши-

Томас Гейнсборо
Портрет Сары Сиддонс
1784-1785 Лондон,
Национальная галерея



не, книжного образования он не получил почти никакого, да и в живописи был чуть ли не самоучкой. Рейнолдс в своей практике строго следовал своим же теориям — Гейнсборо и знать не хотел никаких теорий, работал интуитивно и просто, глядя на натуру, хотя господствующий дух и вкус времени легко овладевали им: он воспринял аристократическую манеру Ван Дейка, томную элегантность французов, влиял на него и Рейнолдс — хотя бы в плане невольного соревнования. Гейнсборо не воевал против вкусов заказчиков, но в их рамках был вполне оригинальным и на редкость привлекательным художником.

Если Рейнолдс пишет полководца, ученого или актрису, он окружает их ореолом их деятельности и ее атрибутами. Как умный режиссер, он изобретает соответствующую декорацию, повороты и жесты, как бы говоря зрителю: вот героический полководец, вот углубленный в свои занятия ученый, вот великая артистка. Гейнсборо ничего не сочиняет: пишет портретируемых в спокойных нейтральных позах, часто на фоне парка. Но в своей сдержанности его портреты более поэтичны, больше говорят вооб-

ражению. Сравним портреты Сары Сиддонс, написанные Рейнолдсом и Гейнсборо. У Рейнолдса она, как уже сказано, предстает в облике трагической музы. Прекрасная тонкая рука царственным жестом брошена на подлокотник кресла — не кресла, трона! — другая рука приподнята, приподнято и лицо, и взор — она прислушивается к голосу вдохновения. За ее плечами темнеют две мрачные тени — фигуры Преступления и Возмездия. И вот портрет той же актрисы, написанный в том же самом году Гейнсборо. Никаких атрибутов (если не считать глухо пламенеющего темно-красного занавеса), никакой аллегии. Спокойно сидит и смотрит изящная строгая леди. В ее точеных чертах (совершенный тип английской красоты) чувствуется особое благородство — благородство духа, а не только крови, а за ее спокойствием — внутренняя собранность. Эта женщина — прежде всего личность: ум, воля, энергия. Но все под покровом как бы некоей непроницаемости: она не допускает нескромных наблюдателей в свой внутренний мир. Портреты Гейнсборо сохраняют недосказанность. Зато они и не вызывают чувства пресыщения, той прозаической законченности, за которой уже ничего больше не следует.

Недаром Гейнсборо любил музыку. Его произведения музыкальны по выражению, по ритму, по краскам. Он прославился серией так называемых голубых портретов: к ним принадлежит и портрет Сары Сиддонс, где аккорд голубого, белого и черного звучит на темно-красном фоне. Своими голубыми гаммами Гейнсборо как бы полемизировал с Рейнолдсом, который был убежден, что холодные тона не годятся в качестве господствующих, а могут лишь оттенять собой преобладающую красно-коричневую гамму. Но Гейнсборо вопреки теории создал "Мальчика в голубом" — самого реального из всех сказочных принцев и самого сказочного из всех реальных мальчиков. Голубые тона Гейнсборо не просто голубые: они складываются из оттенков и полутонов, в них есть серебристость, жемчужность, розовеющие отливы перламутра, изменчивая синева воды.

Если Рейнолдса от портретов влекло к исторической картине, то заветным желанием Гейнсборо было удалиться на покой и писать пейзажи. Та Англия, которую он действительно любил, — это Англия уютных усадеб, далеких от столичной суеты, где жизнь течет созерцательно и неспешно, как длинный безмятежный летний день, от восхода до заката. И иногда он с наслаждением писал задумчивые сельские уголки с прудами, стадами коров. "Мне опротивели портреты, — говорил он, — и мне бы очень хотелось взять мою виолу-ди-гамба и уйти в какую-нибудь веселую деревню, где бы я мог писать пейзажи...". Но портреты доставляли ему известность и



Томас Гейнсборо
Портрет Джонатана Баттола
(Мальчик в голубом)
Около 1770
Сан-Марино (США),
Галерея Хантингтон



Джон Констебл

Мельница в
Флэтфорде 1817

Лондон, Галерея Тейт

деньги, а пейзажами Гейнсборо при его жизни мало кто интересовался. Между тем, свежие и тонкие, они явились началом замечательной английской школы пейзажной живописи. В конце XVIII и начале XIX века один за другим стали выдвигаться крупные пейзажисты - романтичный Кром, фантастический Тёрнер и, наконец, великий и скромный Констебля* Констебл — уже в XIX столетии - осуществил то, о чем Гейнсборо только мечтал: он уехал в деревню и стал исключительно "живописцем природы", близкой ему природы сельской Англии. По выражению одного критика, жизнь Констебла так тесно связана с его родной мельницей, как жизнь улитки — с ее раковиной. Его любовь к сельской природе была без-

гранична, смиренна, доходила до полного растворения в ней, и природа его отблагодарила, открыв ему то, что скрыто от равнодушных глаз, и посвятив в глубокие тайны живописи.



Джон Констебл

Телега для сена 1821
Лондон,

Национальная галерея

"Мое скромное искусство можно обнаружить в любой тропинке", — говорил Констебл. Он никогда не искал в природе поражающих и редких эффектов, брал ее в обычных состояниях, писал всегда прямо с натуры и находил неисчерпаемое богатство в простых мотивах: лощина, заводь, мост через ручей, дорога. "Шум воды, вырывающейся из-под мельничной плотины, ивы, старые гнилые доски, скользкие сваи и кирпичная кладка стен — как я люблю все это. Шекспир умел все опозитизировать, он писал про то, как бедный Том находил себе пристанище среди овечьих загонов и мельниц. Пока моя рука держит кисть, я не перестану рисовать такие



Джон Констебл Вид на собор в Солсбери с реки
Около 1827-1829 Лондон,
Национальная галерея

края...". В густой шероховатой фактуре его картин, в месиве мазков, голубых, коричневатых, серебристых, светлых до сияния и темных до бархатной черноты, возникают не предметы природы, видимые по отдельности, а сквозит жизнь природы как чего-то целого, единого, органического. Природа "смотрит" небом, "дышит" ветром, "говорит" шумом листьев и вод. Как никакой другой художник, Констебл ограничил себя очень малым пространством: почти все его картины написаны в одной и той же местности. Благодаря этому Констебл мог пристально изучать атмосферные изменения, влияния света, погоды. Он едва ли не первым понял, что один уголок местности заключает в себе множество различных пейзажей в зависимости от времени дня, от освещения. Когда через много лет Клод Моне писал серию пейзажей со стогом сена, по-разному освещенным, он, в сущности, продолжал начатое Констеблом.



Русское искусство XVIII века

История искусства не знает более крутого поворота от средневековья к Новому времени, чем в России начала XVIII столетия. Вплоть до начала царствования Петра I могло казаться, что позднесредневековая художественная система на Руси прочно властвует, а чужеземные "фряжские затеи" растворяются в ней, как ручьи в море. И вдруг это море ушло под землю и на обнажившемся дне стали со сказочной быстротой произрастать совершенно новые побеги, так же как на берегах Невы "из тьмы лесов, из топи блат" встала новая русская столица, вскоре ставшая одним из красивейших городов мира. Всего несколькими десятилетиями раньше, в то время, когда во Фландрии работал Рубенс, в Испании — Веласкес, в Голландии — Рембрандт, русские иконописцы только-только начинали писать парсуны — иконоподобные портреты царя Ивана Грозного, царя Федора Иоанновича, о внешности которых знали понаслышке. В год, когда в Голландии умер Рембрандт, русский "западник" Симон Ушаков еще писал наивно-геральдическое "Насаждение древа государства Российского". И еще в 1690-х годах самым новаторским произведением русской живописи был примитивный портрет-парсуна царского шута Якова Тургенева. А через пятьдесят-шестьдесят лет в России уже были Рокотов и Левицкий — портретисты такого же масштаба и склада, как их английские современники; был Шубин — достойный соперник французского скульптора-портретиста Гудона; был Фирсов, чье жанровое полотно "Юный живописец" могло бы быть создано Шарденом.

Разумеется, дело не в том, что средневековое искусство вообще и русское в частности было "хуже" искусства Нового времени. Скорее, оно было лучше, но определения "хуже" и "лучше" надо употреблять с большой осторожностью, когда речь идет о стадийно разных художественных системах. Художественная система Древней Руси была великой и прекрасной, откуда не истощилась ее историческая почва. Но в XVII веке она истощалась, и плоды начинали чахнуть. На общемировом историческом фоне она становилась архаизмом; Петр, прорубая окно в Европу, взорвал и старую художественную традицию. Жалеть ли об этом, как жалели славянофилы? Вероятно, не стоит. Традиции способны возрождаться из пепла, когда приходит их час.

Впрочем, в эпоху, начавшуюся с реформ Петра, древнерусские традиции не погибли, а только ушли вглубь и на периферию. Россия была громадна. От камня, брошенного Петром в застоявшиеся российские заводы, круги шли по всему обширному пространству, но чем дальше от центра — от Петербурга и Москвы, — тем они были слабее. Окраинная деревенская Россия продолжала жить художественным наследием старины: пела старинные песни, рассказывала былины и сказки, резала по дереву русалок-берегинь, хранила заветы иконного письма, донесенные до наших дней мастерами Палеха. Художественный облик России XVIII века складывался

Дмитрий Левицкий
Портрет графини
Урсулы Мнишек 1782
Москва,
Третьяковская галерея

Алексей Zubov
Санкт-Петербург
Гравюра 1727



из многих пластов, и только верхние, петербургские пласты основательно оторвались от прошлого.

Петр I в своей художественной политике на первых порах руководствовался не столько эстетическими, сколько деловыми соображениями. В искусствах он видел прежде всего важное подспорье научному и техническому прогрессу, потому и хлопотал об их обновлении: иконописными методами нельзя было ни иллюстрировать научные книги, ни исполнять чертежи и проекты, ни делать документальные зарисовки. Для этих целей лучше всего годилась гравюра — линейное, точное, экономное изображение, среднее между картиной и чертежом. Такие документальные гравюры при Петре сразу же получили распространение. Сначала ими занимались граверы, выписанные Петром из Голландии, — Шхонебек, Пикар, — а вскоре у них появились русские последователи, например Zubov, исполнявший "перспективы" строящегося Петербурга, суховатые, но не лишенные изящества. Задача художественного отделения при Академии наук, созданной в 1724 году, определялась так: "Художники необходимы для рисования анатомических фигур, трав и других натуралей".

Культура петровского времени отличалась деловитостью, но скучной ее не назовешь: в ней таилась романтическая нетерпеливость - поскорее узнать, открыть, освоить, догнать. После столетий неспешного традиционного развития и недоверия к новшествам Россию обуяла неистовая любознательность. Сам Петр не только собственноручно владел четырнадцатью ремеслами — плотничал, точил, строил, делал чертежи кораблей, — но и страстно увлекался всем необычным — редкостями и диковинами. Он основал Кунсткамеру — коллекцию природных диковин, "как человеческих, так и скотских, звериных и птичьих уродов", поощрял раскопки в сибирских курганах, приказывал собирать и хранить "старые надписи на каменах, железе или меди, или како старое необыкновенное ружье, посуду и прочее все, что зело старо и необыкновенно". Главной же его страстью было судоходство, и любимыми его художниками были те, кто умел изображать корабельные снасти. Поэзия петровского времени - это поэзия кораблестроительства, соленого морского ветра. Вкусы Петра в данном слу-

чае отражали стремления новой России: прорыв к морю составлял ее неотложную историческую задачу.

Понятно, почему Петр, самодержавный царь крепостнического государства, поначалу с таким жаром ухватился за традиции бюргерской Голландии: тут все было ему на руку — опыт в мастерствах, опыт в науках и, главное, опыт общения с морем и покорения моря. Из Голландии Петр выписывал мастеров и художников, там покупал картины, сам обучался там корабельному делу, а свое великое детище — Петербург — ему хотелось сделать похожим на Амстердам.

Первыми этапами строительства Петербурга руководил зодчий Трезини, приехавший в Россию из Дании. Строительство подчинялось общему

плану: новая столица была задумана как город не стихийный, а регулярный, не деревянный, а сплошь каменный, с длинными лучевыми проспектами, с системой каналов и шлюзов, с обилием зданий делового назначения. Трезини делал и " типовые проекты " фасадов жилых домов трех категорий - для " именитых ", " зажиточных " и " подлых " (то есть простых) людей. Справедливость требует сказать, что эти три категории не так уж разительно друг от друга отличались: фасады домов " именитых " были изящнее " подлых ", но так же просты и сдержанны в украшениях. Простотой стиля отличались и общественные сооружения — раннее Адмиралтейство, здание Двенадцати коллегий, Кунсткамера. Несмотря на скромные барочные фронтоны, дух барокко в них отсутствует. " Летний дворец " Петра в Летнем саду похож не на дворец, а на уютный двухэтажный дом: внутри небольшие комнаты, большая кухня, очаг, изразцовая облицовка. Единственная декорация фасада — прямоугольные плитки с барельефами на темы моря: корабли в волнах, игры морских божеств.

Самым значительным сооружением Доменико Трезини был Петропавловский собор, вернее, его колокольня — высокий узкий шпиль, предваряя будущую " адмиралтейскую иглу ", давал тон облику Петербурга.

Интересное зрелище представляет отдел русской культуры петровского времени в Эрмита-



Доменико Трезини
Петропавловский собор в
Санкт-Петербурге
1712-1733
Вид с северо-запада

же, так называемая галерея Петра Великого: станки, инструменты, глобусы, ландкарты, карты звездного неба, подзорные трубы, модели первых судов русского флота, гравюры, книги по этикету, книга "Символы и эмблемы", портреты сподвижников Петра, даже гравированный портрет Исаака Ньютона, с которым Петр лично встречался. И наконец, "восковая персона": сидящая фигура Петра в натуральный рост, одетая в его парадный голубой камзол, с лицом, выполненным на основе маски Петра, снятой скульптором Растрелли. По преданию, эта фигура на шарнирах раньше была снабжена механизмом, позволяющим ей вскакивать с кресла и выпрямляться во весь свой двухметровый рост. Если это и легенда, то характерная: и после смерти не иначе как в устрашающе-порывистом движении представ-

лялся людям тот, кто "уздой железной Россию вздернул на дыбы", гигант с маленькой круглой кошачьей головой и пронзительными выкаченными глазами. Иллюзионизм "восковой персоны" - вполне в духе стремлений петровской культуры к тщательному изображению "натуралей". Обычно неприятный, иллюзионизм в произведениях петровского времени не отталкивает: он любопытен, внушитель, овеян духом своеобразного русского Ренессанса.

В самом деле, то, что происходило тогда в России, было похоже на Ренессанс и по социальному смыслу и по тенденциям культуры: ее "обмирщение", тяга к союзу искусства с наукой, с положительными знаниями,

к рационализму, целесообразности, трезвости. Причем, как триста лет назад в Италии, так и теперь в России, рационализм и трезвость, внушаемые пылкой жадью познания и действия, были изнутри романтичны. И что самое главное — в петровское время вспыхнул интерес к личности, появилось доверие к ее силам, и искусство портрета, раньше почти неведомое на Руси, сразу же заняло одно из главных мест. Первые живописцы — пенсионеры Петра Андрей Матвеев и Иван Никитин, посланные для обучения один в Голландию, а другой в Италию, — прославились как портретисты.

Все похоже на Возрождение и вместе с тем все не похоже. Совершенно иной мировой исторический фон, совершенно иные внутренние условия и иной путь предшествовавшего национального развития сделали то, что сходные тенденции вылились в несходные формы: плоды русского "Ренессанса", конечно, мало напоминают об итальянском и северо-европейском Ренессансе. Притом для России это был только короткий переломный период. Исследователями истории культуры не раз замечалось, что в странах, почему-либо задержавшихся в темпах своей культурной



Иван Никитин Портрет канцлера Г.И.Головкина 1716
Москва,
Третьяковская галерея

эволюции, когда они начинают наверстывать отставание, развитие идет ускоренно, смена одного этапа другим совершается в короткие сроки. Так происходит выравнивание общемирового культурного процесса. Так и было в России: в течение одного столетия ее искусство проделало путь, приблизительно аналогичный тому, какой другие страны Европы прошли за несколько веков. Еще при жизни Петра своеобразный русский Ренессанс переходит в своеобразное русское барокко, конечно, под прямым влиянием западноевропейской культуры.

Когда Петр стремительным натиском вывел Россию на мировой рынок и "ногою твердой встал при море", одолев шведского льва, он уверовал в себя как властелина мирового размаха, и тогда пышные лавры Людовика XIV стали манить его сильнее, чем демократическая простота голландских бюргеров. "Шкипер Питер", "саардамский плотник", обучавшийся "навигационному делу" у простого голландского мастера, у себя дома преобразился в деспота-самодержца.

Петру-победителю хотелось быть ничем не хуже европейских монархов, не уступать им в блеске. Он пригласил из Франции королевского архитектора Леблона и поручил ему главную роль в строительстве Петербурга и Петергофа. Петергоф — загородная резиденция — был самой честолюбивой художественной затеей Петра: он задумал сделать его подобием Версаля и даже превзойти французский оригинал. Тут уже не поминалось об утилитарном назначении искусств: напротив, все достижения техники использовались для создания декоративного великолепия, которое "зело первейшим монархам приличествует". И в самом деле, Петергоф ослепителен, особенно его центральная панорама с каскадами фонтанов, Большим гротом и статуей Самсона, разрывающего пасть льву. Только Монплеизир напоминает о первой любви Петра — Голландии.

Решающей для расцвета русского барокко была деятельность отца и сына Растрелли. Карло Бартоломео Растрелли, итальянский скульптор, приехал в Россию из Парижа в 1716 году, и с ним — его шестнадцатилетний сын. Старший Растрелли участвовал в декоративном оформлении Петергофа, проектировал "Триумфальный столп", прославляющий победы русского оружия, — покрытую барельефами колонну (этот памятник не был осуществлен), но самое лучшее, что он сделал, — это скульптурный портрет Петра I и статуя императрицы Анны Иоанновны с арапчонком. Бронзовый бюст Петра увековечил лик яростного реформатора таким, как представляли его последующие поколения, как рисуется он нам и доныне. Огромная взрывная энергия заложена в неукротимом облике. Портрет исполнен в типичных динамических формах барокко, напоминая о манере Бернини: текучая, блистающая бронзовая масса передает и латы, и кружево, и муаровую ленту, и мантию — все это в эффектном перемещении, клубящееся, как бы схваченное в момент сильного движения против ветра. Лицо Петра на этом портрете послужило потом одним из прототипов для лица "Медного всадника" Фальконе и Мари Колло.

Сравнивая портрет Петра со статуей Анны Иоанновны, можно думать, что Растрелли был под обаянием личности Петра, но со скрытой иронией и неприязнью относился к его консервативным преемникам. Статуя Анны тоже по барочному эффектна, ее облик тоже устрашает, но устрашает по-другому: нарядный многопудовый идол с лицом старой женщины, тупая деспотическая сила, которая важно движется, не видя кругом себя ничего, и способна раздавить не глядя, не понимая... Хотя Анна окружала себя иностранцами и передала управление страной в руки немца Бирона, художник увидел в ней олицетворение косной "азиатчины". Редкий пример поистине разоблачительного парадного портрета.

Сын скульптора Растрелли, Бартоломео Растрелли-младший, был архитектором. Его без всякой натяжки можно считать русским художником: он работал исключительно в России; звали его уже не Бартоломео, а Варфоломеем Варфоломеевичем. Он начинал при Анне, а по-настоящему развернулся в царствование "дщери Петровой" Елизаветы, то есть в 40-х и 50-х годах. Русская архитектура середины века частью создана, частью вдохновлена им — это пленительное русское барокко, оригинальный стиль, переработавший западные и впитавший русские традиции. Большой Царскосельский дворец. Зимний дворец на берегу Невы, дом Строганова на Невском проспекте, собор Смольного монастыря — вот его лучшие образцы. Без этих построек мы не мыслим Петербурга. Они праздничны и строги, пластичны и ясны. Растрелли в полной мере осуществил скульптурный принцип обработки стены: словно в медлительном торжественном



Варфоломей Растрелли
Собор Смольного
монастыря в
Санкт-Петербурге 1748-1764
Вид с запада

танце колонны, полуколонны и пилястры расходятся, сближаются, сгущаются в букеты колонн, линии раскрепованных карнизов вычерчивают рисунок сложной конфигурации, декоративная пластика, маски, украшения органически включены в движение архитектурных массивов. Посмотрите на фрагмент Зимнего: какая сочность, какая богатая жизнь в этих сложно профилированных формах! В некоторых постройках, например в Андреевском соборе в Киеве, Растрелли даже приближается к легкому изяществу рококо. Но он — и в этом его особая оригинальность — не создает впечатления беспокойства, асимметрии, атектоничности. Его пластичные формы подчинены мерному ритму и спокойному, ясно читаемому плану. Он сохраняет симметрию, протяженность и прямизну фасадов. В соборе Смольного Растрелли артистически переводит на язык барокко традиционный русский тип пятиглавой церкви.

У Растрелли было много последователей. Кроме петербургского барокко появилось и московское, продолжавшее ту близкую к барокко линию, которая в московской архитектуре намечалась еще в конце XVII века. В Москве работал талантливый архитектор Ухтомский: старые москвичи еще помнят его внушительную триум-

фальную арку — Красные ворота, теперь, к сожалению, снесенную.

В середине века расцветает и портретная живопись, по качеству намного превосходя историческую и мифологическую, которые оставались русифицированными перепевами соответствующих жанров европейских академий. В обнаженных Юпитерах и Геркулесах русских художников легко угадываются дюжие натурщики, Иваны и Степаны, поставленные в



Варфоломей Растрелли
Зимний дворец в
Санкт-Петербурге 1754-1762
Вид со стороны Дворцовой
площади

позу и усердно позирующие перед питомцами новоиспеченной русской Академии художеств (она была создана в 1757 году).

После Петра в Петербург больше прежнего наезжали иностранные живописцы — типичные, хотя не первоклассные мастера рококо, итальянцы и французы: Токе, Ротари, Торелли и многие другие. Кокетливым "головкам" Ротари Екатерина II отвела целый зал в Петергофском дворце, названный "кабинетом мод и граций". Однако линия русского портрета не сливалась с привозными течениями и сохраняла определенную самобытность. Переходное место принадлежало Антропову — ученику Матвеева. Антропов, видимо, стремился работать по примеру иностранцев, но ему мешали отголоски русской парсуны, локальной красочности русской иконы и решительное неумение тонко льстить портретируемому, как умели приезжие виртуозы. Антропов тщетно старался навязать своему честному и грубоватому таланту новомодную лощеность. Он хотел написать парадный портрет Петра III наподобие пышных портретов барокко, не поспешил на изображения драгоценностей и горностаевой мантии — а получился у него портрет-недоумка с рыбьим туловищем на тонких ногах. Хотел написать величественную важную статс-даму Измайлову, но не смог скрыть, что она дряхлеет, обрюзгла, смешно нарумянена. Ее алмазный медальон Антропов пишет, не считаясь с перспективным сокращением и стараясь сделать его как можно более заметным, так что он выглядит не деталью ее костюма, а наложенным поверх портрета клеймом вроде герба на гравюрах. Словом, сквозь "европейскую" манеру у Антропова все время прорывается старозаветный примитив.



Алексей Антропов
Портрет М.А.Румянцевой
1764
Санкт-Петербург,
Русский музей

Подобное было и в быту русского "высшего общества": вчерашние бояре, сбрив бороды и, надев парики, танцевали на ассамблеях экосезы и котильоны, а дома донашивали нравы старины: ели из оловянной посуды, тешились с "дураками и дурками", сажали провинившихся крепостных девок на цепь. Еще в конце столетия не редкостью был тип русского вельможи, вольтерьянца и поклонника Дидро, сочетавшего просвещенные вкусы с крепостническими, домостроевскими обычаями. Но в пестром общественном растворе взбудораженной Петром России мало-помалу кристаллизовалась порода людей новой формации. Каким ни был половинчатым и полуварварским русский "ренессанс", он приносил свои духовные плоды, способствуя самосознанию личности. Из далеких северных селений пришел великий Ломоносов - русский Леонардо да Винчи. В среде русского

Дмитрий Левицкий
Портрет П.А.Демидова
1773
Москва,
Третьяковская галерея



дворянства зарождался тип людей широко мыслящих, стоящих на уровне передового культурного пласта той эпохи и даже в чем-то заглядывающих вперед. Крестьянские восстания, грозное пугачевское движение заставляли их о многом задумываться. Эта среда выдвинула первых русских просветителей, а впоследствии — декабристов. "Фаланга героев, вскормленных, как Ромул и Рем, молоком дикого зверя..." — сказал о них Герцен.

Искусство портрета в России второй половины XVIII века не могло бы выдвинуть Левицкого, Рокотова, Боровиковского, Шубина, если бы это время не было эпохой интенсивного развития личности. Мундиры, орденские ленты, условные жесты и прочие атрибуты присутствуют в изобилии на портретах, являются непременным гарниром, и все-таки внимательный наблюдатель видит не парад чинов и званий, а людей с разными индивидуальностями, с духовным миром, часто незаурядным. Кто бы ни скрывался за обликом молодого "Неизвестного", изваянного из мрамора Шубиным в 70-х годах, - перед нами русский XVIII столетия, предвещающий, может быть, и Чаадаева и Грибоедова. Это "частное лицо", человек без всяких регалий. Какая-то поэтическая свобода, нестесненный полет мысли,

Дмитрий Левицкий
Портрет Е.И.Нелидовой
1773
Санкт-Петербург,
Русский музей

полет души отразились в горделивом разлете бровей под крутым светлым лбом, в ясном взоре "Неизвестного".

Левицкий и Рокотов - эти два имени значат для русского искусства примерно то же, что Рейнолдс и Гейнсборо для английского; тут есть несомненная параллель, тем более интересная, что английскую живопись тогда в России знали плохо, преобладали французские влияния, пора англофильства наступила позже. Даже отношение между искусством двух замечательных русских портретистов в чем-то аналогично отношениям Рейнолдса и Гейнсборо. Левицкий учился у Антропова, однако его отделяет от учителя чуть ли не целая художественная эпоха, ибо Левицкий — уже настоящий искусный мастер европейского масштаба, хотя вполне национальный. Его портретное мастерство отличалось широким диапазоном — от импозантных парадных портретов вроде портрета во весь рост Демидова, богатейшего промышленника и мецената, до интимно-лирических, как



Федор Рокотов
Портрет А.П.Струйской
1772
Москва,
Третьяковская галерея



портрет молодой Львовой, напоминающий по колориту нежную розу в воздушной сероватой зелени. При этом и Демидов и Львова — совершенно русские по складу люди, сомнений в этом не возникает. Левицкий легко и изобретательно разнообразил свою манеру, то писал живописно и "пушисто", то прибегал к эмалевой фактуре и холодноватой фарфоровости колорита, как в овальном портрете Урсулы Мнишек. Эту польскую даму — воплощение светскости — Левицкий писал как бы совсем другой кистью, чем патриархальную помещицу Бакунину; своего отца - старого священника — он писал опять по-другому: просто, почти сурово, в темных тонах; словом, у Левицкого был, как позже учил Чистяков, "по сюжету и прием". Когда нужно, Левицкий прекрасно умел пользоваться антуражем, атрибутами, аллегориями, превращая, подобно Рейнолдсу, портрет в картину.

Всего этого не умел Рокотов (но кто-то хорошо сказал: "Благо художнику, который "не умеет"!"). Парадные портреты, когда он пробовал их писать, удавались ему плохо. Он писал "однообразно" — не прием выбирал по сюжету, а, скорее, сюжеты (то есть лица) выбирал, подходившие к своему постоянному и любимому

Федор Рокотов
Портрет
В.Е.Новосильцевой
1780
Москва,
Третьяковская галерея



"приему". Он любил писать погрудные портреты, часто заключенные в овал. Лица таинственно и мягко вытекают из сумеречного фона, глаза прищуренные, с узким разрезом, тень улыбки прячется в уголках губ. Подмалевок жаркого красного тона просвечивает сквозь наложенные сверху воздушные, дымчатые, мерцающие лессировки. Рокотов решал каждый портрет в тональной гамме сближенных оттенков: портрет Новосильцевой — серебристо-холодный, бледно-голубой с белым; портрет молодой неизвестной дамы — весь розовый; портрет Струйской соткан из пепельных полутонов. С поразительным артистизмом Рокотов передавал рокайльные сочетания серовато-розового с бледно-зеленым (в портретах Санти, Суворцевой), облачную дымку напудренных волос, прозрачность кремовых кружев. Кружева он никогда не выписывал тщательно, а набрасывал летучими прерывистыми мазками, схватывая кистью как бы душу кружева — легкую и капризную. Черты лиц на его портретах чуть тают, чуть расплываются и иногда кажутся полустертыми. Рокотовские загадочные глаза, узкие глаза без блеска, смотрят на нас, словно из глубины зеркал — старинных потускневших зеркал, висящих в полутемных залах, смотрят из далекого прошлого, благосклонно, насмешливо и печально.

Поэт Я.Полонский написал стихи о портрете Лопухиной кисти Боровиковского, младшего современника Левицкого и Рокотова, художника несколько однообразного, но тонкого:



Владимир Боровиковский
 Портрет М.И.Лопухиной 1797
 Москва,
 Третьяковская галерея

Владимир Боровиковский
 Портрет Е.Н. Арсеньевой
 1790-е
 Санкт-Петербург,
 Русский музей

Она давно прошла, и нет уже тех глаз,
 И той улыбки нет, что молча выражали
 Странанье, тень любви и мысли, след
 печали.
 Но красоту ее Боровиковский спас...

Не единственная, вероятно, И не главная, но все-таки большая задача искусства — спасти красоту, уберечь ее от смерти и времени. Вот перед нами, как живые, наши прадеды и прабабки — их портреты лучше всяких исторических документов говорят о светлых началах русской жизни. Иначе откуда бы такая одухотворенность многих лиц — ведь не могли ее выдумать, взять из ничего художники. Не мог выдумать своего "Неизвестного" Шубин, не мог выдумать Рокотов умную, гордую улыбку Новосильцевой, этой русской Джоконды. Они только спасли их красоту. Значит, "со всеми неистощимыми вариациями пьяных офицеров, забияк, картежных игроков, героев ярмарок, псарей, драчунов, секунов, серальников" (по колоритному выражению Герцена) сосуществовали совсем иного склада люди. В галерее портретов

XVIII века особенной поэтической духовностью выделяются женские портреты: может быть, это и не случайно. В русских дворянских семьях женщина, освободившаяся от домостроевской заботы, но отстраненная от забот карьеризма, пресмыкательства перед высшими, чиновничьих интриг, подчас опережала в нравственном и даже умственном развитии своих мужей и братьев. Она была внутренне свободнее. Столько раз высмеянные "уездные барышни", правда, коротали дни в праздности, мало смыслили в "практической" жизни, распевали сентиментальные романсы, но иные из них проводили свои нескончаемые досуги за чтением, задумывались, в тиши наблюдали, и порой из этих слабых созданий неожиданно формировались женщины с сильной и чистой душой, прообразы пушкинской Татьяны, предшественницы жен декабристов.

Русская культура, как и жизнь русского общества конца XVIII столетия, представляла смешение и сплав удивительных противоречий. "Какая смесь, пестрота, разнообразие! — писал Белинский



о времени царствования Екатерины II. — Сколько элементов разнородных, но связанных, но одушевленных единым духом! Безбожие и изуверство, грубость и утонченность, материализм и набожность, страсть к новизне и упорный фанатизм к старине, пиры и победы, роскошь и довольство, забавы и геркулесовские подвиги, великие умы, великие характеры всех цветов и образов и между ними Недоросли, Простаковы, Тарасы Скотинины и Бригадиры; дворянство, удивляющее французский двор своею светскою образованностью, и дворянство, выходившее с холопами на разбой!..".

Это было по-прежнему государство, построенное на рабстве и барстве, на произволе и насилии, но, всколыхнутое петровскими реформами, оно приобщалось к современной цивилизации и во всех сословиях бурно пробуждались дремавшие умы и таланты. Недавность этого приобщения, то есть молодость новой русской цивилизации, давала ей даже известные преимущества перед европейской, более откristаллизовавшейся и обнаруживавшей признаки исторической усталости. Россия представляла плодотворную целину. В конце XVIII века она уже обильно рождала "собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов" в разных сферах культуры. Они проходили школу прилежного ученичества у Запада, но сквозь "чуже- власть мод" пробивалась струя самобытности, и подражательное пере-рождалось в оригинальное.

Процесс ускоренного культурного роста начинался с искусств пластических; литература развивалась позже, вслед за ними. В то время как Растрелли, Рокотов, Левицкий, Шубин не уступали ни в таланте, ни в мастерстве своим иностранным современникам, этого при всем уважении к зачинателям российской словесности нельзя было сказать о Кантемире, Тредьяковском, Сумарокове. Портрет поэта Майкова, написанный Рокотовым, прекрасен без малейшей "скидки" на историческую молодость русской живописи; стихи самого Майкова сильно нуждаются в такой скидке: уже для Белинского они представляли только исторический интерес. По выражению Белинского, русская литература XVIII века была еще "младен- чествующей". Русский литературный язык еще был в том неустоявшемся, скованном состоянии, из-за которого он теперь кажется таким забавным и неуклюжим. А изобразительный язык тогда уже достиг той степени зрелости, когда художник свободно выражает на нем то, что хочет и может выразить. И при всем этом литераторы все же выступали как просветители и были в известной мере независимыми образованными деятелями, участь же русских художников была поистине злосчастной. Феодальное воззрение на живописца как на слугу и шута оставалось в силе: если оно не распространялось на приезжих иностранцев, то "свои", "доморощенные" мастера испытывали его в полной мере. Многие из них были и оставались крепостными; даже перегнав иностранных учителей и, получив признание за границей, для помещика они по-прежнему были "холопами". "Домашними мазунами" графа Шереметева были, например, талантливейшие Аргуновы — семья живописцев и архитекторов. И прекрасный ансамбль "Архангельского" — усадьбы Голицыных, перешедшей потом к Юсупову, с начала до конца создан руками крепостных.

Странны и большей частью глубоко печальны биографии русских художников XVIII века. Если кому из них и "везло", это выглядело как случайное счастливое стечение обстоятельств, поворот капризного колеса Фортуны. Иван Никитин, первый художник, обучавшийся за границей, при Анне был за участие в заговоре осужден, бит плетью и сослан в Сибирь. Аргуновы всю жизнь зависели от прихотей Шереметева. Ерменев, "истори-



Федот Шубин Портрет
М.Р.Паниной Середина
1770-х Москва,
Третьяковская галерея

ческий живописец без покровителей", один из первых начавший писать картины из народной жизни и типы бедного люда, умер нищим. А вот какая судьба была у Шубина: земляк Ломоносова, холмогорский крестьянин, в юности занимавшийся рыболовством и резьбой по кости, он, как и Ломоносов, девятнадцати лет от роду пустился в далекий путь в Петербург, был там сначала истопником, потом учеником Академии художеств, откуда был послан в Париж, а затем в Рим. После этого звезда его засияла ярко, но ненадолго: на склоне лет он обеднел и годами тщетно и униженно просил у Академии хотя бы "жалованья" и "казенной квартиры с дровами". Иначе, как трагической, не назовешь и судьбу Баженова, архитектора с огромным дарованием, одного из великих русских самородков. Хотя он, казалось бы, преуспевал: даже был избран профессором Римской, Флорентийской и Болонской академий, а в России его осыпала милостями Екатерина II, однако эти "милости" слишком похожи на причуды переменчивой в настроениях барыни. Баженову почти ничего не удалось построить — только "Пашков (дом)" в Москве, где помещается ныне Российская государственная библиотека. Его грандиозного размаха замыслы оставались на бумаге и в моделях.

Самым грандиозным был план перестройки Кремля по заказу Екатерины, превращение его в новый ансамбль, занимающий весь кремлевский холм, обнесенный колоссальным дворцовым фасадом. Современни



Василий Баженов
Дом П.Е.Пашкова в
Москве 1784-1786
Главный фасад

ки говорили, что это будет "восьмое чудо света". Состоялась закладка, приступили к работам, но внезапно Екатерина приказала их приостановить, а затем отменила вовсе. С такой же необъяснимой капризной жестокостью обошлась она с павильонными постройками Баженова в подмосковном Царицыне, исполненными в романтическом стиле псевдоготики. Екатерина попросту велела их сломать, и от них остались только развалины.

Матвей Казаков
Сенат в Московском
Кремле 1776-1787
Главный фасад



Матвей Казаков
Голицынская больница в
Москве 1796-1801
Центральный корпус

Потом в этом же мавританско-готически-русском стиле отстраивал Царицыно Казаков, который, в отличие от Баженова, строил много и больше всего в Москве. Он был центральной фигурой московского раннего классицизма. Московский университет, здание Сената в Кремле, "Дворянское собрание" (ныне Дом союзов) с великолепным Колонным залом — постройки Казакова.

Русский классицизм в архитектуре и скульптуре — явление еще более замечательное, чем русское барокко, и не менее самобытное. Он начал развиваться в 60-х годах XVIII века, достиг кульминации в начале XIX века в так называемом русском ампире. От столичного градостроительства ампир распространился и на

строительство усадебное: уютные и изящные "дома с колоннами" прочно вошли в русский пейзаж, гармонируя с его березовыми рощами. Но главные ценности классицизма сосредоточены в Петербурге.

Можно без колебаний утверждать, что более прекрасных плодов, чем в России, неоклассицизм не приносил нигде, даже на его родине, во Франции. Исследователь русского классицизма Н.Н. Коваленская объясняет это тем, что в русской культуре XVIII века не угасла воля к синтезу, к ансамблю, свойственная эпохам докапиталистическим. На Западе же в это время далеко зашедший индивидуализм и частная инициатива в строительстве разрушали синтез, подрывали идею города как художественного целого.

Действительно, сила классицизма — в ансамбле, в организации пространства. Вне гармонирующего окружения, вне союза со скульптурой классицистическое здание редко способно произвести сильное художественное впечатление, чаще оно кажется холодным: строгая симметрия, прямые линии, прямые ряды колонн, геометрически правильные фронтоны... Попробуйте представить себе стоящим отдельно один из тех домов с плоскими фасадами, которые составляют Дворцовую площадь России, — что, кроме скуки, вызовет такой дом сам по себе? Но шедевром искусства является площадь в целом — плавная дуга с замыкающей ее двойной аркой Главного штаба, с высоким столпом посередине площади, который своей



Юрий Фельтен
Решетка Летнего сада
в Санкт-Петербурге
1773-1784

Чарльз Камерон
"Камеронова галерея" в
Царском Селе
(г.Пушкин)
1783-1786
Лестница
Колоннада



вертикалью выразительно дополняет длинную горизонталь зданий, и с барочным фасадом Зимнего дворца. Только вы вступаете на площадь — вас охватывает приподнятое, торжественное настроение, она дает ощущение широкого дыхания, ее размеренные ритмы сообщаются идущему. Эта величавая площадь "не терпит суеты", а вместе с тем она соразмерна движениям пешехода и не подавляет его.

Первым начал строить в духе классицизма архитектор Деламот. Он построил здание Академии художеств, спокойное, строгое, прямоугольное в плане, с круглым внутрен-

ним двором. Главным фасадом оно выходит на Неву. Тут же, у самой воды, возлегли два сфинкса — подлинные египетские сфинксы эпохи Среднего царства, с превеликими трудами и приключениями привезенные в Петербург из древних Фив. Здесь они так удивительно вошли в общий стиль города, так сроднились с Академией художеств, с Невой, с ее мостами и решетками, как будто родились на ее берегах. Подлинно художественные городские ансамбли обладают особым рода магнетизмом — они способны ассимилировать, "приручать" даже чужеродное.

Дальнейшее строительство "Северной Пальмиры" — Петербурга, а также его пригородов — Царского Села и Павловска — связано с именами зодчих Ринальди, Фельтена, Кваренги, Камерона, Тома де Томона, Старо-





Иван Мартос
Памятник Минину
и Пожарскому в
Москве. 1818

ва, Воронихина, Захарова и, наконец, гениального Росси. Многие из них были иностранцами, но нельзя заключать отсюда о привозном характере русского классицизма. Дело в том, что все эти иностранные архитекторы у себя на родине были совершенно неизвестны или вовсе ничего не строили. Россия дала возможность осуществиться их дарованиям. Шотландец Камерон до приезда в Петербург не осуществил ни одной постройки, а здесь исполнил прекрасные ансамбли в Царском Селе и Павловске в духе "легкого", изящного классицизма, особенно отличившись в создании парковых павильонов и в декорировке интерьеров дворца. Итальянец Кваренги, работавший в более строгом стиле, строил только в России, также и француз Тома де Томон — создатель ансамбля Биржи. Что же касается Росси, то он прибыл в Россию еще ребенком и жил здесь всю жизнь. Хотя все эти выдающиеся зодчие немало терпели от произвола русских монархов, но было, значит, что-то вдохновляющее, пробуждающее силы в таинственной великой стране. Однако едва ли не самое прекрасное сооружение Петербурга создано в годы Отечественной войны коренным русским — Захаровым: это

Феодосий Щедрин Группа
 "Морские нимфы, несущие
 глобус"
 Здание Адмиралтейства в
 Санкт-Петербурге 1812-1813

Иван Мартос
 Надгробие
 М.П.Собакиной
 1782



комплекс Адмиралтейства, подлинный центр города. К нему сходятся трезубцем основные прямые проспекты, сияющий шпиль надвратной башни виден отовсюду, огромной протяженности горизонтальные корпуса, расположенные П-образно, расчлененные портиками, спускаются к Неве, связывая воедино площадь и набережную. Захаров взял за основу старое здание Адмиралтейства, начатое еще при Петре I, и перестроил его неузнаваемо, превратив из скромного делового помещения в архитектурный апофеоз России как морской державы. Не имеет прямых прообразов в мировом зодчестве центральная башня с ее нарастанием ярусов от массивного нижнего куба, прорезанного входной аркой через облегченный верхний куб с колоннадой к усеченному куполу, из которого поднимается высокий, острый золоченый шпиль. Это классицизм, но классицизм, свободный от всякой сухости и абстрактности: башня Захарова на диво пластична, особенно благодаря богатому скульптурному декору, оживившему гладь стен.



Классицистическая русская скульптура опять-таки сильна своей связью с архитектурой и природой. Она не музейна; в музейных залах не смотрятся статуи Козловского, Мартоса, Щедрина - они оживают в среде. "Кариатиды" Феодосия Щедрина - группа из трех женских фигур, несущих на поднятых руках земной шар, - стоят возле башни Адмиралтейства, по обе стороны арки, почти вровень с ней.

Гладкая стена служит им фоном: с полной отчетливостью, без помех рисуются на нем движения дочерей Атланта. Они согласуются с идеей героического подъема в высоту, заложенной и в архитектуре башни. Ее легкий взлетающий шпиль как будто дает конечное разрешение усилиям кариатид, символизирует победу над тяжестью. А кариатиды напоминают о напряжении, с каким достигается победа. Их пластичные тела животворят плоскость фасада, полукружие арки находит отклик в шаре.

Обе группы кариатид совершенно одинаковы, но монотонности это не создает: если спросить ленинградца, ежедневно мимо них проходящего, он, наверно, скажет, что они разные. Иллюзия разности объясняется тем, что прохожий, видя одну группу в одном положении, одновременно воспринимает другую под другим углом и, значит, в иной фазе движения.

Этьенн Фальконе
Памятник Петру I в
Санкт-Петербурге
1768-1782



Архитектура Захарова и скульптура Щедрина, сочетаясь, взаимно обогащают свой смысл и форму. Это только один из примеров. Возьмем ли мы другие — например "Самсона" Козловского в петергофской анфиладе фонтанов или поэтические надгробия Мартоса в Павловске в содружестве с архитектурой Камерона, — мы и там убедимся в художественном могуществе синтеза.

В полной мере являет его знаменитый "Медный всадник" Фальконе, о котором справедливо говорит исследователь (А.Г.Ромм): "Памятник Петру I затмил все, что было создано им ранее, и все конные статуи его предшественников. Все необычайно в этом изваянии: его сила воздействия, его роль в мировой поэзии, его исторические судьбы и сама история его возникновения". Французский скульптор Фальконе приехал в Россию для сооружения этого памятника, будучи уже очень известным у себя на родине, — известным как мастер рокайльной пластики, покровительствуемый мадам Помпадур. Кто бы мог ожидать, что в создателе кокетливых

статуэток, "амуров" и "купальщиц" скрывался мощный монументалист? Работая вместе со своей ученицей Мари Колло над памятником Петру, Фаль-коне словно переродился. Его вдохновлял и образ Петра-созидателя, человека неукротимой воли, и сам город, им основанный, — стройные ритмы, большие просторы. На Сенатской площади господствуют стелющиеся горизонталы, открывается широкая перспектива Невы. Над ними царит силуэт всадника на крутом гребне волны. Ничто не заслоняет памятник, не мешает его круговому обходу и восприятию всего богатства его пластических аспектов. В посредственных памятниках бывает так, что смотрятся они только с какой-нибудь одной, много — с двух точек зрения, а с других выглядят бесхарактерно, бесформенно, порой возникают не предусмотренные скульптором комические эффекты: вдруг оказывается, что у всадника одна нога лошадиная, или что-нибудь в этом роде. "Медный всадник" не имеет невыгодных и неинтересных аспектов. Все его силуэты выразительны, и в их изменениях — жизнь фальконетовского Петра. То он видится в колоссальном напряжении берущим крутой подъем, то уже одолевшим подъем и над бездной осадившим коня, то всадник выглядит благосклонным, то гневно грозящим врагам, а то в нем чудится безжалостная деспотическая сила: самый жест простертой длани неоднозначен в производимом им впечатлении. Впечатления меняются не только при круговом обходе монумента — они зависят и от того, смотреть ли на него издали или вплотную, виден он сквозь пелену падающего снега или сквозь туман, или при лунном свете, спокойна Нева или бурлива.

Красота Петербурга поистине легендарна. Его великолепные памятники, его царственные площади и набережные, его белые ночи, его туманы надолго заворожили русское искусство. Сумрачными чарами Петербурга окутаны произведения Гоголя, Достоевского, Петербургу посвящали стихи Блок, Брюсов, Анна Ахматова, его без конца писали и рисовали художники "Мира искусства" — Бенуа, Добужинский, Остроумова-Лебедева. И сейчас он по-прежнему влечет живописцев и графиков, особенно графиков. "Искусство Петербурга" продолжается темой "Петербург в искусстве".

Но, кажется, нигде не сказано о нем лучше, чем в неизменно вспоминающихся и навеки с ним сросшихся строках:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение.
Береговой ее гранит.
Твоих оград узор чугунный,
Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск безлунный,
Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампады,
И ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла...

В начале XVIII века был заложен Петербург. На исходе века родился Пушкин. На протяжении века европеизировался старинный русский быт, а в конце века в него проникали уже отголоски французских бурь, сотрясались престолы, и Радищев писал в оде "Осьмнадцатое столетие": "Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро...".



Г Л А В А С Е Д Ь М А Я

ИСКУССТВО XIX ВЕКА



Франция

Романтизм и реализм в других странах

Западной Европы

Символизм и модерн

Русское искусство

Введение

С культурой XIX столетия мы, живущие в конце двадцатого, все еще кровно связаны. На заре нашего века, после первой мировой войны, культура миновавшей эпохи некоторым казалась отжившей, исчерпанной. Но время убеждает в обратном. Многие современные проблемы — социальные, этические, художественные — были уже тогда поставлены и последующим развитием не сняты; иные из них заново приобретают острую актуальность в наши дни. Литература и искусство XIX века говорят нам о человеке и природе, о войне и мире, о жизни общества и личности нечто столь важное и насущное, что чем больше мы удаляемся от XIX века во времени, тем он становится нам ближе.

Начало той эпохи восходит к событиям Великой французской революции 1789 года, нанесшей решающий удар феодальному строю. Тогда на знаменах третьего сословия был начертан лозунг: "Свобода, равенство, братство". Нет нужды говорить, как мало он мог быть воплощен в практике; его утопичность обнаружилась очень скоро.

Но идея свободы, равенства, братства именно как идея пустила корни в умах, проросла в сознании как духовный, нравственный — и художественный — идеал. Под этим знаком и развивалась исполненная гуманизма художественная культура века. Ее сверхзадачей, ее осознанной или неосознанной миссией стало приготовление умов и сердец к тому, чтобы принять великую идею единой человеческой семьи, сжиться с этой идеей задолго до того, как она сможет получить действительное, не номинальное осуществление в жизни. Это была новая в человеческой истории идея, новый идеал, прежним временам неведомый.

Достоевский писал: "...основная мысль всего искусства XIX столетия... восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль — оправдание униженных и всеми отринутых парий общества. ...Она есть неотъемлемая принадлежность и, может быть, историческая необходимость девятнадцатого столетия...". Кажется, Достоевский не преувеличивал: она действительно проходит красной нитью в большом искусстве века.

Другая его характерная примета — критицизм, вызванный расхождением идеалов и практики. С высоты идеалов, которые в лозунгах французской революции были провозглашены декларативно, но на деле получили лишь извращенное и лицемерное воплощение, искусство критически исследовало реальное положение вещей.

Анализ, размышление и нравственное миссионерство более всего органичны для искусства слова. Литература задавала тон художественной жизни, определяла ее лицо. Но и в музыке, и в театре, и в пластических искусствах XIX век создал высокие художественные ценности, — тем более высокие, чем меньше они обособлялись от ценностей человеческих, этических. Среди пластических искусств наивысшие достижения принадлежали живописи. Современный искусствовед Лионелло Вентури справедливо замечает: "...по своему числу и по мастерству гениальные живописцы XIX века могут выдержать сравнение с живописцами любого из предшествовавших веков".

Нельзя сказать того же об архитектуре. Архитектура как искусство предполагает идейное и эстетическое единодушие художника и заказчика, чего в XIX веке не было; большой архитектурный стиль не может сложиться на основе критического мирозерцания, а оно преобладало. Последние по времени выдающиеся архитектурные ансамбли — неоклассические.

<

Винсент Ван Гог Звездная
ночь Сен-Реми 1889
Нью-Йорк,
Музей современного
искусства
Фрагмент

Огюст Роден Ева 1881
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина
Фрагмент

созданные в конце XVIII — начале XIX века. Потом, на протяжении столетия, шло интенсивное строительство общественных и жилых зданий, города приобретали тот привычный облик и планировку, которые в основных чертах унаследованы и XX веком (по крайней мере в первые его десятилетия люди жили в архитектурной среде, мало отличавшейся от оставленной предшественниками). Однако успехи утилитарного градостроительства не сопровождались прогрессом художественного зодчества: царила эклектика, ослабленные перемены архитектурных стилей прежних эпох. Соответственно и монументальная скульптура, исконный спутник зодчества, не имела благоприятных условий для развития. Лучшее, что создано ваятелями XIX столетия, принадлежит жанру станковой скульптуры, не связанной с архитектурным ансамблем.

Зато на новую высоту поднялась графика, — теперь она окончательно выделилась в самостоятельный вид изобразительного искусства, имеющий преимущества гибкости, тиражности, быстрого отклика на злободневные темы. Этому немало способствовало изобретение литографии — гравюры на камне.

Сопоставляя искусство XIX века с прежними эпохами, часто указывают на его разностильность, дробность, а также на обилие посредственных произведений наряду с выдающимися. В этом есть большая доля истины. Действительно, той художественной цельности, стилиевой монолитности, которая отличала, например, эпоху Возрождения, не стало, да и не могло быть в подвижном, нестабильном мире, когда снимались мифологические покровы, развенчивались патриархальные иллюзии, подвергались сомнению заповеди предков. В том числе и последняя твердыня, на которую возлагали столько надежд просветители XVIII века, — Разум. И он больше не кажется непогрешимым судьей, способным разрешить противоречия и указать путь к совершенному мироустройству. Идеалы свободы и равенства прекрасны, но пути загаданы; в поисках истины о человеке искусство пробует разнообразные методы и формы, каждое десятилетие приносит перемены, каждая крупная художественная индивидуальность или группа художественных единомышленников стремится сказать новое слово. Личность, эмансипировавшаяся от сословной общности, ищет самоопределения, самоутверждения; единство стиля эпохи размывается множественностью индивидуальных стилей — что ни имя, то особый мир или мирок. Это, конечно, не значит, что прежде индивидуальность художника не играла большой роли. Но она действовала в лоне сложившейся традиции, и если преобразовывала ее, то преобразование вытекало из органического саморазвития традиции.

Для XIX века более характерна ее волевая ломка: следование заветам учителей больше не считается святым долгом художника. При всем многообразии художественных течений века их все же можно свести к нескольким главным руслам, на которых обычно и основывается периодизация европейского искусства XIX столетия. Начинается с неоклассицизма революционных лет, затем перерастающего в ампир. О классицизме у нас уже шла речь в предыдущей части очерков — хронологически он возникает еще в XVIII веке, связан с идеями просветителей, а его стилиевые формы не являются вполне новыми и самостоятельными: это заемный язык, на котором революционное третье сословие хочет выразить героический пафос, в противовес изнеженности "галантного века" рококо. Но уже одно то, что неоклассицистический стиль оказался пригодным и для яacobинской республики, и для империи Наполеона, заставляет сомневаться в его органич-

ности для выражения нового мирозерцания. Можно сказать, что "настоящий" XIX век в искусстве начался с романтизма, который также имел своих предшественников в XVIII столетии, но возобладал в первые десятилетия девятнадцатого.

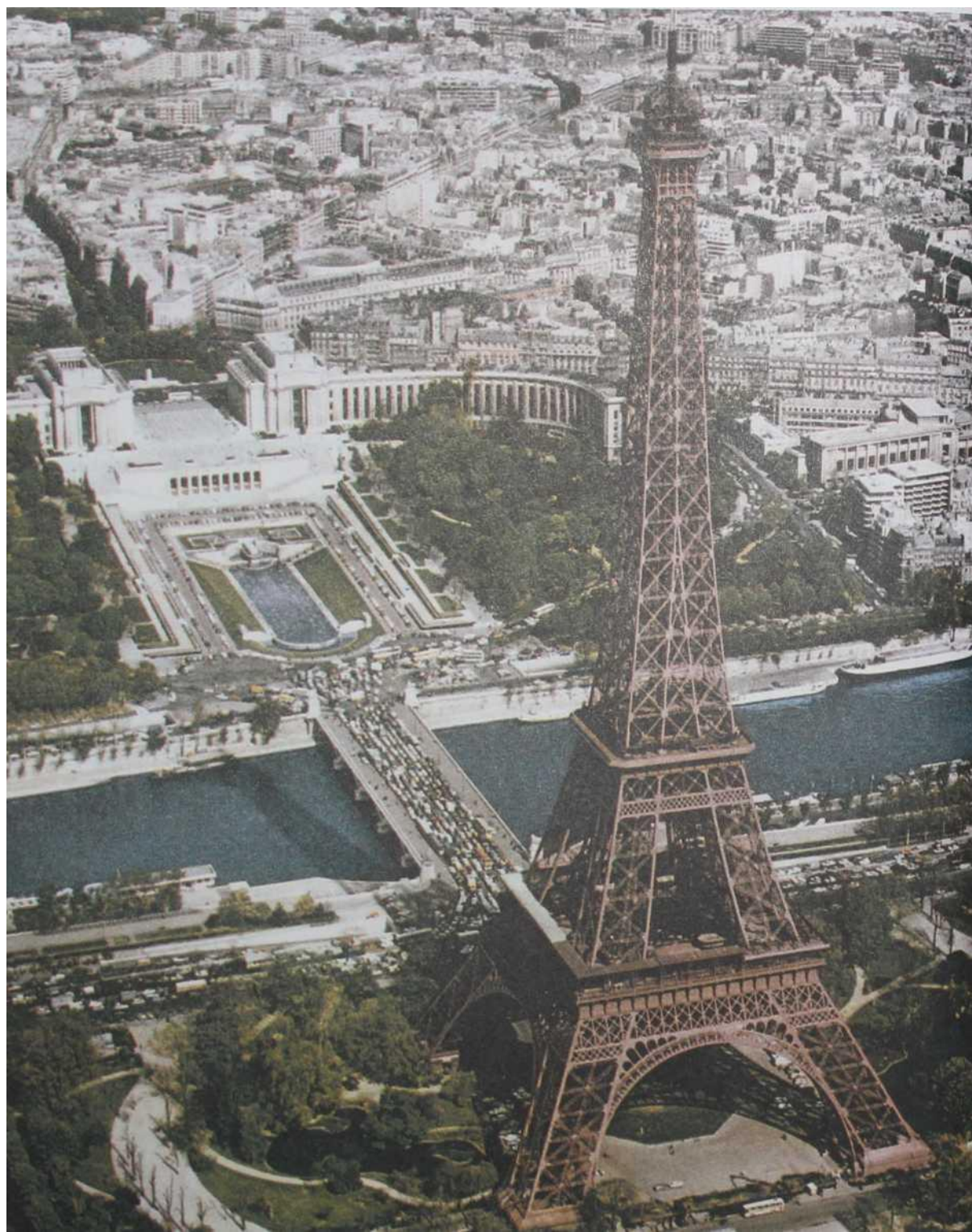
Свою эстетическую платформу романтики отстаивали в горячей полемике с классицистами, возражая против ограничительных правил, которые те предписывали искусству. Правила сводились к тому, чтобы, признав античное искусство эталоном красоты, а сочинения античных авторов — высшим авторитетом, следовать их духу и букве. Романтики, не отрицая величия древних классиков, отвергали их в качестве неизменной нормы. Они вообще были против нормативности, полагая, что поэт внемяет глаголу универсума, в котором нет ничего застывшего, а есть вечная игра сил, вечное обновление; где, говоря словами Гюго, "уродливое... существует рядом с прекрасным, безобразное — рядом с красивым, гротескное — с возвышенным, зло — с добром, мрак со светом. <...> Все связано друг с другом". Гюго призывает "новую музу" (романтическую музу) сочетать (но не смешивать) эти противоположности в творениях искусства. Романтики напоминали своим противникам, что кроме античных памятников и текстов были ведь и готические соборы, и рыцарские романы, и народные легенды, и Данте, и Шекспир. Именно романтики возродили славу Шекспира и Данте, угасавшую в XVIII веке, пробудили интерес к средним векам. Но не с тем, чтобы им подражать: программа романтизма провозглашала личную творческую активность художника и свободное выражение им своего внутреннего мира.

Романтизм раздвинул горизонты искусства, введя в его поле зрения сокровища фольклора (романтикам мы обязаны первыми сборниками народных песен и сказок), историческое прошлое (ему посвящены романы Вальтера Скотта), малознакомые европейцам миры Востока (в живописи Делакруа). Романтизм открыл неисчерпаемую сложность человеческой души, дал волю чувству и воображению, развил и обогатил поэтику гротескного, причудливого, фантастического (Гофман, Гойя, Блейк). Реалистическое художественное направление, которое по праву считается первенствующим в XIX веке, пришло на смену романтизму, но не было его абсолютным антагонистом, а скорее его продолжением. Пушкин называл реализм "истинным романтизмом", достигшим зрелости, умудренным. Почти все большие писатели-реалисты первой половины века начинали с романтизма, да и потом сохраняли в своем творчестве его элементы: Бальзак, Стендаль, Пушкин, Гоголь, Гейне. Открытия, сделанные романтиками, остались достоянием реалистов. Достоевского никто не считал романтиком, и сам он считал себя реалистом до мозга костей, но он любил Гюго, Вальтера Скотта, Гофмана; он говорил, что действительность, как она есть, сама по себе, фантастичнее вымыслов, — и кто же, как не Достоевский, открыл такие глубины человеческой природы, которые не снились иным романтическим мудрецам. Дальше мы увидим, что и в пластических искусствах романтизм и реализм были сопряжены, переплетались.

Наконец, последним этапом искусства XIX столетия стало направление, возникшее приблизительно в 1880-х годах (в поэзии раньше), которое называли по-разному — декадентством, эстетством, символизмом. Может быть, правильнее было бы именовать его неоромантическим: оно вновь открыло зеленую улицу фантазии, снова устремилось за пределы повседневного к "иным мирам". Причины такого поворота сложны; во всяком случае, тут было горькое сознание не уменьшавшегося разрыва между

идеалами и реальностью, — оно заставляло усомниться в жизнестроительной миссии искусства. А если искусство не в силах нравственно возвысить общество — ему остается уйти в свой заповедный чертог, в обитель чистой красоты. Этот новый романтизм конца века - "fin de siècle" — был меланхоличен, овеян вечерними настроениями, в отличие от романтизма начала века, который питал веру в будущее, вдохновляясь идеалом свободы.

В предлагаемом кратком обзоре искусства XIX века материал, как и в предыдущих частях, взят выборочно. Главное внимание уделяется искусству Франции и России. Французское изобразительное искусство, по общему признанию, выдвинуло в XIX веке особенно много выдающихся художников. Много их и в русском искусстве, хотя их меньше знали и знают в Европе. Русское искусство по понятным причинам нам ближе, чем какое-либо другое: это наше живое прошлое. Каждая из европейских стран внесла весомый вклад в художественную культуру века, но в интересах краткости здесь придется ограничиться лишь немногими именами.



Искусство Франции XIX века

Для Франции несколько десятилетий начиная от взятия Бастилии равнялись прежним столетиям по интенсивности перемен. Смерч революции 1789 года, покончившей с феодальным строем; консульство и империя Наполеона I, его победоносный марш по странам Европы и его быстро наступивший конец; пора отрезвлений и разочарований после Венского конгресса, в период реставрации Бурбонов; новый революционный взрыв в 1830 году — и новая, так называемая июльская монархия Луи-Филиппа, ставленника биржевиков и банкиров; затем революция 1848 года и Вторая республика, уже через три года сменившаяся Второй империей Луи-Бонапарта, — вот главные вехи насыщенного событиями шестидесятилетия. А затем франко-прусская война. Парижская коммуна, ее разгром и наступление Третьей республики. История ступень за ступенью сходила с высот великой драмы — все совершилось, собственно, на протяжении одной человеческой жизни. Поколение, знавшее славу и позор Наполеона, жар революции и прозаический холод "финансовой монархии", жило с разладом в умах и сердцах, с потрясенным, но и разбуженным сознанием. В "Исповеди сына века" писателя-романтика Альфреда Мюссе есть страницы, рисующие настроения первых "детей века". Мюссе говорит о мальчиках, со школьной скамьи опьяненных сказочными победами Наполеона, жаждавших отдать жизнь за славу Франции. Когда они стали юношами, оказалось, что не за что жертвовать — тень "Цезаря" исчезла, и вялое спокойствие воцарилось кругом. "И тогда на развалинах мира уселась встревоженная юность. Все эти дети были каплями горячей крови, затопившей землю. Они родились во чреве войны и для войны. <...> И вот они смотрели на землю, на небо, на улицы и дороги: везде было пусто — только звон церковных колоколов раздавался где-то вдали. <...> Ощущение неизъяснимого беспокойства начинало бродить во всех юных сердцах...". Мюссе говорит о крушении иллюзий и трауре по иллюзиям, об отчаянии, сменявшемся самоиронией, о "вызове всем силам небесным", о смутной надежде на грядущий день.

Вот тот комплекс переживаний, из которого вырос французский романтизм. Незажившая рана недавнего героического прошлого, неудовлетворенность настоящим, неясное чаяние будущего, жажда небывалого, жажда больших страстей. И постепенно приходящее прозрение — стремление взглянуть наконец жизни прямо в глаза, отбросив иллюзии.

В пластических искусствах выделяются две фигуры: Теодор Жерико, зачинатель романтической живописи, и Эжен Делакруа — ее вершина.

Обратим внимание сначала на обновление тематики у романтиков. У классицистов сюжеты, за немногими исключениями, черпались из античной мифологии и истории, романтики их избегают. В их живопись вошли героические эпизоды современности, реальные исторические события, мотивы Востока, темы, навеянные поэзией Данте, Шекспира, Гете, — вошло

Гюстав Эйфель
Эйфелева башня в
Париже 1889

многое, кроме лишь повседневной будничной жизни. Изменился и сам характер живописи, отвергнувшей академические каноны. Вентури в книге "Художники нового времени" так характеризует перемену: "Статике романтическая живопись противопоставила динамику, предельной законченности — незаконченность, которая часто становилась чем-то смутным, чрезмерной объективности — обостренную субъективность, плотности — атмосферу, вещам — эффекты света, застывшему совершенству — вечные изменения. Главной проблемой живописи стал цвет; он поглотил пластическую форму и отверг скульптурные модели. Действительность без разграничения прекрасного и безобразного была целиком принята как материал

для искусства, с ее бесконечными изменениями, с ее страстями и случайностями, свободная от уз "классического закона".

Тем не менее французские романтики были связаны с классицистами преемственно: ведь Давид был первым художником Революции. И Жерико и Делакруа высоко ценили Давида, а еще больше — его любимого ученика Антуана Гро, чья живопись стала посредствующим звеном между классицизмом и романтизмом. Гро вслед за Давидом посвятил свое творчество прославлению Наполеона — начиная с картины-портрета "Наполеон на Аркольском мосту", написанной, когда будущий император был всего лишь генералом Бонапартом: молодой красавец с развевающимися волосами, схватив знамя, отважно бросается на мост, охваченный огнем. В следующие затем годы Гро написал ряд больших полотен во славу великого полководца. Одно из них, "Зачумленные в Яффе", изображает тот легендарный эпизод, воспетый и Пушкиным, когда Бонапарт во время сирийского похода посещает чумной госпиталь, ободряя больных и умирающих солдат; когда он "жизнью своей играл



Антуан Гро
Наполеон
на Аркольском мосту
1796
Париж, Лувр фрагмент

пред сумрачным недугом". Сюжет уже сам по себе романтический художник трактовал, отбросив классические условности, показав правдиво страдания погибающих от чумы. Экспрессия этой композиции отчасти предвосхищает "Хиосскую резню" Делакруа.

Однако ни талант, ни личный характер Гро не были достаточно сильны, чтобы противостоять щекотливым условиям, в которые его ставило положение придворного живописца при Наполеоне. Императору не очень-то нравилось, когда его собственная персона не занимала централь-

ного места в картине или когда (как в "Битве при Эйлау") подчеркивалось, ценой каких страшных бедствий оплачивались его триумфы. Наполеон хмурился, глядя на "Битву при Эйлау", остался недоволен блестящим эскизом Гро "Сражение при Назарете", так как победа при Назарете была одержана не им лично, а генералом Жюно. Он требовал от художника, чтобы тот изображал его в героических позах. И художник уступал, делая порой искусственно-высокопарные вещи, где вновь отдавал дань академической рутине. Она окончательно подавила его творчество в период Реставрации. Давид был тогда отправлен в ссылку, а Гро остался при дворе — только теперь уже при дворе Бурбонов, изгонявших всякие напоминания о Наполе-



Теодор Жерико
Офицер конных егерей
императорской гвардии,
идуших в атаку 1812
Париж, Лувр

оне. Гро вернулся к мифологическим сюжетам, к чему его побуждал в своих письмах и Давид. Внешне его судьба складывалась благополучно, — король Карл X даже пожаловал ему баронский титул за роспись купола Пантеона, где Гро заменил написанную раньше фигуру Наполеона фигурой Людовика XVIII. Но все, что он сделал за последние двадцать лет жизни, говорило о плачевном угасании его таланта. Его ученики, которых он обучал в духе классицистической доктрины, переставали посещать его мастерскую. В 1835 году, уже стариком, Гро покончил жизнь самоубийством.

Но его прежние батальные картины, хотя и находились долгое время под спудом, не были забыты младшим поколением художников. Жерико, по свидетельству современников, питал к ранним произведениям Гро "восхищение, граничащее с фанатизмом".

Жерико обладал дарованием более сильным и самобытным, чем его кумир, но, в отличие от последнего, не пользовался успехом при жизни. Хотя его произведения появлялись на выставках, их не приобретали ни музеи, ни собиратели, а критики упрекали за нарушение

хорошего вкуса. Лишь после смерти художника, последовавшей в 1824 году (он прожил всего 31 год), газета "Пандора" напечатала сочувственный некролог, назвав Жерико "Данте в живописи" и "молодым романтиком". Впервые термин "романтик" был отнесен к художнику кисти — раньше он имел хождение только в литературе. Творчество Жерико действительно отличается всеми теми качествами, которые ассоциируются с романтизмом: интенсивность чувства и полет воображения, пристрастие к драматическим ситуациям, пылкая динамика, сильные контрасты света и тени.

Он принадлежал к тому поколению ранних "детей века", о котором говорит Мюссе. Его первые произведения вдохновлены победоносными походами великой армии, а затем ее поражениями. Жерико было только двадцать лет, когда он написал в натуральную величину офицера конных егерей, идущего в атаку: "Страшный всадник, блестящий капитан, поджарый, обветренный, опаленный солнцем", — говорил о нем историк Мишле. Контрастная пара ему, трагический "Раненый кирасир", написан двумя годами позже. Здесь Жерико создал, по словам того же Мишле, "как бы эпитафию солдату 1814 года. <...> Напрасно силится он удержать своего огромного скакуна на стремительном и скользком спуске... Ему не спастись...". Он еще надеется, но его боевой конь, кажется, лучше своего хозяина сознает обреченность. Трагедию Франции Жерико запечатлевал и в литографических листах — вот лист "Возвращение из России": изнемогшие солдаты едва бредут по снежной пустыне, пеший раненый ведет под уздцы понурюю лошадь, на которой сидит его ослепший товарищ.

Юношеская любовь к изображению подвигов мужества, кипения схваток осталась у Жерико до конца, но после заката Наполеона художник реже соотносил эти мотивы с историческими лицами и событиями. Теперь он пишет вневременный "Бег свободных лошадей" — невзнузданные, буйно несущиеся кони, с усилием направляемые и сдерживаемые полуобнаженными людьми; пишет стремительные "Скачки", где лошади с жокеями словно летят над землей, подобно коням валькириев. Жерико ничего так не любил писать, как этих животных, — не только породистых скакунов, с их огневыми статями, а и рабочих тяжеловозов, несущих тяжкую службу на верфях или у печей для обжига извести. Писал отдельно лошадиные голо-

Теодор Жерико
Плот "Медузы"
1818-1819 Париж,
Лувр





Теодор Жерико
Портрет сумасшедшего,
воображающего себя
полководцем 1822
Винтертур,
собрание О.Рейнхарта

вы, лошадиные крупы. Он сам был прекрасным наездником и укрощал необъезженных лошадей; однажды лошадь сбросила его и он получил тяжелую травму позвоночника, ставшую началом смертельной болезни.

Однако самая известная и самая замечательная картина Жерико, "Плот "Медузы", написана на сюжет не только современный, но остро злободневный; ее восприняли почти как публицистическое произведение. Редкий в истории живописи пример немедленного отклика на реальное событие, — кажется, второй после "Смерти Марата" Давида. В 1816 году фрегат "Медуза", управляемый неопытным капитаном, получившим назначение по протекции, потерпел кораблекрушение по пути из Франции в Сенегал. Часть пассажиров спаслась на плоту, только на двенадцатый день их подобрала в открытом море. Свою картину Жерико выставил в 1819 году. Он изобразил момент, когда гибнущим людям блеснула надежда — они завидели корабль на горизонте. Продумав композицию во всех деталях, проштудировав на этюдах с натурщиков (в числе других ему позировал молодой Делакруа), художник расположил группы людей таким образом,

что они в совокупности составляют длящееся во времени драматическое повествование. Те, что слева, — старик с телом мертвого сына и другие, — погруженные в предсмертную апатию, как бы еще не подозревают, что спа-

сение возможно. Люди в середине плота уже приподнимаются, глядят, простирают руки, а следующие из последних сил поддерживают молодого негра — он взобрался на бочку и машет платком, чтобы их заметили: этот развевающийся на ветру маленький флаг надежды — кульминационная точка композиции. Но фигуры мертвецов и полумертвых на первом плане не позволяют забыть об ужасе происходящего, а самодельный парус надут ветром, направленным в обратную сторону, уносящим плот назад, — может быть, надежда напрасна? Смысл картины широк — он перерастает смысл реального эпизода. "Сама Франция, само наше общество показаны на плоту "Медузы", — писал впоследствии Мишле.

В последние годы жизни Жерико создал серию портретов душевнобольных, — интерес к необычным состояниям психики характерен для романтиков. Художник показал маньяков, сосредоточенных на одной поглощающей страсти, обезображенных ею, но этого не сознающих. Среди них — сумасшедший, воображающий себя полководцем. Очевидно, Наполеоном — многих свела с ума его слава, промелькнувшая метеором. Колпак и бляха, исхудалое лицо, запавший рот — и "повелительный" взгляд: контраст жалкой реальности и болезненной грезы. В хилом, безумном старике действительно как бы мелькает что-то общее с молодым героем, изображенным Антуаном Гро, какая-то жуткая пародия на него.

Эжен Делакруа считал себя последователем Жерико, хотя был моложе его всего на семь лет. Он родился в 1798 году в семье министра правительства Директории; настоящим же его отцом был, как многие знали, но не произносили вслух, знаменитый дипломат наполеоновской эпохи Талейран. (Художник, впрочем, почти не упоминал имени Талейрана в дневнике и чтит память своего официального отца, заботливо его воспитавшего.) Блистательное дарование Делакруа проявилось рано, и рано пришла известность. Он был всесторонне одарен, обладал и музыкальным и литературным талантом, но писал только о живописи. Его дневники, статьи о

художниках, заготовки для художественного словаря — настоящий клад идей. Если сравнивать Делакруа-живописца с великими мастерами прошлого, то, скорее всего, его можно назвать Рубенсом XIX века, но Рубенс, как и Рембрандт и Веласкес, был совсем не склонен к умозрениям, а Делакруа, истинный сын своего века, одержим духом анализа и самоанализа. Его живопись исполнена порыва и страсти, вместе с тем он умел наблюдать как бы со стороны за своими порывами и подвергать их теоретическому рассмотрению. Поэт Бодлер, большой поклонник Делакруа, говорил: "Делакруа горячо любил страсть и холодно решил найти метод зримого изображения страсти". Он же вспоминал, что в разговорах Делакруа обнаруживал "восхитительное сочетание философской глубины, легкости, остроумия, задора и огня".

Как художник и как теоретик Делакруа решительно восстал против академизма и авторитарности, утверждал многоликость прекрасного, разнообразие его форм: "...прекрасное не может быть ограничено школой, местом или эпохой".

Вот некоторые записи Делакруа:

"Творение, перед которым мы невольно восклицаем: "Как это прекрасно!" — это творение не может быть порождением простой традиции, его создает неизвестный избранный человек-гений, опрокидывающий нагромождение избитых и бесплодных доктрин. Хольбейн, который, тщательно подражая природе, выписывал морщины и почти считал волоски на лицах своих моделей; Рембрандт с его простонародными типами, полными необыкновенной выразительности; немецкие и итальянские примитивы с их худыми, резко очерченными фигурами и совершенным незнанием античности — все они блещут красотой, которую современные школы ищут с линейкой в руке. Эти гении черпали в природе и собственном глубоком чувстве наивное вдохновение, которому не могла повредить эрудиция, они вызывают восхищение народа и всех образованных людей, так как выражают чувства, доступные каждой человеческой душе".

"Желая похвалить человека, о нем говорят, что он единственный в своем роде. Не будет ли парадоксальным утверждать, что именно это своеобразие, эта личная оригинальность так пленяют нас у всякого великого художника или поэта?"

" Сотню раз говорил я себе, что живопись (точнее, материальная живопись) дает только намек, является лишь мостом между душой художника и душой зрителя. Холодная точность в передаче изображения — не искусство. Проникновенное воплощение замысла, когда оно доставляет удовлетворение, когда оно выражает мысль художника, - вот подлинное искусство".

"Эскиз картины или незаконченный памятник, подобно руинам и вообще подобно всякому созданию человеческого воображения, которым не хватает некоторых частей, должен сильнее действовать на душу, так как воображение зрителя прибавляет кое-что от себя к тому впечатлению, которое вызывается незаконченным произведением. <...> Не является ли диспропорция одним из условий сильного впечатления?"

Уже эти немногие отрывки из обширного литературного наследия Делакруа позволяют оценить новизну его мыслей. Они не только новы для своего времени, они верны и для будущего, - их значение непреходяще, так как установки Делакруа исключают всякий догматизм и узость в эстетических оценках. Он действительно умел по достоинству оценить "своеобразие и личную оригинальность", где бы их ни встречал, - в том числе и у



Эжен Делакруа
Ладья Данте 1822
Париж, Лувр

художников нисколько на него не похожих, работавших совсем иначе. Он обладал редкой широтой взглядов, объективностью и историзмом в своих суждениях об искусстве. Нужно добавить сюда, что Делакруа теоретически исследовал законы цвета — дополнительных цветов, цветовых контрастов, цветных рефлексов в тенях. Его наблюдения оказались неоценимыми для будущих импрессионистов, а еще более — для Ван Гога. Курбе, вообще отрицавший романтическую живопись, для Делакруа делал исключение. Такие различные художники, как Сезанн и Гоген, сходились в любви к Делакруа. Его влияние простирается далеко за

пределы романтического круга; можно считать его отцом французской живописи XIX столетия, хотя в своей художественной практике он до конца оставался романтиком.

Художественная деятельность Делакруа длилась примерно сорок лет. Первая картина, доставившая ему известность, — "Ладья Данте", написанная в 1822 году. Сюжет почерпнут из "Божественной комедии": Данте и Вергилий переправляются в челне через адский поток — Отигийское болото, где клубятся тела злобных живых мертвецов; один из них впиивается зубами в борт лодки. Современников поразила сумрачная мощь цвета в этой картине, — цветные массы, густые, зелено-синие, зловещие, создают ощу-



Эжен Делакруа
Смерть Сарданапала
1827
Париж, Лувр

щение ужаса еще прежде, чем зритель успевает подойти ближе и рассмотреть, что происходит. "Ладья Данте" вызвала шумные баталии, подобные тем, что несколькими годами позже вспыхнули между романтиками и классицистами в связи с драмой Гюго "Эрнани". Перед картиной Делакруа одни громко восхищались, другие находили, что она "намалевана пьяной метлой". Из таких распрей и рождается слава — она не приходит мирно.

Начав с темы Данте, Делакруа обращается потом к Шекспиру, Гете, Вальтеру Скотту, Байрону. Трагедией Байрона, которого Делакруа в молодости очень любил (позже охладел к нему), внушено грандиозное полотно "Смерть Сарданапала" — о древнем ассирийском владыке, повелевшем сжечь себя на костре после военного поражения. Делакруа усилил жестокость сюжета, окружив ложе царя фигурами прекрасных рабынь, которых Сарданапал приказал резать, "чтобы после него не осталось на земле ничего из того, что услаждало его при жизни". Костер не изображен на картине, но колорит насыщен тонами огня и крови. Это, вероятно, самая романтическая картина Делакруа. Он написал ее, когда ему было 28 лет, и придал мрачному облику чернобородого Сарданапала некоторое сходство с собой. В глубине души этого утонченного интеллигента, хрупкого здоровьем, умеренного в поступках, каким был в жизни Делакруа, жило влечение к могучим страстям — он утолял его в живописи, только в живописи. "Когда Делакруа пишет — это лев, терзающий добычу", — говорили о нем.

Делакруа любил брать сюжеты из романтической литературы, но он не книжник: не меньше, чем творения поэтов, его волновали жгучие события современной истории, и он стремился воплотить их на уровне дантовского, шекспировского видения. Так появляются полотна "Хиосская резня" и "Греция на развалинах Миссолунги", посвященные трагедии греческого народа, поработанного турками (в этой войне сражался и погиб Байрон). Человеческие несчастья, страдания народа, нации ранили сердце художника: изображая борьбу, он всегда на стороне преследуемых.

И наконец, "Свобода, ведущая народ". Эта картина принадлежит к тем редким произведениям, которые остаются в сознании нации как ее символ. "Свобода..." навеяна революционными днями 1830 года, но содержание шире: видится штурм Бастилии, предчувствуются грядущие бои Парижской коммуны, до которой художник не дожил. Это поэтическая формула революционной Франции. Клубятся дымы пожаров, баррикада покрыта телами раненых, но волна восставших движется весело и грозно. Впереди четыре фигуры: могучая женщина со знаменем, олицетворяющая Свободу, санкюлот, студент, гамен. Гамен, парижский уличный мальчишка, сжимает в каждой руке по пистолету, он восторженно кричит, он ничего не боится и рвется вперед, опережая на шаг даже самую Свободу. Виктор Гюго создал своего Гавроша, веселого духа парижских улиц, в 1862 году; Делакруа - тридцатью годами раньше. Образ Свободы не восходит к каким-либо мифологическим истокам: у древних греков были божества войны, мудрости, любви, природных стихий и подземных недр, но божества свободы в их пантеоне не было. Эта новая богиня, новая муза родилась в XIX столетии, и Делакруа дал ей лик. Через два года скульптор Рюд в рельефе "Марсельеза" на арке Звезды создал новый вариант этого мотива — "К оружию, граждане!".

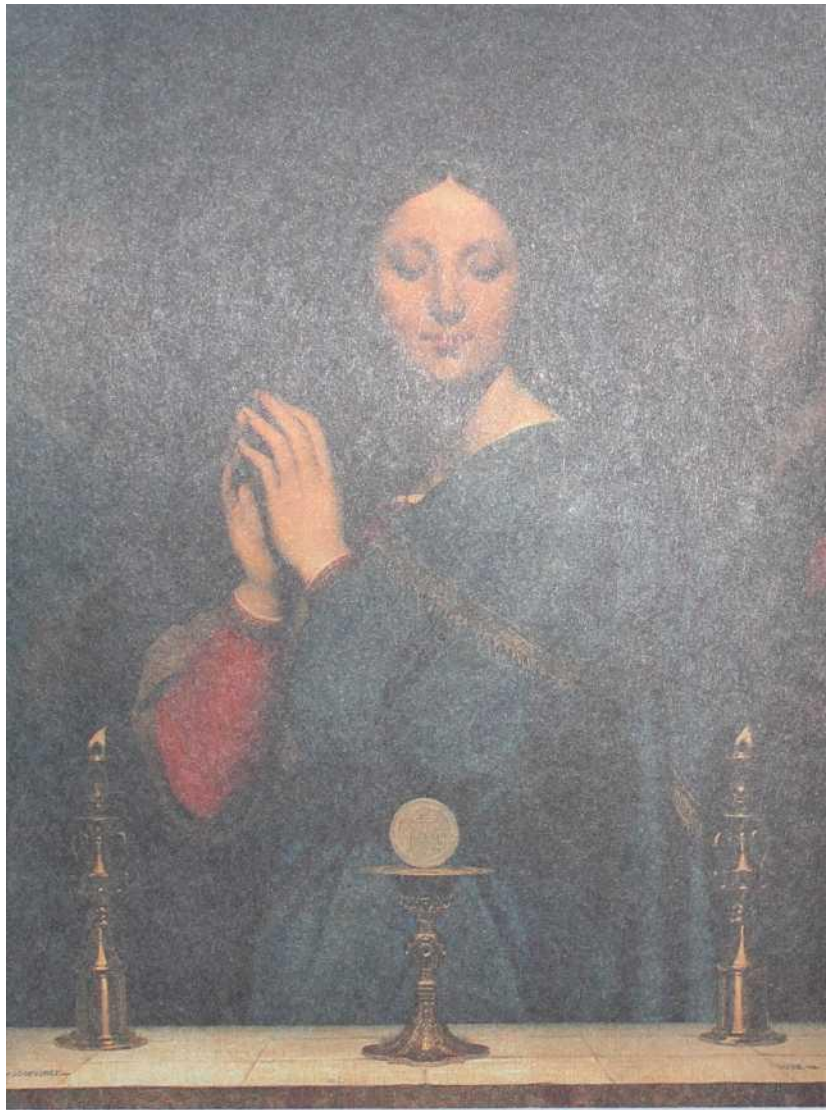
В 30-х годах Делакруа, посетив Марокко, открывает для себя мир арабского Востока — уже не воображаемого фантастического Востока "Сарданапала", но реального — и много лет находится под его обаянием. В исполненных достоинства бедуинах, с их горделивыми скакунами и вели-



Эжен Делакруа
Свобода на баррикадах
1830
Париж, Лувр

чавыми верблюдами, ему видится живой отблеск античного идеала. "Античность не знала ничего более прекрасного... Вот они, настоящие греки и римляне. Я очень смеялся над греками Давида". Множество картин и зарисовок Делакруа посвящены Востоку. Самой большой славой пользовались "Алжирские женщины", впервые открывшие взорам европейского зрителя заповедный интерьер мусульманского гарема, где на коврах, в шитых золотом экзотических костюмах, лениво полулежат одалиски. Палитра Делакруа достигает здесь необыкновенного богатства, картина излучает сияние благодаря изысканному взаимодействию оранжевых, желтых, синих тонов.

В последние годы художник предпочитал уединение, общаясь только с близкими друзьями (а среди его друзей были Мериме, Шопен, Жорж Санд). Жил тихо и упорядоченно, но по-прежнему его воображением владели романтические образы. Его вдохновлял вид тигров и львов, — правда, он наблюдал их преимущественно в музее естественной истории. Нечто как бы тигриное есть в самих движениях кисти Делакруа, в его гибких, длинных, вьющихся мазках, в пластике его фигур. Сильное впечатление производит поздняя картина "Охота на львов". Она пострадала от пожара, остался фрагмент, но и фрагмент удивителен (не говорил ли сам художник о красоте незаконченного?). Как языки пламени, изгибаются тела загнанных и яростно сопротивляющихся зверей, разинутая львиная пасть обдает горячим дыханием, — кажется, что слышишь предсмертный рев хищников и чувствуешь их терпкий, жаркий запах.



Огюст Энгр
Мадонна перед чашей с
причастием 1841
Москва, ГМ И И им.
А.С.Пушкина

Среди современников Делакруа его антиподом был Энгр — стойкий приверженец классицистической доктрины, поклонник идеала "вечной красоты", художник-довольно холодный, но по-своему замечательный. Античность и Рафаэль оставались его кумирами всю жизнь, а прожил он долго, пережив Делакруа, который был значительно его моложе. Нужна была незаурядная сила духа и таланта, чтобы пронести свои устаревшие принципы непоколебленными сквозь все веяния времени вплоть до середины 60-х годов и доказывать делом, что они способны приносить плоды и в XIX столетии. "Я не принадлежу к этому веку отступников и не хочу к нему принадлежать", — гордо заявлял Энгр.

Лучшие вещи Энгра, его шедевры, исполнены в начале века, когда классицизм был еще жизнеспособным течением: портреты Филибера Ривьера, его жены и дочери, портрет мадам Девосе, "Купальщица", "Одалиска". Как и его учитель Давид, Энгр сильнее всего в портретном жанре, хо-

Огюст Энгр

Портрет графа
Н.Д.Гурьева 1821
Санкт-Петербург,
Эрмитаж



Огюст Энгр

Портрет Луи Франсуа
Бертена-старшего
1832
Париж, Лувр



тя сам он упорно считал этот жанр "низшим", а себя — призванным к исторической живописи. Но его "Апофеоз Гомера", равно как и "Апофеоз На-

Iполеона I", выглядели мертворожденными уже при своем возникновении.

Работы Энгра не живописны, колориту сознательно отводится второстепенная роль — расцвечивание приятными глазу красками. Отсутствуют и светотеневые эффекты. И все же его портреты не кажутся сухими. Они обладают прелестью барельефа с нежными переходами формы.

Есть какая-то неотразимая притягательность в замкнутом выражении лиц, в глазах, прозрачных и непроницаемых. Это сложные лица людей нового времени, хотя они позируют по-старому чинно и написаны в классической строгой манере. Уже к 30-м годам относится знаменитый портрет Бертена, видного деятеля империи Луи-Филиппа.

Тучный, далеко не элегантный, но умный и властный старик сидит, расставив ноги, крепко упираясь руками в колени, — поза, которую художник долго искал для Бертена. Для аристократа она была бы немислима, — это образ нового хозяина жизни. По остроумному замечанию Эдуара Мане, Энгр сделал из "папаши Бертена" "Будду торжествующей, пресыщенной, богатой буржуазии".

Помимо портретов Энгр преуспевал в изображении обнаженной натуры. Холодная чистота стиля сочетается с чувственностью, затаенным эротизмом. Энгровские певучие линии, гибкие контуры женских тел, заметно деформированных, изысканно удлиненных, изнеженных, в сущности, не напоминают о Рафаэле. Это очень модернизированная классика: вопреки желанию, Энгр принадлежал к своему веку, от которого отрецивался. Он хотел писать по-старинному, а чувствовал по-современному. Он оказал значительное влияние на последующие поколения французских художников, начиная с Дега, очень близкого Энгру в своих ранних вещах. Всякий раз, когда французское искусство начинает тосковать по утрачен-



Эжен Делакруа
 Портрет Никколо Паганини
 1832
 Вашингтон,
 Национальная галерея

Огюст Энгр
 Портрет Никколо Паганини 1819
 Париж, Лувр

ной ясности (Clarte), — оно вспоминает Энгра. Пабло Пикассо сам считал "энгровским" целый период своего творчества — сразу после первой мировой войны. В "классическом" рисунке Энгра есть терпкость и острота, придающие ему особенный шарм. Но у состарившегося Энгра он иссякает. Его "Источник", написанный в семидесятипятилетнем возрасте, имеет специфический привкус салонности: юное девичье тело, трактованное в полном соответствии с античным канонам, донельзя приглажено, лишено всякого своеобразия и безжизненно. "Источник", однако, пользовался большой популярностью и стал родоначальником множества обнаженных мечтательных нимф, созданных эпигонами Энгра.

Чтобы уяснить глубокое различие методов Энгра и Делакруа, интересно сопоставить сделанные тем и другим портреты одного лица — знаме-

нитого скрипача-виртуоза Паганини. Правда, у Энгра — карандашный портрет, у Делакруа — живописный, к тому же сделанный на двенадцать лет позже. Но сравнивать все-таки можно. Энгр рисует точными, тонкими линиями спокойно позирующего светского человека с лицом незаурядным, но непроницаемым. Скрипку он держит под мышкой — это атрибут, по которому можно судить о его профессии. Делакруа пишет не столько портрет музыканта, сколько его музыку - экспрессивную, почти сатанинскую; сам скрипач лишь ее одержимый носитель: фигура — гротескный зигзаг, лицо — белая маска. Это заставляет вспомнить, как Делакруа в ответ на вопрос, какое оружие держит персонаж одной из его картин, сказал: "Я хотел напи-



Гюстав Курбе
Автопортрет с трубкой
1846-1847 Монпелье,
Музей Фабра

сать блеск сабли". Не саблю-предмет, но ее блеск; не коней, но схватку коней; не музыканта, но его музыку. Вот взгляд на возможности живописи, Энгру совершенно чуждый.

Тем временем прокладывало себе путь новое направление, представленное Гюставом Курбе, чья звезда возшла после революции 1848 года. Это направление сам художник и его друзья — литераторы Шанфлери, Кастаньяри, философ Прудон — назвали реализмом.

Теперь мы вкладываем в понятие реализма более широкое содержание, и, пожалуй, правильнее было бы считать Курбе основателем "натуральной школы". Его программа, изложенная в декларации 1861 года, сводилась к тому, что "искусство живописи не может быть ничем иным, как изображением предметов, видимых и осязаемых художником", что ху-



Гюстав Курбе
Похороны в Орнани
1849-1850
Париж,

дожнику поэтому не следует писать того, чего он не видел, то есть — не брать исторических и мифологических сюжетов и не давать большой воли воображению. Не без влияния Прудона Курбе добавлял, что художник-реалист должен передавать нравы, идеи, облик своей эпохи.

Дело, конечно, не в декларациях и манифестах. Что в действительности представлял собой Курбе как художник? Несомненно, он был яркой, самобытной фигурой, очень одаренным живописцем, мастерски передававшим натуру в ее неприкрашенной достоверности. Отрекшись от "идеальностей", он писал самое что ни на есть обычное — преимущественно то, что наблюдал в местечке Орнани, откуда был родом. Настоящее новаторство Курбе не в том, что он писал жанровые сцены из повседневной жизни (их писали и до него), а в том, что он эту тривиальную повседневность монументализировал, поднимая до ранга "исторической картины". Свое главное произведение, "Похороны в Орнани", он сначала назвал "Историческая картина похорон в Орнани", желая, видимо, подчеркнуть, что такие вот будничные события, происходящие у всех на глазах, — это и есть живая, доподлинная история. Полотно — огромных размеров, на нем изображены пятьдесят фигур в натуральную величину. Кого хоронят — неизвестно, да и несущественно: важен групповой портрет обитателей Орнана. Тут и мэр, и священник, и мировой судья, и плачущие пожилые женщины, могильщик, церковные служки, певчие, дети... Все они — земляки художника, его знакомые или родственники, и всех он писал прямо с натуры, чем они очень гордились. Курбе показал их без малейших прикрас — неуклюжие фигуры, толстые животы, туповатые лица, — но и без всяких покушений на сатиру. Вот такие они на самом деле, нравятся вам или не нравятся, как бы говорит художник. Самому же ему эта провинциальная публика по душе. Курбе, как некогда Халс, умеет выявить живописную красоту самой "неблагородной" натуры и восхищается ею как живописец. Языком живописи он создал в "Похоронах" внушительный и сочный "физиологический очерк" современной провинции.

Он пишет плотно, пастозно, энергично лепит объемы интенсивным, густым цветом, иногда, правда, впадая в какую-то "музейную" черно-

ту (со временем его полотно потемнели еще больше). У него был свой прием: начинать работу над картиной с самых темных мест и затем постепенно

высветлять выступающие освещенные места. Его живопись очень материальна. Он часто писал морские пейзажи — они ему превосходно удавались, и даже в просторах моря, которые и в натуре выглядят призрачными, кисть Курбе фиксирует материальность: мы осязаем вес и упругую плотность вздымающейся волны. Хороши у него и лесные чащи, населенные оленями и косулями, — страстный охотник Курбе любил такие мотивы.

Справедливость требует признать, что у Курбе было много неудач, хотя сам он их не замечал. После того как были выставлены "Похороны в Орнани", на художника посыпались насмешки и обвинения критиков: зачем он обезображивает натуру, зачем на двадцати метровом холсте громоздит фигуры одна другой уродливее? Тогда Курбе решил доказать, что может не хуже других изображать и красивое, прежде всего красивых женщин. Он стал писать пышнотелых красавиц, разряженных и обнаженных, предающихся неге и нескромным забавам. От аналогичных по сюжетам салонно-академических изделий эти вещи Курбе выгодно отличаются ярким живописным темпераментом, — но в них есть нечто вульгарное: ему редко удавалось одухотворить человеческий облик, красивый или некрасивый. Проницательный Делакура, очень одобрительно встретивший дебюты Курбе, тем не менее видел его уязвимые места — бедность мысли, недостаток воображения, неспособность возвыситься над этюдом с натуры. По поводу его "Купальщиц" он замечал, что беда не в вульгарности форм, "вульгарность и бесплодность мысли — вот что ужасно". В дневнике Делакура писал о "реалистах" (не называя Курбе, но явно его подразумевая): "Они думают, что будут ближе к правде, борясь за буквальную верность натуре; но получается противоположное: чем точнее это подражание, тем более оно плоско, тем сильнее оно доказывает, что никакое соперничество здесь невозможно. Можно надеяться достигнуть нужного только при помощи эквивалентов. Надо создавать не самую вещь, а лишь видимость вещи; а затем это впечатление должно быть доведено до нашего сознания, а не только до глаза". В этом тонком замечании предвосхищены все главные упреки, которые когда-либо делались по адресу натурализма.

Сам Курбе, менее всего отличавшийся скромностью, наивно-самодовольный весельчак и балагур, был неизменно в восторге от всего, что он делал. "Я люблю вещи такими, каковы они есть, и заставляю их служить мне. К чему искать в мире то, чего в нем нет, и силой воображения менять то, что в нем есть?" Во время работы он распевал неприятные песенки (чем страшно раздражал композитора Берлиоза, позировавшего ему для портрета) и вслух восхищался тем, как здорово у него получается. Своеобразный нарциссизм Курбе проявился в веренице его автопортретов, начиная с раннего "Автопортрета с черной собакой", где он так откровенно любит свою красивую внешность, своими длинными кудрями и "романтической" широкополой шляпой. И в других автопортретах есть это выражение заносчивой самовлюбленности, которое было бы отталкивающим, не будь оно таким простодушным. Много насмешек и даже эпитграмм вызвало полотно "Встреча", прозванное публикой "Здравствуйте, господин Курбе!". Курбе изобразил себя, рослого, статного путника в дорожном костюме; его встречают, почтительно снимая шляпы, его друг и меценат Брюйя со своим слугой. Подчеркнут контраст их довольно худосочных фигур с великолепным гигантом Курбе. Один из критиков ехидно заметил, что Брюйя и его слуга даже не отбрасывают теней, "в картине есть тень только у господина Курбе, только ему дано преграждать путь солнечным лучам".



Гюстав Курбе Мастерская
художника 1854-1855
Париж, Лувр фрагмент

Примерно в те же годы, когда старый Энгр трудился над "Апофеозом Наполеона I" (в начале правления Наполеона III - Луи-Бонапарта), Курбе написал свой собственный апофеоз — картину под замысловатым названием "Мастерская художника. Реальная аллегория, определяющая семилетний период моей художественной жизни". Это гигантское полотно он показал на выставке 1855 года (вместе с другими своими работами) в отдельном павильоне под вывеской "Реализм Курбе". В центре композиции — сам художник, пишущий пейзаж, возле стоят, восхищенно наблюдая за его работой, нагая натурщица и деревенский мальчуган; по правую сторону располагаются те, кто, по словам Курбе, "мне помогают, меня поддерживают, участвуют в моей работе", среди них — Шанфлери, Прудон, Бодлер, Брюйя. Слева — самые разнообразные люди: "...это общество — его верха, его низы, его средний слой, одним словом, общество, как я его себе представляю, с его интересами и страданиями, тот мир, который приходит позировать мне". Замысел, отвечающий эгоцентрической натуре Курбе: получается, что весь современный мир является к нему в мастерскую, чтобы ему помочь, им любоваться либо ему позировать: Но реализация оправдывает замысел: по живописной силе "Мастерская..." не уступает "Похоронам в Орнани", а композиция смела и оригинальна; судя по ней, художник не был обделен воображением. Стены и потолок мастерской словно бы раздвигаются, уводя в бесконечность, как бывает иногда во сне: это интерьер мастерской и одновременно пространства мира — мира, в котором находится место всем и всему, что художник когда-либо изображал

или хотел изобразить. Фигуры вполне реальные, многие портретны, но предстают они не как случайное скопище людей, а как наплыв образов, живущих в сознании художника.

Кроме "Похорон..." и "Мастерской..." к лучшим произведениям Курбе принадлежит более скромная по размерам и более ранняя по времени картина "Дробильщики камня". Она примечательна уже тем, что это одно из первых в живописи изображений тяжелого и безотрадного труда рабочих. Художник сам рассказывал, как он случайно увидел двух человек, старика и юношу, разбивающих камни у дороги. "Редко можно встретить более полное выражение нищеты, и мне тотчас же пришла в голову мысль о картине... Старик на коленях; юноша стоит позади, с усилием поддерживая корзину со щебнем. Увы! В этом сословии так начинают и так кончают!"

Картина эта (к несчастью, она погибла в Дрездене во время второй мировой войны) действительно затрагивает острую социальную проблему, но она осталась лишь эпизодом в творчестве Курбе: в дальнейшем он эту проблематику не развивал, в его сценах сельской жизни критический нерв отсутствует. Поэтому едва ли верно видеть в нем критического реалиста, — любой русский передвижник в этом смысле идет гораздо дальше. Правда, социалист Прудон, друг Курбе, прилагал много усилий к тому, чтобы истолковать все его картины в духе политического протеста, но интерпретации Прудона были явной натяжкой. Он даже в "Купальщицах" усматривал критику буржуазии — "богатой, грузной, обезображенной роскошью и ожирением... месиво дряблой плоти задушило в ней идеал". В дей

ствительности же Курбе писал полнотелую купальщицу со своей возлюбленной и о критике ее не помышлял. Он был искренен и непосредствен в изображении того, что видел. Но суждения Прудона возвышали его в собственных глазах, и он столь же искренне считал себя революционным художником, тем более что по убеждениям своим, был антибонапартистом, демократом, республиканцем. И это он доказал делом, войдя в 1871 году в состав правительства Парижской коммуны. Этого ему потом не простили. Когда Коммуна была разгромлена и начался версальский террор, Курбе отдали под суд, обвинив в разрушении Вандомской колонны, воздвигнутой в 1803 году и увенчанной статуей "Цезаря XIX века" — Наполеона.

На деле Курбе не был причастен к разру-

шению колонны: он, в качестве президента созданной при Коммуне федерации художников, лишь предлагал ее демонтировать и перенести рельефы в Дом Инвалидов. Решение о свержении колонны как символа милитаризма было принято помимо Курбе. Однако его не только приговорили к шестимесячному тюремному заключению, но постановили взыскать с него расходы по восстановлению Вандомской колонны - огромную сумму, в десятки раз превышающую стоимость его конфискованного имущества и цену картин при распродаже их в отеле Друо. Курбе, к тому времени лишившийся своего прежде несокрушимого здоровья, был вынужден эмигрировать в Швейцарию. Там он и умер через несколько лет - больной, разоренный, почти утративший способность работать. Трогательный рельеф "Женщина и чайка" был последним, что он сделал перед смертью.



Гюстав Курбе
Прекрасная ирландка
(Портрет Джо)
1865
Нью-Йорк, Музей
Метрополитен



Франсуа Милле
Сборщицы колосьев
1857
Париж, Лувр

Роль Курбе в истории французского искусства велика. Но укоренившееся представление о нем как о первом художнике, открывшем эру реализма, едва ли соответствует истине. Так же как и мнение, будто бы искусство Курбе и искусство реализма чуть ли не синонимы: все, что непохоже на методы Курбе и не следует его декларациям, уже не реализм, а что-то другое. Такое упрощенное понимание реализма, частично сохранившееся до сих пор, основано на недоразумении. Одновременно с Курбе и раньше его во Франции работали художники-реалисты совсем иного склада.

По традиции имена Гюстава Курбе и Франсуа Милле обычно называют рядом, только Милле почему-то ставят на второе место, хотя они выступили в одно время. В сущности, они мало похожи. Милле был слабее Курбе как живописец, но выше его как художник. Он владел поэзией сердца, которую напрасно было бы искать у Курбе. В свою зрелую пору Милле писал почти исключительно крестьян и их труд в поле. В этих сюжетах, не нарушая реалистической достоверности, он достигает впечатления библейского величия. Когда знаешь по репродукциям его "Сборщиц колосьев", "Человека с мотыгой", "Анжелюс" ("Вечерний благовест") и потом впервые видишь их в оригинале, то поражают как неожиданность их малые размеры. Их представляешь большими, потому что композиции эпичны по настроению и ритму. Милле не со стороны наблюдал деревенскую жизнь, — он вырос в крестьянской семье и всю жизнь оставался связан с деревней. "Крестьянином я родился, крестьянином и умру", — говорил он. Париж, где он обучался живописи, всегда казался ему чужим. "Я не проклинал его, но меня охватывал ужас оттого, что я ничего не понимал ни в его житейском, ни в духовном бытии". Милле было свойственно горделивое смирение землепашца, стойкость, замкнутость, суровое достоинство. Таков он сам, таковы и его картины, чем-то напоминающие лучшие полотна братьев Пенен. Широкие равнинные горизонты, неспешное движение стад, полет грачей, мерный звон сельского колокола, мерный ритм тяжкого, изнуритель-



Франсуа Милле
Крестьянки с хворостом
Около 1858 Санкт-Петербург, Эрмитаж

ного и все же благословенного труда на земле - это все не только предмет изображения для Милле, но составляет самую душу его живописи: она соткана из этих ритмов. Знаменитый "Сеятель", идущий плавным широким шагом, разбрасывая семена, - одна из остающихся на века "поэтических формул", лаконичных и вмещающих огромное содержание, как "Свобода" Делакруа, как "Мыслитель" Родена. "Сеятель" был выставлен в Салоне 1850 года - тогда же, когда "Похороны в Орнане" Курбе.

В отличие от Курбе Милле никогда не писал больших холстов, никогда не стремился быть на виду и не выступал с декларациями. Свои мысли об искусстве он высказывал только в письмах к друзьям или в заметках, не предназначенных к опубликованию. Но это зрелые мысли. "Природа охотно открывается тому, кто старается познать ее, но она хочет, чтобы ее любили безраздельно... Упадок начался с того момента, когда решили, что искусство, хотя оно произошло от природы, само является высшей целью. <...> Искусство живописи состоит в том, чтобы передавать внешний вид предметов. Но это не есть цель искусства, а только средство, язык, которым пользуются, чтобы выразить свою мысль. То, что называют композицией, это и есть искусство передавать другим свои мысли".

Напряжение медленно созревающей думы чувствуется в образах крестьян - героев Милле. "Трудись в поте лица своего" - эту заповедь Милле часто вспоминал, но во взоре усталого, на мгновение приостановившегося и поднявшего голову "Человека с мотыгой" ему чудился скорбный вопрос: доколе? И Милле хочет, чтобы зритель услышал этот невысказанный вопрос. Он не считал себя бунтарем и революционером, но в его искусстве живет то стремление "восстановить человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств", о котором говорил Достоевский как о главной идее XIX века. Уместно вспомнить, что "бескрасочный" Милле был любимым художником Ван Гога, создателя ослепительно красочных полотен. Вариации "Сеятеля" проходили через всю его творческую жизнь. Его заветным желанием было породнить художественные принципы Милле с колоризмом Делакруа; с этой целью Ван Гог сделал более двадцати вольных копий композиций Милле, давая им от себя новое цветовое решение. Таким ему виделось искусство будущего.

Если говорить о критическом реализме в прямом значении этого слова, то пальма первенства принадлежала великому художнику Оноре Домье, который был десятью годами старше Курбе. Он, как Бальзак, создал "Человеческую комедию" эпохи в тысячах рисунков, литографий и картин. Гротескная острота образов Домье не исключает реализма, — напротив, гротеск и сатира были в XIX веке адекватной формой реалистического познания мира и эстетические оттенки юмора никогда прежде не были разработаны так богато. Домье начал как политический карикатурист. В 1830-х годах сатирические журналы "Карикатюр" и "Шаривари", которыми руководил пламенный республиканец Филиппон, изо дня в день заставляли весь Париж смеяться над королем биржевиков, вероломным Луи-Филиппом. Луи-Филипп, бывший герцог Орлеанский, занял престол в дни революции 1830 года, после изгнания Бурбонов, и обещал народу "свято соблюдать конституционную Хартию", "управлять лишь через посредство законов", обещал, что его монархия будет "лучшей из республик", а сам он — "королем-гражданином".

В первые же годы обнаружилось, что "король-гражданин" не намерен ни проводить радикальных реформ, ни поступаться личной властью. Республиканская оппозиция, чувствуя поддержку народа, широко ис-

пользовала печать. Республиканские печатные органы проявляли героическую стойкость, несмотря на репрессии: только за четыре года — с 1830 по 1834 год — во Франции было 520 судебных процессов по делам печати; в общей сложности журналисты получили 106 лет тюремного заключения. И это при том, что закон "о свободе печати" официально существовал.

Такова была школа жизни и художественная школа молодого Домье — он тоже не избежал тюрьмы за нападки на короля. Филиппон привлек к работе в сатирических изданиях группу талантливых художников: Гранвиля, Декана, Шарле, Травьеса. Домье был самым блистательным в этой плеяде. Сотрудники Филиппона нападали на правительство без пощады, без передышки. Это была виртуозная травля смехом крупного зверя. В случае необходимости карикатуристы пользовались зэповым языком, но

достаточно прозрачным — читатели журналов всегда понимали, о чем и о ком идет речь. Так, изображение груши означало самого короля. Ставшее широко известным прозвище Король-Груша было изобретением художников: обрюзгая физиономия Луи-Филиппа с коком на голове действительно имела грушевидную форму, а соль изобразительной метафоры заключалась в том, что по-французски la poire имеет два значения — "груша" и "глупец". С неистощимой изобретательностью карикатуристы обыгрывали мотив груши. Даже когда суд обязал издателя "Шаривари" напечатать очередной судебный приговор, его напечатали так, что строчки типографского набора образовали очертания этого фрукта. Домье рисовал Луи-Филиппа и раздувшейся грушей в королевской мантии, и прожорливым Гаргантюа, объедающим страну, и пузатым буржуа в цилиндре, и паяцем. "Опустите занавес, фарс сыгран!" — командует жирный паяц, стоя на авансцене. И занавес ползет вниз. А на сцене доигрывается фарс — заседание палаты депутатов. Она нужна была королю, чтобы прийти к власти, больше он в ней не нуждается. Это одна из острейших карикатур Домье. Фигура с огромным брюхом, в шутовском клетчатом костюме, освещенная снизу светом рампы, выглядит и комической и зловещей, а в заседающих парламентариях подчеркнута марионеточная безжизненность.

В сатирах Домье смешное и ужасное переплетаются, часто его литографии напоминают гравюры Гойи, но без демонизма, без оттенка страха перед иррациональностью жизни. У Гойи "сон разума порождает чудовищ", у Домье бодрствующий разум издевается над чудовищами.

Высшее достижение художника в годы июльской монархии — трагический лист "Улица Транснонен". Он отражает действительное событие. В апреле 1834 года произошло восстание ткачей в Лионе, перекинувшееся затем и на Париж, — на его выдавших виды

улицах снова стали расти баррикады. На давление были брошены войска. Жители дома на улице Транснонен, не принимавшие в возведении баррикад никакого участия, стали безвинными жертвами карательных действий: кто-то выстрелил из пистолета из окна пятого этажа, каратели вломились в дом и начали убивать всех подряд — застрелены и заколоты штыками были двенадцать жителей, в том числе дети, женщины и калеки. Побоище происходило ночью. На литографии Домье луч рассвета, проникая в бедную комнату, освещает ужасное зрелище: на полу возле кро-

Оноре Домье Улица Транснонен 15 апреля 1834 года 1834 Франция, частное собрание



вати — труп мужчины в ночной рубашке, придавивший собой заколотого ребенка; справа виднеется голова другого убитого — старика, поодаль в тени — фигура мертвой женщины... Видно, что люди не сопротивлялись, были захвачены врасплох, беспомощные, как этот младенец. Они показаны в необычном ракурсе, предвещающем кинематографические кадры: снизу, как бы с точки зрения кого-то, тоже лежащего на полу и едва приподнявшегося, — может быть, еще одного члена несчастной семьи. Как страшно и как просто! — ни малейшего оттенка театральности, которой не чужды драматические композиции Жерико и Делакруа. Если уж надо датировать становление демократического реализма во Франции, то это 1834 год, когда Домье создал "Улицу Транснонен".

В том же году правительство издало закон о печати, начисто покончивший со свободой слова и восстановивший цензуру. С этой поры сатирические журналы, а с ними и Домье должны были отдалиться от политики и перейти на бытовые темы. Правда, при малейшей возможности Домье вновь бросался в политические атаки и с мощным сарказмом клеймил правительство богачей, а в 50-60-е годы - авантюристскую империю Наполеона III. Но главным его жанром стала сатира нравов. В ней содержался еще более глубокий социальный смысл, чем в прямой политической сатире, и дар психолога, физиономиста, наблюдателя, которым обладал Домье, развернулся в полную силу. Домье разворошил обывательский муравейник и в сотнях искрометных насмешливых композиций показал, чем он живет и дышит. Ничто не укрывалось от его карандаша: пронырливые аферисты, самодовольные глупцы, робкие провинциалы в столице, злые сплетницы, легкомысленные франтики, зрители в театре, пассажиры в омнибусе... С 1837 по 1851 год художник сделал примерно тридцать литографированных серий - "Робер Макер", "Парижские типсы", "Добропорядочные буржуа", "Деятели правосудия" и другие. Шумным успехом пользовалась серия "Робер Макер", хотя сам художник не считал ее лучшей. Робер Макер — собирательный тип пройдохи, спекулянта, мошенника, подвизающегося и в промышленности, и в торговле, и на бирже. Образ остроактуальный: лозунг "Обогащайтесь!", выдвинутый первым министром Луи-Филиппа, Гизо, имел побочным следствием повальное жульничество во всех сферах экономики, — большие и малые роберы макеры старались обогащаться любыми способами. Позже, при Наполеоне III, Домье создал столь же емкий тип Ратапуаля - прожженного, наглого авантюриста.

Сатирическое жало Домье острее всего в серии "Деятели правосудия". Художник еще подростком работал рассыльным в суде и имел возможность наблюдать изнутри нравы слепой Фемиды. Рисуя почтенных адвокатов в черных хламидах, он показывает их привычное профессиональное лицемерие, напускную важность, наигранный пафос их речей и почти нескрываемую "между своими" хищную жуликоватость. Но это не просто карикатуры, — это проникновенные социально-психологические этюды, целая галерея характеров; с несравненной художественной зоркостью художник умеет синтезировать характер в жесте, в повороте фигуры, в отношениях фигур и фона. Он продолжал и в 60-х годах работать над судебскими темами - в рисунках, акварелях, в живописи маслом, — трактуя их все менее карикатурно, все более глубоко.

Вообще юмор Домье не был только сатирическим, только разоблачительным. Чем дальше от правительственной клики от "верхов" буржуазного общества и чем ближе к "средним" и "нижним", тем мягче становится усмешка художника, а к бедному люду Парижа он питает настоящую неж-

Оноре Домье
После заседания Из серии
"Служители правосудия"

1845-1848



ность. Думать, что юмор всегда предполагает отрицательное отношение к изображаемому, - большое заблуждение. Зрители на театральной галерке, взволнованные "кровавой драмой", которая разыгрывается актерами, забавны в своем ажиотаже и вместе с тем внушают симпатию своей детской непосредственностью (литография "Драма" и картина маслом на тот же сюжет). И если смешон старый холостяк в ночном колпаке, предающийся воспоминаниям о любви своей молодости, это не значит, что художник (а с ним и мы) этому старику не сочувствует. Не будь старик смешон, сцена была бы сентиментальна и скорее могла бы оттолкнуть своей сентиментальностью, чем возбудить сердечное участие, оно возбуждается посредством юмора.

Сохранилось несколько портретов Домье, в том числе фотографических. Вентури хорошо говорит о них: "...Глаза мудреца, душа ребенка; насколько остер, пронизателен и тверд его взгляд, настолько мягко, чисто-сердечно и простодушно выражение его лица". У Бодлера есть стихотворение "К портрету Домье", поэт заканчивает его словами: "Его же смех лучист, сердечен, // И добр, и весел, и широк". Форен, мастер сатирической графики более позднего времени, говорил: "Домье не чета нам. Он был велик душою".

Как человек Домье был кроток и скромнен, как художник - феноменален. Не получив систематического художественного образования и никогда не работая с натуры, только по памяти, он обладал, по выражению одного критика, "врожденным мастерством". Журналистский опыт еще обострил его необыкновенную зрительную память: ведь герои его карикатур, все эти важные политические заправилы, парламентарии, министры, не приходили к нему позировать, он мог видеть их только издали и бегло, где-нибудь в зале заседаний. Придя домой, он лепил из глины их шаржированные портреты, всегда замечательно похожие, — они и служили ему "моделями" для графических шаржей. Уцелело несколько десятков

Оноре Домье
Дон Кихот
Около 1868
Мюнхен,
Новая пинакотека



глиняных статуэток Домье, литографий же - несколько тысяч, с бесконечным разнообразием типов, сюжетов, композиций: вся жизнь Франции за несколько десятилетий. Кажется, изобразительное искусство не знает другого примера такого универсального охвата действительности, а в литературе можно назвать разве что Бальзака и Чехова. Люди всевозможных сословий, состояний, профессий, возрастов, привычек и пристрастий населяют листы Домье, действуя в характерных для них условиях и ситуациях. Неистощима наблюдательность художника — и не только наблюдательность, но и способность ориентироваться в этом многолюдье, находя и подчеркивая характерное, островыразительное. Просматривая его листы, мы можем заметить и такое, что неожиданно ассоциируется с образами и мотивами русской литературы. Вот, например, литография "Дядя и племянник": молодой щеголь, зевая и скучая, прогуливается под руку со своим престарелым дядюшкой, едва передвигающим ноги, — он рассчитывает на его наследство. Как тут не вспомнить: "Мой дядя самых честных правил...". Или: горький пьяница говорит своему собутыльнику: "Человек никогда не должен быть один", и мы вспоминаем Мармеладова из "Преступления и наказания".

Но, может быть, универсализм и плодовитость Домье шли в ущерб собственно художественным достоинствам рисунка или порождали композиционные штампы? Ничуть: его рисунки подлинно артистичны и доставляют такое же эстетическое удовлетворение глазу, как уму и чувству. Его ранние литографии еще жестки по линиям, и фигуры смотрятся каждая сама по себе, но позже он овладевает искусством погружать их в среду и целостно строить композицию светом и тенью. Очарование графического почерка Домье особенно чувствуется в рисунках и акварелях. Они напоминают о рисунках Рембрандта: прихотливо вьющиеся штрихи, которые ис-

ключают "проволочную" линию контура, создают как бы воздушную вибрацию, сочетаясь с глубокими бархатистыми пятнами. Что же касается композиционных построений, то передадим слово болгарскому искусствоведу и писателю Богомилу Райнову: "Задолго до того, как первые кинорежиссеры занялись проблемой раскадровки, Домье будто исчерпал эту проблему. Он сужает и расширяет угол зрения, использует все возможные планы, от крупного до панорамного, наблюдает действие снизу, сверху, слева и справа, фронтально и сзади, смело режет изображение горизонтально и вертикально - и все это без малейшего предварительного умысла, без претензий на открытость, без трюкачества, а, наоборот, со спонтанной естественностью и органичной уверенностью, которые отличают работу большого мастера".

Проницательный физиономист, мастер характерного жеста, Домье с годами все больше обобщает и меньше детализирует. Он приходит к психологизму, достигаемому не столько через выражения лиц, сколько общим построением, силуэтом, светом и тенью. В сюжете о Дон Кихоте и Санчо Пансе (эти композиции выполнены преимущественно акварелью) лица персонажей или вовсе не видны, или слегка намечены, но образы полны одухотворенной выразительности, -

она создается всеми компонентами изображения: ломкий силуэт рыцаря, как бы сросшегося со своим Россинантом, наподобие и костлявого кентавра, приземистый силуэт Санчо на ослике, масштабы фигур, их отношения к горизонту, отбрасываемые тени, убегающие линии холмов... Серия Домье доныне остается лучшей из всех изобразительных интерпретаций знаменитого романа. Только иллюстрации Доре могут состязаться с ней в популярности, — но не в художественном качестве.

Безудержный фантаст Доре, знаменитый своими иллюстрациями к "Дон Кихоту", к "Божественной комедии" Данте, "Мюнхгаузену", "Гаргантюа и Пантагрюэлю", сказкам Перро и еще десяткам книг, включая Библию, заслуживал бы специального рассмотрения. Так же как изящный, насмешливый бытописатель нравов и типов Гаварни. Но в кратком обзоре лучше сказать что-то о немногом, чем почти ничего — обо всем. Поэтому вернемся к Домье.

Как ни замечательна его графика, он еще выше как живописец. В последние годы он больше занимался масляной живописью, охладев к литографии. Но в глазах публики он по-прежнему оставался мастером журнальных карикатур, к которым она в свою очередь охладела. Впервые его картины маслом были выставлены только в 1878 году, за год до его смерти. А в 1900 году на Всемирной выставке они поразили как откровение зрителей, уже знавших и импрессионистов и постимпрессионистов.

В полотнах Домье встречаются те же мотивы, что в графике, но все преходящее, однодневное отсеялось и осталось главное, доведенное до полноты образного синтеза. Так, картина "Адвокаты", где три фигуры ухмыляющихся авгуров скомпонованы в слитную черную группу, словно трехглавая гидра юриспруденции, — самое емкое обобщение темы служителей правосудия. В "Прачке", поднимающейся по лестнице, бережно ведя за руку ребенка, высказалось народолюбие



Гюстав Доре
Иллюстрация к роману
Ф.Рабле "Гаргантюа и
Пантагрюэль" 1854

художника. В таинственно-лукавых "Криспене и Скапене" (на сюжет Мольера) — все пряное очарование мира комедии и народного балагана, к которому всегда влекло Домье. В картинах "Восстание" и "На баррикадах" не какой-либо определенный эпизод революционных дней (Домье пережил три революции), а выражение порыва, экстаза.

Особую группу составляют картины, посвященные людям искусства. "Художник перед мольбертом" (несколько вариантов) - обычно сокрытый от посторонних взоров момент, когда живописец, один на один со своим творением, ведет с ним упорный вдохновенный поединок. "Любитель эстампов" бережно и трепетно разворачивает папку с пожелтевшими сокровищами. В полутемной бедной мастерской старый художник, приблизившись к источнику света, внимательно разглядывает работы юного ученика (картина "Советы начинающему художнику").

Есть и сюжеты, казалось бы, неожиданные для Домье. Полотно "Хотим Варавву!" (или "Се человек") современный исследователь его творчества Роже Пассерон считает самым выдающимся из всех живописных произведений мастера. Оно почти монохромно: дымчатым силуэтом рисуется согбенная фигура Христа и профиль на фоне неба, где занимается



Оноре Домье
Прачка
Около 1859-1860
Париж, Лувр

рассвет. Внизу помоста — толпа, люди кричат и теснятся, но видно, что они не могут ни понять, ни толком разглядеть и расслышать, что происходит, о чем их спрашивают. С глубоким философским подтекстом трактует художник евангельский сюжет. Нам картина эта может напомнить сцены осуждения и казни Иешуа в романе Булгакова — настолько "сегодняшней" она кажется по духу и стилю.

Живописные свои приемы Домье бесконечно варьировал - от монохромности к напряженной цветности, от сильных контуров к живописному пятну, от "рембрандтовских" глубоких теней к плетению длинных змеевидных красочных мазков ("Пьеро, играющий на мандолине"). Но везде он узнаваем, везде остается самим собой - неповторимо оригинальным мастером, не подчиняющимся какой-либо "школе". Более зоркого реалиста, чем он, не было в французском искусстве, а вместе с тем внутренний его настрой романтичен. Его любимые герои — возвышенные чудаки и мечтатели: Дон Кихот, одержимый живописец, увлеченный зритель драмы, страстный любитель редкостей, патетический комедиант. Освещение в его

картинах то уподобляется фантазмагорическому свечению театральных подмостков, то обрисовывает фигуры сияющим молниевидным контуром; свет и цвет излучают тайну — во всем ощутимо присутствие своеобразного бога романтической фантазии. Все что угодно можно найти у Домье, как никто, знавшего будничную жизнь города, но не найти прозаизма и будничности в ее изображении.

Но и его всеобъемлющий взгляд имел свои границы: он не писал сельских сцен и не интересовался проблемами пленэра. Домье — художник города, один из первых урбанистов в искусстве. Власть города в XIX столетии возрастает, городской водоворот втягивает и перемалывает людские судьбы, от города исходят заманчивые и губительные флюиды, богатство и нищета уживаются в нем бок о бок. Молодые честолюбцы устремляются в большие города в надежде ухватиться за колесо фортуны, — но более вероятно, что колесо их не вознесет, а раздавит.

Как обратная сторона урбанизма в XIX веке возникает новое отношение к природе, не затронутой городом: ее начинают любить страстно и нежно. Теперь холмы, речка, деревья, убегающая лесная тропа воспринимаются не просто как среда и обрамление человеческой жизни, но как прибежище от ее суетности. Человек, стремящийся жить и действовать

активно, не может миновать города, но, отторгнутый от природы, тоскует по ней, и она живет в его представлении как чистый, мирный родник.

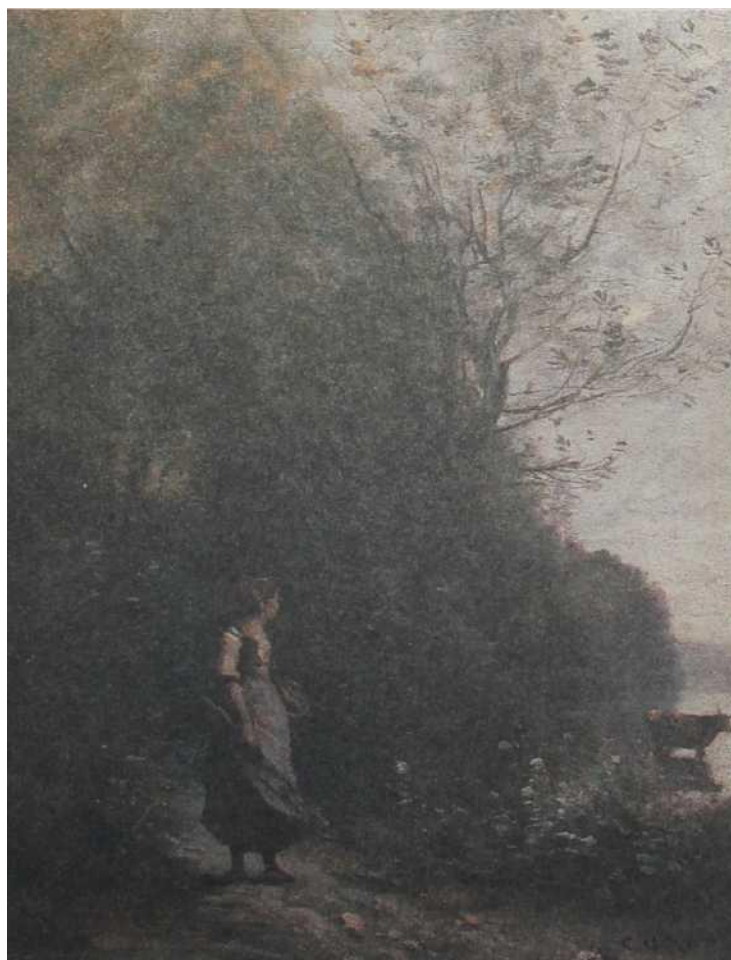
Возможно, здесь причина широкого развития пейзажного жанра в новой живописи, причем преимущественно чистого пейзажа, без людей, или люди присутствуют как стаффаж. Характерно, что предпочитается не эффектный, пышный или бурный ландшафт, а простой — пейзаж родины со всеми его интимными приметам. Иными словами, национальный пейзаж.

Раньше всего он появился в Англии. Полотна Констебла, показанные в парижском Салоне в 1824 году, запали в душу французским художникам. Вскоре здесь формируется своя школа национального пейзажа.

Центральная ее фигура — Камилль Коро. Он учился в 20-х годах у пейзажистов классицистического направления. Тогда считалось непременно ездить в Италию, вдохновляться ее славными руинами и "строить" пейзаж как историческую композицию. Коро, вовсе не бунтарь по натуре, прилежно выполнял требуемое: он отправился в

Камилль Коро

Крестьянка, пасущая корову у опушки леса Около 1865-1870 Санкт-Петербург, Эрмитаж





Камиль Коро
Воз сена Около 1865-1870
Москва, ГМИИ им. А.С.Пушкина

Италию, писал там "Вид Колизея", "Вид на Форум". Но уже в этих ранних вещах есть непосредственность и свежесть взгляда на природу. Коро занимали не столько римские руины, сколько воздушная среда, нюансы света, туманная голубизна далей. Он не гонится за эффектностью мотива, а ищет живописные средства, созвучные природе. Тогда это было чем-то новым или, вернее, забытым. Классицизм успел отучить художников от живописности Ватто и Фрагонара. Романтики возвращались к живописности через напряженную красочность. Коро красочность не увлекала, он хотел проникнуть в тайну тональных гармоний, достичь богатства полутонов в пределах суженной цветовой гаммы.

Коро окончательно выработал свою очень индивидуальную и несколько однообразную манеру серебристой тональной живописи, когда обратился к неяркой природе родных мест — окрестностей Парижа. Любимый его мотив — большие пушистые деревья, облачное небо, даль, подернутая дымкой. Любимое время года — весна, время суток — раннее утро или сумерки. Он рассказывал в письме к другу, как подстерегал эти минуты. "Встаешь рано, часа в три утра, до солнца; садишься под деревом и ждешь. И ведь нет ничего особенного. Природа похожа на беловатое полотно, на котором едва выделяются очертания каких-то масс; все наполнено благоуханием, все вздрагивает от свежего дыхания зари. Чу!.. Солнце проясняется... Солнце еще не разорвало дымки, за которой прячутся долина, луг, возвышения горизонта... Ночные пары ползут еще как серебристые хлопья по траве, как-то особенно позеленевшей от утреннего холода. Тс!.. Первый луч солнца... второй луч солнца... Маленькие цветочки как будто просыпаются, радостные. На каждом дрожит капля росы".

Это почти поэма в прозе. И картины Коро — безмолвные поэмы. Листву деревьев и траву он пишет без зеленой краски: нежная воздушность весенней зелени передается серебристо-серыми тонами. Их дымчатость сложна по составу, слагается из легчайших сливающихся оттенков — пепельных, голубоватых, жемчужных, сиреневых, желтоватых, серо-оливковых. Нет отчетливых очертаний, все тает и тонет, все мягко и мечтательно. Если у Курбе даже морские просторы имеют плоть, то у Коро даже древесные стволы полупрозрачны.

Помимо пейзажей, Коро писал много портретов, но никогда их не выставлял; главным образом — портреты детей и совсем юных девушек, своих племянниц. Они просты и поэтичны, в них есть то же настроение утра — рассвета жизни, какое исходит от пейзажей Коро.

Коро был предтечей живописного лиризма импрессионистов. Одно из его произведений носит название "Воспоминание о Мортефонтене", — слово "воспоминание" действительно подходит к этой картине и вообще к стилю Коро: дерево, озеро, детские фигурки на берегу как бы проступают сквозь облако памяти о далеком. Эту картину художник написал в 1864 году, уже в старости. А через десять лет молодой Клод Моне выставил полотно "Впечатление. Восход солнца". Воспоминание и впечатление — не близкие ли это понятия? В обоих случаях — не просто портрет природы, но ее отголосок в душе.

Историки искусства чаще объединяют имя Коро не с импрессионистами, а с группой пейзажистов так называемой барбизонской школы (по названию деревушки Барбизон, где они жили и работали), куда входили Теодор Руссо, Шарль Добиньи, Жюль Дюпре, Диаз де ла Пенья. Они стояли ближе к Коро и по времени и по личным отношениям. Но "портретировали" природу более объективно, в особенности Руссо. Они черпали поэзию в тех или иных мотивах родных мест, чувство рождалось и определялось мотивом. Это был традиционный метод пейзажной живописи, примерно такой, как у старых голландцев, — те тоже любили пейзаж, потому что любили свою страну. Новаторство барбизонцев состояло лишь в большем разнообразии, большей вариационности состояний природы — над французами середины XIX века не тяготели канонизированные сюжеты и приемы композиции. Кроме того, барбизонцы пошли дальше в искусстве улавливать преходящие состояния света и атмосферы, хотя в этом они уступали Констеблу, так же как не могли сравниться с английским пейзажис-

Шарль Франсуа Добиньи
Городок на Сене
1874
Саратов,
Государственный
художественный музей им. А.Н.
Радищева



том в дивной свежести его живописи — барбизонцы были значительно суше. У каждого из них был излюбленный круг мотивов. Диаз особенно любил писать укромные лесные поляны в яркие дни, когда солнечные зайчики пляшут в траве, испещряют траву зыблущимися золотыми бликами. Руссо тяготел к более спокойным и эпическим, пространственно-панорамным пейзажам. Добиньи, которому лодка заменяла мастерскую, был поэтом тихих речных заводей. Он единственный из барбизонцев писал прямо на воздухе, на пленэре; другие делали под открытым небом только этюды, картины же писали в мастерской. Барбизонцы настраивали свою палитру в лад с любимой природой, но еще не подошли к мысли, что живопись сама есть явление природы — человеческой природы, что она обладает собственными ресурсами поэзии и может открыть в мире простых видимостей такие чары, которые без нее остались бы незамеченными. Эта идея брезжила импрессионистам.

Импрессионизм составил целую эпоху во французском искусстве второй половины века. Но импрессионисты не мнили себя ни создателями чего-то совершенно нового, ни тем более разрушителями старого. Они всячески подчеркивали свою связь с исконными французскими традициями, начиная от Клуэ, Пуссена, Клода Лоррена, через XVIII век, с Ватто и Шарденом, и до 1830-х годов, с Делакруа и Коро. Они были неутомимыми тружениками и скромными людьми. "Разрушителями" их представляла пресса, и волей-неволей им приходилось бороться за свое место в искусстве, но борьба их не ожесточала. Ренуар писал Эдуару Мане: "Вы - веселый боец без ненависти к кому бы то ни было, как старый галл; и я люблю вас за эту веселость, сохраняющуюся даже в минуты претерпеваемой несправедливости". Такими они и были - веселыми бойцами без ненависти, а их искусство — жизнерадостным и светлым, хотя в их собственном жизненном опыте трагедий было достаточно. Не приходится осуждать их за то, что они не отражали мрачных и горьких сторон жизни в своей живописи, что они не создали своего "Плота "Медузы" или "Улицы Транснонен", — ведь героем их картин был свет, а задачей их — открыть людям глаза на красоту окружающего мира.

"Программа" импрессионистов, если можно говорить об их программе, была, в сущности, заложена в простых словах, сказанных молодому Клоду Моне его учителем и другом Буденом: "Море и небо, животные, люди и деревья так красивы именно в том виде, в каком их создала природа, со всеми их качествами, в их подлинном бытии, такие, как они есть, окруженные воздухом и светом".

Живописью импрессионистов поэтизировалась вся множественность явлений реального мира, без предвзятого подразделения их на поэтические и тривиальные, высокие и низкие. Романтики тоже восставали против искусственных разграничений природы на "благородную" и "неблагородную", но на деле такой отбор они все-таки производили: писали арабских скакунов, но не извозчицы пролетки, алжирские гаремы, но не парижские кабачки. Курбе сознательно предпочитал натуру "низкую". Для импрессионистов же она не более низкая, чем всякая другая. Как писал Флобер: "Когда-то считали, что только сахарный тростник дает сахар, а теперь его добывают почти отовсюду. То же самое с поэзией. Будем извлекать ее откуда бы то ни было, ибо она во всем и везде. Нет атома материи, который не содержал бы поэзии". В круг поэтического внимания импрессионистов вошла не только сельская природа, как у барбизонцев, но вся современность и повседневность. Толпа на парижских бульварах, поток эки-

пажей, скачки, рынки, продавщицы, прачки, уголок кафе, свет газовых фонарей, репетиции балета... Какой-нибудь переулочек не менее ценен для живописи, чем эффектные итальянские руины или готический собор, - перед очами живописца это объекты равноправные, так же как обыкновенная женщина, моющаяся в тазу, ничуть не хуже Венеры, выходящей из морской пены. Луг со стогом сена не уступает горным вершинам, озаренным луной. Везде, где есть движение, жизнь, свет, таится заманчивая пещера сокровищ: во власти художника претворить этот материал в живописную драгоценность, каким бы он ни казался заурядным взору равнодушного прохожего.

Импрессионизм довел до предельной тонкости живописное восприятие и уловил в отношениях света, воздуха и цвета нечто такое, чего раньше не замечали. Ключ к этому был простой - пленэр. Импрессионисты отказались от традиционного метода писания картин, которое начиналось с подмалевка, оканчивалось лессировками и протекало в четырех стенах мастерской. Они начинали и заканчивали работу на открытом воздухе, а ля прима, сняв, таким образом, различие между этюдом и картиной.



Эжен Буден *Пляж в Трувиле* 1871
Москва, ГМИИ
им. А.С.Пушкина

Как уже говорилось, их живописная техника при всем ее новаторстве была закономерным итогом традиции, насчитывающей не одно столетие. А кто были их прямые предшественники и вдохновители? Отчасти Делакруа, отчасти Курбе и Милле, более всего Коро и барбизонцы, к которым близок был и Буден. Английская пейзажная живопись — Констебл и в особенности Тёрнер — также имела на них влияние. Нужно назвать еще один источник — более неожиданный, — питавший импрессионистическую живопись. В 1867 году в Париже на Всемирной выставке была широко показана японская цветная гравюра. Новый художественный мир, малознакомый Европе, открылся глазам французов и открыл им глаза на многое в их собственном мире. О том, чем обогатили японцы молодых французских художников, говорит Я. Тугендхольд:

"В японских гравюрах не было линейной геометрической перспективы, которой учила европейская академия, — но зато в них была воздушная перспектива, в них струились солнечные лучи, клубился утренний туман, реяли нежные облака пара и дыма. <...> Японцы... первые великим инстинктом своим поняли, что природа — не совокупность тел, а несконча-

емая цепь вечно меняющихся явлений. Они первые стали изображать целые серии одного и того же пейзажа при различном освещении и в разные времена года. Таковы были "100 видов горы Фудзи" Хокусаи, "53 вида станции Токайдо" Хиросиге...

<...> Академия учила строить композицию так, как будто художник созерцал изображаемую им сцену, сидя en face в балконе театра и видя ее в горизонтальных линиях. Японцы же трактовали композицию так, как будто художник был действующим лицом изображаемой сцены. Вот почему у них преобладают наклонные линии над горизонтальными; вот почему у них на первом плане часто вырисовывается цветущая ветка или другая подробность, заслоняющая целое, хотя и гармонически связанная с ним. На примере японцев французские художники поняли всю красоту асимметрии, все очарование неожиданности, всю магию недосказанности. На примере японцев они убедились в прелести легких набросков, моментальных снимков, сделанных несколькими линиями и несколькими пятнами".

Начиная с импрессионизма возникает известное сближение, взаимопонимание искусства Запада и Востока. Правда, исконное различие методов остается: японцы никогда не писали прямо с природы, а импрессионисты приходили к передаче впечатления, культивируя работу с природы. Поэтому их впечатления больше идут от непосредственно-чувственного восприятия, тогда как у японцев - от эмоционального, соединенного с неуклонным следованием традиционным приемам. Тем не менее все то, о чем так хорошо сказано Тугендхольдом, было на свой лад переработано в лоне французского импрессионизма, а впоследствии и постимпрессионизма.

Но особенно вдохновляла импрессионистов живопись их современника и друга Эдуара Мане, который в свою очередь многое у них почерпнул. Громкую, хотя преимущественно скандальную известность при-



Эдуар Мане
Завтрак на траве
1863
Париж, Музей Орсе

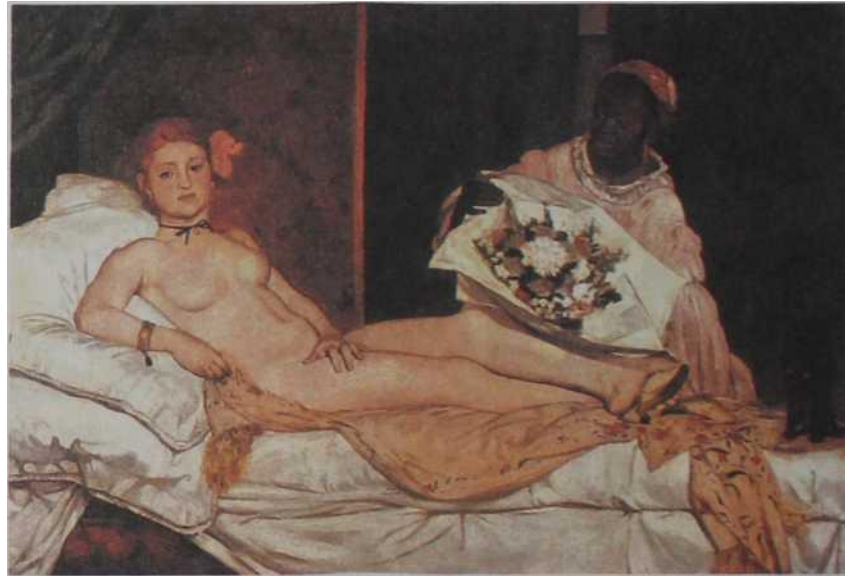
несли Мане две большие картины, написанные и выставленные в начале 60-х годов, — сначала "Завтрак на траве", потом "Олимпия". Не только публика, но и художники недоумевали: почему, собственно, в завтраке на траве участвуют двое мужчин, одетых в современные черные сюртуки, а рядом с ними — совершенно обнаженная женщина (поодаль — другая женщина, в рубашке)? Что это — аллегория? Или эротическая фантазия? Но эротика явно не было: одетые мужчины и голая женщина спокойно беседуют под сенью деревьев. Не было и аллегории. Мане одинаково недолюбливал и академиков (хотя обучался у академика Кутюра) и романтиков, не чуждавшихся аллегорических сюжетов. Он любил хорошую живопись, любил старых мастеров - Тициана, Джорджоне, Веласкеса. Вместе с тем Эдуар Мане был вполне современным человеком и не считал, что красота с "железным веком" несовместима. "Это будет настоящий художник, который научит нас видеть, как мы величественны в наших галстуках и начищенных ботинках", — предрекал Бодлер. "Завтрак на траве" - не что иное, как современная интерпретация картины Джорджоне "Концерт", а композиционная схема заимствована из ренессансной гравюры с картона Рафаэля.

У Джорджоне — лирическая пастораль: юноша играет на лютне, обнаженная девушка вторит ему на свирели, другая, красиво склонившись, зачерпывает воду из колодца, в отдалении пастух пасет своих овец. Мирная ясная гармония разлита в этой сцене. Эдуар Мане возобновляет ее пасторальный мотив в обстановке, сколь возможно приближенной к сегодняшнему дню: по-видимому, это двое художников со своими натурщицами расположились на отдых в роще. Кто сказал, что современные мужские костюмы неживописны и прозаичны? Иссиня-черные сюртуки образуют чудесный аккорд с бело-розовой наготой среди зелени, пронизанной солнцем. Так просто разгадывалась загадка сюжета. Мане добивался решения трудной живописной задачи: объединить в гармоническое целое фигуры и пейзаж, материальность и свет, одежду и наготу. Не все ему удалось: фигуры, сами по себе прекрасно написанные, все-таки смотрятся отдельно от пейзажа; для преодоления разрыва нужна была иная, обновленная техника пленэрной живописи, — спустя несколько лет ее разработали импрессионисты и сам Мане.

"Олимпия" вызвала еще больше возмущений, чем "Завтрак на траве". Между тем она более совершенна по живописи и более смела и оригинальна в интерпретации классического мотива "лежащей Венеры". Здесь художник шел не от Джорджоне, а от чувственной "Венеры" Тициана и "Обнаженной махи" Гойи. Ему позировала некая Викторина Мёран — она же послужила моделью для "Завтрака на траве" и потом всегда оставалась постоянной натурщицей Мане. Тут ей всего восемнадцать лет — худенькая женщина-полуробеночка, однако уже прошедшая жестокий закал жизни парижской гризетки. Ее-то и представляет художник в виде современной холодновато-пикантной Венеры-куртизанки. Она обнажена, но в туфельках, на шее черная бархотка; позади негрятка с букетом цветов, в ногах черная кошка. Фон картины темный, тело женщины выделяется на нем, как жемчужина на темном бархате. Теплый тон тела изысканно сочетается с холодной синеватой белизной подушек и простынь. Колорит построен на острых контрастах темного (почти черного, но цветного) и светлого (почти белого, но тоже цветного). Светотеневой моделировки почти нет, ее заменяют соотношения больших цветовых планов.

Бедную "Олимпию", одно из самых совершенных произведений Мане, всячески поносили за "безнравственность", — хотя в то же самое

Эдуар Мане
Олимпия
1863
Париж, Музей Орсе



Эдуар Мане
Флейтист
1866
Париж, Музей Орсе



время восхищались "Рождением Венеры" академиста Кабанеля, довольно откровенно рассчитанным на возбуждение сексуальных appetитов. Но там была Венера, да еще в волнах и с амурами, — примитивный мифологический маскарад позволял все считать благопристойным. А "Олимпия" воспринималась как вызов — она была неллицемерна, этого ей не могли простить. К тому же утонченная живопись Мане противоречила салонным вкусам. Но нашлись люди, сразу оценившие ее; среди них, не говоря уже о молодых художниках, были и литераторы — Дюрю, Бодлер, Эмиль Золя. Последний, публично заявив себя горячим поклонником Мане, предсказывал, что "Олимпия" со временем займет почетное место среди мировых шедевров в Лувре. Предсказание сбылось через сорок с лишним лет. А Мане оставалось жить менее двадцати.

Всю жизнь он был верен своей любви к старым мастерам, особенно испанским — Веласкесу, Гойе; изучал их, копировал, не избегал прямых композиционных реминисценций. Его даже называли "Веласкесом парижских бульваров": он был при всем своем испанизме истым парижанином, остроумным и светским. Но ничьим подражателем не становился, сохраняя непосредственность наблюдения, незамутненность взгляда. Дав импульс будущим импрессионистам. Мане потом близко сошелся с ними, хотя и не участвовал в их совместных выставках. В 70-е годы его стиль заметно эволюционировал в сторону импрессионизма — большим цветовым массам и энергичным контурам он стал предпочитать трепетную игру света: сравним хотя бы "Маленького флейтиста" 1866 года и "В лодке" 1874 года; что лучше — вопрос вкуса. Одно не подлежит сомнению: как бы ни варьировалась живописная манера Мане и что бы он ни писал — бой быков, испанскую танцовщицу, флиртующую парочку в кафе, свою жену за роялем, розовые пионы в хрустальном бокале, — его живопись всегда свежа и артистична. Тонкий ар-

тистизм — имманентное свойство его таланта. И чем проще мотив, тем это качество очевиднее, обворожительнее. Кажется, что особенного в такой сценке: молодая женщина и маленькая девочка сидят возле ограды железнодорожного вокзала, окутанного облаками дыма, девочка отвернулась и смотрит через решетку, женщина спокойно глядит перед собой. Что тут можно сказать, кроме того, что они, очевидно, ждут прихода поезда? А между тем и нежное, задумчивое лицо женщины (все той же Викторины Мёран, но пополневшей, респектабельной и теперь уже нисколько не похожей на Олимпию), и темно-синий шелк ее платья, и спящий у нее на коленях маленький щенок, и белокурый затылок девочки, и ее воздушный голубой бант — все так хорошо, что глядишь и не можешь наглядеться.

Все же Золя был не совсем прав, утверждая, что Мане "не хочет ни петь, ни философствовать", а просто любит красивую живопись, и только. Философствовать Мане действительно не хотел, но его интересовал человек. Правда, он не подвергал личность человеческую анализу, не стремился обнажить ее суть и не искал каких-либо особенно значительных или особенно характерных моделей. Ему доставало заурядного личика его натурщицы, чтобы уловить скрыто мерцающий свет внутренней жизни, которая оставалась загадкой и для постороннего взгляда и, может быть, для нее самой. Мане удовлетворяется намеком на потаенную жизнь души - и в серьезных, простых лицах своих старых родителей, и в глубоком взоре черных глаз художницы Берты Морино. Он писал много портретов, среди них есть и поверхностные, но есть превосходные, как, например, портрет поэта Стефана Малларме, с которым художник был дружен. Так или иначе, человеческий лик постоянно притягивает Мане, а это одно уже исключает возможность говорить о нем только как о "чистом живописце".

Обаяние его таланта в полной мере высказалось в картине "Бар в Фоли-Бержер", написанной незадолго до смерти художника, — это его лебединая песнь. Не этюд, не фрагмент — продуманная "картинная" композиция, сохраняющая, однако, скользкую трепетность подсмотренного мгновения. На первом плане — продавщица за стойкой бара, за ее спиной большое зеркало, отражающее весь зал ресторана, наполненный посетителями. Он расстилается перед усталым взором продавщицы как марево, где "сливаются вещи и лица". Она же сама высится над этим фантазмагорическим миром, его королева-служанка, красивая женщина, доступная всем и недоступная никому, присутствующая и как бы отсутствующая. Судя по ее отражению в зеркале со спины (словно сдвинутому к правому краю), она выслушивает подошедшего к стойке мужчину, но по ее лицу и глазам нельзя подумать, что она с кем-то беседует, так утомленно-безразлично, так непроницаемо-замкнуто это лицо. Все здесь написано восхитительно, как умел только Мане, — и дальний план, и натюрморт первого плана: две розы в бокале, апельсины в вазе, графины и бутылки.

Открыто драматические сюжеты не удавались Мане, хотя несколько раз он за них брался. В жизни Эдуар Мане вовсе не был индифферентным эстетом, далеким от политики и гражданских интересов. Убежденный республиканец, презиравший правительство Луи-Бонапарта (однажды Мане изобразил его полишинелем в наполеоновской треуголке), он никогда не уклонялся от выполнения гражданского и патриотического долга. В 1870 году, при осаде Парижа пруссаками, Мане был артиллеристом Национальной гвардии; потом, в дни Парижской коммуны, входил в ту самую Федерацию художников, где председательствовал Курбе, был свидетелем уличных боев и расстрела коммунаров. Эти события нашли отражение в его графике (ли-

Эдуар Мане
Бар в Фоли-Бержер
1881-1882 Лондон,
Институт Курто



тография "Баррикада"), а еще раньше, в конце 60-х годов, он написал картину "Казнь императора Максимилиана", злополучного ставленника Луи-Бонапарта в Мексике, потом им же и преданного. Композиция картины близко напоминает знаменитый "Расстрел в ночь на 3 мая" Гойи, но сравнение не в пользу Мане. По меткому замечанию Андре Мальро, "Казнь Максимилиана" — это "Третье мая" Гойи минус все, что эта картина выражает". У Гойи - высший накал страсти и гнева, у Мане - сцена, увиденная отстранение, трактованная со сдержанностью, едва ли уместной в подобном сюжете.

Отсюда нельзя делать поспешного вывода, как некоторые, что для Мане сюжет не более чем предлог для живописного решения. Нет, чтобы изображать расстрел только ради красивых контрастов черного и белого, надо было обладать какой-то исключительной душевной толстокожестью - Мане в ней заподозрить невозможно. Он серьезно относился к сюжету, долго над ним работал и, по-видимому, хотел выразить в нем многое — и жалкую покорность Максимилиана, и равнодушный автоматизм экзекуторов, которых художник недаром одел в французскую военную форму, хотя на самом деле Максимилиана казнили мексиканцы. Через несколько лет, изображая расправу с коммунарами, Мане показал точно такую же группу стреляющих солдат — механических исполнителей чужой воли. Однако прочтение всех этих подтекстов предполагает знание исторических фактов, положенных в основу, иначе смысл "Казни Максимилиана" неясен, трудно понять, вершится ли акт справедливого возмездия или хладнокровного убийства и что представляют собой его жертвы. Тогда как картина Гойи говорит сама за себя своим эмоциональным пафосом, не требуя для верного восприятия исторической осведомленности.

Мане — не Гойя: трагические коллизии, большие страсти неподвластны его дарованию; ставить ему это в упрек было бы так же странно, как сетовать на Рафаэля за то, что он не Микеланджело. Каждому свое. Вслед за Эдуаром Мане определили свой путь импрессионисты: для великих эстетических открытий им достаточно было скромных садилов, берегов Сены, улиц Парижа.



Клод Моне

Терраса в Сент-Адресс
1866 .

Музей метрополитен

Париж. Даже никогда не бывав в этом городе, нам кажется, что мы его знаем, и, приехав впервые, встречаемся с ним как со старым другом. Этим заочным живым ощущением Парижа мы обязаны Золя, Мопассану, Франсу, но еще больше - его живописцам. Париж дымчатый, сиреневый, мерцающий, иногда солнечный, чаще морсящий мелким дождем, оттененный матовой копотью старинных зданий; Париж с легкой громадой Нотр-Дама, с мостами через Сену и развалами букинистов, с бесчисленными кафе на тротуарах... Парижские кафе — нечто большее, чем места, где закусывают: это колыбели новой французской культуры и ее мемориалы. В кафе Гербуа квартала Батиньоль собирались импрессионисты, когда они были молоды, бедны, гениальны и еще не признаны. Их первая совместная выставка состоялась в 1874 году с участием Клода Моне, Камилла Писсарро, Эдгара Дега, Альфреда Сислея, Огюста Ренуара, Берты Моризо, Поля Сезанна. Они выставлялись и раньше - в Салоне и в галерее Дюран-Рюэ- ля, - иные уже были известны и доброжелательно отмечались критикой, но, собранные вместе, их полотна скандализировали публику донельзя. Голоса сочувствующих тонули в злобно-издевательском хоре, особенно усердствовала газета "Фигаро" с критиком Апьбером Вольфом. Что только не писали о художниках, тогда же прозванных "импрессионистами" (и они это наименование приняли), — их называли пачкунами, невеждами, шарлатанами. Взрывы негодования сопровождали и следующие выставки, но все тише, все нерешительнее: к 1880 году авторитет импрессионистов укрепился, а еще лет через десять, уже после их последней совместной выставки в 1886 году, пришла окончательная победа.

В перепадах настроений и вкусов есть нечто иррациональное, но в данном случае многое зависело от исторической ситуации. Импрессионисты начинали свой гимн свету в то время, когда Франция, разоренная и обессиленная, пережив тягчайшую для национального достоинства войну с Пруссией, пережив недолгий взлет Коммуны, потопленной в крови вер-сальцами, вступала в новую полосу своей истории, именуемую Третьей республикой, - эпоху парламентаризма. (Домье отметил ее наступление рисунком дерева, сломанного грозой, с подписью: "Бедная Франция!., ствол поражен молнией, но корни еще крепки".) Прекратились бои, но наступившее спокойствие было хмуро. Правительство напуганное Коммуной, не спешило с демократизацией общественной жизни. Президентом был избран Мак-Магон - маршал Второй империи, главный виновник поражения Франции в войне. Виктора Гюго, призывавшего к амнистии коммунарам, подвергали остракизму и вынудили вновь покинуть Францию.

В официальном Салоне особенным успехом стала пользоваться бравурная батальная живопись — Мейсонье, Невиля. Стоически покровительствовавший импрессионистам торговец картинами Дюран-Рюэль потерял всех своих богатых клиентов и оказался на грани разорения: не находилось покупателей даже на произведения Делакруа, Коро, Милле, Курбе, которые до войны получили признание. Отвращение богатых буржуа к импрессионистам имело не только вкусовую основу, объяснялось не только тем, что "неприятно лечить глаза, когда кажется, что и так хорошо видишь". "В живописи импрессионистов они инстинктивно почувствовали социальную опасность, — пишет Вентури. — Красавицы Ренуара были не бульварными феями, а девушками из предместий, крестьянки у Писсарро выглядели еще более деревенскими, чем у Милле, паровозы Моне выбрасывали струи революционной энергии; Сезанн, как и Золя, был по духу своему анархист. Их живопись означала конец привилегированным, разрыв с элегантностью и роскошью, появление нового чувства собственного достоинства, присущего людям из народа. <...> Еще никогда не выражалась с такой убежденностью и силой вера в то, что пленэр, природа в любом ее виде и повседневная жизнь прекрасны, а художник не нуждается ни в "изысканном", ни в "исключительном". В каждом дереве, отблеске, хижине импрессионисты видели искру всеобъемлющей красоты". В другом месте тот же автор говорит: "Импрессионизм по-своему способствовал признанию человеческого достоинства обездоленных классов, выбирая простые мотивы, предпочитая розам и дворцам капусту и хижины, подчеркивая свою неприязнь ко всякой элегантности и утонченности".

Таким образом, импрессионисты внесли в искусство тот дух демократии, нелицемерной и вольной, который в послевоенные годы особенно отпугивал "привилегированных", ибо здесь им чудился призрак Коммуны. И если в картинах импрессионистов внешне не было ничего ни революционного, ни героического, ни морально-назидательного, то нравственно-обновляющим было их воздействие на общественное сознание, героической - их стойкость в борьбе за новое видение мира, за демократизацию самого представления о прекрасном.

Они сказали новое слово и в пейзажной, и в фигурной живописи, не проводя, впрочем, между ними резкой грани и добиваясь органического объединения фигур с пейзажем, которое, как мы помним, оказалось камнем преткновения для Эдуара Мане в его раннем "Завтраке на траве". Ключевой была работа на пленэре (у всех, за исключением Дега, о котором скажем позже) — поэтому посмотрим для начала пейзажные полотна.

Клод Моне
Бульвар Капуцинок в
Париже
1873
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина



Русские коллекционеры С.Щукин и И.Морозов в свое время собрали прекрасную коллекцию произведений импрессионистов, не уступающую луврской. Теперь их можно видеть в московском Музее изобразительных искусств и в петербургском Эрмитаже. Среди них есть картина Клода Моне, показанная им на первой выставке импрессионистов, — "Бульвар Капуцинок в Париже". Город виден с высоты. Мелькание, движение, мерцание; экипажи — снующие, ускользящие. Нет "предметов" — есть жизнь города (вспомним, как еще Делакруа говорил, что хочет написать не саблю, а блеск сабли). Половина видимого утопает в свете вечернего солнца, половина погружена в холодноватую серо-лиловую тень. Нет традиционного центра или стержня композиции, уловлено мгновенное зрительное впечатление. Справа видны полуобрезанные рамой фигуры людей, стоящих на балконе, — они смотрят вниз на город. Картина — это то, что они видят там.

Другая перспектива Парижа, тоже увиденная с высоты, — "Оперный проезд" Писсарро. Здесь серенький облачный день, крыши слегка припорошены снегом, мостовая мокрая. Все объемлется единым тоном — розовато-пепельным с сиреневым холодком. Ощутима особая "окраска" воздуха, влажного, равномерно окутывающего улицу, экипажи, дома, деревца и фонари, сливающего их в единое оптическое целое, зыбкое, бисерно-мерцающее. Эта воздушная трепетность, "атмосферность", передана своеобразным приемом наложения краски: если подойти близко к полотну, видна мозаика мелких, прилегающих друг к другу, но не сплавленных мазков — характерные "запятые" импрессионистов. Избегая смешивания красок на палитре, они писали мазками чистых красок, которые на известном расстоянии от полотна смешивались в глазу зрителя, создавая нужный оптический эффект.

Можно заметить, что Писсарро меньше, чем Клод Моне, пленяется эффектами освещения и цвета. Моне всегда любил светоцветовые фантазмагии, в "Бульваре Капуцинок" экипажи мелькают феерическими



Клод Моне
Скалы в Бель-Иль 1866
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

голубыми и розовыми вспышками, в "Скалах в Бель-Иль" (тоже картина из нашего собрания) вода в тени лиловых скал отсвечивает глубоким сапфировым сиянием, причем не только скалы отражаются в море, но и море — в скалах: как бы система волшебных зеркал. Клода Моне называли "Рафаэлем воды": водная стихия, с ее зыбью, переливами, отражениями, была его родной стихией, барка - его мастерской. Уезжая за границу, он старался посещать города, стоящие на воде, - Амстердам, Венецию. Туман и пар тоже трансформация воды: Моне питал слабость и к ним, писал клубы пара в серии "Вокзал Сен-Лазар"; писал лондонские туманы — вся поверхность картины

заполнена дымно-сиреневым маревом, где смутно виднеются силуэты башен Лондона и мелькают чайки. В позднем своем периоде Моне все больше влюбляется в фантастические цветовые миражи, "дробит камни в нежно струящуюся красочную пыль" (по выражению Тугендхольда).

Этих романтических тенденций не было у Писсарро: Писсарро строже, как будто бы прозаичнее, но его живописная система строится на прочных основах, он не пренебрегает конструктивностью пейзажа, ясным чередованием планов. Его привлекает не столько чудесная игра света, сколько "обыкновенное чудо" воздушной атмосферы. Мир у него тоже как бы развеществлен: глядя на "Оперный проезд", мы не чувствуем ни каменности зданий, ни структуры экипажей и человеческих фигур - все смотрит -

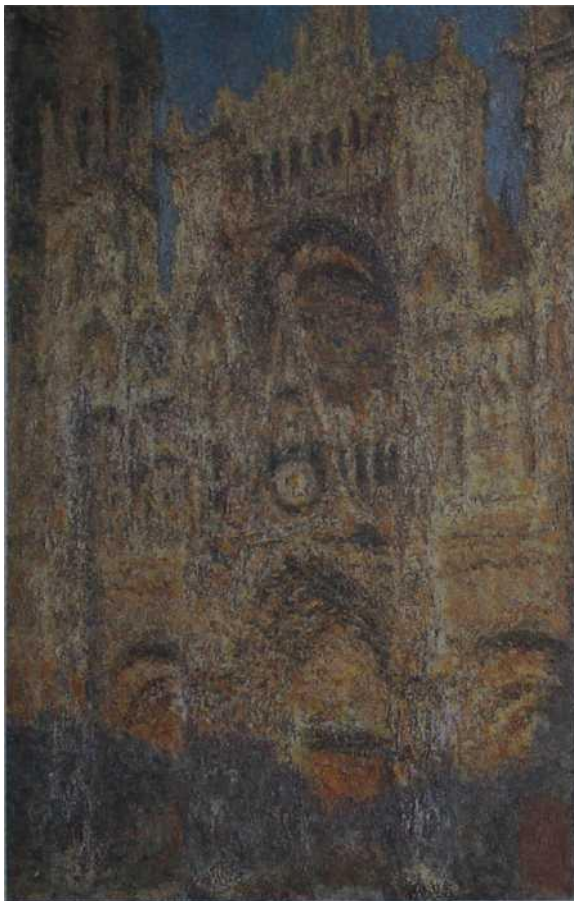


Камиль Писсарро
Оперный проезд в Париже 1898
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

ся легкими пятнами и кажется сотканным из единой материи, которая, в сущности, и не материя, а ее скользящее отражение на сетчатке глаза. Ведь так мы и видим окружающее при быстром взгляде, особенно издали (для импрессионизма типичны далевые пейзажи). Быстро брошенный взгляд всегда "импрессионистичен" — он схватывает видимое целно, общими массами, без различения материала и деталей; более того, он видит воздух. Мимолетным боковым зрением мы замечаем серебристый "цвет воздуха", объединяющий тон. При разглядывании предмета в упор цвет воздуха исчезает.

Прежде живописцы, даже самые "живописные", все-таки всегда дополняли на холсте видимое знаемым, импрессионисты же стремились

уловить летучий момент, приближаясь к чистой видимости. Это не значит, конечно, что они "пригвождали" мгновение к холсту наподобие моментальной фотографии, — тогда бы оно выглядело застылым, а импрессионистические картины, напротив, создают впечатление движения и жизни. В жизни мгновение не застывает, а переходит в другое, и вот эту постоянную подвижность, перетекание, вибрацию Моне и Писсарро передают размытостью очертаний, расплывами цвета, тающими формами. Было бы ошибкой думать, что раз импрессионисты полагаются на "чистую видимость", значит, они равнодушно-объективны. Дело в том, что зрение субъективнее знания о вещах. И чем оно больше обособляется от знания, тем становится прихотливее: знание уступает место впечатлению. Допустим, вы видите в сумерках какое-то светлое пятно; если вам заранее известно, что это висит на крючке платье, то вы и увидите платье. Если же вы этого не знаете, то можете увидеть в пятне и человека, и животное, и привидение. Наш глаз — большой фантазер, а игра света способна преображать вещи. Вот почему картина может быть абсолютно правдивой, как образ зрительного впечатления, и вместе с тем, как образ вещественного мира, — далекой от бесстрастной объективности и исполненной лиризма. И Клод Моне и Писсарро писали серии пейзажей одного и того же места при различном освещении, в разное время дня. Однако на вопрос, что значит быть импрессионистом, Писсарро от-



Клод Моне
Руанский собор в полдень
1894
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

вечал: "Импрессионист — это художник, который никогда не пишет одну и ту же картину, а каждый раз новую". Клод Моне множество раз писал "Стог сена", создал большую серию "Руанский собор". Как будто бы - по поставленной задаче — это не что иное, как трезвый, почти научнообразный живописный эксперимент. Но посмотрите на его "Соборы", собранные вместе, — вам покажется, что вы входите в обитель грез.

Клод Моне был самым смелым новатором и экспериментатором среди своих единомышленников, вместе с тем и наибольшим среди них романтиком, визионером света. Ему мало удавались картины уютной, обжи-

той человеком природы, вызывающей какие-то бытовые ассоциации и настроения. Зато они превосходно удавались Сислею. Из классиков импрессионизма Альфред Сислей, англичанин по происхождению, был наиболее "умеренным": он использовал новые возможности импрессионистской живописной техники, но в лирическом переживании природы оставался ближе к школе барбизонцев. Когда его спросили, кто его любимые современные живописцы, он назвал Делакруа, Коро, Милле, Руссо, Курбе — "словом, — сказал он, — всех тех, кто любил природу и кто хорошо ее чувствовал".

Он охотнее всего писал деревенские улицы, маленькие площади провинциальных городов, берега заливов с домиками и лодками. Его природа — естественная среда человеческой жизни в отличие от "всепоглоща



Альфред Сислей
Мороз в Лувесьенне 1873
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

ющей и миротворной бездны" Клода Моне. Находящаяся в московском собрании "Деревня на берегу Сены" Сислея, где темные стволы первого плана обрамляют вид на противоположный, светлый берег реки, с домами, купающимися в солнечном свете, полна интимного очарования — кажется, что у каждого в детстве была похожая "деревня", родился ли он во Франции, в Англии или в России. И трудно поверить, что такой реалист, как Сислей, тоже считался "разрушителем основ". Его, например, бранили за то, что он передавал солнечное освещение розовыми тонами. И в нашей картине есть розовеющая стена домика, — разве это не доподлинный, естественный солнечный свет? Глаз Сислея увидел подобные оттенки, прежде не замечаемые, так же как он подметил богатство цветовых нюансов белого снега.

Светлые тона, тона солнечного спектра — одна из заповедей импрессионистов. Они отказывались от черных, коричневых и вообще от глухих темных тонов, ибо солнечный спектр их не имеет. Тени они передавали цветом, а не чернотой. У позднейших эпигонов импрессионизма принцип оптических тонов, возведенный в догму, часто приводил к искусственному высветлению, к анемичности цветовой поверхности или к пестроте. Но первые импрессионисты были великими чародеями цвета.

Критик Арман Сильвестр, один из тех, кто с самого начала не только симпатизировал импрессионистам, но и верно понимал суть их исканий, попытался сформулировать различия между Моне, Писсарро и Сислеем еще в 1873 году: "...стоит присмотреться внимательно, как вы увидите, что г-н Моне — самый умелый и самый смелый среди них троих, г-н Сислей — самый гармоничный и самый нерешительный, а г-н Писсарро — самый правдивый и самый бесхитростный". Характеристика, в общем, меткая, принимая во внимание, что она дана в ту пору, когда творческая эволюция этих мастеров далеко не завершилась.

Клод Моне, признанный лидер импрессионизма, прожил до 1926 года, пережив всех своих друзей и сподвижников. Твердость характера и непреклонная воля Моне помогли ему переломить судьбу: он добился славы раньше, чем другие; если в 70-е годы ему подчас не хватало хлеба, то в 90-е годы он уже был настолько обеспечен, что сам диктовал условия покупателям и маршалам, которые наперебой старались приобретать его "серии". Моне купил усадьбу в Живерни, где прожил до конца жизни, работая над сериями "Ненюфар", круглый год цветущих в его пруду. По ним можно проследить, как менялся его стиль в сторону все большей самооценности цвета, все большей декоративности: поздний Моне далек от импрессионизма его молодости, скорее, его красочные фантазмагии напоминают стиль фовистов, но он не вступал с ними в контакты, работая один, мало с кем общаясь; из художников — только с Боннарром и Вюйаром, которых считал прекрасными живописцами. Последние работы Моне (сделанные до того, как в 1922 году он потерял зрение) — это каскады, ливни, гейзеры красок, уже утерявшие сходство с реальными прообразами — деревьями и цветами; на этом основании "ташисты" 1950-х годов сочли позднего Моне своим предтечей. Но они ошибались: у Моне не было намерения абстрагироваться от природы, стать от нее независимым; в старости он лишь довел до предельной черты образ "развеществленного мира", творимых светом метаморфоз, слияния и растворения форм в струящемся потоке.

Ничего похожего не произошло с Сислеем и Писсарро. Сислей до конца оставался верен своему убеждению: "Сюжет, мотив всегда должен быть передан просто, понятно, чтобы зритель легко мог уловить его". Недостаточно новатор, чтобы произвести бурю, и недостаточно традиционалист, чтобы угодить публике, этот поэтичный и тонкий художник не был по достоинству оценен. Он умер на исходе века, так и не дождавшись луча славы, в то время уже озарившего Моне.

Писсарро был самым старшим в плеяде импрессионистов, старше Моне и Сислея на десять лет, старше даже Эдуара Мане — он родился в 1830 году. Если Мане был вдохновителем, а Моне — лидером, то Писсарро называли "мозгом" импрессионистского движения. С не меньшим правом он мог бы считаться его совестью. "Папашу Писсарро не просто любили, его обожали..." — вспоминал его младший современник Таде Натансон. "Он всегда один из первых, если не первый, различал и защищал все новое и интересное, что только появлялось в искусстве. Его мужество было равно его пронизательности, а его энтузиазм был всегда трезвым". Об исключительном обаянии личности Писсарро говорят и другие мемуаристы. Художественный критик Жорж Леконт писал: "В нем все было благородно — мысли, чувства, характер. Никогда он не произносил горьких слов или слов зависти и мелочной злобы. Неправедливое отношение, жертвой которого он долгое время был, только усиливало в нем стремление к справедливости. Бедняк, с трудом содержащий семью, он находил возможность де-

вать добро — для него это было совершенно естественно — и помогать другим не только подбадривающим словом, но и делом".

Стихийный демократизм, вообще свойственный импрессионистскому движению, у Писсарро был в наибольшей мере осознанным: он придерживался социалистических воззрений, верил в революцию, которая покончит с царством буржуазии и обновит мир. Если его радикальные взгляды не выражались прямо в живописи, то потому, что Писсарро, как и его товарищи, считал живопись автономной сферой со специальными задачами — обновить видение, расширить сферу наблюдения, показать красоту и гармонию самых простых вещей. К городским сюжетам Писсарро обращался эпизодически, его излюбленный предмет - деревня и крестьяне: он шел по стопам Милле, с которым его часто сравнивали. Но рисунки Милле нравились ему больше, чем суховатая живопись последнего; кроме того, он чуждался сентиментальности и какой бы то ни было нарочитой возвышенности образов, которую замечал у Милле. Его крестьяне проще и естественней. По словам Теодора Дюре, "Милле... придает облагороженный вид своим крестьянам, возвеличивает их позы, идеализирует их занятия; ничего этого не признавал пришедший позднее импрессионизм, в частности Писсарро...". Дюре приводит выдержку из письма к нему Писсарро: "Меня все время сравнивают с Милле. Но Милле был полон библейского духа. А я хоть и семит, но у меня нет этого духа. Забавно, правда?"

Остается добавить, что Писсарро был неизменно доброжелателен и внимателен к работам своих товарищей, а также совсем молодых художников, идущих им на смену, себя же оценивал скромно, постоянно сомневаясь в своих возможностях. Когда ему было уже 55 лет, он увлекся "пуантилизмом" (методом раздельного точечного мазка) 25-летнего Жоржа Сера и не счел для себя зазорным пойти к нему в "ученики". Несколько лет он работал в этой технике, но, убедившись, что она "охлаждает непосредственное чувство", вернулся к прежней манере; его полотна, исполненные в старости, свежи, артистичны, не несут никаких признаков творческого увядания. Всю жизнь Писсарро жестоко нуждался, и только к концу (он умер в 1903 г.) дела поправились настолько, что его большая семья по крайней мере не бедствовала. Все пятеро сыновей Писсарро стали художниками.

Корифеями импрессионизма в фигурной и портретной живописи были Ренуар и Дега.

Огюст Ренуар, сын портного, в юности занимался росписью по фарфору, потом, одновременно с Клодом Моне и Сислеем, посещал мастерскую Глейра, академического художника, где и было положено начало кружку "непримиримых", жаждавших работать прямо на природе. Тон задавал Моне, Ренуар же особой непримиримостью не отличался и охотно писал, следуя "доброй старой французской традиции", такие сюжеты, как "Диана-охотница", "Танцующая Эсмеральда" (последняя была принята на выставку в Салон). Но любовь к природе и современным мотивам пересиливала: молодой художник предпочел среду "батиньольцев" и поселился вместе с Моне. Они бродили по парижским предместьям, по лесу Фонтенбло, постигая тайны живописи на пленэре, тайны света. Маленькие кабачки, яхт-клубы, купальни стали любимыми мотивами Ренуара: оживленные группы гуляющих, завтракающих, фланирующих в солнечный день под сенью листвы удавались ему великолепно, чему пример - полотно "Лягушатник" из московского



Огюст Ренуар Купание на Сене ("Лягушатник")
Около 1869 Москва, ГМИИ им. А.С.Пушкина

пятен и цветные рефлексы в тенях переданы у обоих художников мастерски, то собравшееся общество вызывает большой интерес у Ренуара. Он уделяет фигурам специальное внимание, тогда как Моне не колеблясь приносит их в жертву общему пленэрному эффекту. Так расходятся пути двоих друзей: один ведет к чистому пейзажу, другой — к фигурным композициям. Фигурки в пейзажах Моне растворяются, редуцируются до цветного зонтика и шляпки, мелькающих где-то среди поля маков или на пляже. У Ренуара они выходят на ближние планы, яснее, укрупняются, из зыбких зеленых кущ выступают молодые улыбающиеся лица очаровательных парижанок.

Женщины Ренуара — такое же художественное открытие, как лондонские туманы Моне и городские бульвары Писсарро: облюбовав нечто данное природой, художник досоздает его от себя и открывает на него глаза другим. Женщины, похожие на цветы, нежнокожие и ясноглазые, грациозные и непринужденные: они сидят за столиками кафе, купаются, болтают, танцуют, в их фигурах и движениях — кошачья мягкость; свет, проходящий сквозь зелень, или свет ламп в театральных ложах придает им дразнящее очарование. Шедевр Ренуара — картина "Бал в Мулен де ла Галетт" (1876). Это подлинно народный веселый бал под открытым небом — в монмартрском кабачке "Мулен де ла Галетт", тогда только что открывшемся, собиралась молодежь из рабочих семей, студенты, продавщицы. Ренуару очень нравилась атмосфера, которая там царил, — "свобода обращения, которая никогда не переходит в распутство, и непосредственность, никогда не граничащая с вульгарностью!" (слова художника, записанные его сыном). Это и передано его прекрасной картиной, где все живет в сквозном

Огюст Ренуар

Обнаженная

1876

Москва,

ГМИИ им. А.С.Пушкина



движении, в кружении вальса, в улыбках и взглядах. Настроением молодой беззаботности дышит и "Завтрак лодочников" — компания, собравшаяся на террасе все того же Лягушатника, где на первом плане изображена молоденькая швея Алин Шариго, играющая с лохматой собачкой, — будущая жена художника.

Полотна Ренуара доносят до нас аромат мопассановской Франции, иногда их можно воспринимать как фон рассказов Мопассана, — но только фон, потому что у Ренуара нет ни остроты, ни горечи писателя: это самый безмятежный художник. Он не уставал наслаждаться зрелищем цветущей жизни, созерцать светоцветовые переливы, ласкать формы своєю кистью. В его искусстве много чувственности, которая могла бы казаться грубоватой, если бы он, как истый импрессионист, не растворял человеческие эмоции в живописных. Его многочисленные "ню" далеки от идеала классической красоты, но живопись Ренуара претворяет заурядные женские тела во что-то лучистое, радужное, подобное лепесткам розы или перламутру: "Обнаженная" из московского собрания получила дополнительное название "Жемчужина". Она вся в голубоватых рефlekсах, атласистое тело серебрится в тенях, голубые оттенки проступают на висках, на лбу, вокруг губ. Что-то от прежних навыков росписи по фарфору сохраняется у зрелого Ренуара - некоторая фарфоровость холодноватых тонов.

нежных и звонких. Он не избегал и черного цвета, но передавал его глубокими темно-синими тонами.

Лицо нашей "Обнаженной", с легким розовым румянцем, синеглазое, с золотисто-каштановыми бровями, по правде говоря, напоминает фарфоровую куклу. К такой крайности подчас приводил художника его принципиальный отказ от психологизма: "Поменьше думающих фигур", — любил он повторять. Хотя сам был человеком большого интеллекта, ясного и острого, чисто галльского склада ума. Его любимыми писателями были Рабле и Мольер; все, где ему чудилась претенциозность и выпренность, его отвращало.

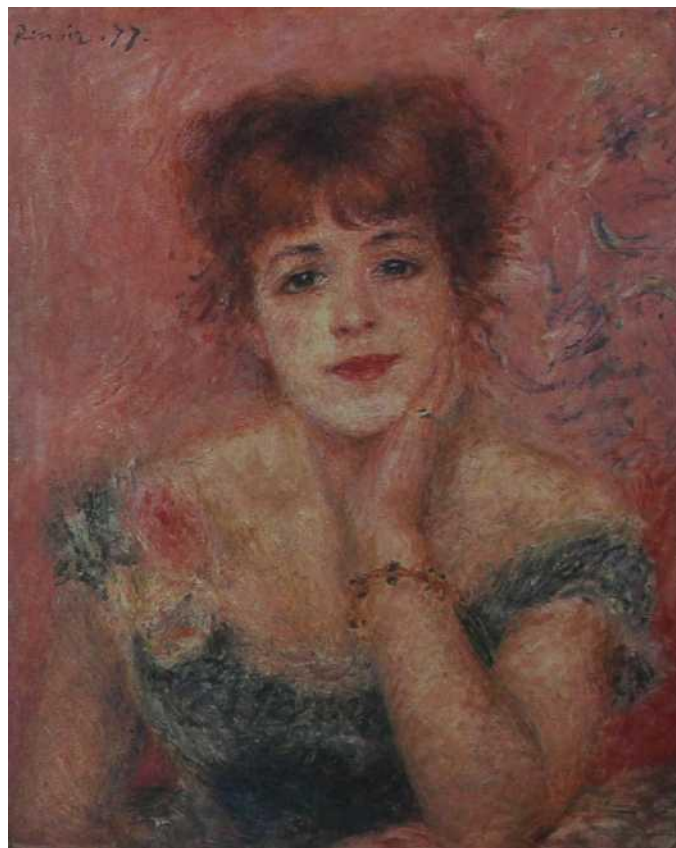
Исключительно интересную книгу о Ренуаре написал его сын - всемирно известный кинорежиссер Жан Ренуар. В жанре свободного повествования, богатого колоритными подробностями, Жан Ренуар воссоздает образ своего отца "в среде", словно бы на широком экране. То, что мы узнаем из этой книги об условиях жизни, вкусах, привычках, суждениях Огюста Ренуара и его методах работы, помогает живо ощутить эпоху, почувствовать своеобразие художника и вместе с тем проливает свет на некоторые общие, "родовые" черты импрессионизма. К ним относится органическая народность этого течения, соединенная со своеобразным духовным аристократизмом, — неприятие всякого модничанья, ломанья, бутафории, обостренное чутье на фальшь, на дешевую риторику. Вот почему импрессионисты чуждались "литературщины" (тогда впервые вошло в употребление это слово), — она ассоциировалась с фальшью Салонов, где, по словам Мопассана, стены заполняли "картины душещипательные и романтические, исторические и нескромные, взятые из дневника происшествий, из судебной практики, из семейной жизни... картины, которые и повествуют, и декламируют, и учат, и морализируют, а то и развращают". Заметим в скобках, что и сам Мопассан-писатель не хотел декламировать и морализировать — только показывать жизнь общества как она есть.

Жан Ренуар вспоминает, что его отец часто употреблял определения "богатый" (в положительном смысле) и "бедный" (в отрицательном). "Но богатство и бедность для Ренуара означали вовсе не то, что для большинства смертных. С его точки зрения, особняк в Монсо, гордость какого-нибудь миллионера, был всего-навсего тое (подделка). Покосившаяся, набитая детьми и отрепьями хижина на юге была для него "богатой". К вещам "бедным" относилось все искусственное, вторичное, имитирующее, в том числе предметы серийного производства и готовая одежда. К "богатым" — предметы из золота, кожа здоровой женщины или ребенка, но также и вылинявшая одежда рабочих, многократно стиранная и заплатанная. "Нам (детям Ренуара) было также известно, что все люди равны, и потому мы оказывали одинаковые знаки внимания всем, начиная с бродяги Бодри и до месье Жермена, директора Лионского кредита".

Ренуар с наслаждением писал скромно одетых молоденьких работниц, спешащих со своими корзинками среди уличной толпы (картина "Зонтики"), но также и нарядных актрис, и дам из общества в обстановке роскоши, не оставлявшей его равнодушным. "Лично он, — говорит Жан Ренуар, — предпочитал питаться картофелем или бобами, а не икрой... Было не так легко уговорить его расстаться со старой курткой, которая протерлась на локтях. Но видом лилейной шеи с ниткой жемчуга, выступающей из меха соболя, он мог залюбоваться".

Так залюбовался он гостиной мадам Шарпантье, жены известного издателя, хозяйки салона, где бывали Флобер, Золя, Гонкуры, Тургенев,

Огюст Ренуар
Портрет актрисы Жанны
Самари
1877
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина



Доде - цвет современной литературы. Супруги Шарпантье оказывали покровительство и художникам-импрессионистам. Мадам Шарпантье заказала свой портрет с детьми Ренуару, когда тот был еще не признан и беден, — этот портрет, выставленный в 1878 году не на выставке импрессионистов, а в Салоне, принес ему успех и благосостояние. Но, вероятно, Ренуар не ради успеха сделал свое полотно таким "шикарным", а просто потому, что его действительно увлекли модели и аксессуары: неподдельно элегантная светская женщина в черном и очаровательные девочки-куколки в голубых платьицах, и ковры, и гобелены, и драгоценные вазы: даже большая собака выглядит роскошной, под стать всему остальному. И художник написал эту группу со всем блеском, всей маэстрией, на какую была способна его кисть. Безошибочное чутье подсказало ему, что следует воздержаться от жанровой интимности: если бы он, например, как-то подчеркнул материнские чувства мадам Шарпантье, это только внесло бы в картину сентиментальность и все испортило. Он написал так, как писали великосветских заказчиков Ван Дейк или Рейнолдс, — с чувством дистанции. В своем роде картина великолепна. Но, конечно, это не тот род, в котором Ренуар был наиболее самим собой.

Пожалуй, еще менее самим собой он стал, вступив в свой "энгровский" период, — а это произошло после того, как Ренуар, поправив материальные дела, отправился в длительное путешествие по Италии. Рисунок Ра-

фаэля показался ему столь пленительным, что он отошел от импрессионистической живописи и пытался культивировать пластическую форму, перенося акцент на линию. Результатом были новые "Купальщицы", 1885 года, — суховатые и манерные, лишенные обаяния естественности. Вскоре художник написал Дюран-Рюэлю: "...я вернулся к своей прежней манере, легкой и нежной, и не собираюсь больше ее бросать". Он добавляет, что хотел бы быть продолжателем мастеров XVIII столетия, Фрагонара. "Эти художники, которые как будто никогда не писали с натуры, знали о ней больше, чем мы".

Ренуар написал еще много превосходных картин, среди которых значительное место занимают портреты его детей. Но все же 70-е годы — "героический" период импрессионизма — остались лучшими в его творчестве, как и у большинства его товарищей. В конце 90-х годов у Ренуара появились первые симптомы ревматической болезни, которая постепенно превращала его в калеку. Он умер лишь в 1919 году, но последние несколько лет провел в кресле на колесах, а пальцы не могли удерживать кисть, так что ему привязывали кисть к руке. В этом положении он ни на один день не прекращал работать. Несмотря на нестерпимые физические мучения, работа дарила ему счастье. В специально выстроенном стеклянном павильоне в саду он писал пейзажи, цветы, обнаженных натурщиц, портреты. Стиль его живописи начиная с 1900-х годов еще раз видоизменился: теперь женские тела пластичны, массивны, монументальны, а колористическая гамма скупее — преобладают кораллово-красные и розовые тона. (Выразительный образец позднего стиля Ренуара — "Ода цветам" 1909 года.) Одни считают эти вещи свидетельством угасания таланта художника, другие, напротив, видят в них откровение — судить можно по-разному. Но так или иначе это был, по выражению сына художника, "изумительный закатный гимн" — гимн любви и жизни, не омраченный страданиями его создателя, не допускавший горестных нот. Вопреки судьбе Ренуар до конца оставался "живописцем счастья". За несколько дней до смерти он писал букет анемонов, и его последние слова перед начавшейся агонией были: "Сегодня я что-то постиг!"

Эдгар Дега, один из крупнейших французских мастеров, человек замкнутый и трудный, был скорее попутчиком импрессионистов, чем одним из них. Он не любил, когда его называли импрессионистом, хотя выставлялся вместе с ними; его отличало, во-первых, то, что он не работал на пленэре и вообще не писал пейзажей, во-вторых — культ рисунка и линии. "Я колорист посредством линии", — говорил он о себе. Может быть, надо добавить еще и в-третьих: Дега искал в искусстве острохарактерного, что сближало его больше с Домье, чем с Ренуаром. А любовь к линии он унаследовал от Энгра.

Если у Ренуара "энгризм" был коротким эпизодом творческой биографии, мало для него органичным, то у Дега прошел под знаком Энгра весь ранний, доимпрессионистский период. Он обучался в мастерской Ла-мотга, ученика Энгра, ездил в Италию. Академическая школа несколько не тяготила Дега. С середины 50-х до середины 60-х годов он писал, не считая нескольких "академических" композиций, преимущественно портреты

— фамильные портреты своей высокопоставленной родни. Строгие, несколько чопорные, с преобладанием черного цвета, они прекрасно нарисованы; классическое благородство стиля соединяется с новой реалистической зоркостью. Менее репрезентативный и необычайно живой портрет неизвестной молодой женщины 1867 года, исполненный с редкой для Дега



Эдгар Дега
Семейство Беллели
Около 1858-1860
Париж, Музей Орсе

задушевностью, принадлежит к шедеврам французской портретной живописи. Он заставляет жалеть, что Дега больше почти не обращался к этому жанру. В то время его начинали занимать иные проблемы.

В отличие от Энгра, который, как мы помним, демонстративно отворачивался от современности, его молодой последователь решил посвятить себя ей целиком. Не только брать современные сюжеты, мотивы, но и трактовать их по-современному, находя новый угол зрения, неожиданные фрагменты, непривычные ракурсы. В записных книжках Дега содержатся беглые наброски его разнообразных замыслов: сделать се-

рию о музыкантах и музыкальных инструментах, серию о булочных, пекарях и хлебе; изображать вечера в кафе с искусственным освещением, с отражением в зеркалах; изображать различного рода дымы - дым курильщика, дым паровоза, дым фабричных труб; рисовать предметы обихода так, чтобы в них чувст-

вовалась жизнь их владельца, и т.д. Ко всем этим реалиям современного города Дега хочет найти новый подход, очень напоминающий приемы нынешнего кино: кадировку, показ фрагментов, наезды камеры. Он записывает:

"Всегда срезать (рамой) фигуру; показывать только руки или ноги или бедра танцовщицы; показать ее туфли; показать руки парикмахера... босые ноги в танце и т. д.". "Сидя у самых ног натурщицы, я увидел бы ее голову, окруженную подвесками люстры". "Построить в зале ступени амфитеатром, чтобы приучиться изображать предметы и сверху и снизу".

Кинематографа еще не существовало, когда Дега уже применял на практике эти композиционные принципы. Многие исследователи обращали внимание на их связь с японским искусством (вспомним цитированные выше суждения Я. Тугендхольда о перспективных и пространственных построениях в японских гравюрах). Нужно указать еще и на Домье как прямого предшественника Дега в этом отношении: сравним хотя бы его композиции, изображающие театр, публику, оркестр, с аналогичными сюжетами у



Эдгар Дега
Площадь Согласия Граф Лепик и его дочери на прогулке Около 1875

Дега, — построения Домье так же смелы и неожиданны, точки зрения так же разнообразны, и он так же умеет показывать предметы и сверху и снизу, то приближаясь вплотную, то отдаваясь. Но Домье непосредствен, он делает свои новаторские открытия как бы мимоходом. У Дега все продумано: "...о вдохновении, непосредственности и темпераменте я ничего не знаю", — говорил он не без вызова.

Возможно, он из гордости преувеличивал свою бесстрастность. Эдмон Гонкур — а он был тонким наблюдателем, — посетив впервые мастерскую Дега, вынес впечатление о нем как о человеке в высшей степени нервном и чувствительном, "улавливающим самую сокровенную суть вещей. Я не встречал еще художника, который, воспроизводя современную жизнь, лучше схватывал бы ее дух. Однако удастся ли ему когда-нибудь создать что-нибудь цельное? Сомневаюсь. Чересчур уж это беспокойный ум". Гонкур рассказывает, как Дега, комментируя свои изображения балерин, становился на носки и воспроизводил различные фигуры танца, а давая пояснения к "Прачкам", обнаруживал доскональное знание их приемов, техники глажения белья "с нажимом" или "по кругу". Писателю было понятно пристрастие художника к миру прачек и танцовщиц, — он и сам писал о женщинах этих профессий в романе "Манетт Саломон", "считая их наиболее колоритными моделями современных женщин для художника новой школы". "Все — белое и розовое; женское тело в батисте и газе — самый очаровательный повод для применения светлых и нежных тонов".

И влюбленность в современное, и "светлые и нежные тона", и предпочтение "низших" привилегированным сближали Дега с импрессионистами. Он писал балетные сюиты, как Моне - сюиты со стогом сена. Балет имеет показную, праздничную сторону и будничную, закулисную; Дега почти никогда не изображал первую — только вторую. Показная сторона балета — грация и воздушность сильфиды, танцующей так, будто это свойственно ее легкокрылой природе и не составляет для нее труда. Но изнанка волшебного зрелища — труд и пот, бесконечные упражнения, борьба с непослушностью ног и рук. Трезвые будни тружениц кордебалета. Дега писал их во время репетиций, завязывающими туфли, делающими разминку — в позах и ракурсах, вовсе не рассчитанных на восхищение зрителя. Художник безжалостно замечает выпирающие ключицы, старательно выворачиваемые ступни, помятые вульгарные личики бедных сильфид. И все же он видит их прелестными — только не той условной балетной прелестью, к которой они стремятся. Угловатые и старательно выламывающиеся, они красивы своей характерностью. Дега вносит в изображение репетиций нервный, синкопический ритм, ритм жизни большого города, непохожий на плавные ритмы классического балета, открывает красоту асимметрии, случайности. Словно в искупление за то, что он развенчивает "неземную" природу балерин, Дега увенчивает их всеми драгоценностями своего пленительного колорита: серебристо-розовые, серебристо-серые, опаловые переливы, голубые сияния. Так переводит художник на язык живописи эффекты газового освещения, которые внимательно изучал. Пусть танцовщицы на его картинах не танцуют, зато свет и тени исполняют танец, полный фантастичности и грации. В нем есть поистине что-то неземное. Дега не любил густой, слишком "плотской" фактуры и, работая маслом, обезжиривал краски; больше по душе ему была техника пастели. Она давала возможность сочетать цвет со штрихом, так что рисунок сохранял свою первичность по отношению к цвету. Фактура в пастелях Дега бархатиста, а цвет светоносен: иной раз он кажется самосветящимся — как в "Голубых танцовщицах".

Эдгар Дега Голубые танцовщицы 1898-1899
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина



Ироническая усмешка над шаблонными нормами красоты и разведка красоты там, где ее видеть не привыкли, и в жизни, и в живописи, - вот характерная черта Дега. Напрасно ожидать от его "Скачек" летящих во весь опор красавцев коней, развевающихся грив, отважных наездников. Как и в сценах балета, Дега предпочитает закулисную сторону, рабочие будни ипподрома. Жокеев тренируют лошадей или бездействуют в ожидании. Пустое поле, на первом плане коляска, какие-то мужчины в цилиндрах, дамы под зонтиками, фигуры срезаны рамой. Жизнь, застигнутая врасплох, никакого позирования. Если опять прибегнуть к аналогии с кино, можно сказать, что персонажи Дега никогда не смотрят в объектив. Они знать не знают, что ими кто-то интересуется. Так же трактует Дега обнаженную натуру в десятках картин и пастелей, которым он дал название, звучащее шуточно, но вполне отвечающее содержанию: "Сюита обнаженных женщин — купающихся, моющихся, обсыхающих, вытирающихся, причесывающихся или дающих себя причесывать". Моются они в тазу, вытираются самым прозаическим образом, причесываются в ночной рубашке. Хотя это молодые женщины, хорошо сложенные, они меньше всего отвечают пошло-салонным представлениям о "роскошной неге" обнаженного тела. Лучшее всего сказал о них сам Дега: "До сих пор нагота изображалась в таких позах, которые предполагали присутствие свидетелей. Мои же женщины - честные человеческие существа, они не думают ни о чем другом, а заняты своим делом. Вот одна из них: она моет ноги. Это как будто подсмотрено в замочную скважину".

Прачки и гладильщицы на его картинах так же заняты своим делом — будничным и нелегким. Если сравнить их хотя бы с "Прачками" русского художника Архипова (не говоря сейчас о чисто живописных достоинствах), нетрудно видеть, что у Архипова элемент социально-критический и морально-осуждающий выражен гораздо нагляднее: его изможденные старухи прачки — это жертвы, прачечная их съела и обглодала до костей. У Дега нет такой открытой тенденциозности, как, впрочем, ее нет и в "Прачке" Домье, — она вообще не свойственна французскому реализму. Но это не значит, что художник равнодушен к предмету изображения и заинтересован только в живописных эффектах, которые можно из него извлечь. Когда Я.

Тугендхольд в своей превосходной книге о Дега говорит: "Дега никого не обличает, никого не жалеет, ничего не доказывает. Его интересует не русская правда-справедливость, но лишь правда-истина", то это верно только отчасти. Справедливость заложена в истине, как растение в зерне, — если даже мы не видим воочию, как зерно прорастает. Посмотрим на "Гладильщиц" Дега: они молоды и, кажется, не так уж измучены, но надо прочувствовать мышечное усилие левой женщины, которая гладит "с нажимом", чтобы понять, почему такой усталый вид у другой, которая потягивается и зевает. Разве это не такая же социально содержательная картина, как "Дробильщики камня" Курбе? За сдержанностью Дега, человека-артиста, скрывается беспокойный ум и обостренная чувствительность, замеченные Гонкуром. Язывательный и печальный, одинокий и вечно неудовлетворенный, он единственный среди импрессионистов давал доступ в живопись драматическим настроениям. Есть у него картина "Абсент", очень красивая по изысканной пепельной гамме: мужчина и женщина за столиком убогого кафе, сидящие рядом, но чужие друг другу, ушедшие каждый в свое одиночество.

После того как совместные выставки импрессионистов прекратились, Дега перестал выставлять свои произведения, хотя их всегда готовы были принять



Эдгар Дега
Абсент
1876
Париж, Музей Орсе

в Салоне. Он продавал их Дюран-Рюэлю, и они расходились по частным собраниям. Работать он продолжал упорно, несмотря на прогрессирующую болезнь глаз, которой давно страдал. Ренуар даже находил, что полуослепший Дега создал свои лучшие вещи. Возможно, он имел в виду скульптуру, — Дега и раньше много лепил, а потеряв зрение, занимался только лепкой. Это небольшие статуэтки из воска и глины: танцующие фигуры, кони, обнаженные женщины. Художник обходился с ними сурово, уничтожал одни, начинал новые. Те немногие, которые сохранились, были переведены в бронзу уже после смерти Дега — сам он этого не допускал. Он умер в 1917 году.

Начало широкого признания импрессионизма, которое, напомним, пришло в 90-х годах, совпало с началом его распада как целостного течения и зарождением внутри него иных, которые хотели двигаться дальше или повернуть в другую сторону. К первым принадлежали неоимпрессио-

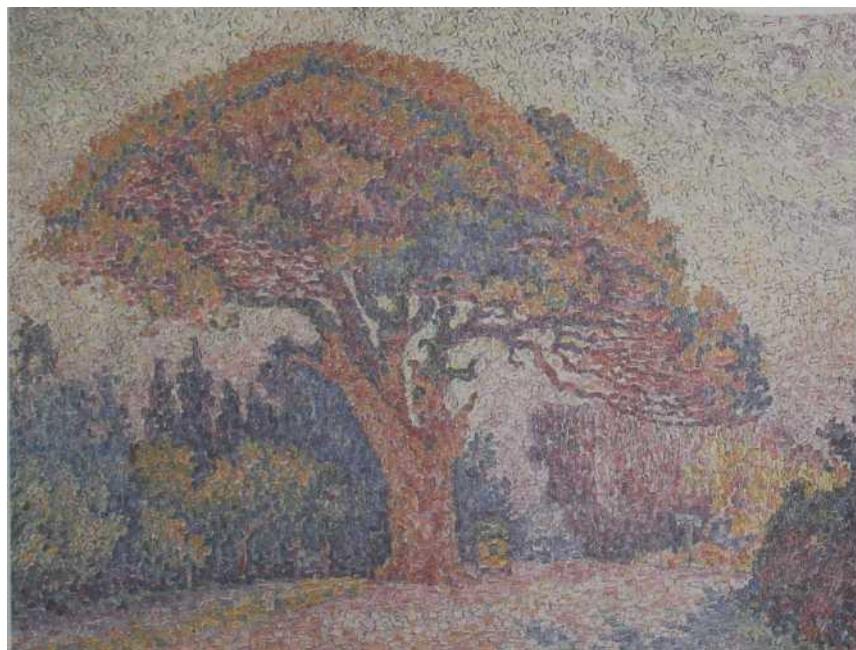
нисты, считавшие своим вожаком Жоржа Сёра. Их называли также пуантилистами, — они писали отдельными точечными мазками; сами же они предпочитали термин "дивизионизм" (от слова "diviser" — "разделять"). Сёра и Поль Синьяк были энтузиастами внедрения научных методов в живопись. Импрессионисты писали чистыми, светлыми тонами, избегая смешения красок на палитре, но делали это не по системе, а интуитивно; рационалистически настроенная молодежь стремилась навести строгий научный порядок в этом хозяйстве, чтобы дать краскам больше света и блеска. Пуантилисты разработали систему взаимодействия спектральных цветов, опираясь на исследования ученых в области оптики. Молодой Сёра, со-



Жорж Сёра
Воскресная прогулка на
острове Гранд-Жатт
1884-1886 Чикаго,
Художественный институт

блазнивший старого Писсарро заманчивыми тайнами своей техники, выставил на восьмой, последней выставке импрессионистов большую картину "Воскресная прогулка в Гранд-Жатт", написанную отдельными мелкими мазками-точками чистых красок, на основе рассчитанного соотношения смежных, контрастных, теплых и холодных цветов. На расстоянии мазочки оптически сливались, давая удивительно натуральное впечатление света, тени, перехода из одного тона в другой. Вместе с тем в картине чувствовалось что-то неживое, нарочитое. Схема в искусстве, какая бы она ни была, опасна, и тем опаснее, чем больше претендует на единственность. Сёра был исключительно даровитым художником; его поиски универсальной "системы" были чем-то вроде поисков абсолюта. Он умер совсем молодым, в разгаре этих поисков; неизвестно, каким мог бы стать его дальнейший путь. Синьяк, верный последователь Сёра, прожил жизнь долгою; его художественная практика, в которой он все больше тяготел к декоративиз-

Поль Синьяк
Сосна
Сен-Троpez
1909
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина



Поль Сезанн
Автопортрет Начало
1880-х Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

му, уступает по значению его теоретическим трудам, посвященным проблемам живописи.

Что же касается Писсарро, он недолго оставался пуантилистом. Когда он выставил свои написанные в новой технике картины, оказалось, что их очень трудно отличить от картин других пуантилистов. "Система" нивелировала индивидуальности, и Писсарро, не перестав ценить талант Сера, решительно от нее отказался и даже уничтожил свои вещи этого периода.

Импрессионизм, казалось, мог торжествовать победу. Его эхо пронеслось по всем странам Европы вплоть до далекой России. Во Франции произведения импрессионистов раскупались, пресса стала к ним благосклонна, салонные художники начали спешно высветлять свою палитру. Как писал Клод Моне, "официальные салоны, прежде коричневые, со времен импрессионизма стали голубыми, зелеными и розовыми... Но и леденцы и шоколад все равно только кондитерские изделия".

Тем временем менялся климат эпохи и на смену шли новые непризнанные, желавшие не столько продолжить и усовершенствовать импрессионизм, сколько оспорить его и работать по-иному. Единомыслия и сплоченности у них не было, они выступали не группами, а в одиночку; лишь условно их объединяют общим понятием "постимпрессионисты" — те, которые пришли после.

Первым великим еретиком импрессионизма был художник, работавший одновременно с его основоположниками, их сподвижник и друг — Поль Сезанн. Никто не подвергался более грубым нападкам критики, чем он, а сами импрессионисты — Моне, Писсарро, Ренуар — никого из своей среды не ценили так высоко, как Сезанна. И эта вы-

сокая оценка не поколебалась, а даже упрочилась, когда он от них отдался, — и в прямом смысле и в направлении творческих исканий. Уже в начале 80-х годов Сезанн уединился в своем имении в Эксе (Прованс) и редко показывался в Париже. К счастью, он был состоятелен и мог не заботиться о средствах к существованию. "Я решил молча работать вплоть до того дня, когда почувствую себя способным теоретически обосновать результаты своих опытов". Его называли эксским отшельником. Он работал молча и яростно, лишь в последние годы жизни позволяя себе давать советы молодым художникам, приезжавшим к нему.

Не будем останавливаться на его раннем, доимпрессионистском периоде — романтическом, хотя и романтизм Сезанна был необычен: тяжел и странен. В 1871 году он сблизился с импрессионистами и вместе с ними работал на природе. Доктрина импрессионизма стала для него открытой книгой, и он был многим ей обязан, даже называл Писсарро своим учителем. Но в процессе долгих, сосредоточенных поисков у него сложился диаметрально противоположный подход к натуре: не запечатлевать ее мимолетные состояния, а выявить устойчивую сущность. Импрессионистической

зыбкости, импрессионистическому "прекрасному мгновению" Сезанн противопоставил гущенную материальность, длительность состояния и подчеркнуто конструктивную. Он воспротивился тому веянию пассивной красочной нирваны, которое, как тенденция, тайлось в живописи Клода Моне (не случайно Писсарро был ему ближе). Живопись Сезанна — это живопись волевая, строящая картину мира, как строят здание. Даны элементы: цвет, объемная форма, пространственная глубина и плоскость картины. Из этих простых пер-



Поль Сезанн
Персики и груши 1888-1890
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

воначал Сезанн возводит свои миры, в которых есть нечто внушительно-грандиозное, несмотря на небольшие размеры полотен и скупой набор сюжетов: гора Сен-Виктуар в Эксе, еще раз гора Сен-Виктуар, пруд с мостиком и еще раз пруд с мостиком, дома и утесы, яблоки и кувшин на скатерти, персики на скатерти и еще много раз яблоки, персики и кувшин все на той же скатерти.

Бывают поэты для поэтов. Бывают и художники для художников. Сезанн — преимущественно художник для художников. Никто из последующих художественных поколений не мог пройти мимо Сезанна. Каждый что-то у него воспринимал, чем-то обогащался или по крайней мере получал пищу для профессиональных размышлений. Для большинства же зрителей-непрофессионалов Сезанн труден, а на первый взгляд и скучноват в своем внешнем однообразии — у него нет ни интересных сюжетов, ни лиризма, ни ласкающей глаз палитры. В устойчивой, густой оранжево-зелено-синей гамме он лепит цветом свои пейзажи, — зеленый цвет желтеет, передавая свет, и голубеет, передавая тень и даль. На сопоставлении холодных голубоватых тонов скатерти и посуды с желто-зелено-красными

Поль Сезанн
Пьеро и Арлекин 1888
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина



тонами фруктов строятся его натюрморты. При этом фактурой предметов Сезанн пренебрегает — его яблоки не из тех, какие хочется съесть: они кажутся сделанными из какого-то твердого, холодного и плотного вещества, так же как и кувшин, и даже скатерть. И действительно: он писал предпочтительно гипсовые муляжи фруктов и искусственные цветы.

Вот наконец зритель встречает "сюжетный" мотив - Арлекин и Пьеро. Но и тут разочарование или недоумение: где же меланхолия Пьеро? Где романтика и мелодрама комедии дель арте? В каких вообще человеческих отношениях друг к другу находятся эти две фигуры - одна синеватобелая, другая черно-красная? Напрасно искать ответа — все это не входит в задачу Сезанна.

Русский художник Серов, увидев в собрании Щукина сезанновских "Арлекина и Пьеро", почувствовал к ним неприязнь. Но потом признавался, что эти "два болвана" не идут у него из ума, стоят перед глазами и заслоняют собой все остальное. В самом деле: после Сезанна многое в живописи, даже хорошее, может показаться каким-то маломощным. В пейзажах Сезанна нет "настроения", - но редкие пейзажи других художников выдерживают с ними соседство на одной стене. В его портретах нет психологизма, — но они дают ощущение духовно-физической монолитности, крепости, цельности человеческого существа. Вентури говорит: "Крестья-

нин, написанный Сезанном, индивидуален, как портрет, универсален, как идея, торжествен, как монумент, крепок, как чистая совесть".

Вглядываясь в полотна Сезанна, начинаешь чувствовать своеобразное величие этого мастера. Оно не в постижении жизненной характерности изображаемого, а в том, как мощественно и серьезно ставится сама проблема живописного явления, соотносимого с явлением природы. Вот поэтому Сезанн не оценим для живописцев, хотя не прельщает, как Ренуар, не захватывает, как Домье. Что же такое картина для Сезанна? Картина - это пластическая концепция видимого, концепция, а не имитация. Концепция возникает из разрешения противоречий между свойствами природы и свойствами картины. Natura находится в непрерывном движении и изменении — картина по своей природе статична: Сезанн приводит движение к устойчивости и равновесию. В природе — бесконечное разнообразие прихотливых форм, человеческому духу свойственно сводить их к немногим, более простым; Сезанн советует живописцам: "...тракуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса". Понимать этот совет буквально значило бы вульгаризировать методы Сезанна (что и делалось) — в его полотнах нет стереометрических фигур, но объемы действительно тяготеют к упрощению. Утесы имеют кристаллическую структуру, домики, лепящиеся у подножия утеса, подчеркнута кубичны; голова на автопортрете вылеплена как твердый шар; торс Пьеро конусообразен. Далее: натура - это "кусоч природы", находящийся в безграничном пространстве, а картина - плоскость холста, ограниченная рамой. Сезанн не хочет иллюзорно разрушать плоскость — он хочет перевести явления природы на язык живописных категорий, заботясь, чтобы ощущение плоскости сохранялось, синтезируясь с ощущением объема и глубины. Он добивается этого особой организацией пространства, иногда прибегает к деформациям и сдвигам, объединяя в одной композиции несколько точек зрения на изображаемые предметы. В



Поль Сезанн
Берега Марны Около
1888 Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

натюрмортов поверхность стола как бы опрокидывается на зрителя, утверждая плоскость картины, а фрукты, лежащие на столе, показаны под другим углом зрения. "Пригвожденные" к плоскости, расположенные словно бы друг над другом, круглящиеся объемы фруктов воспринимаются с удвоенной интенсивностью, фрукты выглядят монументально, первозданно. Их расположение в глубину передается градациями цвета, лепящего форму (у Сезанна, как и у импрессионистов, нет битумных теней — только цветовые модуляции). В пейзажах художник предпочитает высокий горизонт, так что пространство земли опять-таки совпадает с плоскостью холста; он сдвигает планы, обобщает массы. Даже отражения в воде он делает массивными, архитектурными (как пример приведем "Берега Марны" в московском собрании). Он не признает аморфности ни в чем.

Нельзя не преклониться перед художником, который преследует идеал цельности и устойчивости бытия и, не порывая с природой, всматриваясь в нее "до крови в глазах", прозревает в ней могучие формообразующие силы. Нельзя не восхищаться настойчивостью и страстью, с какими он искал для них адекватного выражения в методах живописи — современной живописи, обогащенной опытом импрессионизма. Сезанн видел, что старые мастера, например Пуссен, чувствовали и передавали величественную архитектуру природы, но они не работали с натуры, отвлекались от ее многообразных аспектов, — поэтому, посмотрев в Лувре "великих мастеров, которые там покоятся, надо поскорее выйти оттуда и соприкосновением с природой оживить свои собственные художественные инстинкты и ощущения". "Вернуться к Пуссену через природу", сделать из импрессионизма искусство столь же "солидное", как искусство музеев, — такую задачу ставил Сезанн.

Он преследовал ее с фанатической одержимостью, ни о чем больше не помышляя, ни на что не отвлекаясь, всецело уйдя в работу с натуры и единоборство с ней. Такой тип художника в свое время описал Бальзак в "Неведомом шедевре", и с тех пор он не раз встречался в литературе — вплоть до образа Клода Лантье в романе Золя "Творчество". Золя очень близко знал Сезанна — они были друзьями с детства, — но не очень хорошо его понимал. В его романе Клод Лантье терпит поражение и кончает самоубийством, — то есть состязание с натурой признавалось делом проигранным. А Сезанн, прочитав "Творчество", сказал: "...как смел он выдумать, что художник кончил самоубийством оттого, что написал плохую картину! Когда не удается картина, ее бросают к дьяволу, в печь, и начинают другую". Так поступал он сам. У него осталось много неоконченных работ и не осталось того единственного "шедевра", о котором и сам он и другие могли бы сказать: вот венец поисков. К тому же — не надо закрывать на это глаза — его искусство таило в себе тенденцию расхождения между ценностями пластическими и ценностями собственно человеческими (которого, заметим, не было у старых мастеров): ведь в плане его поисков для него равноправны гора, яблоко, Арлекин, курильщик. И все же Сезанн не только не был неудачником, но его произведения остались в истории как пример глубокой разведки сокровенных тайн живописи в ее отношении к природе.

Известность Сезанна возросла в последние годы его жизни (он умер в 1906 г.) и особенно после смерти. Цены на прежде осмеиваемые полотна стали баснословно высокими, впрочем, то же самое относится почти ко всем большим художникам века.

Как все, кто "знал одной лишь думы власть", Сезанн был равнодушен или настроен неприязненно к иным художественным установкам, рас-

ходившимся с его собственными. (В этом он сильно отличался от любимых им Делакруа и Писсарро, которые умели ценить хорошее и в том, что им было чуждо.) Он не питал ни малейшего интереса к японскому искусству. Декоративность, стилизация, открытый цвет, контурность, увлекавшие многих младших современников Сезанна, вызывали у него отрицательное отношение. Так же как "литературный дух" и жанризм, под влиянием которых, считал Сезанн, художник "может уклониться от своего настоящего призвания — конкретного изучения природы". Ему не нравились ни Гоген, ни Ван Гог, и он, кажется, совсем не заметил Тулуз-Лотрека. Между тем именно эти три художника были самыми высокими вершинами в искусстве постимпрессионизма.

Начнем с Лотрека, хотя он был моложе двух первых и сравнительно с ними менее значим. Но его искусство в силу своего "жанризма", правда очень своеобразного, прямее связано с традициями бытописательства: своей гротескностью - с Домье, а стилистически — с той ветвью импрессионизма, которую представляло творчество Дега. На примере Лотрека можно видеть, как трансформировались все эти источники в атмосфере "конца века".

Кажется, самой природой и судьбой Анри де Тулуз-Лотреку была предназначена роль иронического завершителя прошлого. Природа жестоко посмеялась над этим отпрыском древнего знатного рода графов Тулузских (Раймон Тулузский в XI веке возглавлял первый крестовый поход), а он в ответ бросил горько-насмешливый вызов судьбе, променяв аристократические гостинные на монмартрскую богему и избрав местом проживания публичные дома. Но на этом глубококом — куда же глубже! — дне жизни потомок крестоносцев с достоинством нес крест искусства.

До отроческого возраста Анри Тулуз-Лотрек был красивым, резвым, хотя несколько хрупким, балованным ребенком, любил рисовать, но еще больше любил верховую езду и соколиную охоту, надеясь по примеру отца отдаться этим аристократическим забавам, когда вырастет. В четырнадцать лет он сломал ногу — сначала этому не придали большого значения, но потом последовало еще несколько переломов, после чего конечности мальчика перестали расти. Он остался карликом с длинным туловищем на коротких ногах, деформировались черты лица — красивый мальчик превратился в урод. Видимо, он стал жертвой многих кровосмесительных браков в его роду. Все жизненные пути были отрезаны, кроме одного — искусства. Отсюда началось восхождение Лотрека по этому пути и одновременное нисхождение с верхней ступени социальной лестницы вниз. Сначала он обучался живописи в академической мастерской прославленного Бонна, затем у Кормона (оба эти учителя считали его способным дилетантом, "карикатуристом"), уже в 21 год расстался с ними и начал работать самостоятельно. Дружил с певцами, певицами и танцорами кафешантанов, с актерами цирка, с публичными женщинами. Завсегдаи "ночного Парижа" были героями его картин. Зная Лотрека вспоминали, что он всегда был весел, полон юмора, шутил и смеялся; даже в его странной внешности находили своеобразное обаяние. Но где-то его шутки граничили с шутовством висельника, жизнь свою он пустил под откос, все больше пил и умер от последствий алкоголизма в 37-летнем возрасте.

Любимым художником Лотрека был Дега. Как и Дега, он был блестящим, виртуозным рисовальщиком. Графикой занимался не меньше, чем живописью, но и в его живописи маслом чувствуется первенство рисунка, линии. Его стремительный карандаш схватывал на лету движения канканирующих танцоров, выверты клоунов, прыжки цирковых животных.

ухватки жокеев, тренирующих лошадей. Лотрек справлялся с подобными мотивами легко и смело, внося в них элементы деформации и гротеска, чего не было у Дега, — ту ироничность видения, которую его академические наставники решительно не одобряли, считая "карикатурностью". Возможно, общение с Фореном, саркастическим художником и мастером карикатуры, одним из поздних наследников Домье, способствовало развитию таланта Лотрека в этом направлении. Но главное, что этому способствовало, — его собственное глубоко ироническое умонастроение, с которым он пришел в искусство и которому нашел в жизни множество подтверждений.

Тематика Тулуз-Лотрека почти та же, что у Дега: танцовщицы, кабаре, скачки, музыканты; есть у него и "Прачка", и "Моющаяся женщина".



Анри Тулуз-Лотрек
Жокей
1899

Разница в том, что Лотрек спускается этажом ниже — туда, где последние маски благопристойности снимаются, где в них не испытывают надобности. Как ни мало аристократичны балерины Дега — это все же балерины "Гранд-опера", феи классического балета. У Лотрека — эстрадные танцоры и танцовки, пляшущие непристойный канкан. Дега изображает фешенебельное кафе "Дез Амбассадер", Лотрек — забубенное "Мулен Руж" на Монмартре. Тему проституции Дега затрагивает редко, напрямую — только в картине "Женщины перед кафе", и там эти женщины увиденны как бы со стороны, глазами прохожего, как один из фантомов ночного Парижа. А Лотрек живописует "дома дурной репутации" пристально и обстоятельно, разбираясь в характерах обитательниц, их отношениях между собой, не избегая даже сюжетов лесбийской любви; он жил в этих домах на положении квартиранта, наблюдал их быт и здесь создавал свой "бытовой жанр".

Можно предположить, что Лотрека влекли низы, потому что в этой среде он мог забывать о своей физической ущербности: там было все равно, там ко всему пригляделись. Но это, конечно, не объяснение: Лотрек ведь был прежде всего большой художник. Для искусства наступала пора отбросить брезгливость, склониться над темными безднами или, вернее, ямами ре-

альной жизни, взглянуться в них вдумчиво и с пониманием, памятуя, что и там — люди. Мопассан написал "Заведение Телье", Гонкур — "Девку Элизу", Золя — "Нана", Куприн — "Яму", Горький — "На дне": произведения отнюдь не игривые, а очень серьезные. Эдмон Гонкур еще в 1871 году записал в дневнике: "...в период упадка определенной цивилизации именно на дне сохраняется самое характерное в людях, вещах, языке — во всем, и художник имеет в тысячу раз больше шансов создать произведение, имеющее стиль, описывая грязную девку с улицы Сент-Оноре, чем лоретку Бреда". Если Гонкур искал главным образом "стиль", то Мопассан — человечность. В "Заведении Телье" он говорит: "Они походили на любую женщину из простонародья — ни хуже, ни лучше". А в другом рассказе: "...я понял, что честная жизнь для некоторых людей невозможна".

В этом контексте времени и искусства надо рассматривать творчество Лотрека. Оно иронично, но и человечно. Он не "клемит порок", но и не преподносит его как пикантное блюдо: то и другое исключается чувством приобщенности, причастности художника этому миру, — он тоже такой, как они, "ни хуже, ни лучше". И их и его вылепила злая судьба, однако и в этой среде сверкают вспышки таланта, яркой характерности, есть своеобразное ощущение братства отверженных. Женщин он всегда изображал некрасивыми - даже ослепительная красавица Миссия Натансон, выдающаяся музыкантша, одна из самых блестящих женщин того времени, выглядит у Лотрека не очень привлекательной. Зато терпкая характерность его пленяла — вот тут он находил и свой стиль. Он по многу раз писал и рисовал восхити-

тельно вульгарную звезду Мулен Ружа Ла Гулю и ее партнера по танцу, бескостного "человека-змею" Валентина Дезоссе; экстравагантную женщину-клоуна Ша Ю-Као; известную эстрадную певицу Иветт Гильбер. Последняя модель особенно очаровала художника: он посещал все ее выступления, делал массу набросков; итогом были многие живописные композиции и два альбома цветных литографий, запечатлевших артистку в разных позах и различных фазах ее перевоплощений. А перевоплощаться она умела - в зависимости от характера исполняемых песен.

Иветт Гильбер была очень талантлива. При небольшом голосе она виртуозно владела мимикой, жестом, интонациями. Из своей некрасивой наружности она извлекала особо выигранные эффекты — нечто и комическое и пленительное, даже фантастичное, какую-то гофманиаду. Все это было близко Лотреку. Изображая Гильбер, он еще утрировал ее "чарующую уродливость"; по мнению некоторых, обезобразил ее, чем и она сама была шокирована (она отвергла проект афиши, сделанной Лотреком), но тем не менее воспользовалась экспрессивными деформациями художника для усовершенствования своей гротескной сценической маски.

Из всей большой сцены портретов певицы в московском музее есть один, зато превосходный: "Иветт Гильбер поет английскую песенку" (живопись темперой на картоне). Все достоинства Лотрека здесь налицо: потрясающая характерность образа, экспрессия, предельный лаконизм художественного приема. Нейтральный фон, легкий белый абрис фигуры, акцент черно-синих перчаток и желтых волос, несколько мазков краски в верхней части лица — и это все. Но больше ничего и не требуется: мы видим, что певица выступает перед публикой при сильном искусственном освещении снизу, воображение само дорисовывает и публику, и рампу, и наряд артистки, и даже звучание песенки, — песенка, должно быть, сентиментальная и отчасти шутильная.

Тулуз-Лотрек охотно занимался рисованием афиш. Его декоративный дар, его лапидарная экспрессия подняли этот жанр на высоту подлин-



Анри Тулуз-Лотрек
Певица Иветт Гильбер
1884 Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

ного искусства; среди основоположников "прикладной графики" города — афиш, плакатов, реклам — Лотреку принадлежит первое место. Причем и в афишах, как во всем, что он делал, сказывается мастерство портретиста. Весь Париж знал его портретные плакаты с изображением знаменитого шансонье Аристида Брюана.

Как правило, портретны и герои его живописных композиций — почти всех можно назвать поименно; среди них нередко присутствует и сам художник - он себя не щадил. Он отступал от персональной узнаваемости только в тех случаях, когда слишком едким и мрачным становилось его видение, например в картине "Со своей милой". По мотиву она напоминает "Абсент" Дега: мужчина и женщина за столиком кафе. У Дега это люди опу



Анри Тулуз-Лотрек
Месье Буало в кафе 1893
Кливленд,
Художественный музей

стошенные и опустившиеся, но печальная усталость женщины вызывает сочувствие; в композиции Лотрека нет места сочувствию, нет и того насмешливого дружелюбия, с каким он обычно изображает нравы богемы. Здесь он показывает необратимую деградацию личности. Маленький мужчина в котелке — сутенер, а "его милая" — грузная захмелевшая проститутка: они высматривают клиента. Позировали художнику его приятель и красивая, молодая натурщица (сохранилась фотография), но в данном случае портретного сходства нет.

Еще одно сравнение напрашивается: "Бал в Мулен дела Галетт" Ренуара и "В Мулен де ла Галетт" Тулуз-Лотрека. То же кабаре и тоже танцы.

Какая огромная разница между веселым праздником юности на холсте Ренуара и безрадостной толчеей на картине Лотрека, и какой несходный "типаж"! Конечно, разница определяется различным мироощущением двух художников, различным подходом, - но только ли этим? Невольно думается, что и в самом увеселительном заведении, в составе его посетителей и вообще в парижских нравах произошли какие-то перемены за тринадцать лет, отделяющих первую картину от второй. Остались позади, забылись революционные бури Парижа, окончательно угас былой романтизм, умер его последний могиканин Виктор Гюго, буржуазная Третья республика давила своей прозой, рождала духовную тошноту и жажду забыться. Забвения искали и в увеселениях, которые приняли небывалый размах, но становились угарными, чадными, беспутными - тина всплывала на поверхность.

Особенности личности и таланта Тулуз-Лотрека сделали его чутким уловителем веяний "fin de siècle". Без романтизации "цветов зла", как некогда у Бодлера, он с иронической зоркостью выразил образы и настроения, которых потом хватило еще надолго, близкие тем, что звучали уже в XX столетии в поэзии молодой Анны Ахматовой:

Все мы бражники здесь, блудницы,
Как невесело вместе нам!

О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует.
Неприменно будет в аду.

Потребность вырваться из пут пошлой обыденности и найти по ту сторону ее новые духовные горизонты породила течение символизма.

Колыбель символизма 1 французская поэзия середины века: Бодлер, Верлен, Малларме. Это предтечи. В 80-х годах их последователи опубликовали манифест, содержащий теоретическое кредо символизма. Главный тезис сводился к тому, что искусство призвано выражать и облекать в плоть невыразимое и бесплотное - тот таинственный смысл, ту Идею (с большой буквы), которую вдохновенно чувствует поэт и по отношению к которой все вещи, все явления представляют лишь условные ее знаки - символы.

Язык символов так же древен, как само искусство. Представлять чувственное явление как знак внутренней сокровенной сущности - это прежде всего черта религиозного и мифологического искусства. Египетская пирамида - символ вечности и нетленности; Христос, распятый на кресте, - символ страданий и искупительной жертвы. Но и самое реалистическое сознание различает в вещах внутренний смысл и внешнюю оболочку, в которой смысл просвечивает, - в этом понимании "символизм" содержится где угодно. Символизм как особое течение конца века сделал акцент на неуловимости, таинственности этого внутреннего смысла, благодаря чему отношение между внешним и внутренним, чувственным и умопостигаемым не только может, но и должно быть туманным, загадочным - шифром, не имеющим ключа. Расшифровать а значит назвать по имени Идею, а она неназывается. Отсюда и сам язык символических знаков обрекался на экзотическую косноязычность — как бы "священное бормотание" пифии.

Все это, впрочем, больше в теории. Практически тут были возможны очень разные варианты, вплоть до самого рационалистического, потому что "программное" визионерство само есть акт рассудочный.

Пюви де Шаванн
Детство св. Женевьевы
Фреска в Пантеоне
1874-1898 Париж



В французской символистской поэзии было не так уж много "заумного". Франция никогда не могла, даже если хотела, отречься от разума, от декартовских традиций: "острый галльский смысл" оставался ясным. Новаторство поэтов-символистов сводилось к более утонченному, изощренному анализу индивидуальных переживаний, к многозначительному подтексту, к расширению диапазона поэтического языка и его метафорической сложности.

В изобразительном искусстве Франции "ортодоксальный" символизм получил очень ограниченное распространение — в отличие от "Германии туманной" (о ней скажем позже). К старшему поколению французских символистов принадлежали Пюви де Шаванн и Гюстав Моро. Первый примечателен тем, что возродил искусство монументальной фресковой живописи. В формах антикизирующих, но упрощенных, в гармониях бледных, как бы выцветших тонов и плавных ритмических линий Пюви де Шаванн писал аллегорические композиции — "Священная роща", "Жизнь святой Женевьевы" (цикл росписей парижского Пантеона), "Работа", "Отдых", "Надежда". От них веяло покоем, душевным равновесием, и, несмотря на некоторую анемичность и инфантильность грез Шаванна, это импонировало людям нервного, напряженного века: Пюви де Шаванн пользовался большой славой.

Гюстав Моро, чье искусство в наши дни снова начинает возбуждать интерес, писал картины на сюжеты легенд и мифов ("Саломея", "Талатейя", "Царь Давид" и др.), интерпретируя их мистически, расцветивая своей богатой фантазией, наполняя и даже перегружая затейливые композиции множеством тщательно выписанных деталей, архитектурных и костюмных. Особенное пристрастие он питал к украшениям и драгоценностям. Дега остроумно замечал: "По правде говоря, он уж слишком старается заставить нас поверить, что боги носили цепочки от часов". В 90-х годах Моро руководил мастерской в Школе изящных искусств; интересно отметить, что его учениками были будущие фовисты — Матисс, Марке, Руо.

К тому же поколению, что импрессионисты, принадлежал символист Одилон Редон, меланхолический фантазер и мечтатель, художник, несомненно, искренний и тонкий. Ему принадлежат загадочные произведения, действительно не имеющие ключа к разгадке: "Крылатая голова над водами", "Шарообразный глаз", повисший над землей наподобие воздушного шара, "Летающее чудовище", "Болотный цветок" с человеческим лицом. При этом природные естественные формы оставались для него исходным элементом таинственных вымыслов. "Никто не может отрицать, - говорил Редон, — что я придаю иллюзию жизни моим самым нереальным созданиям. Моя оригинальность в том, что я заставляю неправдоподобные существа жить по законам правдоподобия, что я ставлю логику видимого на службу невидимому".

Вот, пожалуй, все главные имена французских живописцев, чья деятельность развивалась более или менее в русле доктрины символизма. Лишь косвенно соотносилось с ней искусство Поля Гогена и группы находившихся под его влиянием молодых художников, впоследствии принявшей странное название "Наби" ("Пророк").

Путешествия Гогена на острова Полинезии и жизнь среди туземных племен окружили его имя легендой. Мало у кого из художников XIX века была столь романтическая биография: он провел детство в Перу, в юности был матросом и плавал по южным морям, затем работал в Париже биржевым маклером, одновременно занимаясь живописью, в 35 лет бросил карьеру коммерсанта, променяв ее на судьбу отвергаемого, неимущего художника, а в сорок с лишним лет покинул цивилизованное общество ради жизни в девственных тропиках на Таити. Райский уголок Океании принес Гогену новые испытания, там он болел, голодал, даже покушался на самоубийство. И все же, после кратковременного возвращения во Францию, вновь уехал на Таити и провел там семь лет, потом перебрался на остров Доминику, где и умер в 1903 году. В сложном, властном характере Гогена



Одилон Редон
Глаз как шар Из серии
литографий "Начала"
1883



Поль Гоген
Видение после проповеди
1888
Эдинбург,
Национальная галерея
Шотландии

дания природы, но не хотел подчинить ей свою мысль: от природы надлежало брать только доминирующие элементы и пользоваться ими самовластно, синтезируя, упрощая или преувеличивая в соответствии с идеей художника. Именно так поступали, считал Гоген, древние египтяне, так делают японцы и "примитивы" — к этим первоисточкам следовало обратиться. Это не значило, что Гоген призывал к наивной непосредственности настоящих примитивистов, каким был, например, самоучка Анри Руссо — "таможенник Руссо" (он действительно служил на таможне). Нет, Гоген был далек от детской наивности: он сознательно стремился к выработке живописной системы, основанной на гармонии чистых цветов, подобной гармонии звуков в музыке. Система имела и название - синтетизм.

К этому новому методу Гоген пришел, работая во второй половине 80-х годов в бретонском местечке Понт-Авен. Здесь у него образовался кружок последователей: синтетисты, они же Понт-Авенская школа, они же будущие "набиды". Их признанный наставник Гоген учил их писать большими цветовыми плоскостями, интенсивно окрашенными, как цельные куски цветного стекла, с ясно выраженными ритмическими силуэтами. Он спрашивал, например: "Какими вы видите эти деревья? Они желтые? (Речь шла об осеннем пейзаже.) Вот и кладите желтый. А эта тень, скорее, голубая. Пишите ее чистым ультрамарином. А вот эти листья, скорее, красные. Пускайте в ход вермильон". "Впечатление от природы должно соединиться с эстетическим чувством, которое выбирает, организует, упрощает и синтезирует". Декоративная организация полотна призвана стать символом переживания художника, пластическим эквивалентом этого переживания, языком Идеи. Однако Идея у Гогена лишена мистической неуловимости, свойственной Редону; его эмоции отчетливы, как его линии. Может быть, по этой причине ему не удалось "Борьба Иакова с ангелом" — одно из основных произведений бретонского периода. По мысли художника, она должна была представлять видение, явившееся бретонским крестьянкам, вышедшим из церкви после проповеди. Красный фон, белые чепцы крестьянок, синяя и зеленая фигуры борющихся — все густо, ярко и скорее вычурно, чем фантастично.

В 1888 году Гоген в течение двух месяцев работал в Арле вместе с Винсентом Ван Гогом. Его он тоже старался сделать своим последователем, внушая ему идеи синтетизма. Но Ван Гог оказался неподатлив, хотя и вос-

романтика уживалась с рассудочностью, с умением подчинять окружающих своей воле и лидерствовать; в отношениях с близкими ему людьми он бывал и высокомерен и жесток. Сомерсет Моэм в романе "Луна и грош" использовал некоторые черты биографии и личности Гогена для образа главного героя, хотя, конечно, он ни в коей мере не является портретным. Как почти все постимпрессионисты, Гоген начал с импрессионизма. Но вскоре от него отошел. Его стесняли "путы правдоподобия": "...для них (импрессионистов) пейзаж грез, целиком сотворенный, не существует... Они искали в сфере, доступной глазу, а не в таинственном центре мысли...". Гоген не отрекался от созер-

Поль Гоген Кафе в Арле
1888 Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина



хищался своим старшим товарищем, — это послужило, вероятно, главной причиной того, что они не ужились, яростно спорили и их совместное проживание драматически оборвалось. Однако Ван Гог, уже после того как они расстались, обмолвился пророческой фразой: "Мне известно, — писал он брату, - что Гоген способен сделать кое-что получше того, что он уже сделал". И предполагал, что это "лучшее" будет сделано в тропиках, о которых Гоген тогда еще только мечтал.

Предсказание Ван Гога полностью сбылось в 90-х годах, когда его самого уже не было в живых, а Гоген поселился на Таити. Таитянские циклы — вершина его творчества; сделанное им в Бретани и в Арле — только несовершенные подступы к этой вершине.

Стена, увешанная полинезийскими картинами Гогена, напоминает по первому впечатлению сияющий сумрачным золотом иконостас или витраж. Тона передают ощущение жара - блаженного жара тропиков, где человек и природа неразделимы. Вот полунагая царственная таитянка в ярко-алой набедренной повязке держит в руке светло-зеленый плод. "А, ты ревнуешь!" — смугло-золотые тела на ослепительно розовом песке. Тропический пейзаж с павлинами. Оранжевые растения, напоминающие по силуэту каких-то жар-птиц; цветы, похожие на искры, на костры; лианы, напоминающие черных змей. Мир девственного человечества у Гогена великолепен, но не безоблачен: над ним реют смутные угрозы и страхи — перед тайной, перед неведомым, перед темными идолами, стерегущими живых. Одна из картин носит название "Дух мертвых бодрствует". Другая — "Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?". Среди золота наплывают, сгущаются зловещие лиловые и темно-зеленые цвета, как низкие, грозные звучания в оркестре. Любимая цветовая гамма Гогена разыгрывается в тонах пышного и тревожного заката.

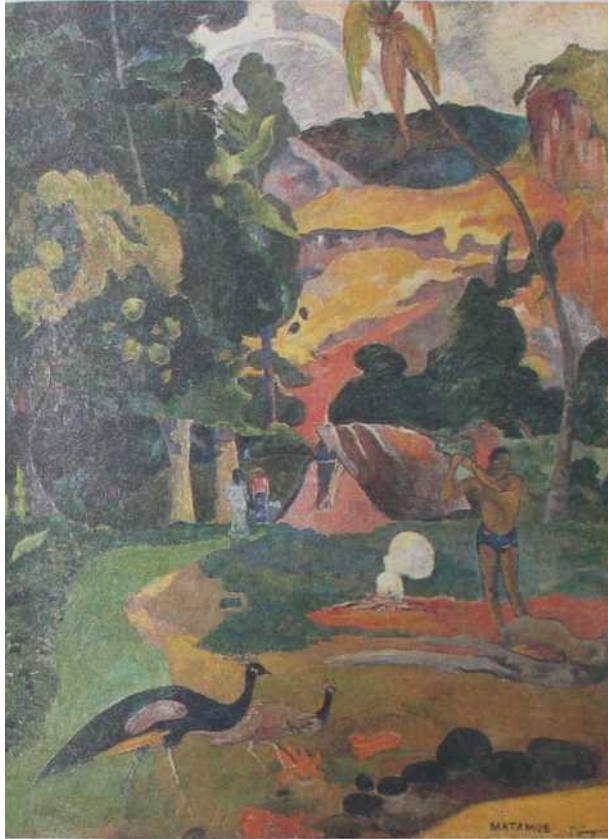
Экзотический край, куда художник бежал от опостылевшего цивилизованного мира, оказался ему действительно близким — благодарной



Поль Гоген
Королева (Жена короля)
1896
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

почвой для реализации его художественных идей. Тяготы, которые его и там преследовали, зависели не от туземцев, а от французских колониальных властей и от хронического отсутствия средств к жизни: картины, отправляемые в Париж, по-прежнему не находили сбыта. Но туземцы относились к нему хорошо и охотно приняли в свою среду, а он был очарован вольной простотой их жизни, "одновременно животной и человеческой", их бескорыстием и доверчивостью, естественной величавой грацией мужчин и женщин. Пережитое и увиденное Гоген описал в книге "Ноа-Ноа". Здесь, на Таити, его живопись стала наконец по-настоящему музыкальной: цвета яркие, но мягки, больше нет жестких, резких и надуманных цветосо-четаний, как в "Борьбе Иакова с ангелом", — теперь сама напоенная солнцем природа южных морей внушает гармонические решения; Гоген становится великим колористом — и великим сказочником. Сказочно прекрасна "Белая лошадь", пьющая воду из фиолетово-синего ручья, играющего золотыми бликами.

Гоген по-прежнему не заимствует свои краски у природы, но создает убедительные эквиваленты переживанию природы. Почему песок у него ярко-розовый, почему собака оранжевая, почему море желтое? Почему пейзажные планы трактуются как плоскостный роскошный узор? Потому что — говорит сам художник: "Я хочу дать... представление о пышной дикой природе и тропическом солнце, зажигающем все вокруг, я должен поместить мои фигуры в соответствующее окружение. Обстановка — природа, хотя и поданная интимно; женщины шепчутся в чаще и у тенистых ру-



Поль Гоген
 Пейзаж с павлинами 1892
 Москва,
 ГМИИ им. А.С.Пушкина

чейков, словно в необъятном дворце, убранным самой природой со всем великолепием, присущим Таити. Отсюда эти невероятные краски и этот огненный и в то же время мягкий, тихий воздух. Но ведь всего этого не существует!

Нет, это существует как эквивалент величавой и глубокой таинственности Таити, когда ее приходится выразить на полотне размером в один квадратный метр".

От живописных методов Гогена, основанных на экспрессивном преобразовании видимого, протягиваются многие нити в будущее — в XX столетие. Если Сезанна без достаточных оснований считали предшественником кубизма (ведь природа — культ Сезанна, а кубисты ею не интересовались), то едва ли можно сомневаться в значении Гогена для будущих фовистов (в особенности Матисса), писавших чистыми красками и упрощавших формы, отказавшихся от моделировки, теней и перспективы во имя экспрессии. Но так как экспрессия, то есть выражение ощущений и переживаний, у каждого своя, то какое-либо единообразие, внешняя похожесть одного художника на другого еще менее возможны, чем в импрессионизме, — похожесть на "об-

разцы" свойственна только эпигонам. Матисс не похож на Гогена, но Гогеном был предугазан путь.

Не меньшее значение для будущего имел сам факт обращения Гогена к внеевропейскому миру, художественное открытие народов иной расы, иных верований, иной культуры. Романтики, прежде всего Делакруа, также стремились к этому, но они посещали далекие страны как путешественники-европейцы и по-европейски изображали аборигенов, с их экзотическими обычаями. А Гоген приобщился к ним не в качестве наблюдателя со стороны, он углубился в этот неведомый мир, разделяя его образ жизни и отчасти усваивая творческие принципы "примитивов", что особенно заметно в деревянных скульптурах Гогена. Он дал толчок тому процессу расширения художественного кругозора, когда "стало далеко видно во все стороны света", когда в поле зрения европейских художников вошли и оказали на них определенное влияние идолы и маски народов Африки, Океании, Австралии, Южной Америки.

Что же касается тех, кого Гоген считал своими прямыми последователями, — "набидов", они недолго оставались его учениками и вскоре пошли каждый своим путем. Самые талантливые — Боннар и Вюйар — продолжили на новой основе и донесли до середины XX века принципы импрессионистской живописи, развивая их в плане утонченной декоративности и вместе с тем внося элементы поэтической интимности в пейзажные панно и интерьеры с фигурами. Творчество этих живописцев относится в основном к XX столетию, и потому не будем рассматривать его здесь.

Обзор постимпрессионистской живописи заключим именем необыкновенного художника и необыкновенного человека — Винсента Ван Гога. Ван Гог — голландец и жил в Голландии до 33 лет; всего четыре года своей короткой жизни он провел во Франции, но эти годы составляют половину, и самую значительную, его творческого пути, продолжавшегося лишь одно десятилетие. До 27-летнего возраста Ван Гог не был художником и даже не помышлял о том, хотя любил искусство с юности, пристрастившись к нему, когда работал младшим продавцом в салоне художественной фирмы Гупиль. Но своим настоящим призванием он считал священнослужительство, проповедь Евангелия среди бедняков. Именно и только среди бедняков. В этом он видел вернейший путь служения обездоленным людям — нести им духовный свет, зажечь луч утешения и надежды. Человек экспансивный и страстный, ни в чем не признающий половинчатости, Ван Гог преследовал свою цель самозабвенно. После многих попыток, срывов и неудач ему удалось получить место евангелического проповедника в шахтерском поселке в Боринаже, на юге Бельгии. Не довольствуясь чтением проповедей, Ван Гог сблизился с шахтерами, ухаживал за больными, присматривал за детьми, отдавал последнюю рубашку нуждающимся и наконец вступил в конфликт с администрацией шахт во время забастовки углекопов — забастовки, перераставшей в восстание. В итоге беспокойный молодой проповедник был снят с должности церковным начальством, которому он давно уже досаждал своим неуместным максимализмом. Ван Гог остался без дела, без средств и продолжал жить в Боринаже на положении люмпен-пролетария. Вот в эту страшную, голодную зиму 1880 года, пережив глубокий душевный перелом, он и принял решение — порвать с церковью и посвятить себя искусству. Искусство мыслилось ему как продолжение апостольской миссии, как служение людям; посредством искусства он хотел поведать о жизни тех, кто трудится под землей и на земле, — о шахтерах, крестьянах, ткачах, рыбаках, дровосеках: "...так нарисовать эти еще неизвестные или почти неизвестные типы, чтобы все познакомились с ними".

Начинать приходилось с азов - 27-летний Ван Гог не умел рисовать; робкие наброски, которые он время от времени делал раньше, были жалостно неуклюжи и, казалось, не свидетельствовали о природной одаренности. Он и не уповал на талант, а только на упорство, терпение и бесконечный труд; любил сравнивать себя с пахарем, который прокладывает свою борозду в каменистой, неподдающейся почве. Работал самоучкой, если не считать двух месяцев занятий под руководством голландского живописца Мауве; постоянно жестоко нуждался - ему давала возможность кое-как перебиваться только помощь младшего брата Тео, который служил в художественной фирме Буссо и Валадона в Париже. Братья все время переписывались, — письма Винсента, составившие четыре больших тома (они были изданы к столетию со дня его рождения), дают неоценимый материал для изучения его жизни и творчества.

Первые два года он не занимался живописью, а только рисованием, полагая, что "рисунок — становой хребет живописи" и надо им овладеть, прежде чем переходить к работе красками. Это был первый зарок, данный им самому себе, а второй — рисовать прежде всего и больше всего человеческие фигуры в движении, ибо они — ключ ко всему остальному, в том числе и к пейзажу. Надо "смотреть на иву, как на живое существо", "когда рисуешь дерево, трактовать его как фигуру". Он рисовал землекопов, сеятелей, метельщиков улиц, рыбаков, рабочих на торфяных разра-

Винсент Ван Гог
Едоки картофеля
1885
Амстердам,
Государственный
музей Ван Гога



ботках, стариков и старух жителей богаделен, — словом, "людей в деревянных башмаках": ничто не интересовало его больше, чем эти люди. "В мире существует много великого — море и рыбаки, поля и крестьяне, шахты и углекопы" — таково было его убеждение, пронесенное через всю жизнь. Надо ли удивляться, что его рисунки не находили сбыта. Между тем уже в 1882—1883 годах, работая в то время в Гааге, Ван Гог вырос в мощного рисовальщика — и только тогда приступил к живописи маслом.

Вершиной его голландского периода стали следующие два года, проведенные в Ньюэне — селе северного Брабанта, где жил тогда его отец, протестантский пастор. Здесь Ван Гог написал 190 живописных полотен, в том числе знаменитых "Едоков картофеля", сделал около 240 рисунков, продумал и теоретически сформулировал живописные принципы, которые впоследствии применил на практике, работая на юге Франции, в Провансе.

В Ньюэне Ван Гог хотел быть и был крестьянским художником: крестьянской теме прямо посвящены фигурные композиции и портреты, косвенно — и пейзажи и натюрморты (пейзажи сельского кладбища, пасторского сада, натюрморты с крестьянской утварью, с птичьими гнездами). "Едоки картофеля" — картина, над которой художник работал так долго и истово, как ни над одной другой ни прежде, ни впоследствии, — изображает трапезу крестьянской семьи в темной хижине, при свете керосиновой лампы. Слово "трапеза" здесь уместнее, чем "ужин", потому что поедание картофеля из общего большого блюда и разливание кофе совершаются в суровом молчании, как ежевечерний ритуал. Эти люди с грубыми, топорными лицами, вкушающие плоды своего дневного труда, не смотрят друг на друга и не испытывают потребности в разговоре — они и без того накрепко объединены, как зерна в одном колосе, как пчелы в одном улье. Это человеческое гнездо, семья, род — исконное сообщество, на котором держится хозяйство, а значит, и само существование крестьянина. Передан мрач-

ный уют "гнезда" — аскетического жилища, где нет ничего, кроме насущно необходимого, и едва виднеется распятие на стене. Чадающий огонек лампы не рассеивает полумрака хижины, но создает трепетную игру озаренных и затененных частей, выделяя бугристый рельеф лиц и рук, подобный коре старого дерева или растрескавшейся земле. "Я хотел дать представление о совсем другом образе жизни, чем тот, который ведем мы, цивилизованные люди", — говорил Ван Гог. "Не исключено, что у меня вышла настоящая крестьянская картина. Я даже знаю, что это так. Тот же, кто предпочитает видеть крестьян слащавыми, пусть думает, что хочет". Надо заметить, что художник до конца дней считал "Едоков картофеля" одним из главных своих достижений.

Картина темна по колориту и теперь еще больше потемнела от времени, но не монохромна: она как бы сплетена из разноокрашенных нитей и выглядит богато переливчатой. Сюда присоединяется фактурный эффект — шероховатая благодаря пастозно наложенным краскам поверхность полотна вибрирует и живет, отсвечивает бликами, рефлексами среди густых теней. Уже в это время Ван Гог напряженно размышлял об эмоциональной роли цвета, о возможностях, заключенных в контрастах и взаимодействиях дополнительных цветов спектра, а также о "произвольном колорите", то есть о том, что красочная гармония картины представляет собой аналог природной гармонии, но краски живописца не обязаны совпадать с красками природы. Оторванный от художественной среды, не имевший тогда еще никакого понятия о новациях импрессионистов, "крестьянский художник" сам доходил до смелых и новых идей. На этом пути его вдохновляли старые мастера, а особенно Делакруа, с его пламенеющими, красочными аккордами.

Но все это требовало проверки и кристаллизации, а в деревне не было ни художников, ни картин. Хотя Ван Гога сильно соблазняла мысль поселиться в деревне навсегда, жить жизнью крестьян, он настоятельно нуждался в притоке новых художественных впечатлений, в общении с товарищами по искусству. Он отправился сначала в Антверпен, а потом в Париж, к брату. Покидая Голландию, Ван Гог был уверен, что это только на время, что, набравшись опыта, он вернется на родину. Но вернуться ему не пришлось.

Лавина новых впечатлений обрушилась на него в Париже. Через посредство Тео он свел знакомство и с импрессионистами старшего поколения (доброжелательный Писсарро принял в нем участие), и с неоимпрессионистами — Сера и Синьяком, и с Лотреком и Гогеном. Живопись импрессионистов, впервые увиденная, сначала разочаровала Ван Гога, но вскоре он ее оценил и в ускоренном темпе прошел импрессионистскую школу — писал множество пленэрных пейзажей и натюрмортов с букетами цветов, добиваясь светлого, красочного, сверкающего колорита. Это далось ему сравнительно легко. Зритель, входящий в зал, где висят парижские полотна Ван Гога, оказывается в лучезарном саду: цветут бело-розовые деревья, расстилаются золотые хлеба, лодки скользят по голубым волнам, и всюду розы, ирисы, маки, пионы. Прежний Ван Гог, сумрачный и драматический, как бы исчез. Но это не так — он только затаился на время. Все эти сияющие вещи были для него не более чем студиями: он рассматривал их как тренировку, чтобы "приучить себя к иной, не серой шкале красок". "Надеюсь, что позже, когда я смогу найти подходящие модели для своих фигур, я еще докажу, что способен на кое-что получше, чем зеленые пейзажи и цветы", — писал Винсент из Парижа сестре. "Фигурной" живопи-

стью, столь им любимой, он в Париже не занимался: здесь не было "подходящих моделей", то есть "людей в деревянных башмаках"; его отталкивал "аромат рисовой пудры"; Париж оставался ему чуждым, как когда-то чужим чувствовал себя в Париже Милле. По существу, Ван Гог переживал здесь тяжелый душевный кризис, о чем неоспоримо свидетельствует большая серия автопортретов, созданная тогда же.

Здесь, в Париже, он получил прививку скептицизма, органически чуждого серьезной, страстной натуре проповедника, хотя оправдываемого его пронзительным аналитическим умом. Человек прозорливый, он понял, что апостольская социальная миссия искусства, на которую он возлагал столько надежд, не может осуществиться в современном обществе. Общество отворачивается от своих лучших художников, а их интересы поэтому замыкаются на самом искусстве, не находя выхода вовне, не находя общего языка с окружающими людьми. Современный художник обречен на изоляцию от "настоящей жизни" — эта горькая мысль не покидала Ван Гога и буквально сводила его с ума: его преследовали кошмары, начались головокружения — первые симптомы душевного заболевания, которое проявилось позже. Для Ван Гога, по его собственным словам, не было "ничего более художественного, чем любить людей". Если уж художники обречены на положение изгоев, то пусть они по крайней мере любят друг друга, пусть образуют сообщество, братство, наподобие братства буддийских монахов, где они будут трудиться для будущего. Раздоры и рознь между художниками приводили Ван Гога в отчаяние. Он стал лелеять мысль об их сплочении, единении, но где его можно осуществить? Не в Париже, где царит суета, скорее, на юге, среди щедрой и прекрасной природы. Эти мечты о юге сплетались у Ван Гога с его увлечением японским искусством и вообще Японией, о которой он знал мало, но которая представлялась ему, судя по японским гравюрам, обетованной страной, где художники не разъединены с народом.

После двухлетнего пребывания в Париже Ван Гог отправился на поиски "своей Японии" — на юг, в Прованс, где поселился в городке Арль. Он поехал туда один, но, когда ему удалось с помощью Тео снять там небольшой домик, названный им "Домом художника", он проявил готовность разделить его со своими парижскими друзьями. Так как домик был очень мал, то прибыл в Арль только Поль Гоген, — мы уже знаем, как печально оборвалась их совместная жизнь: Ван Гога постиг первый приступ психической болезни, его поместили в больницу, а Гоген уехал.

Но перед этими драматическими событиями Ван Гог как художник пережил в Арле свой звездный час. Природа Прованса не обманула его ожиданий: славословия южному солнцу и южным ночам наполняют его письма, он говорит о блаженстве и неге, разлитых в атмосфере Прованса, о поэзии края цветущих роз и раскаленного солнца. Все романтическое, что было в натуре Ван Гога, откликлось на зов юга. Вместе с тем от его наблюдательного взора не ускользало, что этот светоносный край глубоко провинциален, погружен в духовную спячку, что мирок арльских обывателей уныл и для его изображения нужен сатирический карандаш Домье. "Я все больше прихожу к убеждению, что о боге нельзя судить по созданному им миру: это лишь неудачный этюд". Никогда не покидавшие Ван Гога напряженные искания высшего смысла жизни определяют то редкое сочетание драматизма и праздничности, которым отмечено его зрелое творчество. Оно проникнуто страдальческим восторгом перед красотой мира, исполнено эмоциональных контрастов, что находит выражение в живопис-

Винсент Ван Гог

Красные виноградники
в Арле
1888
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина



ном языке, построенном на контрастных цветовых созвучиях и, как никогда, экспрессивном.

Вскоре после приезда в Арль Ван Гог написал брату: "Я чувствую, как покидает меня то, чему я научился в Париже, и как я возвращаюсь к тем мыслям, которые пришли мне в голову, когда я жил в деревне и не знал импрессионистов. <...> Ведь вместо того, чтобы пытаться точно изобразить то, что находится у меня перед глазами, я использую цвет более произвольно, так, чтобы наиболее полно выразить себя". Он выражает себя не только цветом, а и фактурой, необычайно пастозной, взрыленной, порой создающей рельеф из краски, и характером мазков, бурных, несглаженных, повинующихся стремительным сигналам, идущим от мозга к руке. Че-

Винсент Ван Гог Ночное
кафе в Арле 1888 Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина



рез живописный почерк Ван Гога мы, зрители, как бы входим в прямой контакт с художником, чувствуем его страсть, высокий накал души, напряженный темп его работы — эти удары кистью, как хлыстом, и эти красочные сгустки, и даже какой-нибудь диссонирующий зигзаг "слышен", как вырвавшееся восклицание.

Теперь он работал темпераментно, быстро, уверенно, как матерый лев, убивающий добычу одним ударом лапы. Каждое утро он "шел на приступ" и каждый вечер возвращался с новой картиной. В Арле он создал самые прославленные — впоследствии — свои вещи: серии весенних садов, полевых работ, несколько

Винсент Ван Гог
Портрет доктора Рея
1889 Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

вариантов "Сеятеля", ночное кафе, дом художника, спальню, подсолнечники, морские пейзажи, много портретов. И все это были "этюды", сделанные в один сеанс, — только над "Ночным кафе" он работал три ночи. Работал Ван Гог всегда с натуры. Те немногие полотна, которые он писал, следуя советам Гогена, по воспоминанию или по воображению, получались у него слабее. "Я безостановочно поглощаю натуру. Я преувеличиваю, иногда изменяю мотив, но все-таки не выдумываю всю картину целиком: напротив, я нахожу ее уже готовой в самой природе. Весь вопрос в том, как выудить ее оттуда".

Это высказывание очень важно для понимания искусства Ван Гога. "Выражать себя" для него значило выражать чувства, думы, ассоциации, рожденные тем, что он видел и наблюдал: людьми, природой, вещами. Своим искусством он рассказывал не о себе, не о своей личной судьбе и душевном состоянии, а о мире вне себя. Он в высочайшей степени обладал даром отзывчивости, сопереживания, симпатического вчувствования в изображаемый предмет. Мышление его было ассоциативным: явления и вещи, которые он наблюдал, ему всегда о чем-то напоминали и возвещали, приобретая таким образом расширительный смысл. Еще в начале своего творческого пути он говорил: "Я чувствую экспрессию и, так сказать, душу во всей природе, например в деревьях. Ряды ветел напоминают мне тогда процессию стариков из богадельни. В молодой пшенице есть для меня что-то невыразимо чистое, нежное, нечто пробуждающее такое же чувство, как, например, лицо спящего младенца. Затоптанная трава у дороги выглядит столь же усталой и запыленной, как обитатели трущоб". И эта удивительная способность "видеть душу" во всем окружающем мире сохранялась у него в течение всей его короткой жизни. Вот почему предметы самые простые и заурядные порой выглядят на картинах Ван Гога пронзительно живыми, имеющими какой-то неизъяснимый подтекст — будь это птичьи гнезда, хижины, старые башмаки, подсолнечники, грядка капусты. Можно сказать о них словами французского поэта Жерара де Иерваля:



Рассудок у зверей не погружен во
тьму*
Есть у цветов душа, готовая
раскрыться,
В металле тайна спит и хочет
пробудиться.
"Все в мире чувствует". Подвластен
ты всему.

В арльских произведениях Ван Гога чувство всеобщей одушевленности перерастает в идею одушевленного космоса. Вся природа, в представлении художника, заряжена теми же творческими силами, которые действуют и в человеческой жизни. Единая вселенская энергия заставляет

небесные светила вращаться, растения - тянуться к свету, матерей - пестовать детей, крестьянина — возделывать землю, художника — писать картины. Так, издавна любимый Ван Гогом образ сеятеля сопрягается с образом солнца, возвышается до космического смысла.

Понятно, почему творчеством Ван Гога раньше всех заинтересовались символисты. Но понятно и то, что он сам символизмом не интересовался нисколько и не находил ничего достойного внимания в искусстве Одилона Редона. Ван Гог не было нужды изображать "неправдоподобные существа", — ему было достаточно взглянуть в обыкновенные башмаки или стулья и написать их так, как он их видит, и они "поднимались до символа". Его символика всегда имела прочную реалистическую основу. Изображая интерьер ночного кафе, он создал картину большого социального и философского содержания - образ (или, если угодно, символ) человеческого отчуждения. Писал, как всегда, с натуры, ничего от себя не добавляя: в зале светло, чисто и даже спокойно, стены красные, посередине — большой бильярдный стол, обитый зеленым сукном, осоловелые бродяги дремлют за столиками, ярко горят четыре висючие лампы, хозяин кафе, одетый в белое, стоит возле бильярда. Ничего страшного не происходит, но как зловеще выглядит эта комната, с ее красными стенами, словно впитавшими в себя перегоревшие человеческие страсти, с яростными ореолами вокруг ламп, с этим пустым зеленым столом, напоминающим надгробную плиту, стоящим на пьедестале собственной тени, с бездействующей возле него белой фигурой — подобно привратнику ада. "...Это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление", — говорил Ван Гог. Он сам считал картину "Ночное кафе" равнозначной "Едокам картофеля", — и действительно, она представляет им контрастную параллель. Та, "крестьянская" картина мрачна по цвету, но ее персонажи объединены крепкой связью, и композиция стягивается к центру, где падает свет, где сближаются руки сотрапезников и стоит общее блюдо с едой. В "городской" картине все сопричастующие — чужие друг другу и даже как бы не существующие друг для друга; соответственно композиция центробежна - фигуры жмутся у стен, словно их отбрасывает туда какая-то сила отталкивания. И лампы светят как будто в пустоту, сами для себя. В этих двух картинах подводятся некие итоги социального опыта Ван Гога — зоркого наблюдателя реальности, поклонника Диккенса и Золя, "человека среди людей", как он сам о себе говорил.

Отражение его философско-религиозных раздумий о вечности, о человеке и космосе находим в картине "Звездная ночь", написанной уже в Сен-Реми, в убежище для душевнобольных, куда Ван Гог добровольно переселился, хотя приступы болезни (по-видимому, эпилептического происхождения) были у него лишь спорадическими, а в промежутках между ними он оставался совершенно нормален. "Звездную ночь" он создал на огромном творческом подъеме. Над мирно спящим селением царит грозная бездна ночного неба. Месяц и звезды окружены громадными сферическими ореолами, волна неведомого света прокатывается над горизонтом, а выше мчится, делая двойной изгиб, млечно-голубая крутая спираль. Художник представляет небо вечно кипящим котлом мирозидания - работающим космосом. Гигантский кипарис, как черный костер, как жертвенник, соединяет землю с небом, уходя вершиной в гущу созвездий.

Земной ландшафт в этой картине соединяет признаки провансальского юга и нидерландского севера: горная гряда, кипарисы и оливы принадлежат югу, но деревенские дома и церковные шпили напоминают о ро-

Винсент Ван Гог
Звездная ночь
Сен-Реми
1889
Нью-Йорк,
Музей современного
искусства



дине Ван Гога — Голландии. Все больше им овладевала ностальгия. В Сен-Реми, продолжая работать упорно, ежедневно, он возвращался мыслями к Голландии, вспоминал свои ранние работы и некоторые прежние композиции писал заново: так, он воспроизвел в масле рисунок "Одинокий старик", сделанный еще в Гааге. Зимой, когда трудно было работать с натуры на воздухе, он делал многочисленные вольные копии маслом с гравюр по произведениям Рембрандта, Делакруа, Домье, Доре, а больше всего, как уже упоминалось, "копировал" Милле, превращая последнего в ослепительного колориста. Рембрандт, Делакруа и Милле неизменно оставались любимыми художниками Ван Гога.

"Чувствую, что, вернувшись теперь на север, я буду видеть вещи лучше, чем раньше", - писал он брату. В минуты бодрости он готов был считать свой южный опыт преддверием к настоящей работе на севере, для которой был предназначен рождением, характером, национальной традицией.

В мае 1890 года Ван Гог покинул Сен-Реми, пробыв там ровно год, и переехал в Овер, на севере Франции, близ Парижа. Жить один в Голландии он не мог, а в Овере находился под наблюдением доктора Гаше, друга многих художников. Гаше считал Ван Гога излечившимся: припадки не повторялись уже несколько месяцев. Но страх перед их возобновлением, мучительная тревога за будущее, свое и семьи брата, сломили неукротимый дух Ван Гога. В июле 1890 года он застрелился.

За несколько дней до смерти был написан его прощальный, последний шедевр — "Вороны над полем пшеницы". Слепящее золото поля, грозная синева неба, черные птицы бурной лавиной обрушиваются на встревоженные ветром хлеба. Дорога среди колосьев делает зигзаг и обрывается - у нее нет продолжения. Кажется, никогда мазок Ван Гога не был таким решительным и энергичным, а цветовые контрасты—такими прямыми сигналами переживания. Для Тео Ван Гога смерть брата была ударом, от которого он так и не смог оправиться. Через три месяца он, всегда уравновешенный, рассудительный и сравнительно благополучный, внезапно лишился



Винсент Ван Гог
Пейзаж в Овере
После дождя 1890
Москва,
ГМИИ им.
А.С.Пушкина

рассудка и вскоре умер, пережив старшего брата всего на полгода. В 1964 году на их родине был открыт памятник работы скульптора Цадкина: две фигуры, идущие тесно прижавшись, поддерживающие друг друга.

Возможностью жить и работать Винсент Ван Гог был всецело обязан помощи брата. При жизни его произведения не только не имели коммерческого успеха, но их вообще мало кто знал. После смерти слава их неуклонно росла, год от году становилась все громче, распространяясь по странам и континентам. При жизни ему удалось продать только одну картину, "Красный виноградник" - за 400 франков. А в 1962 году, когда в Голландии был создан Фонд Ван Гога, коллекция, хранившаяся у наследников Тео (около 170 картин и 400 рисунков), была приобретена Фондом за 18,5 миллиона флоринов. Так щедро "расплатился" наконец художник со своим братом — через семьдесят с лишним лет после смерти обоих. Удивительная судьба! Порой кажется, что история жизни Ван Гога будто нарочно кем-то задумана как драматическая притча о тернистом пути художника, надорвавшегося в неравной борьбе с враждебными обстоятельствами, но в конце концов одержавшего победу в самом поражении.

Мы познакомились в общих чертах с крупнейшими французскими живописцами XIX столетия. А скульптура? Неужели не было выдающихся скульпторов? Были, конечно: романтический Рюд, создатель рельефа "Марсельеза" на Триумфальной арке; замечательный анималист Бари; Далу — мастер реалистического скульптурного портрета. Но великий скульптор ве-

ка (Клод Моне называл его "великим из великих") только один — Огюст Роден. Только он открыл новые возможности в искусстве пластики, расширил его диапазон и обогатил язык, хотя главный завет старого Родена молодым художникам звучит просто и как будто не ново: "Пусть природа будет вашей единственной богиней. Имейте к ней неограниченное доверие".

Роден родился в 1840 году в бедной семье мелкого чиновника и в юности многое перепробовал, не сумев поступить в Школу изящных искусств: исполнял вспомогательные работы отливщика, мраморщика, копировщика, декоратора в скульптурных и ювелирных мастерских. Полученные там навыки ремесла ему пригодились, он постиг "науку лепки": "...не смотри никогда на предмет только как на поверхность, а старайся придать ему глубину". При лепке тела "каждая выпуклость для меня соответствовала внутренней структуре органов: в каждом утолщении торса или членов я пытался дать почувствовать присутствие мускула или кости, развивающихся внутри, в глубине, под кожей".

Роден постиг эту науку так хорошо, что вылепленный им в натуральную величину и отлитый в бронзе "Раненый воин" выглядел совершенно как живой, — жюри Салона, привыкшее к статуям иного типа, заподозрило в нем "артистически сделанный муляж", то есть слепок с живого натурщика. Странное это обвинение было снято, но приключения статуи на том не кончились. Роден удалил копье, на которое опиралась фигура, — и тот же самый пластический мотив приобрел иной характер, а отсюда и иной внутренний смысл. Лишившись копья, фигура стала более напряженной, собственным волевым усилием сохраняющей ту устойчивость, которая раньше могла быть отнесена за счет внешней опоры. Теперь "побежденного", скорее, можно мыслить как "побеждающего", с трудом срывающегося с внутренних оков. Как одно из возможных созвучий этой пластической идеи у скульптора возникла мысль о человечестве, медленно пробуждающемся к активной жизни, расстающемся с полусонным, инстинктивным существованием. "Раненый воин" превратился в олицетворение "Бронзового века" — это название сохранилось за статуей.

"Бронзовый век", исполненный, когда Родену было 35 лет, не только положил начало его известности, но стал отправным для дальнейших исканий художника: можно определить их как передачу движения в скульптуре. Движения, понимаемого как переход от одного состояния к другому, то есть развитие во времени. Пока обнаженный юноша опирался на копье, он был относительно статичен. Когда же левая рука лишилась опоры, она, приподнятая, повисла в воздухе — жест переходный, предполагающий продолжение: вслед за тем рука должна вытянуться, подняться, как потягивается пробуждающийся человек. Тем самым и вся фигура как бы пронизывается динамическими токами.

В последующие годы Роден реализовал идею движения в статуе Иоанна Крестителя, идущего широким, уверенным шагом, — кажется, что он движется прямо на нас. Это непреклонная поступь того, кто несет истину. Вариация мотива — "Шагающий человек": у него нет ни головы, ни рук, только торс и ноги, но этого оказывается достаточно для выражения динамической энергии, неукротимой воли человеческого рода к движению вперед. Роден делает еще одно важное открытие: выразительность фрагмента, часть вместо целого, скрыто несущая в себе образ целого. Он знал, как много говорят художественному чувству случайно уцелевшие обломки древних скульптур: какой-нибудь торс без головы, голова с отбитым носом, плечо, ступня... Так почему не воспользоваться сознательно таинст-

венным очарованием фрагмента? Лишь бы он был "говорящим", был сосудом духовного содержания, которое взор художника провидит во всей окружающей природе, а более всего — в человеческом облике. У Родена много женских торсов: один напоминает своим выгибом лук Амура, другой - амфору. У него много скульптур, изображающих только руки — хищные и нежные, заботливые и властные. "Собор" — так названа композиция из двух кистей рук, соприкасающихся кончиками длинных худых пальцев: образ священного укрытия и защиты. "Рука создателя" - рука художника, мнущая кусок глины, в котором возникают живые формы, фрагменты человеческих тел.

Последний образ-метафора особенно характерен для Родена. Во многих его скульптурных группах фигуры вырастают, выступают из вязкой массы или бесформенной глыбы, иногда остаются наполовину в нее погруженными, но селятся освободиться. Так на языке пластики выражает художник извечное сопротивление человеческого духа косной материи, хаосу. Эта пластическая метафора восходит к Микеланджело: его "Пробуждающийся раб" показан в яростной борьбе с обволакивающей могучее тело каменной массой. Это вместе с тем и символ самого искусства ваяния, создающего живые формы через преодоление аморфного материала.

Роден преклонялся перед гением Микеланджело, любил и коллекционировал античную скульптуру, страстно увлекался готикой, восхищался портретными бюстами Гудона — диапазон его вкусов и интересов был очень широк. Но каких-либо реминисценций или прямых следов влияний в его собственных произведениях нет: он не смотрел на природу "через чужие очки" - только через призму своего чувства. Чувство художника, считал он, способно постигать внутреннюю правду явлений. Он допускал лишь те деформации, которые обнаруживают сокровенный смысл вещей. И то эти деформации совершаются художником непреднамеренно, в процессе работы, в процессе созерцания природы, которой он благоговейно следует, ибо в ней все уже дано, все заложено. И все, что дает природа, прекрасно для художника, так как характерно, а "характер - это глубокая правда любого явления природы". Поэтому "так называемое безобразное в природе может сделаться прекрасным в искусстве".

Воззрения Родена хорошо изложены в книге П. Гзелля "О. Роден. Искусство", представляющей запись бесед автора с художником. Эту превосходную, популярно написанную книгу можно рекомендовать всем интересующимся общими проблемами искусства и художественного познания: она стоит многих толстых томов эстетических исследований. В 1880 году, когда имя Родена было уже широко известно, он получил заказ на выполнение дверей для предполагавшегося Музея декоративных искусств в Париже. Тему художник выбрал сам: "Божественная комедия" Данте. Двери должны были представлять "Врата Ада": на двух громадных створках располагались рельефы с изображениями персонажей великой поэмы. Первоначальный проект был исполнен быстро; художник сплошь заполнил всю поверхность дверей и их обрамление, напоминающее триумфальную арку, фигурами, которые клубятся и сплетаются, напоподобие вихря тел, описанного в 5-й песни "Ада". Эдмон Гонкур говорил, что по первому впечатлению они кажутся окаменевшим сращением кораллов, потом взгляд начинает различать "выступы и углубления, выпуклости и вмятины, образующие целый мир маленьких обнаженных фигурок, полных жизни и движения". Впоследствии Роден не раз менял их расположение, изымал одни группы, вставлял другие. Грандиозный замысел так и не был осуществлен:

"Врата Ада" не стали частью архитектурного ансамбля, а остались самостоятельным скульптурным панно, лишь в 1916 году отлитым в бронзе и помещенным в Музее Родена, где оно находится и сейчас. Это было закономерно: Роден, начиная работу, не представлял себе здания, для которого она предназначалась (его еще и не было), да и вообще не мыслил архитектурно-нически, — искусство ансамблей роковым образом не давалось XIX веку.

Тем не менее обращение к образам Данте оказалось для скульптора необычайно плодотворным. До конца жизни, то есть в течение 37 лет, чуть ли не все его скульптуры, за исключением портретов и монументов, возникают как ответвления замысла "Врат Ада" — первоначальный ком



Огюст Роден
Ева 1881
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

плекс распался на множество самостоятельных статуй и групп. "Три тени", "Уголино", "Паоло и Франческа", "Адам", "Ева", "Поцелуй", "Вечная весна", "Любовь убегает", "Упавшая кариатида", "Старуха", "Жадность и сладострастие", "Отчаяние", "Скорбь", "Мольба" и еще целая вереница излюбленных мотивов Родена восходят к поэме Данте. Все они сошли с эскиза "Врат Ада". В том числе и знаменитый "Мыслитель" (сначала эта статуя называлась "Поэт"). По замыслу скульптора он занимал в композиции центральное место, в середине портала, сильно выступая своим трехмерным объемом из окружающих барельефов. В этом образе (не имеющем прообраза у Данте) Роден синтезировал общий смысл "Божественной комедии", как он представлялся ему, человеку XIX столетия: глубокое, напряженное раздумье над судьбами людей и мира. Размышляет не философ, подобный Аристотелю, или Фоме Аквинскому, или самому Данте, а сын земли, в котором есть даже нечто первобытное: у него низкий лоб, огромные ступни, толстая шея. Но в этой тяжелой плоти, одухотворяя ее и напрягая, загорается упорная, ищущая мысль.

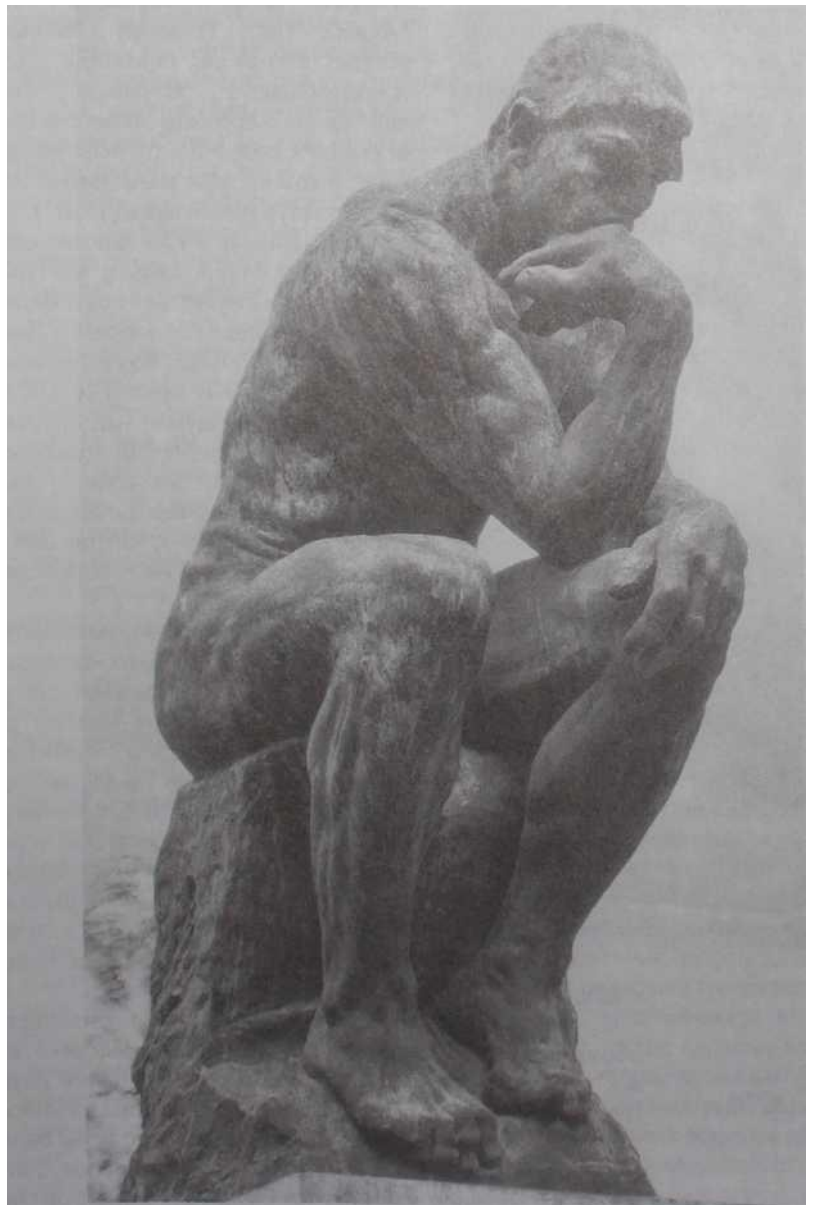
Всем знакома фигура задумавшегося колосса: в наши дни, идет ли речь о тайнах космоса или о будущем человечества, нам показывают статую "Мыслителя" — олицетворение вечных усилий разума. Но может быть, не все помнят, что он обязан своим происхождением "Аду" Данте, выведен скульптором из его недр. В поэме великого флорентийца XIV столетия Роден нашел огромное богатство человеческих переживаний, равно близких его современникам: любви, скорби, отчаяния, голода, порыва к небу и гнета земного притяжения. Образы Данте вели скульптора за собой и сами подсказывали новые, небывалые по

смелости и динамизму пластические решения.

В беседе с Гзеллем Роден упоминает тот эпизод из "Ада", где "змея, обвиняясь вокруг грешника, превращается в человека, в то время как человек становится гадом". Такое взаимопревращение двух существ (как и в "Метаморфозах" Овидия) наводило скульптора на новое понимание пластического объема: объемы не обязательно должны быть самозамкнутыми — они могут сливаться, растворяться в пространстве, быть образом пульсирующей, дышащей материи. Так развивает скульптор свою идею движения

как перехода из одного состояния в другое: теперь он доводит его до текучести, размывает границы объемов, создает форму переливами света и тени — словом, вносит в скульптуру элемент живописности. В этом у Родена не было предшественников, зато нашлось много последователей, в их числе русский скульптор Анна Голубкина, знаменитый шведский скульптор Миллее.

Стилистика поздних работ Родена породила суждение о нем как основоположнике импрессионизма в скульптуре. Известные основания для этого есть, но с не меньшими основаниями можно считать Родена и реалистом (культ природы!), и романтиком (приподнятость над обыденностью), и символистом ("в жизни все — идея, все — символ"). Лишнее напо-



Огюст Роден
Мыслитель 1888
Париж,
Музей Родена



Огюст Роден
Граждане Кале
1884-1886
Памятник установлен в г.
Кале в 1895

минание о том, что эти термины достаточно условны и превращать их в ярлыки не следует. Если поиски движения, тенденция к живописному "размыванию" объемов, пристрастие к фрагментам сближают его с Клодом Моне или Дега, то по другим параметрам он от них очень далек - хотя бы патетикой и принципиальной "литературностью" образов. В этом смысле у Родена больше общего с Ван Гогом, несмотря на внешнее несходство. Их роднит внутренняя установка: "...пусть все ваши краски, все ваши формы выражают собой чувство" (слова Родена из его завещания молодым художникам). Если бы Роден умер, как Ван Гог, в 37-летнем возрасте, он не успел бы и наполовину реализовать свои возможности, не успел бы и достичь прижизненного признания. Но в пятьдесят с лишним лет (в 1890-е) к нему пришла всемирная известность. И все же, несмотря на то, что он был "богат и славен" и его великолепная вилла в Медоне была не чета арльскому флигельку Ван Гога, отношения с заказчиками складывались далеко не идиллически, особенно когда дело касалось портретов и памятников. Роден был замечательным мастером портретов и делал их очень много, но его бескомпромиссная установка на выражение "внутренней правды" не всегда устраивала портретируемых: им хотелось выглядеть по красивее, то есть, по понятиям Родена, "походить на парикмахеров". "Возможность сделать хороший бюст надо брать с бою", — говорил художник.

Так же, "с бою" он добивался права создавать памятники, ибо здесь особенно укоренились консервативные традиции, постоянно нарушаемые Роденом. Показательна история с монументом "Граждане Кале" и с памятником Бальзаку (оба произведения принадлежат к его шедеврам). Первый был заказан Родену муниципалитетом города Кале в память одного эпизода из эпохи Столетней войны: осадившие город англичане потребовали, чтобы несколько именитых граждан, босые и в рубищах, явились к ним с ключами от городских ворот и были подвергнуты казни, — на этих условиях победители соглашались не разрушать город. Почтенный старый Эсташ де Сен-Пьер первым добровольно вызвался принести себя в жертву, за ним последовали еще пятеро. Заказчики монумента предполагали, что Роден сделает лишь статую Сен-Пьера, но скульптор выполнил группу из шести фигур (практически за свой счет). При этом он отказался от традиционного решения — скомпоновать группу в пирамидальной форме, на высоком пьедестале и придать фигурам героические позы. Он сделал своему: шестеро обреченных, старые и молодые, ступают прямо по земле (по мысли Родена — без всякого пьедестала), в их поступи, жестах и лицах разыгрывается сложная гамма чувств, от стоической сдержанности до немого отчаяния; выражение предсмертной тоски не умаляет героизма поступка. Их шестеро, но группа умышленно скомпонована так, что ни с какой точки зрения нельзя увидеть всех одновременно, всегда кто-нибудь оказывается заслоненным, надо обходить с разных сторон, сосредоточивая внимание то на одной, то на другой фигуре, вникая в душевное состояние каждого. Вместе же они образуют нестройную группу (можно ли ожидать упорядоченного шествия от смертников?), где взгляд фиксирует прежде всего драматические жесты рук на фоне пространственных разрывов между идущими — рук повисших, заломленных, поднятых, вытянутых.

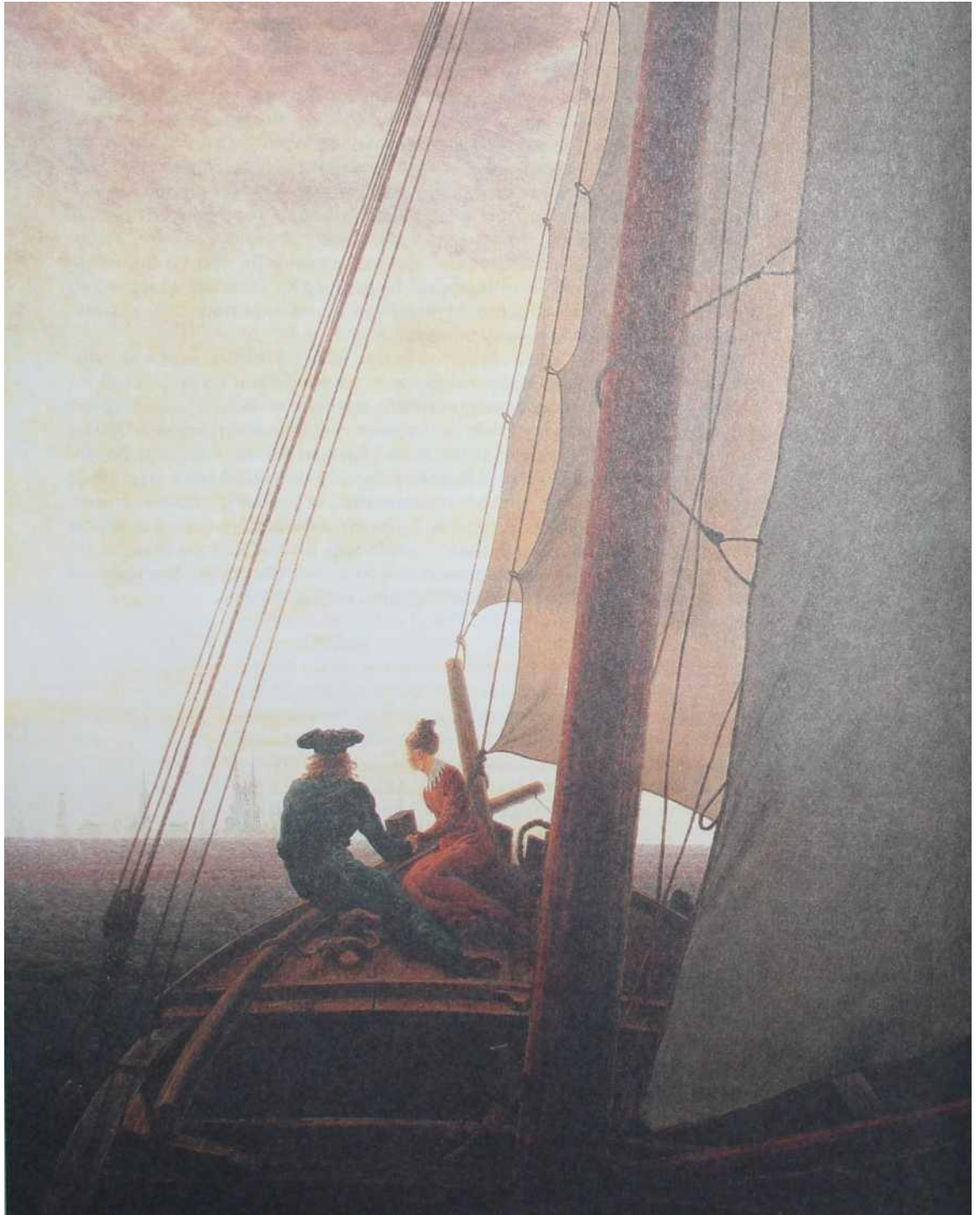
Родену пришлось годами отстаивать свой замысел, идущий вразрез со всеми академическими канонами. В одном ему все-таки не уступили: группа была поставлена на высокий постамент. Тем самым искажалась идея скульптора — поместить героев Кале в том же пространстве, в каком находятся современные горожане, чтобы те "сознавали бы острее традиционную солидарность, связывающую их с этими героями".

Еще более тяжелую и длительную борьбу выдержал скульптор за памятник Бальзаку, заказанный ему Обществом литераторов. Роден и тут не захотел следовать наезженным путем — просто представить писателя с портретным сходством и в окружении соответственных атрибутов. Он стремился передать творческое вдохновение Бальзака не атрибутами, а найти адекватную пластическую идею. Работа над памятником продолжалась восемь лет, было сделано множество эскизов и вариантов, которые хранятся теперь в Музее Родена. Среди них есть статуэтка китайского или японского божества: приземистая фигура в хламиде, с приподнятой крупной головой, почти без шеи — довольно распространенный в буддийском искусстве иконографический тип. Возможно, эта статуэтка что-то подсказала Родену в решении памятника — ведь Бальзак был приземист, большеголов, грузен. Роден уподобил его массивную фигуру горе, скрыв под тяжелым плащом членения тела и даже руки. И из этого массива поднимается гордая, вдохновенная голова — сама посадка головы говорит о титанизме духа, о силе творческой воли. Представленная в 1898 году статуя Бальзака вызвала жестокие споры, в итоге была отвергнута, и заказ передан другому мастеру, Фальгьеру, быстро исполнившему приличный и посредственный памятник, который и был установлен. (Стоит заметить, что великодушный Ро-

ден не рассорился после этого с Фальгьером, а даже позировал ему для бюста и сам сделал его скульптурный портрет.) "Бальзак" Родена в конце концов тоже нашел свое место, на бульваре Монпарнас, — но это произошло только в 40-х годах нашего века.

Тем не менее слава Родена продолжала расти, достигнув апогея в 1890 году, когда все его основные произведения были показаны на Всемирной выставке в отдельном павильоне. С тех пор он стал получать столько заказов из разных стран мира, что, как пишет один мемуарист, ему хватило бы работы на целое столетие. Но за плечами и так был колоссальный труд, и мастер был уже стар. Оставшиеся семнадцать лет жизни он продолжал трудиться, но в значительной мере с помощью своих учеников, среди которых были такие большие таланты, как Бурдель и Деспио. Их самостоятельное творчество в основном развертывается в XX веке, как и творчество Аристиды Майоля - второго по значению скульптора после Родена, избравшего принципиально иной путь.

Изобразительное искусство Франции XIX столетия, особенно второй его половины, изобилует выдающимися талантами почти в такой же степени, как итальянское кватроченто. За пределами нашего рассмотрения остались еще многие, далеко не второстепенные, - как Берта Моризо, Фантен-Латур, Доре, Гаварни, Рафаэлли, Бастьен-Лепаж, Каррьер, Форен, Гис и другие, отчасти несправедливо забытые, так как стояли в стороне от главных течений века, отчасти затмеваемые блеском звезд первой величины, в чье созвездие они входили. К началу XX столетия Париж недаром стал Меккой художников, съезжавшихся туда со всех концов Европы. Но тут уже начинается новая художественная эпоха, в которую французское искусство постепенно утрачивает ведущую мировую роль.



Романтизм и реализм в других странах Западной Европы

Представление о романтической живописи будет односторонним, если судить только по французскому варианту. В искусстве Гро, Жерико, Делакруа преобладало возвышенно-героическое начало, патетика и порыв. Другие черты романтической поэтики — культ природы и чувства, таинственность, фантастичность, влечение к средневековой старине — сильнее выражены в искусстве тех стран, где события французской революции и наполеоновских походов переживались и преломлялись в умах иначе, нежели во Франции, — более отстранение и метафизично. Прежде всего — в Германии и Англии.

Германия была ранним очагом философского романтизма иен-ской и гейдельбергской школ. Здесь философы были одновременно и поэтами (А. и Ф. Шлегели), поэты — философами (Новалис, Тик), писатель-фантаст Гофман — музыкантом и теоретиком музыки. Романтическая философия находилась в тесном союзе с искусством, так как в основе ее лежала идея творимого, создаваемого мира — мира волшебных возможностей. Для романтиков этого склада важно не столько то, что есть, сколько то,

что могло бы быть, — неосуществленные варианты бытия. Однако желаемое вечно ускользает, тонет в туманных далах: отсюда характерное романтическое "Sehnsucht" — томление жаждущего духа. Понятно, что пластические искусства, исконно связанные с чувственной данностью, меньше подходили для выражения этих умонастроений, чем поэзия и музыка. В то время, то есть в конце XVIII и начале XIX века, в немецком зодчестве и скульптуре прочно удерживал позиции классицизм (архитектор Шинкель, скульптор Шадов). Но в живописи романтики были, хотя не всегда удачливые. Так называемая назарейская школа (Овербек, Корнелиус), с ее ориентацией на средневековую и раннеренессансную религиозную живопись, больших успехов не достигла, оставшись в истории ис-



Филипп Отто Рунге
Мы втроем
1805
Не сохранилась

Каспар Давид Фридрих
На паруснике 1818-1820
Санкт-Петербург, Эрмитаж

кусства как пример добросовестной стилизации (хотя стоит отметить, что Овербек, проживавший в Риме, имел известное влияние на нашего Александра Иванова). Гораздо более значительно творчество Ф.О. Рунге, который отрицательно относился к подражанию старине и стремился через наблюдение природы проникнуть в тайные шифры мироздания. Он был прежде всего хорошим портретистом, умевшим передавать в портрете нечто большее, чем сходство: редкая задушевность и глубина искреннего чувства есть в его автопортрете с невестой и братом, названном "Мы втроем". Но его замыслы опережали свершения. Рунге умер молодым и не ус-

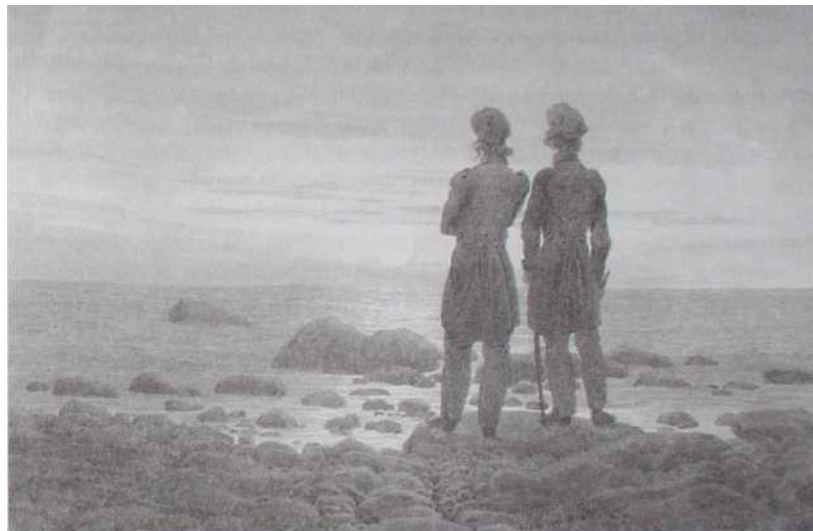
пел закончить свой главный труд — цикл "Времена суток", где "Утро", "Полдень", "Вечер" и "Ночь" должны были символизировать состояния и природного, и человеческого мира: пробуждение, расцвет сил, тихое угасание и оцепенение сна, в котором скрыто зреют новые силы, готовые пробудиться. Последнее намекает на вечную незаконченность вселенной — ей суждено опять и опять пробуждаться к новой жизни: любимая идея романтиков — Шлегеля, Тика, Новалиса, — произведения которых Рунге знал и влияние их испытывал. Ему удалось написать только "Утро", но замысел своего четырехчастного цикла он излагал в прозе и в стихах, мыслил его как поэму в красках и предполагал, что она должна сопровождаться и музыкой. Красочным гармониям, красивой прозрачности цвета и его свето-носности Рунге придавал особое значение и посвятил этим вопросам научный трактат "Цветовой круг", заслуживший одобрение Гете.



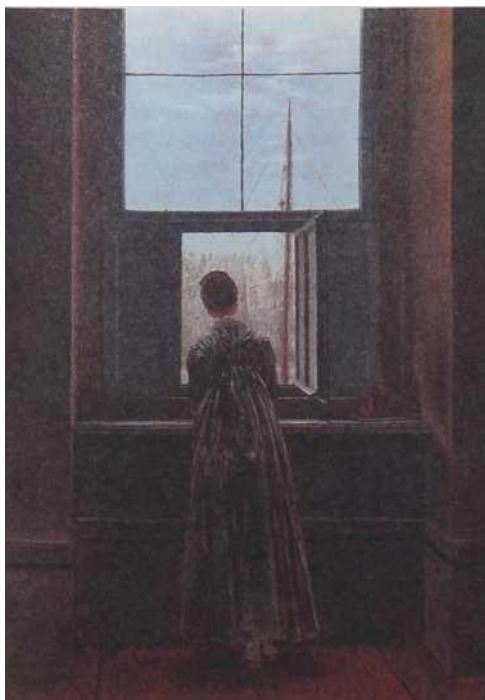
Каспар Давид Фридрих
Теченский алтарь 1807-1808
Дрезден,
Картинная галерея

Самым выдающимся романтическим художником Германии был пейзажист Каспар Давид Фридрих, работавший в Дрездене. Он писал горные, морские, лесные ландшафты, давая почувствовать безграничность пространства, бесконечность вышей и далее, царящую там тишину. Эти необъятные просторы завораживают, настраивают на безмолвное созерцание. Когда Фридрих вводит в композицию человеческие фигуры, он так и представляет их — как задумчивых созерцателей. Чаще всего мы видим их со спины, сидящими на берегу моря или уходящими по лесной тропе. Или они где-то далеко-далеко, и тогда их крошечные размеры еще более подчеркивают величие скал, деревьев, безмерность неба. Маленький человек поставлен лицом к лицу с природой, с огромным загадочным миром божьих чудес и сознает свою малость перед ними, а вместе с тем и свою сопри-

Каспар Давид Фридрих
Двое, созерцающие луну
1819-1820 Дрезден,
Картинная галерея



Каспар Давид Фридрих
Женщина у окна
Около 1818 Берлин,
Национальная
галерея



частность им: ведь они находят отклик в его душе. Современники Фридриха, писатели-романтики Клейст, Арним и Brentано, особенно ценили его картину "Монах на берегу моря". Композиция ошеломляюще проста и грандиозна: большую часть ее занимает облачное небо, светящее в вышине и покрытое мраком у горизонта; внизу — узкая полоса темного моря, еще более узкая — песчаный берег, и это все, больше ничего нет на картине, кроме одинокой маленькой фигуры монаха — он один в великом храме природы. Природа - это храм божества. Когда Фридрих получил заказ

на алтарный образ для капеллы замка в Богемии (Теченский алтарь), он решил его необычно: вместо Голгофы — скалистый утес, поросший елями, и на вершине его — крест с фигурой распятого.

Надо признать, что при всем артистизме, какого достигла французская пейзажная живопись, там не было пейзажей подобного космически-пантеистического типа; только у Ван Гога картины природы созвучны его религиозному переживанию космоса, совсем, впрочем, иному, чем у Фридриха. Произведений последнего Ван Гог не мог знать: Каспар Давид Фридрих на протяжении XIX столетия почти не вспоминался, его заново "открыли" только в 1906 году, когда на выставке в Берлине было показано сорок его полотен. Немцы стали охладевать к возвышенному дрезденскому пейзажисту уже при его жизни (он умер в 1840 г.). Пафос раннего романтизма, с заоблачными полетами мысли и фантазии, тогда иссякал. Как о том говорилось выше, романтизм перерастал в реализм — это было во всех странах, но не везде на один манер. Специфические условия Германии сказались на этом процессе. Исследователь и знаток немецкого романтизма Н.Я. Берковский пишет: "Позднейшие немецкие романтики приблизились к критическому реализму и не соединились с ним по множеству мотивов. <...>

Для критического реализма нужны были не только критика на одной из сторон, нужны были положительные силы на другой, на критикуемой, и именно этим бедна была Германия. Революция (1848 года) ничего не изменила в отсталой, убогой, по-прежнему раздробленной Германии, изнашиваемой под управлением своих князей. <...> Когда выработанные романтизмом критерии применялись к этому миру — к этим забытым богам и историей мирам, то происходило взаиморазрушение сторон. Освещенные критикой, призрачные эти мирки окончательно теряли реальность — получался реализм без реальностей. Но и сама критика, сами романтические содержания, положенные в ее основу, тоже заражались ирреальностью своего предмета".

Реализм без подлинной реальности и романтизм без романтических идеалов — особенности так называемого стиля бидермейер, получившего распространение и в литературе и в искусстве Германии примерно с 1830-х годов. Не лишенный своеобразного очарования, бидермейер вдохновлялся бытом и преданиями немецкого бюргерства, которое некогда играло видную историческую роль, а ныне выдыхалось, мельчало — бюргеры становились филистерами. Обращение к этим мотивам было, по существу, тоже романтическим, как всякая идеализация прошлого, но тут не оставалось никакого романтического максимализма. Бидермейер — стиль камерно-идиллический с оттенком иронии, натуралистический с оттенком сказочности. Его отпугивают широко распахнутые пространства на картинах Фридриха, — куда уютнее среднему человеку на узеньких улочках старого немецкого городка, среди фахверковых домиков, где все дышит благообразием, пусть иллюзорным. Такую полусредневековую, полусовременную улочку мы видим, например, на акварели "Улица старинного немецкого города при лунном освещении" Карла Шпицвега, типичного художника бидермейера. Очень поэтическая картинка, но лунный свет, который на картине Фридриха "Двое, созерцающие луну" кажется возвышающим душу, приобщая ее к вечности, у Шпицвега — ручной, словно бы созданный в "замену тусклых фонарей", чтобы приятнее было беседовать мирным обывателям городка.

В духе бидермейера работали Людвиг Рихтер, Мориц Швинд.

Опять-таки интересно сравнить "Утренний час" Швинда с близкой по мотиву картиной Фридриха "Женщина у окна". И там и здесь молодая женщина, видная зрителю со спины, смотрит из комнаты через открытое окно. Манера письма в обоих произведениях вещественная, что называется, добротной реалистической. Но у Фридриха окно — как бы прорыв в бесконечность, взгляд в неведомый сияющий мир из комнаты-темницы, с ее тяжелыми коричневыми тонами и геометрической расчерченностью половиц и рам. У Швинда интерьер обжитой, приветливый, в него проникают утренние лучи, а манящий горный вид за окном просто приглашает к прогулке — никакого драматического подтекста, который в картине Фридриха очевиден. Благодушная романтика бидермейера постепенно сливается с обычным бытовым жанром: с нехитрой моралью, с сюжетами, почерпнутыми из повседневности, нередко — из деревенской

Мориц фон Швинд
Утренний час 1858
Мюнхен, Галерея Шак



жизни; здесь наиболее известны имена Кнауца и Вотье, художников дюссельдорфской школы. Русскому зрителю их картины могут напомнить о Богданове-Бельском или раннем Касаткине.

Особняком среди немецких жанристов стоит язвительный юморист Вильгельм Буш, известный во всем мире, в том числе и в России, своим графически-стихотворным циклом "Макс и Мориц" (Буш был и поэтом). Этот цикл — о детях и для детей, как и многие другие серии Буша, но проказы Макса и Морица — довольно-таки злые проказы, а конец их жесток. Буш — поклонник философии Шопенгауэра и пессимист, он замечает у людей страсть к мучительству. Те самые "бравые дядюшки" и "приветливые тетушки", которые в традициях бидермейера изображались трогательными, хотя чудаковатыми персонажами, в карикатурах Буша не щадятся. В его уморительно-забавных, неистощимо-изобретательных рисунках (своего рода комиксах) проглядывают черты "черного юмора", получившего в графике права гражданства лишь через сто лет.



Адольф Мендель
Странствующий
цирк 1886 Москва,
ГМИИ им.
А.С.Пушкина

В классическом реализме середины века, как он проявился в Германии, смолкают отзвуки романтизма: немецкий реализм трезв, документально-достоверен. Первое место принадлежит Адольфу Менцелю, отличному живописцу и графику, с равным успехом работавшему над историческими и современными темами, а также пейзажами и портретами. Еще юношей, в 30-х годах, Менцель считал, что дух времени направляет искусство на путь познания, и остался верен этой установке всю свою очень долгую жизнь. Делая многолистные графические серии к жизнеописанию прусского короля Фридриха II, составленному Ф. Куглером, а потом — к сочинениям самого Фридриха, Менцель изучал эпоху с дотошностью учено- го-исследователя, делал тысячи подготовительных зарисовок — архитектурных деталей, бытовых предметов, костюмов, обмундирования, оружия. Характерная черта XIX века — чувство истории, историзм, неведомый прежним художникам, беззаботно смешивавшим прошлое, настоящее и миф. Менцеля занимают подлинные реалии прошлого. С помощью их он создает не бутафорско-реставраторские "наглядные пособия", а действи-

тельно оживляет минувшее: битвы, балы, концерты, выезды "старого Фридриха" изображены как будто с натуры, словно художник видел все это своими глазами. С такой же пытливой зоркостью он наблюдал и современную жизнь, доставлявшую ему десятки разнообразных сюжетов — от великосветского застолья до работы каменщиков на стройке, от представления в театре Жимназ в Париже до железной дороги в Берлине. В начале 60-х годов, когда усилиями Бисмарка фактически состоялось объединение Германии под эгидой прусского государства, Менцель стал официальным живописцем короля Вильгельма I. Это не погубило его как художника, он сохранил независимость взгляда на вещи, — хотя и писал придворные балы

и ужины, но без льстивого подобострастия, даже с налетом иронии. Парадоксальный факт: Менцель, художник реакционнейшего прусского двора, был первым, кто отразил в живописи труд индустриальных рабочих. В 1875 году он написал картину "Железопрокатный завод", к которой готовился не менее тщательно, чем к своим историческим циклам. Менцеля интересовало все. И не в последнюю очередь — специально живописные проблемы цвета и освещения. Есть у него совсем простые по мотиву и превосходные по живописи вещи, как, например, "Комната с балконом" — солнечный интерьер, почти пустой, с одним только стулом и легкой балконной занавеской, раздуваемой ветром. Менцель не раз посещал Францию, работал там, и знакомство с французской живописью не прошло даром для его палитры. Другой крупный германский реалист, Вильгельм Лейбль, также побывавший во Франции и друживший с Курбе, мастер не столь широкого диапазона, как Менцель, но не уступающий ему в качестве живописи, посвятил свое творчество быту и типам баварских крестьян. Он писал их с объективностью своего великого соотечественника Хольбейна — не так эмоционально, как писали крестьянский труд Милле и Ван Гог, но и без примеси легковесного анекдотизма, свойственного Вотье и Кнаузу. Герои Лейбля — народ основательный, трудолюбивый, богомольный, преданный своим исконным обычаям и в них закованный. Колоритно и детально изображает художник среду их обитания, их старозаветные национальные костюмы, деревянные скамьи, прялки и их самих, неладно скроенных, но крепко сшитых, прижимистых и степенных. Не идеализируя, не умиляясь, ничего не преувеличивая, зоркий и талантливый живописец вводит в поле зрения искусства целый большой пласт народной жизни.



Вильгельм Лейбль
Неравная пара
1876-1877
Франкфурт-на-Майне,
Штеделевский
художественный институт

чественника Хольбейна — не так эмоционально, как писали крестьянский труд Милле и Ван Гог, но и без примеси легковесного анекдотизма, свойственного Вотье и Кнаузу. Герои Лейбля — народ основательный, трудолюбивый, богомольный, преданный своим исконным обычаям и в них закованный. Колоритно и детально изображает художник среду их обитания, их старозаветные национальные костюмы, деревянные скамьи, прялки и их самих, неладно скроенных, но крепко сшитых, прижимистых и степенных. Не идеализируя, не умиляясь, ничего не преувеличивая, зоркий и талантливый живописец вводит в поле зрения искусства целый большой пласт народной жизни.

В этом отношении у Лейбля были последователи, хотя менее значительного дарования, — Либерман, Уде. Но в целом германское искусство второй половины века несет печать официальной бравурности, подогреваемой победой пруссаков в войне 1871 года. Тут и фальшиво-помпезные исторические полотна Каульбаха, и бесчисленные портреты деятелей прусской монархии Ленбаха (он сделал 80 портретов "железного канцлера" Бисмарка), и малоудачные поиски большого стиля в творчестве Ханса

фон Маре, и тяжеловесный символизм Арнольда Бёклина (о нем позже). Можно сказать, что если побежденная Франция пережила пору подлинного художественного расцвета, то победившая и торжествующая Германия при больших претензиях достигла в искусстве сравнительно немногого, — пожалуй, меньше, чем в свой романтический период, когда она была раздробленной провинциальной страной.

Как ни странно это может показаться, но и Великобритания, мощная капиталистическая держава, "владычица морей", первая совершившая промышленный переворот, положив начало индустриальному преобразованию мира, страна трезво мыслящих политиков и ученых, — и она в XIX



Чарлз Бэрри
Парламент в Лондоне
1840-1868

веке обнаруживала стойкую приверженность к романтизму. Причем не только в начале столетия, когда романтизм царствовал повсеместно, но и позже, в викторианскую эпоху. Не говоря уже о поэтах "озерной школы" (Вордсворт, Колридж), о революционной романтике Байрона и Шелли, романтические звучания весьма сильны в реалистической прозе середины века, в том числе у Диккенса, с его пристрастием к сказочности и к роману тайн, у Шарлотты и Эмили Бронте. Если можно говорить о романтизме в архитектуре, то именно английское зодчество его достигло, создав внушительный и импозантный неоготический стиль. В стиле неоготики строились и церкви, и жилые дома, и общественные здания - он не выглядел чужеродным элементом в облике современного города, что доказывает грандиозный ансамбль лондонского парламента, включающий в себя средневековую капеллу Генриха VII, а в целом возведенный уже в середине XIX века архитекторами Ч. Бэрри и О. Пьюджином. Теперь Лондон не мыслится без этого эффектного и величественного сооружения на берегу Темзы. Примерно тогда же, когда строился парламент, на Всемирной выставке 1861 года в Лондоне появилось романтическое здание другого типа, устремленное не к прошлому, а к будущему, — Хрустальный дворец (главный павильон выставки). Выстроенный из железа и стекла, он предвещал архитектуру XX века, а вместе с тем в этой ажурной конструкции было нечто напоминавшее о готике, так любимой англичанами. Автором проекта Хрустального дворца был даже не архитектор, а садовник Дж. Пакстон,

век обнаруживала стойкую приверженность к романтизму. Причем не только в начале столетия, когда романтизм царствовал повсеместно, но и позже, в викторианскую эпоху. Не говоря уже о поэтах "озерной школы" (Вордсворт, Колридж), о революционной романтике Байрона и Шелли, романтические звучания весьма сильны в реалистической прозе середины века, в том числе у Диккенса, с его пристрастием к сказочности и к роману тайн, у Шарлотты и Эмили Бронте.

Если можно говорить о романтизме в архитектуре, то именно английское зодчество его достигло,



Джозеф Пакстон
Хрустальный дворец в Лондоне 1851
Не сохранился

использовавший опыт строительства теплиц. Хрустальный дворец погиб от пожара в 1936 году. Он вызывал восхищение у архитектора-новатора нашего времени Ле Корбюзье.

Английская живопись начала XIX века знала нескольких замечательных художников. О Джоне Констебле уже шла речь в связи с искусством XVIII века. Уильям Тёрнер был ровесником Констебла, даже годом старше его (он родился в 1775 г.), но прожил дольше, и его уместно рассматривать в контексте нового столетия хотя бы уже потому, что это пейзажист всецело романтического склада. Волнующееся море и корабли - его стихия, удивительный золотой свет восходов и закатов, призрачные туманы и



Уильям Тёрнер
Дождь, пар и скорость
1844 Лондон,
Национальная галерея
Фрагмент

дымы — его любимые эффекты. Он передавал их с необычайной для того времени живописной свободой и смелостью, порой превращая ландшафт в какой-то сияющий фантазмагорический вихрь. Констебл, в известной мере антагонист Тёрнера, тем не менее высоко его ценил, говоря: "Тёрнер выставил свои золотистые видения, великолепные и красивые; пусть всего лишь видения, но все же это — искусство, рядом с такими картинами можно и жить и умереть". "Тёрнер превзошел сам себя; он словно пишет цветным паром - так бесплотно и воздушно". Меткость этих определений можно оценить, увидев картину "Пожар лондонского Парламента", представляющую мистерию стихий — огня, воды, туч, отражений и отблесков. Одно из поздних произведений Тёрнера названо им "Дождь, пар и скорость" — это паровоз, мчащийся вдоль Темзы; сквозь туманную дождевую мглу смутно виден мост, лодочка на реке, но все эти материальные предметы дематериализованы, сливаются в образ-мираж, в котором действительно дано ощущение скорости, дождя и пара как единой субстанции.

Иные жанры кроме пейзажного в творчестве Тёрнера редки - известны несколько композиций в интерьере "Музыкальные вечера", которые он при жизни не выставял: вещи поэтические по настроению, прекрасные по цвету, они показывают новую грань его таланта. Но, вводя че

ловеческие фигуры в пейзаж, Тёрнер подчеркивает катастрофичность, эфемерность их бытия в мире природы, с ее метелями и бурями. Так, в картине "Переход Ганнибала через Альпы" недвусмысленно выражена обреченность мизерных человеческих существ, пытающихся сопротивляться могучим стихиям. Антиномия всеобъемлющий космос — слабый человек заставляет вспомнить о Каспаре Давиде Фридрихе, хотя живописные методы немецкого и английского романтиков не сходны.

Живописные методы Тёрнера (но не его романтический пафос) глубоко интересовали французских импрессионистов и многое им подсказали. Клод Моне и Писсарро, посетив в 1870 году Англию, были поражены полотнами Тёрнера (во Франции их не было), техникой многоцветных мазков, передающих эффекты снега и льда почти без помощи белой краски и создающих впечатление "нематериальной" живописи.

Старший современник Констебла и Тёрнера Уильям Блейк — фигура загадочная, романтик-духовидец, поэт и художник в одном лице. Современник промышленного переворота в Англии и движения луддитов, человек сам очень бедный, Блейк был настроен непримиримо к наступающему царству машин и денежного чистогана, горячо сочувствовал французской революции 1789 года, войне Америки за независимость и революционным движениям в своей стране. Визионер и мистик, он создал свою собственную мифологическую систему, сложную и запутанную, со странными космическими персонажами — он называл их "Зоа", — которые символизировали процесс отпадения человечества от бога, переход во власть физической природы и разделение духовных сущностей на земные существа, враждующие между собой. В конце процесса Блейку мыслился идеал нового воссоединения; в социальном плане — новый Альбион, "зеленая счастливая страна", где не будет "сатанинских заводов" и насилия, где люди станут носителями духа. Искусству и творческому воображению в концепции Блейка отводилась самая высокая миссия — духовного возрождения мира.

Блейк сам иллюстрировал свои "Пророческие поэмы" и сборники лирических стихов — "Песни невинности", "Песни опыта", — сам же гравировал их (он был по профессии гравером) вместе с написанным от руки текстом. Стихотворные его сборники первоначально появлялись в виде книжек, в очень малом количестве экземпляров, которые, как в старину, с начала до конца делались рукой одного мастера — он же поэт, он же художник, каллиграф и печатник. Листы этих книг, где каждое стихотворение обрамлено рисунками фигур в сочетании с растительным узором, напоминают орнаментированные средневековые рукописи и одновременно предвосхищают возникший через сто лет стиль модерн, с его изгибающимися линиями, цветочными виньетками.

Величие Блейка-поэта неоспоримо. Это ему принадлежит знаменитое четверостишие (из "Прорицаний невинности"), которое афористически выражает суть романтизма:

В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир — в зерне песка,
В единой горсти — бесконечность,
И небо — в чашечке цветка.
(Переводе. Маршака.)

Более спорны его достоинства как художника — они и сейчас "на любителя". Блейк придерживался контурного рисунка классицистов, со-

Уильям Блейк

Вихрь любовников Паоло и Франческа
Иллюстрация к "Божественной комедии"
Данте
1825-1827
Гравюра



единявшегося у него с удлинёнными пропорциями и изгибами готических фигур; очень любил Микеланджело, которого знал преимущественно по репродукционным гравюрам. Эти разнородные влияния благодаря своеобразному внутреннему миру Блейка образовывали некую стилевую целостность в его на первый взгляд наивном, на второй — манерном и странном, но в конечном счете впечатляющем изобразительном универсуме. Рисования с натуры Блейк не признавал, работы его всегда сделаны по воображению — как бы срисованы с фантазмагорического мира, где законы земного притяжения не действуют, а законы анатомии преобразуются (замечено, что у фигур Блейка много мускулов, но нет костяка). Кроме собственных стихов Блейк иллюстрировал только те книги, которые были ему внутренне близки: Библию, поэмы Мильтона, "Пасторали" Вергилия, "Сон в летнюю ночь" Шекспира, а в последние годы жизни, в 1825—27 годах, — "Божественную комедию" Данте. Эта серия, содержащая около ста акварелей, — его высшее художественное достижение, хотя Блейк интерпретировал поэму Данте, как, впрочем, и Библию, очень по-своему.

В 1837 году вступает на престол молодая королева Виктория и начинается длительная (до 1901 г.) викторианская эра Англии — время ее политического могущества, экономического процветания и значительного подъема благосостояния средних классов. Нельзя отрицать и общекультурного прогресса нации за это время: если в 1837 году в Англии 43 процента населения было неграмотно, то в 1894 году неграмотных оставалось только 3 процента; количество периодических изданий возросло в 60 раз, страна покрылась сетью народных библиотек, множились и пользовались популярностью театры, причем постановки осуществлялись с небывалой пышностью. Но у викторианского благополучия была мрачная изнанка: значительная часть населения, как пишет историк, жила хуже, чем наиболее низко стоящие племена Западной Африки. Нищета и голод царили в Ирландии; в самой Англии существовала "черная страна" с центром в Бирмингеме — очаг промышленного производства, наводнявшего своей продукцией мировые рынки; условия труда и жизни рабочих среди вечной ко

поти и дыма были бесчеловечны. В Лондоне поражал контраст между respectable районами и трущобами, где ютились бедняки.

Двойной лик викторианской Англии отражался как в зеркале в ее духовной жизни. С одной стороны, рождались настроения самодовольного оптимизма, вера среднего англичанина в то, что он живет в самом благоустроенном мире, который со временем будет становиться все лучше и лучше при условии деловитости и моральной благопристойности (в противовес распущенности, царящей на "континенте", с его непрерывными революциями). Такое мироощущение, составлявшее почву для утилитаризма и прагматизма в социальных и философских учениях, а в искусстве — для поверхностной салонности, обычно и называют "викторианским" - в одиозном смысле. Оно, впрочем, редко проявлялось "в чистом виде" — разве только на обывательском уровне. К течениям умственной и художественной жизни примешивалась сильная критическая струя - она прежде всего определяла характер художественной литературы этой эпохи. Романы Диккенса, Текке-рея, сестер Бронте, Джорджа Элиота (псевдоним Мери Эванс) - классика критического реализма XIX века, имевшая значение мировое; позже их традиции продолжались у Голсуорси, Харди, Стивенсона, Шоу, Честертона, Моэма и других замечательных английских писателей. Если еще вспомнить выдающихся поэтов викторианской эры, ее театральных деятелей и артистов, ее мыслителей-гуманитариев, таких как Карлейль, Рёскин, Уильям Моррис, — будет очевидно, что не приходится говорить о художественной непродуктивности этого времени в Англии, — скорее, напротив. Ведь те, кто восставали против "викторианства" как синонима обывательской самоудовлетворенности, сами были не пришельцами с другой планеты, а тоже викторианцами, только в ином смысле. И они находили себе обширную аудиторию: Диккенс, не щадивший никаких установлений государственного организма Британии, пользовался громадным успехом среди своих соотечественников еще при жизни, что в других странах бывало не часто.

Следует признать, что в области изобразительного искусства достижений было меньше: находясь в зависимости от Королевской академии и частных покупателей, оно больше покорствовало официозным и обывательским невысоким вкусам, требовавшим либо пышных и бутафорских исторических картин, либо умильных жанровых сценок. Происходило обычное: таланты, стремившиеся угодить заказчикам, неизбежно мельчали. Одаренный анималист Эдвин Лэндсир, уже в 12-летнем возрасте выставивший свои работы в Академии, приобрел громкую, хотя недолгую славу, сентиментально "очеловечивая" собак, так любимых англичанами. Интерес англичан к своей истории, к ее событиям и лицам (историческая память была здесь развита больше, чем у какой-либо другой нации) преломлялся в официальной живописи не наилучшим образом, стимулируя появление картин, перегруженных антикварским реквизитом, помпезных или мелодраматических, - имена их авторов, в свое время очень известные, теперь почти забыты. Критическое начало, мощно проявившееся в английской литературе, находило отклик преимущественно в графике: вокруг лондонского журнала "Грэфик" в 60—70-е годы группировались художники Филдс, Холл, Херкомер; характерны уже сюжеты их произведений: "Лондонская ночлежка", "Ирландские эмигранты", "Забастовка горняков". Этих художников, кстати сказать, очень любил молодой Ван Гог — его гаагские рисунки выдают их влияние. Достойны внимания и мастера юмористического рисунка - Физ (Х. Браун), Сеймур, Крукшенк, - иллюстрировавшие произведения Диккенса.



Холмен Хант
Портрет Эверетта Миллеса
1853
Частное собрание

Холмен Хант Козел
отпущения 1854
Порт-Санлайт,
Художественная галерея

Самым же ярким явлением искусства викторианской эпохи

было движение прерафаэлитов, по существу романтическое, восставшее против академической рутины и антиэстетических издержек буржуазной цивилизации. В 1848 году группа молодых художников: Холмен Хант, Данте Габриел Россетти, Дж. Миллее, рассматривая гравюры с фресок Кампосанто в Пизе (XIV в.), были поражены и очарованы их непосредственностью. "Каждый из нас, — вспоминал впоследствии Хант, — наперебой отмечал черту за чертой то наивное простодушие, что одушевляло и руководило замыслами художника. Мы решили, что будем стремиться к подобной же простоте. Ведь именно прямота выражения и привлекательная искренность и делали итальянское искусство столь сильным и прогрессивным, пока эффектные последователи Микеланджело не привили свои мертвенные плоды к его живому дереву". Так возникло Братство прерафаэлитов, то есть художников, ориентировавшихся на дорафаэлевское искусство, еще не знавшее условных правил, выработанных Болонской и последующими академиями. Прерафаэлиты извлекли из

иц забвения имена итальянских кватрочентистов, в частности Боттичелли, который их особенно привлекал. В своем национальном наследии они высоко оценили Блейка, при жизни не признаваемого и слывшего безумцем. Но они не подражали ни кватрочентистам, ни Блейку, а старались быть самими собой, искренне выражая свои чувства и свое видение природы. Однако напрасно было бы искать здесь какую-то параллель исканиям французских импрессионистов. Во-первых, следование природе понималось прерафаэлитами совершенно иначе: их не занимали проблемы световоздушной среды, природа была для них совокупностью отдельных тел, и они выписывали их детально и точно, как делали староитальянские мастера, не считаясь с



воздушной перспективой. Во-вторых, обращение к реальности для них не означало обращения к современности. Как истые романтики, они черпали вдохновение из старинных легенд, из рыцарского эпоса, Библии, творений Данте и Шекспира, только изображали эти сюжеты по-своему, избегая академических штампов, стремясь проникнуться той простотой духа, которая была свойственна раннему христианству и средним векам (что, конечно, им не очень удавалось). Если писали Христа, это был Христос бедняков, босой, в терновом венце, стучащийся в дверь бедного человеческого жилища ("Своточ мира" Ханта). Оригинально и необычно трактован традиционный сюжет Благовещения в известной картине Россетти: хрупкая, робко сжавшаяся Мария, в белой ночной рубашке, покорно и подавленно вникает вести бескрылого ангела, обрекающего эту земную девушку на неземной подвиг.

Данте Габриел Россетти, сын итальянского эмигранта, был, как многие романтики, и художником и поэтом. Разносторонне одаренный, по-итальянски темпераментный и по-английски мечтательный, он уже в 18-летнем возрасте стал главой Братства прерафаэлитов. В семье его отца царил культ Данте (в честь его и да но бы

ло имя сыну). Россетти перевел на английский язык "Новую жизнь" Данте, иллюстрировал эту поэму и неоднократно обращался к ней в своем творчестве — главным пафосом его была тема бессмертной любви. Она коренилась в личной судьбе Россетти: Лиззи Сиддел, женщина, без памяти им любимая, умерла через год после их свадьбы. Ее черты он воскрешал на картинах в облике Беатриче ("Смерть Беатриче", "Беатриче благословенная", "Сон Данте"). Другой постоянной его моделью была жена его друга Уильяма Морриса. Эти два женских облика Россетти возвысил до идеального типа красоты, как он представлялся ему и его собратьям по искусству. Чувственная и одновременно мистическая, тревожная красота — глубокие, затененные глаза, тяжелые волны волос, трагический разрез губ.

Искусство прерафаэлитов, поначалу встреченное неприязненно публикой, получило поддержку у Джона Рёскина, очень авторитетного теоретика и публициста. Вслед за Карлейлем, последователем которого он себя считал, Рёскин отрицательно относился к капиталистическому укладу, нивелирующему человеческую личность, враждебному искусству и красоте; отсюда вытекала идеализация средневековой культуры, с ее ремесленными гильдиями, где труд рабочего не был разлучен с творчеством. Эстетическое учение Рёскина базировалось на идее единства эстетики и этики, красоты и нравственности. "...Величайшее художественное произведение то, которое любимыми средствами дает сознанию зрителя наибольшее число наиболее великих идей". "...Возможность искусства находится в точном соответствии с чистой чувств. Девушка может петь об утраченной любви, скупец не может петь об утраченных деньгах. <...> Красота искусства является отражением нравственной чистоты и величия того чувства, которое выражается им". С этих позиций Рёскин судил о современных ему художниках — строго и не всегда справедливо, так как не усматривал должного величия чувства слишком во многом, например в сатире. Но романтически возвышенное, искренне религиозное, а тем более обращавшее взоры к средним векам искусство вызывало у него сочувствие, поэтому Рёскин сблизился с прерафаэлитами и стал их идеологом.



Данте Габриел Россетти
Благовещение
1850
Лондон,
Галерея Тейт



Эверетт Миллее
Слепая девушка 1856
Бирмингем,
Художественная
галерея

Уильям Моррис
Королева Гвинебра
1858 Лондон,
Галерея Тейт

Под влиянием его идей примкнул к прерафаэлитам Уильям Моррис - один из замечательнейших культурных деятелей XIX столетия. Неопределенное выражение "культурный деятель" в данном случае заменяет собой перечисление многих областей художественной культуры, в которых трудился этот человек. Моррис был универсалом: живописец, поэт, архитектор, романист (автор утопического романа "Вести ниоткуда"), теоретик искусства, публицист, общественный деятель, мастер книжной графики, но прежде всего и главным образом дизайнер, то есть изобретатель и создатель новых форм декоративно-прикладного искусства. Его увлекли мысли Рёскина о преимуществах средневекового ручного труда над обездушенным машинным производством, и он решил возродить принципы народного художественного ремесла — простоту, изящество, целесообразность. Наглядным примером тому был "Красный дом", который Моррис построил для себя в сотрудничестве с архитектором Уэббом и собственноручно, вместе со своими друзьями Россетти, Берн-Джонсом, Медоксом Брауном, мебелировал его и украсил резьбой. Позже Моррис организовал художественно-промышленные мастерские, где вручную изготавливались мебель, ткани, витражи, шпалеры, керамика, обои. Он привлекал к этой работе старых народных мастеров и сам у них учился: был и ткачом, и гончаром, и резчиком. Все выходявшее из мас-

терской Морриса отмечено тонким, благородным вкусом, и, быть может, это-то и был подлинный "викторианский стиль", а не те тяжеловесные интерьеры с грузной мебелью и малиновым плюшем, которые привыкли считать атрибутом викторианства. Надо еще раз напомнить, что викторианство — понятие неоднозначное. Изделия Морриса пользовались успехом и входили в быт, однако он, мысливший широко и ясно, понимал, что они не будут достоянием народа в условиях "современной цивилизации". "Я не хочу, чтобы искусство, так же как и образование или свобода, принадлежали только избранным", — говорил Моррис. И это привело его в ряды рабочего движения: в 80-х годах он стал активно действующим социалистом, не оставляя и художественной деятельности. В последние годы жизни он особенно плодотворно работал над оформлением книг, опираясь на традиции старинных иллюминированных рукописей, добиваясь единства шрифта, иллюстраций и орнамента.



Предметом забот неутомимого художника была также охрана памятников старины — с этой целью он основал Общество защиты старинных зданий. Он писал: "Многое множество прекрасных и древних зданий разрушается как по всей цивилизованной Европе, так и в Англии лишь потому, что предполагается, что они мешают удобствам граждан, тогда как небольшая предусмотрительность могла бы спасти их, не посягая ничуть на эти удобства. Но даже независимо от этого неужели мы не хотим претерпеть маленькие неудобства в своей жизни ради сохранения памятника искусства, который просветит и воспитает не только нас, но и наших сыновей и внуков?". Как удивительно актуально звучат сейчас эти слова, сказанные больше ста лет тому назад!

Любовь к будущему невозможна без любви к прошлому. Моррис был "ретроспективистом" в своих художественных вкусах, тем не менее его поиски и открытия проложили путь в будущее - дизайн XX столетия берет отсюда начало.

В общем итоге вклад Англии в гуманистическое искусство XIX столетия оказывается весьма значительным, и решающая роль принадлежит здесь романтическим течениям — от Уильяма Блейка до Уильяма Морриса. Они были реакцией на "тот порядок, когда колеса прядильных машин шумом своим оглушают Англию, а ее народ лишен одежды; она почернела, добывая топливо, а он дрожит от холода; она душу свою продала за барыши, а он мрет с голоду" (Рёскин).

Что было в других странах Европы? Испания после великого Гойи, казалось, истощила надолго свой национальный художественный гений. Здесь, как и повсюду, развивалась историческая и жанровая живопись, но ни та, ни другая, кажется, не отличались ни глубиной содержания, ни силой живописного языка. Только Мариано Фортун, работавший в 60—70-х годах, был живописцем блестящим. Своей виртуозной техникой он прославился во всей Европе, включая Россию; его очень любили Чистяков, Остроухов, Врубель. Фортун рано умер, и слава его скоро угасла, как вспышка бенгальского огня. Лишь в самом конце столетия испанский гений возродился в творчестве совсем еще юного Пабло Пикассо и был им пересажен на почву Франции, куда Пикассо вскоре переселился.

Италия в начале века была художественно бесплодна, но позже насчитывала немало интересных художников — мастеров реалистического жанра; многие из них были связаны с освободительными движениями Мадзини и Гарибальди. Известны имена Морелли, Синьорини, Фаттори, Лега, Палицци. Особенного внимания достойно творчество Джованни Сегантини — живописца альпийских гор и лугов,

Джованни Сегантини
"Аве Мария"
1886
Швейцария, частное собрание

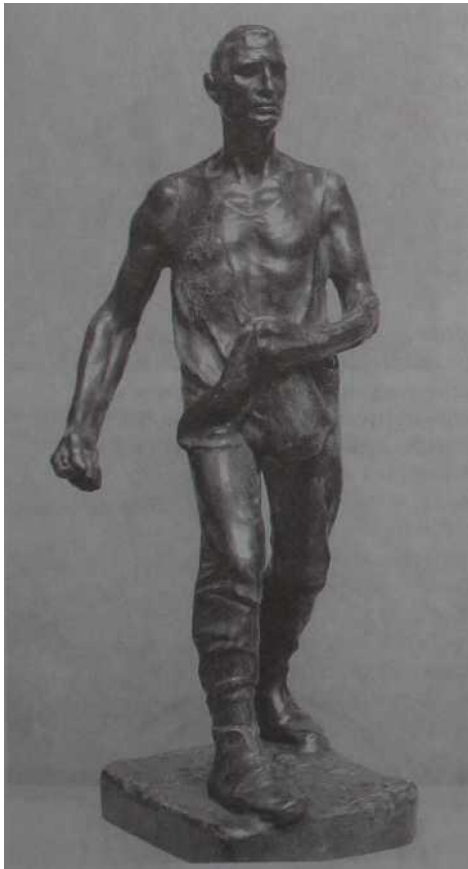


пастухов и землепашцев. Его называли итальянским Милле: он также находил в своих простых мотивах источник высокой поэзии, нравственно возвышающую гармонию. В отличие от Милле палитра Сегантини светла. Независимо от французских пуантилистов, которых он не знал, Сегантини писал отдельными мазками чистых красок (дивизионизм), но этот прием не был для него самодовлеющим; подобно Ван Гогу (которого он тоже не знал), он считал, что "цвет, если его мудро использовать, может быть источником выражения чувств любви, боли и радости".

Родина Ван Гога Голландия в XIX веке выдвинула превосходных пейзажистов. Прежде всего - Йонгкинда, которого французские импрессионисты числили среди своих учителей наряду с Тёрнером и Констеблом: он один из первых стал разлагать цвет, передавая тончайшую цветосветовую вибрацию. Затем — художников гаагской школы Иосефа Исраэлса и Антона Мауве; эти были ближе барбизонцам. Исраэлс кроме пейзажей писал жанровые картины из народной жизни, тонкие по живописи и привлекающие сдержанным, ненавязчивым проникновением в душевный мир персонажей.

Бельгия дала миру Константина Менье, живописца и скульптора, реалиста всеевропейского масштаба. Большую и заслуженную известность доставили ему картины и главным образом скульптуры, посвященные шахтерам. Менье нашел свою главную тему в "черной стране" - в том самом селении Боринаж, где и молодой Ван Гог делал первые художественные шаги. Через несколько лет Ван Гог писал брату: "...один человек, намного превосходящий меня, — я имею в виду Менье — написал боринажских откатчиц, и смею, идущую на шахту, и заводы с красными крышами и черными трубами на фоне серого неба — словом, все то, что мечтал сделать я, чувствуя, что это никем еще не сделано, хотя давно должно было быть написано". Ван Гогу не пришлось увидеть статуи и рельефы Менье (большую часть исполненных уже в 90-х гг.), где изображения забойщиков, грузчиков и их труда были подняты до обобщающего образа пролетариата. Впервые в истории рабочий класс обрел своего художника. Менье задумывал монумент "Памятник труду", работал над ним долгие годы, но не успел довести до конца; монумент был поставлен в Брюсселе в 1930 году, через много лет после смерти скульптора, со значительными изменениями первоначального макета.

Говоря о критическом реализме XIX века, невозможно обойти имени венгерского живописца Михая Мункачи. Он учился в Дюссельдорфе у Кнауца, но в его жанровых картинах нет ничего похожего на "милые сценки": он брал социально острые драматические сюжеты ("Камера смертника", "Ночные бродяги", "Ломбард"), трактовал их темпераментно, до дерзости правдиво, мастерски передавал характеры. Вторую половину жизни Мункачи провел в Париже. Никакого контакта с импрессионизмом и другими новыми течениями у него там не возникло; как живописец он отстаивал, по его собственным словам, "при своем любимом битуме", а как



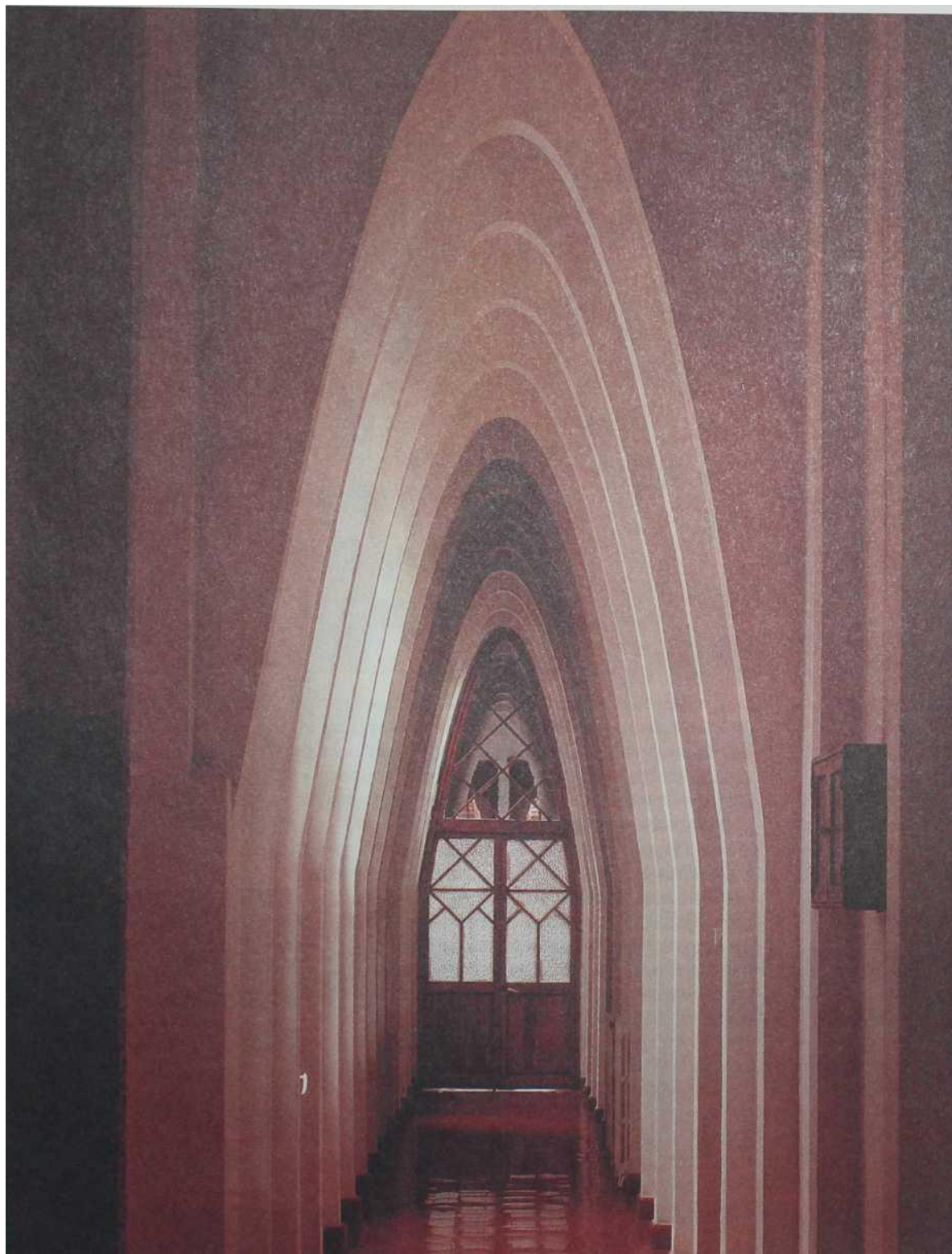
Константин Менье
Сеятель
Брюссель



Михай Мункачи
Камера смертника 1869
Будапешт,
Венгерская национальная
галерея

художнику народной жизни ему не доставало прямого соприкосновения с ней. Во Франции он писал исторические и религиозные картины, но, видимо, сам чувствовал, что это не его сфера. Последним произведением Мункачи была "Забастовка", о которой он с гордостью сказал: "Эта картина доставила мне личное удовлетворение: я увидел, что в ней осуществил свои художественные намерения".

Реалистические национальные школы складывались в Скандинавских странах, в Чехии, в Польше. Панорама европейской художественной жизни в XIX веке обширна и разнообразна. В ней еще предстоит разобраться историкам - ведь и до сих пор народы слишком мало знают друг о друге, о культуре и традициях своих соседей, даже в пределах Европы. Мощный подъем французского искусства XIX столетия отчасти заслонил, оставил в тени искусство иных наций или побудил считать его чем-то вторичным, что, может быть, несправедливо.



Символизм и модерн

Речь пойдет о неоромантических течениях конца века (или его последней четверти), которые у современников чаще всего именовались декадентскими. Они продолжались в XX веке — хронологические рамки обозначить трудно — поэтому здесь ограничимся краткой и суммарной их характеристикой. Эти течения существовали, конечно, в разных национальных вариантах, но, в общем, были более однородны, более космополитичны, чем реалистическое искусство, всегда имевшее дело с конкретными реалиями и типами своей страны, своего народа, своего ландшафта. Оно (включая импрессионизм) было по преимуществу "почвенным", а искусство неоромантическое пребывало в надземной стихии, где реяли вневременные образы, где впечатления бытия утрачивали свою историческую и природную конкретность, переработанные своевольной фантазией. Мифы, легенды, сказки разных народов и времен перемешивались и сплавлялись с реальностью. При этом преобладали настроения меланхолические: тут было больше усталости от жизни, чем стремления открыть для нее новые перспективы, — в этом смысле термин "декаданс" (упадок) в какой-то мере оправдан. Но ведь и минорный лад принят в музыке, а не только бодрый мажор. Декадентские умонастроения конца века оказались настолько сильны, что на основе их сложился художественный стиль, довольно быстро завоевавший сердца даже широкой публики, - стиль модерн, иначе называемый (в разных странах) "ар нуво", "югендстиль", "сецессион", "либерти".

У модерна есть все основания именоваться стилем, а не просто художественным направлением или течением, так как он, во-первых, захватил в свою орбиту все виды пластических искусств, включая архитектуру и декоративно-прикладные изделия; во-вторых, обладал определенной общностью художественного языка, общей системой выразительных средств и приемов, чего не было в романтизме начала века - язык Делакруа, Блейка и Фридриха совершенно различен. Это не значит, что модерн был значительно раннего романтизма и других течений века, - нет. Если не понимать модерн слишком расширительно, включая в него чуть ли не всех художников рубежа столетий, а локализовать его в пределах определенных стиливых признаков, то окажется, что он выдвинул не очень много больших мастеров. Большим мастерам было тесно в этих пределах — они сближались с модерном разве что по касательной. Деятнадцатый век — эпоха великих художественных индивидуальностей, но не великого единого стиля, как готика или ренессанс. И модерн, конечно, не был великим стилем. Но на каком-то этапе отвечал духу времени.

Его образный строй был связан по преимуществу с символизмом, с символическим типом мышления. О символизме как литературно-художественном течении уже говорилось выше, в разделе о французском искусстве. Напомню: доктрина символизма предполагала все видимое, все сущее тайными знаками и шифрами вечных, вневременных идей; искусство — их

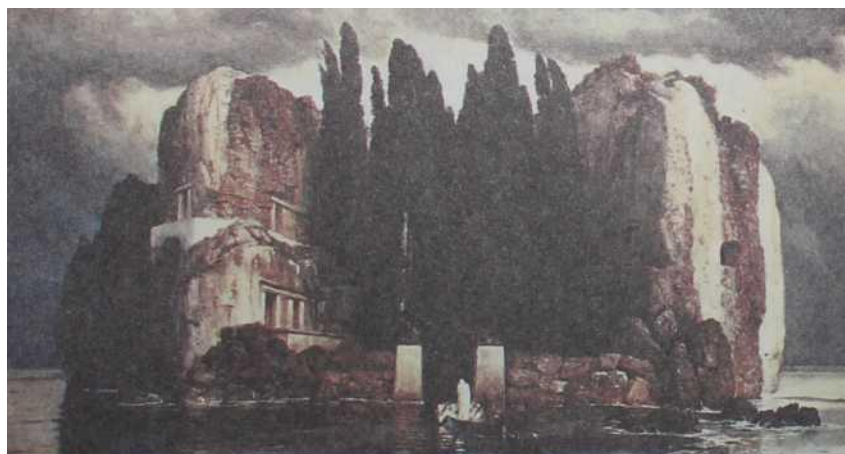
Антонио Гауди
Коллегио Терезиано
Коридор первого этажа
1888-1889 Барселона

интуитивное постижение сквозь внешние покровы. Форма художественного произведения должна намекать на эту таинственную метафизическую сущность вещей, непостижимую разумом, внушать ее, поэтому натуралистические, приземленные изображения непригодны. В поэзии, где символизм развился раньше, "внушение" осуществлялось самой музыкой стиха, а также многозначностью поэтического слова, несущего некий подтекст, окруженного облаком смутных ассоциаций. В изобразительном искусстве — причудливостью линий и красок, лишь отдаленно соотносимых с очертаниями и цветом реальных предметов, а главным образом — заменой реальных персонажей фантастическими, воображаемыми существами. Эти тенденции и легли в основу стиля модерн.

Впрочем, символизм и модерн не синонимы — эти понятия надо разграничивать. Символизм модерну предшествовал, питал его, но не всегда воплощался в его формах; с другой стороны, стилистика модерна, с ее принципами плоскостности, орнаментальности, изысканности, могла и не нести символического содержания. Гюстав Моро был символистом и фантастом, но не художником модерна; в творчестве Тулуз-Лотрека, особенно в его плакатах и афишах, "язык" модерна весьма ощутим, однако с символизмом у Лотрека нет ничего общего.

Преемственная связь символизма и модерна ясно прослеживается в немецком искусстве. Здесь работал патриарх живописного символизма Арнольд Бёклин. Он родился в 1827 году, но только в 70-е годы его искус -

Арнольд Бёклин
Остров мертвых 1880
Лейпциг,
Музей изобразительных
искусств



ство получило признание, а позже и всемирную популярность. Бёклин сначала был, пожалуй, и не символист в точном смысле слова, а скорее, обновитель мифологического жанра: ему нравилось населять итальянские пейзажи (он долго прожил в Риме) борющимися кентаврами, резвыми наядами, фавнами, лесными нимфами. Этих созданий, олицетворяющих стихийные силы природы, Бёклин писал вне классических реминисценций, в натуралистической манере; они у него такие же реальные, как морские волны и лесная зелень, где они обитают. Со временем Бёклин усиливает в своих сюжетах инносказательность, символический подтекст, меланхоличность настроений. Самая знаменитая его картина - "Остров мертвых". Художник сделал пять вариантов этой композиции, изображающей таинственный, мрачный остров: к небу вздымаются черные силуэты кипарисов среди скал и руин, к берегу подплывает лодка с белой фигурой, закутанной



Франц фон Штук

Саломея. 1906
Мюнхен,
Городская галерея
в доме Ленбаха

Морис Дени

Зеленый берег моря. 1909
Москва,
ГМИИ им. А.С.Пушкина

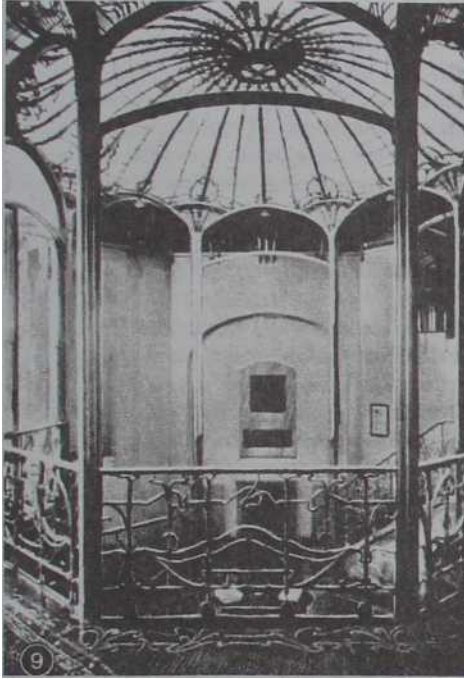
в саван. В 90-е годы "Остров мертвых" пользовался неслыханным успехом, его репродукции были неизменным украшением гостиных.

От Бёклина прямой путь ведет к Францу фон Штуку, чье имя впоследствии стало одиозным для историков искусства, но в свое время тоже было окружено ореолом недолговечной славы. Его аллегорические полотна "Грех", "Люцифер", "Смерть", "Война" и другие производили сильный, хотя грубый эффект. Сын баварского мельника. Штук быстро возвысился, разбогател, построил себе роскошную виллу с убранством во вкусе модерна. Он стал одним из организаторов и президентом общества "Сецессион", возникшего в 1892 году в Мюнхене. Несколько позже образовался берлинский "Сецессион", а затем - венский, в Австрии. Эти объединения были главными очагами германского модерна, широко пропагандируемого журналом "Югенд" (отсюда "югендстиль").

Во Франции модерн получал первоначальные импульсы от произведений Гогена — не столько таитянских, сколько более ранних, бретонских. Ученики Гогена — "набиды" уже могут рассматриваться как представители модерна

на французской почве, особенно Морис Дени. В Англии этот стиль складывался под влиянием искусства прерафаэлитов, а также Блейка, о котором вспомнили после долгой полосы забвения. Интенсивно развивался "ар нуво" в Бельгии, — творчество великого писателя-символиста Мориса Метерлинка наложило отпечаток на всю духовную жизнь этой страны в конце века. Общоевропейский резонанс имело искусство Джеймса Энсора — живописца и графика, создателя причудливых, гротескно-символических образов-масок. В Бельгии же работали основоположники архитектуры стиля модерн - Виктор Орта и Хенри Ван де Велде. Независимо от них своеоб-





Виктор Орта Лестница особняка ван Этвелде в Брюсселе 1897-1899

Эктор Гимар Павильон станции метрополитена в Париже 1900

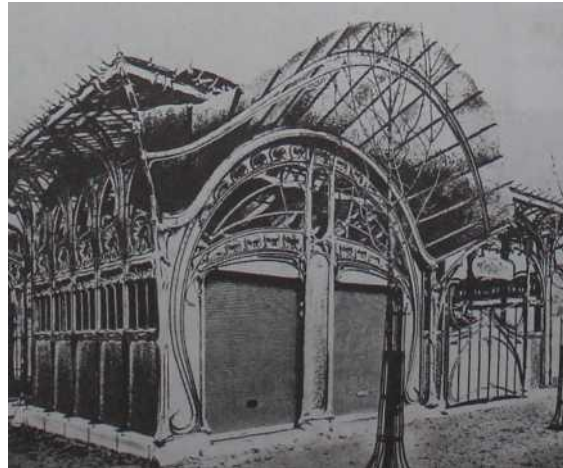
цию, а особенно изощрялись в области декора. В декоре, как и в металлических каркасах построек, культивировались волнистые, извилистые линии — так называемый "удар бича", по определению архитектора Орта, считавшего эту линию основной стили и впервые ее применившего. На этой основе можно было изобретать самые неожиданные формы, сплести самые фантастические арабески. Вход и вестибюль первого Парижского метро, построенного в 1900 году (архитектор Гимар), — типичный образец модерна. В Москве это постройка Ф. Шехтеля. В его особняке Рябушинского все поражает воображение, начиная от внешнего вида, кончая интерьером

— с изысканными лестницами, решетками, балюстрадами, украшениями.

В убранство жилищ и общественных зданий включались панно, витражи, декоративная скульптура, керамика, ткани — все выдержанное в едином стилевом ключе в отличие от мешанины и эклектики прежних интерьеров. Модерн тяготел к синтезу искусств - это была его большая исто-

разный вариант архитектуры модерна создал испанский зодчий Антонио Гауди — его постройки в Барселоне представляют собой нечто уникальное по фантастичности криволинейных архитектурных объемов и декора. Пышным цветом расцвел модерн в Скандинавских странах, в Финляндии, Польше, Чехии — и в России; фактически вся Европа на рубеже столетий была захлестнута его неудержимой волной. Диковинные химеры, русалки, принцессы, эльфы и экзотические растения заполнили искусство, потеснив прозаическую действительность.

Каковы же общие, "родовые" черты стилистики модерна? Они отчетливее всего просматриваются в декоративных изделиях, украшениях, виньетках, витражах, мебели, светильниках, даже в модной покрое одежды, поскольку в модерне очень сильно стремление романтически декорировать повседневность, эстетически преобразить ее. Господствует вкус к рафинированной изысканности: изогнутые, вьющиеся формы, сложная узорность и вместе с тем асимметрия, нарушение естественных пропорций, вертикальный взлет по спирали, ажур. Архитекторы модерна, используя новые возможности строительной техники, отказывались от традиционной фасадности зданий, придавали им свободную, прихотливую конфигура-



Федор Шехтель
 Особняк З.Г.Морозовой на
 Спиридоновке в Москве 1893



станковых форм, в которых искусство развивалось после эпохи классицизма, и дал толчок поискам форм монументально-декоративных и просто декоративных, способных эстетизировать среду человеческого обитания. Если ранние романтики нередко совмещали в себе художника и поэта, то деятели модерна часто были одновременно архитекторами, скульпторами,

графиками, дизайнерами, декораторами и многое умели делать собственными руками.

Среди их предшественников таким универсализмом отличался только Уильям Моррис. Художники модерна возродили и применили к делу многие забытые отрасли и техники художественного труда, как, например, мозаику, расписное стекло, инкрустацию.

Они хотели облагородить быт, внеся в него красоту. Но здесь таилось противоречие: красота понималась как приподнятость над обыденностью, уход в царство мечты, так что ее союз с обыденностью оказывался искусственным. Бытовая обстановка лишалась естественных достоинств простоты и целесообразности, а красота, погруженная в быт, заражалась суетностью. Век модерна как большого стиля был недолог. Его стилевые



Федор Шехтель
 Особняк З.Г.Морозовой
 Фрагмент лестничных перил
 в аванзале

формы легко разменивались на мелкую монету, приобретали характер чисто украшательский, поверхностный, виньеточный; они прижились в афишах и рекламах, в почтовых открытках, в журнальных иллюстрациях-однодневках — в большинстве это были изделия невысокого вкуса. В искусстве собственно изобразительном стилистика модерна яснее всего обнаруживает себя в графике. Графичность, культ "чистой линии" - характерная особенность модерна, и это не случайно. Язык линии — более условный,

чем язык цвета и светотени. В природе нет линий как таковых; импрессионисты, стремясь передать зрительное впечатление природы, никогда, даже в гравюре, не прибегали к линейному, "проволочному" контуру. Последний является больше знаком предмета, чем его натуральным изображением, а символизм, от которого модерн вел свою родословную, тяготеет именно к знакам, намекам, иносказаниям. Искусство модерна, сохраняя узнаваемость внешних форм, делает их бесплотными, превращает в орнамент, расположенный на плоскости. Здесь помимо уже упоминавшихся источников сказались влияние японской гравюры, с ее утонченной линейностью, порой слышится отдаленное эхо греческой вазописи, восточной миниатюры. Ху-



Обри Бёрдсли

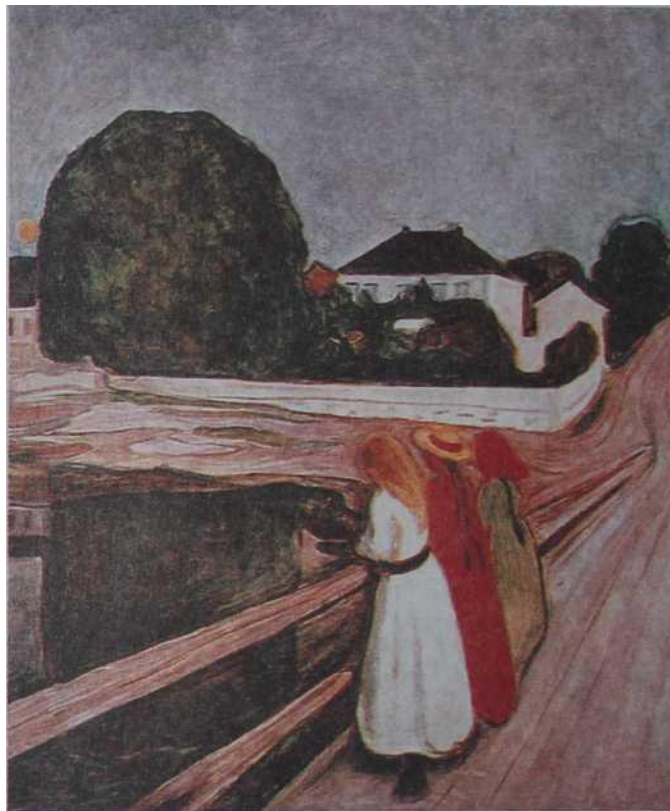
Иллюстрация к драме
О.Уайльда "Саломея"
1893

дожники модерна проявили большую изобретательность в декоративной разработке природных форм, отвечающих их идеалу; излюбленные мотивы декора — лебеди и павлины, бабочки и стрекозы, ирисы и лилии, водоросли, стилизованные очертания облаков и волн, струящиеся волны женских волос. И конечно, удлиненные, манерно изогнутые абрисы нагого женского тела, фигуры наяд и нимф. Модерн густо замешан на эротике, но эротике изысканной — прельщает не столько откровенная нагота, сколько нагота деформированная и наполовину скрытая: длинными русалочьими волосами или необыкновенными одеяниями.

Цвету отводилась второстепенная роль — расцветка внутри контуров, почти без оттенков и модуляций. Или в некоторых вариантах живописи модерна, — тающие расплывы нежных, приглушенных тонов, независимых от реальной окраски предметов. Зато чаще, чем прежде, стала расцветиваться скульптура и получила распространение декоративная майолика. Назовем некоторые имена крупных художников, чье творчество полностью или частично развивалось в русле модерна. Это прежде всего англичанин Обри Бёрдсли. Его графика — самое чистое, беспримесное и самое мастерское выражение этого стиля; можно даже сказать, что Бёрдсли его и создал — в своих иллюстрациях к "Саломее" Оскара Уайльда и в рисунках для журнала "Желтая книга". Терпкие и элегантные графические фантазии Бёрдсли зачаровали целое поколение художников и любителей искусства во всей Европе, — а сам он умер от туберкулеза в двадцать

, пять лет, перед смертью стал глубоко религиозен, просил издателя уничтожить его "непристойные" рисунки. Во власти "бердслеемании" были и многие русские художники. Известный советский график Н. В. Кузьмин вспоминал: "Я в него влюбился с первого взгляда. Мне было тогда пятнадцать лет. Его рисунки казались мне нерукотворными, их бисерное, головокружительное мастерство вызывало столбняк у профанов и завистливое удивление профессионалов. <...> Бёрдсли отделил свет от тьмы. Для света — белая бумага, для тьмы — черная тушь. И никаких полутонов. Линия приобрела удивительную силу. Началась новая эра графики. Крайняя простота средств: только черное и белое, лист бумаги, перо, флакончик туши. Но там, где он хотел показать свою поразительную "способность стараться", его техника становится похожей на тончайшее кружево: фронтисписы к "Саломее", к "Венере и Тангейзеру", "Вольпоне", сюита "Похищение локона".

Эдвард Мунк Девочки
на мосту 1899 Осло,
Национальная галерея

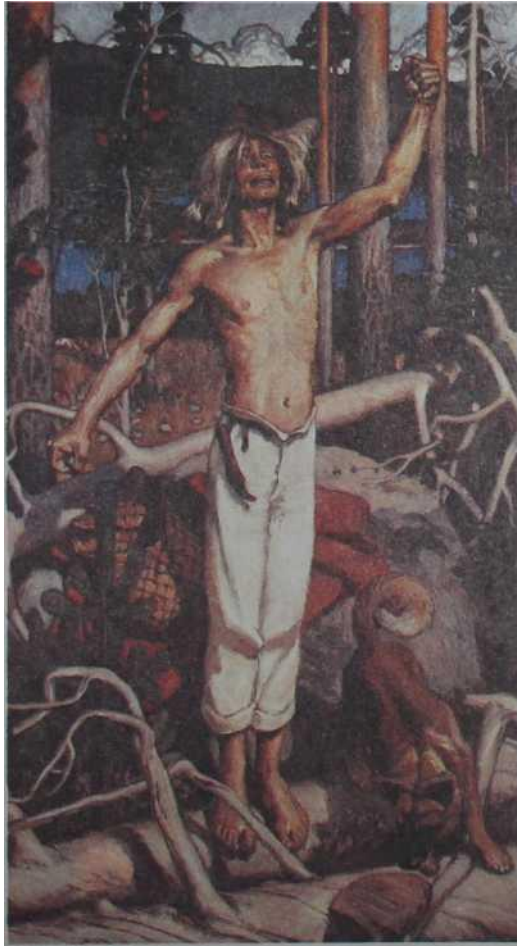


Эдвард Мунк
Крик
1895
Литография



Может быть, не только рисунки, но и сама личность Бёрдсли, хрупкого, болезненного юноши-гения, чья жизнь так рано оборвалась, оказывала магнетическое действие на умы и сердца людей неоромантической эпохи, короткой и в чем-то ущербной.

Художник иного склада, но также этой эпохе созвучный - норвежец Эдвард Мунк. Его замыслы были серьезны, глубоко прочувствованы, монументальны. Долгие годы он работал над циклом "Фриз жизни", задуманным "как поэма о жизни, любви и смерти". Мунк не закончил его в целом, но в него должны были войти композиции, созданные в 90-х и 1900-х годах, многократно варьируемые художником в живописи и в графике, — мужчина и женщина в лесу, поцелуй, женщина-вампир, комната умирающей и другие. Все они символичны. В числе их знаменитая картина "Крик" — Мунк написал ее в 1893 году, а затем повторил в литографии. Сравнивая картину и литографию, можно убедиться, что в последней сила экспрессии возросла, хотя композиция та же; язык линий и черно-белых контрастов, характерный для стиля модерн, сделал эту вещь шедевром. Энергичные, патетические линии обозначают диагональное направление моста, стелющиеся в небе тучи и течение реки, но "обозначающая" функция отступает перед эмоционально-суггестивной, — линии внушают ощущение какой-то грозной, давящей сети или клетки, в ко-



Аксели Галлен-Каллела
Проклятие Куллерво 1899
Хельсинки,
Художественный музей
Атенеум

тую заключено одинокое человеческое существо. Оно, это существо, - не женщина, не мужчина, не ребенок; оно — олицетворение беззвучного крика, рвущегося из души отчаявшегося человека. Поэтика будущего экспрессионизма предвосхищена в произведении Мунка.

"Фантазийность" стилистики модерна открывала изобразительному искусству новые перспективы: на основе ее оно могло создавать образы сказок и народного эпоса, снимая противоречие, неизбежное при их натуралистической трактовке. Последняя предполагает одномоментное восприятие действия, совершающегося в конкретной среде, а в сказке это неуместно: у сказки свои законы пространства и времени, условный язык модерна им более подходит. Аксели Галлен-Каллела, самый крупный художник Финляндии, создатель многих реалистических жанровых картин ("Первый урок", "Финская баня" и другие), пришел к модерну, иллюстрируя эпические сказания "Калевалы", и это оказалось органично. На языке эмпирической достоверности нельзя поведать о легендарном старце — кузнеце Ильмаринене, который выковал небо, сколотил небосвод, сковал из огня орла; о матери Лемминкяйнена, воскресившей своего убитого сына; о песнопевце Вяйнямйёнене, который "напел золотую елку". Галлен-Каллела сумел передать народную мощь древних карельских рун на языке модерна.

Своеобразный, очень индивидуальный вариант этого стиля создал литовский художник и композитор Микалоюс Чюрлёнис. Поэтическое очарование его картин невыразимо в словах — они родственны не словам, а музыке: это сонаты, сюиты и симфонии в красках. Американец Джеймс Уистлер (работавший в основном в Англии) также именовал свои полотна, близкие по методу импрессионизму, "симфонией в белом", "гармонией в зеленом и розовом", "ноктюрном в сером и серебряном". Но у него это означало лишь аналогию между гармонией звуков и цветовой гармонией в живописи, а по жанру своему "симфонии" Уистлера были просто портретами или пейзажами. Композиции Чюрлёниса — нечто другое. Их затруднительно отнести к какому-либо традиционному живописному жанру, хотя это менее всего "абстрактная" живопись. Это действительно инобытие музыки, ее мелодий и ритмов, и одновременно — запечатление тех образов, которыми она навеяна или которые ассоциативно возникают при слушании музыки, образов неясных, тающих, волшебных.

Проблема синтеза музыки и живописи, основанного на соответствиях звуковых и зрительных впечатлений, в те годы занимала не только Чюрлёниса, — вспомним опыты композитора Скрябина. Интересно, что подобная идея уже брезжила великому "романтику" средних веков Данте Алигьери, - пребывание блаженных душ в раю он описывал в категориях свето-цветомузыки.



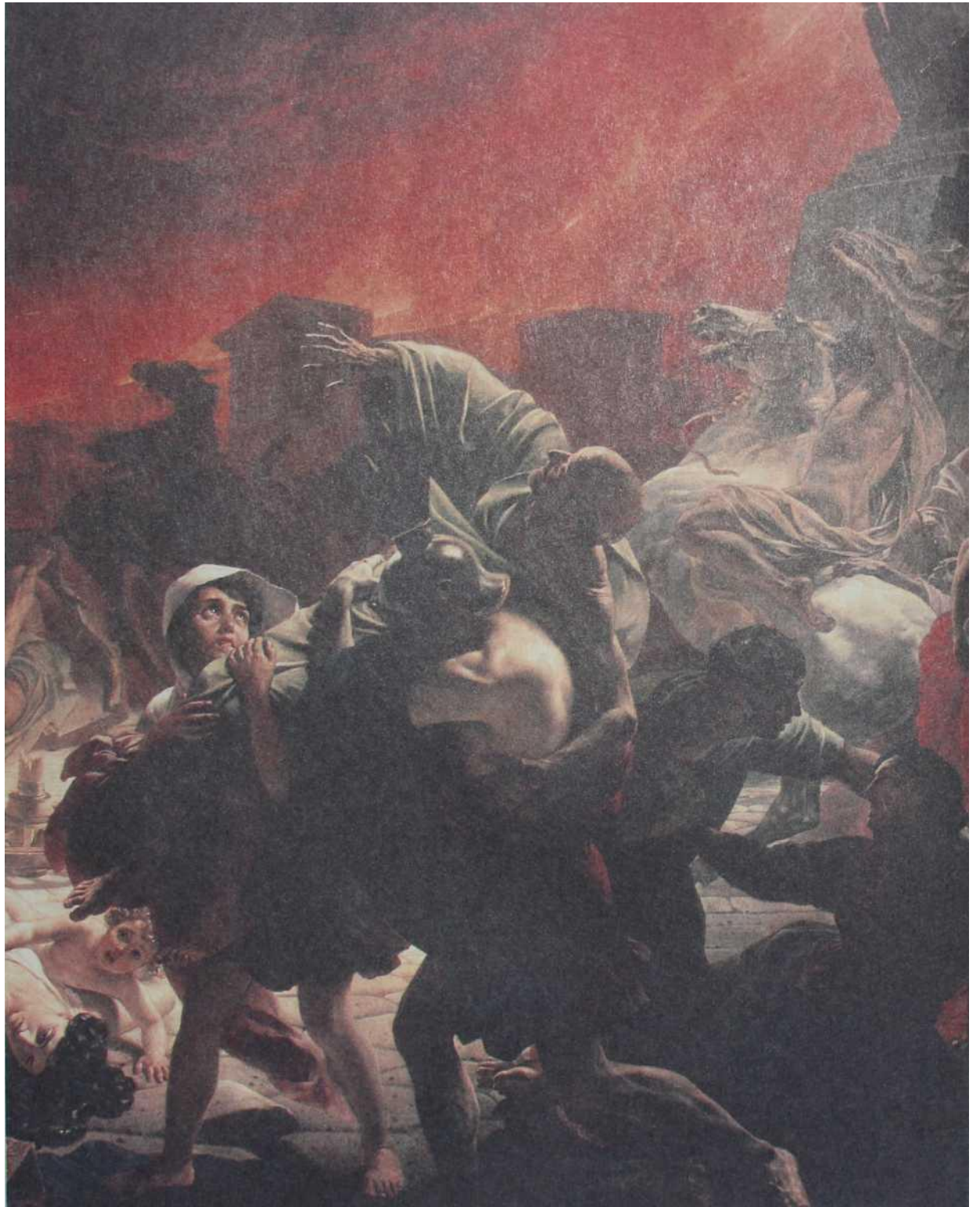
Джеймс Уистлер
Мисс Сесили Александер
Гармония в сером и
зеленом
1872-1874
Лондон,
Галерея Тейт

Многие искания и открытия художественной эпохи модерна имели выходы в будущее: стремление к синтезу искусств, расширение возможностей декоративного искусства, новые методы книжной графики и оформления книг, принципы свободной планировки в архитектуре. Многие произведения художников, так или иначе причастных модерну, сохранили непреходящее значение. Но в качестве ведущего стиля модерн просуществовал недолго. Уже в первом десятилетии XX века начался его распад. Тому были разные причины, но, видимо, главная заключалась в том, что новое время требовало новых песен. Наступал век мощной индустрии, функционализма, массового производства с неминуемой стандартизацией изделий. Возрождение ремесел, культ ручного труда, на котором базировалась эстетика модерна, никак с этим не согласовывался. Модерн замыкался в своих эстетических изысках, которые к тому же вырождались в легковесные эстетические стереотипы, опять-таки не отвечавшие новой "эстетике прямого угла". Мечтательность и прихотливая фантазия переставали котируются в условиях нового века — уже не железного, а железобетонного. Правда, кубизм, фовизм, футуризм и другие авангардистские течения начала XX столетия были по своему еще более экстравагантны, но без всякой элитности и чувствительности, без всяких претензий на мистическую символику. Только экспрессионизм сохранял какие-то преемственные связи с символизмом и модерном.

В целом и символизм и модерн не были вступлением в новую художественную эпоху — они завершали эпоху XIX столетия, произносили ее последнее слово. Новейшие авангардисты питали к этой эпохе глубокую неприязнь и, соответственно, презирали модерн. Не-

справедливая его оценка укоренилась на десятилетия. И на Западе и у нас модерн долгое время считался как бы синонимом плохого вкуса (хотя плохой вкус может проявляться в любых стилевых формах), направлением упадочным, слащавым, эклектичным.

Только в 60-х годах нашего века началась его переоценка, сначала стихийная. Модерн пережил частичную реанимацию в художественной практике, интерес к нему повсеместно возрос и дал толчок к его серьезному, непредвзятому изучению. Нельзя не заметить, что и вся художественная эпоха XIX века, заключительной фазой которой был модерн, с тех пор становится объектом более глубокого и пристального внимания наших современников — ученых, художников и посетителей музеев.



Русское искусство XIX века

Если вся большая культура XIX века была, прямо или косвенно, носителем гуманной социально-нравственной миссии, то русская культура приняла эту миссию открыто, без обиняков, можно сказать — с гордостью. "И долго буду тем любезен я народу, //Что чувства добрые я лирой пробуждал, //Что в мой жестокий век восславил я свободу //И милость к падшим призывал", — сказал высочайший русский поэт. В этих словах — программа-максимум русского искусства. Морализаторством оно не занималось, но и для великих его мастеров и для художников меньшего масштаба характерна постоянная доминанта нравственных ценностей, постоянная потребность в этическом оправдании эстетического. Искусство понималось как служение чему-то высшему, чем оно само; вопрос "для чего?" был более важен, чем "что?" и "как?"; поиски справедливости и защита человеческого достоинства нигде не были столь напряженными, как в искусстве "страны рабов, страны господ" — полуфеодальной России.

За всем тем русская культура развивалась не в отрыве от западно-европейской, опыт последней был перед глазами и вызывал вдумчивый отклик, — Достоевский отмечал "всемирную отзывчивость" как национальную русскую черту. Художественное развитие проходило, в общем, те же стадии, что на Западе, но на свой лад: стадийная близость еще не означала идейного и стиливого схождения. Романтизм начала века в русском изобразительном искусстве отозвался лишь слабым эхом. Это может показаться странным: ведь романтизм представлял очень красочную страницу в русской литературе: Жуковский, Одоевский, ранний Пушкин, Лермонтов, некоторые поэты-декабристы. Правда, не только в живописи, а и вообще в русской культуре первой четверти века, переплетаясь с романтическими настроениями, стойко удерживал позиции классицизм. В героике классицизма находил выражение дух гражданственного подъема, охвативший русское общество в Отечественную войну 1812 года. Всенародное сопротивление войскам Наполеона, их изгнание из Москвы, а затем взятие Парижа вселяли веру в великую Россию - Россию, где государство и народ могут быть сплочены и едины. Многие надеялись увидеть "рабство, падшее по манию царя". "Дней Александровых прекрасное начало" и Отечественная война отсрочили наступление эры разбитых иллюзий, чаадаевских разочарований. В сознании "русских рыцарей" — будущих декабристов - витали тени республиканских героев Рима. Иллюзии пошли на убыль в начале 20-х годов, с наступлением аракчеевщины, а после разгрома декабрьского восстания колорит времени изменился. Началось николаевское царствование — жандармы, полосатые будки, занесенные снегом пространства нищей крепостной России, ледяной чиновничий Петербург. Романтизм патриотически революционный, романтизм декабристов замер. А прежде, покуда он существовал, он сочетался с героико-классицистической моделью поведения и поэтического творчества. Почему он меньше проявился в

Карл Брюллов
Последний день Помпеи
1833
Санкт-Петербург,
Русский музей
Фрагмент

изобразительном искусстве — на то были свои причины. Пластические искусства в России продолжали находиться на особом, сословно-ограниченном положении. Не было свободных художников — были зависимые ученики Академии художеств. В Академию отдавали учиться восьми-девятилетних детей, причем только из низших сословий. Профессиональные занятия живописью считались не дворянским делом. А между тем русская литература, поэзия, философия первой половины века создавалась дворянской интеллигенцией, так же как и революционное движение было дворянским. В крепостной России 20—30-х годов еще не было революционеров-разночинцев, почти не было и разночинцев-писателей. Зато живописцы и скульпторы выходили из крепостных, мастеровых, мещан, мелких торговцев. Академия художеств воспитывала их с самого нежного возраста в духе нерассуждающей покорности своим традициям, не имевшим к романтизму ни малейшего касательства. Интерпретированный, на академический лад Рафаэль и болонские академики XVII—XVIII веков были официальными художественными эталонами. Обучение продолжалось 12 лет. Общее образование Академия давала скудное. Все силы учащихся направлялись на усвоение классического рисунка; делалось это так: сначала долго копировали оригиналы (то есть гравюры или рисунки в учебнике Прейслера), потом рисовали с гипсовых слепков и только в конце обучения — с натурщиков. Торжеством искусства считалось умение нарисовать анатомически правильную фигуру одной линией, начиная от пальца ноги, — предание приписывало этот подвиг профессору Егорову. По картинам академических профессоров Егорова, Шебуева и их воспитанников можно видеть, как властвовали ложноклассические каноны, особенно в историческом жанре, самом высоком в жанровой иерархии. Каждая фигура более или менее напоминает римскую статую или позаимствована у болонцев, все они окаменевают в благородных позах, делают аффектированные жесты, все однообразно задрапированы. Фактура живописи заглаженная, "эмалевая", цвета локальны и искусственно объединяются условным коричневатым тоном.

Неоклассицизм в архитектуре и скульптуре был в начале века еще живым и плодоносным течением. Многие из прекрасной плеяды скульпторов конца XVIII столетия продолжали работать, а Мартос даже создал свои лучшие произведения (в 1818 году он закончил памятник Минину и Пожарскому). Федор Толстой исполнил серию изящных, тонких рельефов, посвященных Отечественной войне 1812 года. Но в живописи неоклассицизм, скованный академическими шаблонами, был сух, скучен, становился тормозом развития искусства. Нужно было обладать не только большим талантом, но и духовным мужеством, чтобы самостоятельно выбиваться из-под пресса этой закосневшей системы. Миновать же ее было еще труднее — другого пути в искусство помимо Академии практически не существовало.

Если добавить сюда, что заграничное пенсионерство учеников Академии ограничивалось Италией (во Францию не посылали), то понятно, почему вольные романтические веяния мало проникали в живопись. Прямым романтиком был, пожалуй, только А. Орловский, поляк по происхождению, — тот Орловский, к которому обращался Пушкин: "Бери свой быстрый карандаш, // Рисуй, Орловский, ночь и сечу". Разностороннее дарование Орловского не было глубоким. Гораздо значительнее портретист Орест Кипренский.

Он принадлежал к тем, кто, пройдя исправно академическую выучку, формально ее не отбрасывал, не реформировал, но силою своего дара

Орест Кипренский
Портрет Е.П.Ростопчиной
1809 Москва,
Третьяковская галерея



преодолевал. Романтический и пылкий по складу таланта и темперамента, Кипренский, окончив Академию по классу исторической живописи, хотел продолжать работать в этом жанре, делал многочисленные карандашные эскизы (например, "Гробница Анакреона", "Смерть Клеопатры"), однако призвание, а возможно, и необходимость заработка заставили его заняться портретом — жанром самым низшим по академическим понятиям, так что согласно этим понятиям он потерпел неудачу. То была счастливая неудача: в портретах Кипренскому удалось запечатлеть духовную жизнь целого поколения русских людей - и какого поколения! "Чему, чему свидетели мы были! Игралища таинственной игры, // Метались смущенные народы, // И высились, и падали цари".

Кипренский не следовал традициям парадного портрета, даже когда писал героев войны и государственных деятелей. Он избегал репрезентативности и позы, равно как и светского маскарада; его портреты, скорее, интимны, но вместе с тем и приподняты над уровнем житейской обыденности. Перед нами проходит вереница людей, живших в напряженное время напряженной душевной жизнью, способных на тонкие переживания и сложную работу мысли. Будь это портрет старика с молодыми глазами - Адама Швальбе, приемного отца художника; гусара Е. Давыдова; кроткого и мечтательного Жуковского; задумчивой женщины с глубоким, вопро-



Орест Кипренский
Портрет А.А.Челищева
Около 1809 Москва,
Третьяковская галерея

Сильвестр Щедрин
Берег в Сорренто с видом
на остров Капри
1826
Москва,
Третьяковская галерея

шающим взором — графини Ростопчиной; автопортрет художника в молодости — в них угадывается сдержанная страстность, жар души. Кажется, что эти люди слышат зов "тайной свободы", воспетой Пушкиным. И облик самого поэта живет в нашем сознании таким, как его написал Кипренский: бледное вдохновенное лицо в ореоле курчавых волос, скрещенные под плечом руки, поразительно живой, как бы вечно следящий взгляд, тень скорби в очертаниях губ. Лучшие вещи сделаны Кипренским в молодости, совпавшей с молодостью века. Все привлекательно в этих ранних произведениях — свежесть чувства, сочность колорита, необычная для питомцев Академии. Портрет мальчика Челищева построен на красивом аккорде цветов, взятых в полную силу и так сопоставленных, что кажутся сияющими: алое, темно-синее, белое; глаза у мальчика как влажные черные вишни, передана та светлость кожи, какая бывает только у детей. Живописным портретам не уступают карандашные, сделанные легко и артистично; здесь среди моделей художника есть и крестьянские ребятишки, и маленькая калмычка, и музыкант из крепостных — они

на равных правах входят в портретную галерею современников. Казалось, творческий родник неиссякаем. Но позже, когда Кипренскому было еще далеко до старости, он словно надорвался. Его живопись становится неприятно рыжеватой по общему тону, заглаженной по фактуре. По настроению она остается романтической, но теперь это романтика напыщенная, с грубоватыми эффектами освещения. В 1828 году Кипренский уехал в Италию и больше не возвращался — там он умер через восемь лет. "Невозвращенцем" был и другой замечательный художник этой поры, отчасти близкий романтизму, — Сильвестр Щедрин, сын скульптора Федоса Щедрина. Это лучший русский пейзажист первой половины века, хотя вдохновляла его не русская природа: он жил в Италии, писал ее пленительные заливы и скалы, "и блеск, и тень, и говор волн". Приехав в Италию, С. Щедрин вскорее отошел от традиции ландшафтных vedut (видов), усвоенной им в Академии у своего дяди Семена Щедрина, тоже пейзажиста: четкое деление пространственных планов (обычно три плана: первый — в коричневом тоне, второй — зеленый, дальний — голубой), кулидность, условность цвета. Сильвестр Ще-





Сильвестр Щедрин
Веранда, обвитая
виноградом
1828
Москва,
Третьяковская галерея

Щедрин сумел преодолеть отечественный академизм и не заразиться итальянским академизмом, взглянуть (как пишет А. Эфрос) "живыми и влюбленными глазами на живую и ласковую природу Италии". Он стал писать этюды маслом прямо с природы (что было не принято — с природы полагалось только "чертить"), причем, по его словам, "в таких местах, где, по-видимому, ни одна ландшафтная нога не ступала"; самостоятельно приобщался к живописи на пленэре. Знаменитые римские памятники, в том числе Колизей, он, конечно, писал, но это было для него не главное; как и его младший современник Коро, в те же годы живший в Италии, Щедрин сильнее чувствовал поэзию природы, чем поэзию руин. Малая гавань в Сорренто, озаренная вечерним солнцем, одушевленная человеческим присутствием

— фигурами рыбаков и их лодками, или увитая виноградом солнечная терраса на берегу моря, где лениво блаженствуют неаполитанские лаццарони,

— вот его рай, вот места, где хочется жить и умереть. Щедрин умер в Сорренто, не достигнув сорока лет, в расцвете своего таланта.

Вообще в русской живописи полнее выразился не бурный романтизм, но "тихий" романтизм чувства, близкий сентиментализму и от него берущий истоки. В России, стране деспотической государственности и крепостного права, заявление права личности на независимость своего внутреннего мира, интимного строя переживаний значило много. Тем более когда это право признавалось равно за всеми, без различия сословий. Карамзинское "и крестьянки любить умеют" звучало совсем не так наивно, как теперь кажется. Право любить, разумеется, было не единственным правом, которого недоставало крестьянам, но важно, что уже тогда дворянская интеллигенция пришла к осознанию человеческой полноценности "рабов". Дворянская интеллигенция пушкинского времени — лучшие ее люди — знала чувст-



Василий Тропинин
Портрет сына Около
1818 Москва,
Третьяковская галерея

воины перед ними. Она жила не только напряженной умственной жизнью, но эмоционально обостренной, как можно судить по литературному творчеству, по переписке частных лиц. Эта жизнь чувства и жизнь чувством сквозит в портретной галерее, созданной Кипренским, она одушевляет и творчество Боровиковского, Тропинина, Венецианова.

В.А.Тропинин — любимый портретист московского дворянства. Атмосфера Москвы отличалась от петербургской: в Петербурге сосредоточивалось все официальное, состоящее на государственной службе; в Москве жило не служащее дворянство — жило проще, патриархальнее и веселее. Петербуржец представляется человеком в мундире, москвич — человеком в халате с распахнутым воротом. Непринужденно, по-домашнему раскрытый ворот — внешняя примета большинства тропининских портретов. Почти все, кого он писал, выглядят у него благодушными, приветливыми, слегка мечтательными. Грибоедовских "старух зловещих, стариков" мы у него не найдем, язвительных Чацких - тоже. Отсвет собственной мягкой натуры

Тропинина лежит на его портретах. Но также и некоторой душевной пассивности, привитой Тропинину его подневольным состоянием: он был крепостным графа Моркова, состоял у него и в лакеях, и в кондитерах, а вольную получил только в 45 лет, будучи уже известным художником. Тропинин создал тип домашнего, интимного портрета с элементами жанровости - как знаменитая "Кружевница", крепостная рукодельница, точеному личику и прекрасным рукам которой могла бы позавидовать любая дама из общества. В живописной одаренности у Тропинина было мало соперников. В 1818 году, когда он был еще крепостным и жил при своем барине в имении Кукавка на Украине, он написал "Портрет сына" - удивительный по живописному очарованию и свободной манере письма. Этот портрет светловолосого, загорелого мальчика светится, живет и дышит. После того Тропинин работал еще сорок лет, увековечил великое множество людей, выработал более или менее устойчивые приемы портретирования, усовершенствовался в технике, но портрет сына ос-



Василий Тропинин
Кружевница
1823
Москва,
Третьяковская

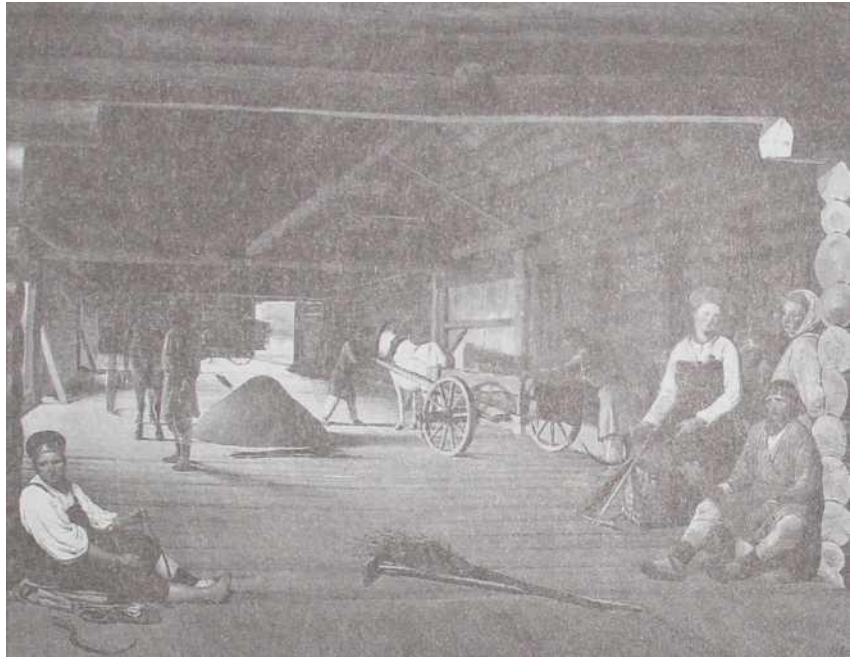
тался непревзойденным, за исключением, быть может, портрета Пушкина, написанного в один год с Кипренским и ему не уступающего.

Еще в Кукавке Тропинину доводилось писать и жанровые сцены - "Свадьбу в Кукавке", "У гадалки" и другие, — но они не выходили за рамки условных идиллий из жизни "пейзан". Настоящим родоначальником народного бытового жанра суждено было стать А.Г. Венецианову - скромному титулярному советнику, который, затворившись в своей маленькой усадьбе и окружив себя учениками из простого звания, писал, "не мудрствуя", гумно, пашню, портреты крестьян.

Тихая жизнь Венецианова была, в сущности, подвижнической. Он родился в 1780 году в семье мелкого торговца, учился в московском пансионе, потом служил землемером и почтовым чиновником. В Академии художеств никогда не был, начал заниматься живописью сначала самоучкой, потом под наблюдением маститого Боровиковского, которого очень чтит. Как ни был смирен и не заносчив по натуре Венецианов, заметно, что он с самого начала избегал проторенной колеи, хотел работать по-своему. Любопытная деталь его биографии: в 1807 году, еще состоя на службе, он затевал издание "Журнала карикатур", и карикатур довольно смелых, — это издание было после первого же выпуска запрещено цензурой. После того Венецианов продолжал писать милые элегические портреты в духе Боровиковского, усердно копировал картины в Эрмитаже и в 1811 году решился представить свои работы в Академию художеств. За "Автопортрет" и портрет инспектора Академии Головачевского с тремя маленькими воспитанниками ему присудили звание академика. Но, видимо, в нем не переставала идти какая-то подспудная, внутренняя работа. Его "осенило" уже в возрасте около сорока лет - толчком послужило впечатление от приобретенной Эрмитажем картины француза Гране "Внутренность церкви капуцинов". Ровно ничего особенного не было в этой картине, кроме иллюзорно переданной пространственной глубины интерьера, но Венецианов это "правдоподобие до обмана" пленило и помогло сформулировать идею, должно быть, давно у него созревавшую: надо попытаться писать без предудказанных стиливых правил: "...ничего, — по его собственным словам, — не изображать иначе, чем в натуре является, и повиноваться ей одной без примеси манеры какого-нибудь художника, то есть не писать картину a la Rembrandt, a la Rubens и проч., но просто, как бы сказать, a la Натура". Мысль, во всяком случае, смелая для того, кто двенадцать лет занимался копированием эрмитажных картин.

Вступив на эту новую дорогу, Венецианов оставил службу, уехал в свое маленькое имение Сафонково в Тверской губернии и стал там писать крестьян, в чем картина Гране, конечно, неповинна, а, скорее, сыграло роль то, что в деревне к услугам художника всегда была послушная, безотказная натура. Судя по картине "Гумно", Венецианов сначала воспользовался ею именно для того, чтобы осуществить свое намерение 1 написать "до обмана правдоподобно" простой интерьер, передать его глубину с помощью света, проникающего с трех сторон. Фигуры крестьян в "Гумне" еще играют стаффажную роль, служат для оживления и подчеркивания перспективы. Но вышло так, что Венецианов постепенно увлекся крестьянской "натурой" ради нее самой. Интерьеров он впоследствии писал не очень много (кроме прелестного "Утра помещицы", где он мастерски распорядился постигнутыми им секретами освещения), зато в портретных этюдах мужиков, баб, деревенских ребятишек и в непритязательных сценах из их жизни он действительно поднял новую художественную целину. Просто-

Алексей Венецианов Гумно
1821-1822 Санкт-Петербург,
Русский музей



Алексей Венецианов
На жатве. Лето Середина
1820-х Москва,
Третьяковская галерея

душная искренность Венецианова сообщала этим изображениям подкупающую правдивость. Хотя и приодетые, приглаженные и чуточку опозитизированные в сентиментальном духе, все эти Захарки, Капитошки, Маши и Парани — доподлинные люди, а не куколки в кокошниках. Превосходен

"Захарка" — серьезный толстощекий мужичок с ноготок в большой шапке. Очень хороша кроткая "Девушка с васильками", — ее дотемна загорелые большие руки на ворохе голубых васильков как бы смущаются своего вынужденного бездействия. Лучшие "жанры" Венецианова, "На пашне" и "На жатве" (их называют также "Весна" и "Лето") тонко срежиссированы, а первая — даже с оттенком сказочности: это одна из поэтичнейших картин русской школы. Крестьянка ведет по полю лошадей, впряженных в борону, в сторонке прямо на земле сидит ее ребенок. Но крестьянка тут не просто Маша или Параша, а сама Весна. В нарядном сарафане и кокошнике, она идет легкой, почти летящей походкой; рост ее по сравнению с лошадьми выше, чем у реальной женщины, облака вторят ее движению. Весенний пейзаж воздушен, прозрачен, там и сям в пепельные тона вспаханной земли вкраплены голубые мазки, напоминающие о подснежниках — маленьких зеркалах неба. И эта картина, и "На жатве", и "Спящий пастушок" представляют Венецианова еще и с новой стороны — как первооткрывателя русской природы в живописи-





Алексей Венецианов
На пашне. Весна Первая
половина 1820-х Москва,
Третьяковская галерея

си, ее неброского, тонкого очарования. В те годы, когда Сильвестр Щедрин в прекрасных далеких краях писал морские просторы, величавые скалы, горение полуденного солнца, его соотечественник-домосед сумел почувствовать поэзию узенькой речки Ворожбы, пологих берегов, невысоких редких деревьев, которые "как будто пухом зеленеют" в тихом сиянии северной весны.

Но Щедрин был уверенным мастером, а Венецианов все как-то колебался, не зная точно, в чем его сила. О картине "На пашне" он нигде не упоминает, видимо, не отдавая себе отчета в ее ценности. Зато он возлагал большие надежды на свою довольно неуклюжую, примитивную по концепции историческую картину "Петр Великий. Основание Петербурга" и горько сетовал на недостаточное к ней внимание. Академические соблазны продолжали его искушать: вдруг он задумывал написать свою скромную дворовую девушку в виде вакханки на тигровой шкуре или Дианы. Писал он и образа для церквей, но, кажется, больше ради заработка.

Живший сам скудно, порой опасавшийся, что его дочери "будут истлевать от холода и голода" (и они действительно бедствовали после смерти отца), Венецианов безвозмездно обучал и чуть ли не содержал многих неимущих учеников — всего их у него перебивало около семидесяти человек. Их он учил тщательно работать с натуры, писать простые натюрморты, интерьеры, отвергая рисование с "оригиналов" и с гипсов. Некоторые из венециановцев стали известными художниками — Тыранов, Крендовский, Заболотский, Плахов, Крылов и другие. Работали они и в области "народного жанра", сказали свое слово в пейзажной и в портретной



Григорий Сорока

Рыбаки

Вторая половина 1840-х

Санкт-Петербург,

Русский музей

живописи. Из школы Венецианова вышел талантливейший самобытный художник Григорий Сорока, которому, несмотря на хлопоты учителя, так и не удалось освободиться от крепостной зависимости — впоследствии он спился и покончил с собой.

Художники венециановской школы и, шире, венециановского круга (так как в этом духе работали не только его непосредственные ученики) составляли тот пласт профессионального искусства, который взаимодействовал с искусством "низовым", дилетантским или полупрофессиональным, иначе говоря, искусством "примитивов". Эти русские "примитивы" прежде всего крепостные художники, не прошедшие через Академию и обслуживавшие своего барина, изображавшие его самого с семейством, его занятия охотой, виды его усадьбы и пр., и также художники городские — иконописцы, вывесочники, доморощенные портретисты, которым охотно заказывали портреты купцы, пока у художников не "отбило хлеб" распространение фотографии, — но и тогда на их долю оставалась роспись купеческих особняков и малевание картин на продажу любителям. "Низовое" искусство оглядывалось на профессиональные образцы, но одновременно сохраняло преемственные связи с изобразительным фольклором, с лубком. В конце концов, это был тот питательный раствор, в котором постепенно выкристаллизовывались элементы разночинной, внеакадемической художественной культуры. В творчестве Венецианова и его последователей, в искусстве Тропинина, в деятельности выпускников провинциальных художественных школ, например арзамасской, руководимой А. Ступиным, сказывалась в разной мере и на разных уровнях генетическая связь с "примитивами". Первая поросль русского разночинного реализма еще не отличалась осознанно критическим, аналитическим отношением к изображаемой действительности, характерным для более позднего этапа, но ей была

свойственна прелестная свежесть "наивного" мировосприятия, трогательное желание, чтобы все на картинах было "как настоящее", "правдоподобное до обмана", с любовно выписанными подробностями. Предвестиями демократического бытового жанра были пока что многочисленные бабушки с внучкой, девушки с теленком, мальчики со стаканом, старухи с курицей, охотники, нищие старики, групповые портреты в уютном интерьере и тому подобные житейские мотивы.

В начале 30-х годов возник еще один очаг и резерв демократического реализма — Художественный класс в Москве, через десять лет преобразованный в Училище живописи и ваяния. Его главным основателем и попечителем был один из замечательнейших русских людей той эпохи декабрист М. Ф. Орлов, друг Пушкина и Чаадаева, в прошлом блестящий молодой генерал, руководивший взятием Парижа, а после разгрома декабризма пощаженный, но высланный под надзор полиции "...Орлов был похож на льва в клетке, — писал о нем Герцен. — Везде стучался он в решетку, нигде не было ему ни простора, ни дела, а жажда деятельности его снедала". Организация художественной школы в Москве стала последним делом жизни этого выдающегося человека: в течение десяти лет, до дня своей смерти, он делал все, что мог, чтобы начинание это не заглохло, временами содержал Художественный класс на свои средства, так как Классу постоянно грозило закрытие из-за отсутствия материальной поддержки. Тем не менее уже в 1833 году там насчитывалось 65 учеников - все из беднейших сословий, в том числе из крепостных, хотя Академия художеств уже давно отказалась принимать крепостных, поскольку помещики, как правило, не желали отпустить на волю своих дипломированных "домашних мазунов". Орлов настаивал на необходимости "распространять образование на все сословия общества", "приглашать в сотруidники все таланты, разбросанные по городу", привлекать к занятиям искусством женщин, пригласить для руководства Классом большого и широко образованного художника. Он хлопотал, чтобы таким руководителем стал Тропинин, — Тропинин не стал им официально, но часто посещал Класс и следил за работой учеников. Венецианов очень хотел преподавать в московской школе, но Орлова тогда уже не было в живых и ему было отказано: академические профессора не жаловали Венецианова. Долгие годы Училище живописи находилось в стеснительной зависимости от Академии; внутри него тоже шли распри между сторонниками академической системы обучения, составлявшими большинство преподавателей, и сторонниками "метода более близкого к природе" — к последним принадлежал бывший ученик Венецианова Зарянко.

Другой ученик Венецианова, Мокрицкий, также преподававший в Училище, был противником реформ Зарянко, предлагавшего ограничить рисование с гипсов, усилить работу с натуры и ввести класс натюрморта. Мокрицкий против всего этого возражал, ссылаясь на то, что только в классе гипсовых фигур учащиеся приобретают "красоту и благородство стиля" и что не следует менять методы, уже почти сто лет практикуемые в Академии художеств. Он принадлежал к тем венециановцам, которые, выйдя из-под крыла учителя, примкнули к академическому лагерю, увлеченные блестящими триумфами Карла Брюллова. Мокрицкий, художник очень посредственный, но хороший рассказчик, любил рассказывать учащимся о Брюллове и об Италии - это был его конек. В разгар полемики с Зарянко (в 1857 г.) он написал интересные воспоминания о своем первом учителе — Венецианове. Вспоминал о нем с признательностью, но с явным оттенком снисхождения: хороший "перспективист", добрый человек, заботливый к

своим ученикам, однако место его в искусстве, дает понять Мокрицкий, довольно скромное, его ученики сошли со сцены, "как незаметно сходят с небесного свода звездочки при блеске великолепного солнца". Великолепному солнцу Мокрицкий уподоблял не только самого Брюллова, в то время уже умершего, но и его академических эпигонов. В действительности дело обстояло не так: сходить со сцены предстояло академизму, а на первый план выходили уже тогда другие силы, представленные, между прочим, и выпускниками Московского училища, среди которых были Перов, Прянишников, Саврасов. Но перед тем — в 30—40-е годы - романтизированный академизм в самом деле пережил свой звездный час благодаря исклю-

чительно яркому дарованию Карла Брюллова. Никто из русских художников не пожинал при жизни такие лавры, как Брюллов. Зато уже через несколько лет после его смерти началось охлаждение и переоценка. Когда Брюллов в 1852 году умер в Италии, известный художественный критик В.В. Стасов, тогда еще молодой, написал статью о его последних произведениях, полную пылких дифирамбов. И тот же Стасов всего девять лет спустя с не меньшей пылкостью "разоблачил" Брюллова как представителя фальшивого, пустого академизма, соглашаясь признать лишь некоторые, и то не бог весть какие достоинства за его портретами.

Любопытно, что пламенные поклонники Брюллова видели в нем новатора. Ему ставили в заслугу обновление русской живописи, поворот от рутинной "заученных приемов", от "идеализации" к "верности натуре", к "разнообразной прелести самой природы". Сам Гоголь писал о "Последнем дне Помпеи": "Это светлое воскресение живописи, пребывавшей долгое время в каком-то полумлетаргическом состоянии".

Критики же Брюллова, выступившие позже,

ставили ему в вину именно рутинность, именно приверженность академизму, идеализацию и отсутствие реальности. Кем же он был в действительности — новатором или рутинером? Отказавшись от предубеждений той и другой стороны и сохраняя историческую объективность, можно сказать, что решительных преобразований в искусстве Брюллов не произвел, — их, скорее, произвел скромнейший Венецианов. Брюллов шел традиционным путем академической школы, но в силу своей замечательной одаренности, своего огромного живописного темперамента пошел дальше, достиг большего. Чисто академические понятия о "благородной натуре" он напоследок заставил заиграть в яркой вспышке, сумел их одушевить, романтизировать и приблизить к современному строю чувств. Такого рода новаторство — новаторство в уже проложенном ранее русле — обычно пользуется успехом у современников, в отличие от новаторства, прокладывающего еще неизвестное русле. Последнее находит признание только у следующих поколений, а первое они подвергают пристрастной критической переоценке. Так произошло с искусством Брюллова: более эффективное, чем глубокое, оно перестало импонировать людям 60-х годов. Резкость этого поворота свидетельствует о резкости перемен в жизни и сознании



Карл Брюллов
Итальянский полдень
(Итальянка, снимающая
виноград)
1827
Санкт-Петербург, Русский
музей

общества. Теперь с большой исторической дистанции легче оценить наследие художника по справедливости — без преувеличений и принижений.

Карл Брюллов (или Брюлло — русское окончание фамилии было ему "высочайше пожаловано") родился в семье академика, мастера орнаментальной резьбы по дереву, был отдан в Академию десятилетним ребенком и с самого начала обнаруживал выдающиеся способности. По окончании курса, в 1822 году, его отправили пенсионером в Италию вместе с братом Александром, впоследствии архитектором и незаурядным акварелистом (все семейство Брюлло было причастно к художествам). В Италии Брюллов прожил долго, она и впредь оставалась для него, как и для Сильвестра Щедрина, обетованной страной, куда он всегда рвался. В первые же годы он написал и отослал в Общество поощрения художеств картину "Итальянское утро" — красавица, моющая у фонтана; затем "Итальянский полдень" — красавица, срывающая виноградную кисть. Обе были приняты с большими похвалами, хотя по поводу "Полдня" комитет Общества замечал: "...ваша модель была более приятных, нежели изящных соразмерностей" (красавица была полненькая), а "целью художества вообще должно быть изображение природы в изящнейшем виде". На что художник отвечал, что чистота форм необходима в статуях, живописцу же позволительно "посредством красок, освещения и перспективы" больше приближаться к природе. Так он, деликатно, но решительно, начинал вносить поправки в академические каноны, впрочем, не собираясь их отвергать.

Его талант высказался сполна в "Последнем дне Помпеи". Брюллова поразил и вдохновил вид раскопанного мертвого города, погибшего в I веке от извержения Везувия, — а также и опера Пачини на тот же сюжет, которую он видел в Риме. В его грандиозном полотне есть и драматическое переживание катастрофы, и оперная великолепность зрелища при огненном освещении. "Антикварская" точность в деталях - и весьма мало историзма в трактовке целого. Смятение погибающих людей - и красивая эффектность их жестов и поз. Брюллов искусно расположил на авансцене несколько групп: мать с дочерьми, сыновья, несущие старика отца, упавшая с колесницы женщина и другие. Каждая группа создана как бы по мотивам позднеантичной классики типа "Лаокоона" (группу "Лаокоона" Брюллов особенно любил и срисовывал ее до сорока раз), проведенной через призму живописи Гвидо Рени. Тем не менее в этих достаточно условных статуарных группах много живого, неподдельного по чувству. Жест руки старика - он словно хочет загородиться от смертоносного неба. Движение матери - она просит сына бежать и спастись одному, без нее. Наконец, автопортрет Брюллова в образе помпеянского художника, который, держа на голове ящик с красками, бежит вместе с толпой, а все-таки бросает взгляд невольного восхищения на огнедышащий Везувий. По сравнению с историческими композициями старых академистов картина Брюллова прямо кипела страстью и жизнью. Огромное полотно, с множеством фигур (и все "красоты божественной"), с конями, гробницами, колесницами, падающими с крыш статуями, залитое зловещим светом молний, пожара и раскаленной лавы, производит сильное впечатление и сейчас. Брюллов написал его с предельным для академической школы пластическим мастерством. Современники говорили: "Самовластно владея светом и тенью, он отторгает от полотна предметы и фигуры и выводит их вперед с удивительной выпуклостью".

Противоречие между классической красотой "групп" и ужасом катастрофы тогда не ощущалось как противоречие, - напротив, как особое достоинство, отмеченное не кем иным, как Гоголем. Гоголь находил, что.



Карл Брюллов
Последний день Помпеи
1833
Санкт-Петербург, Русский музей

представив человека "как можно прекраснее", изобразив его венцом творения, художник тем-то и вызывает у зрителя "чувство жалости и страстного трепета. <...> Нам не разрушение, не смерть страшны... нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша".

Перед тем как привезти "Помпею" в Россию, где ее ждал неслыханный триумф, Брюллов выставил ее в Милане и в Париже. В Италии картину встретили с восторгом, во Франции — гораздо более сдержанно: ведь там уже знали Жерико и Делакруа — рядом с ними брюлловский блеск мог показаться несколько бутафорским. Сам Брюллов вовсе не заметил произведений французских романтиков или не заинтересовался ими. Он был слишком "классик".

После "Помпеи" он больше не писал исторических картин; начинал "Осаду Пскова", но оставил ее незаконченной. Вообще ему не работалось в России, несмотря на окружавшее его поклонение, несмотря на то, что сам Николай оказывал ему знаки внимания и заказывал портреты царской семьи. Брюллов тяготился северным климатом и, вероятно, климатом политическим. В одном из московских писем жене от 1836 года Пушкин упоминает: "Брюллов сейчас от меня. Едет в Петербург скрепя сердце; боится климата и неволи".

Брюллов написал много превосходных портретов; ими он оказался ближе всего реалистическому вкусу второй половины века, особенно мужскими портретами (изображая женщин, он неизменно подводил их под свой излюбленный тип итальянской красавицы), — П. Кукольника, Н. Кукольника, археолога Ланчи, последним автопортретом, где художник написал себя уже больным, исхудавшим и не таким победительно красивым, как был в молодости.



Карл Брюллов

Портрет графини Ю.П.Самойловой, удаляющейся с бала с приемной дочерью Амацилией Паччини Не позднее 1842 Санкт-Петербург, Русский музей

Карл Брюллов

Всадница (Портрет Джованины и Амацилии Паччини, воспитанниц графини Ю.П.Самойловой) 1832 Москва, Третьяковская галерея

Нам, зрителям XX века, парадные портреты кисти Брюллова не менее интересны, чем интимные. Последние очень хороши, но многое хорошее в этом жанре было создано и до Брюллова и после него. Тогда как его большие, импозантные "сюжетные" портреты светских львиц, например графини Самойловой, удаляющейся с бала, — явление в своем роде единственное и больше уже не повторявшееся в русском искусстве. Они нравятся нам по-другому, чем в те времена: мы не воспринимаем их слишком всерьез, в их роскошности есть что-то наивное, но тем-то они и привлекательны. "Всадница", изображающая прекрасную молодую даму на прекрасном коне и встречающую ее прекрасную девочку, — одно из обольстительных произведений Брюллова: в нем есть какое-то детски счастливое упоение огненными статьями коня, шуршанием голубого атласа, розового шелка, развевающейся по ветру вуалью. Брюллов не был настоящим колористом, но умел подбирать краски, как цветы в букете, — красочный букет "Всадницы" очень красив. В этой картине нравится даже то, что могло бы считаться недостатком, — застывшая поза всадницы, ее неподвижное, лишенное мимики лицо. Этой статичностью она подобна драгоценной кукле, —

мы видим ее как бы глазами обомлевшей от восхищения маленькой девочки в розовом платье, которая стоит на балконе виллы.

Блестящий художник, умный и обаятельный человек, баловень славы, Брюллов не дал славе вскружить себе голову: он сознавал ее обманчивость, и чувство неудовлетворенности собой ему было знакомо, особенно в последние годы жизни, проведенные опять в Италии. Здесь он, отчасти под влиянием "Страшного суда" Микеланджело, задумывал весьма пессимистическую по концепции картину "Всеразрушающее время", где падают в Лету великие люди мира, кончая Наполеоном; он хотел написать там и себя - уже почти погружившимся в волны Леты (эскиз этой картины не сохранился, и известно о нем только из подробного описания Стасова). Возможно, он смутно чувствовал отыгранность своей роли и готовящийся в русском искусстве поворот. Незадолго до смерти он сказал П.А.Федотову: "Вы меня обогнали...".



Павел Федотов
Сватовство майора
(Смотрины в купеческом
доме)
Около 1851
Санкт-Петербург, Русский
музей



Федотов не помышлял обгонять Брюллова, он его боготворил, а его собственная горькая, неустроенная жизнь составляла контраст со счастливой судьбой "великого Карла". Но он действительно сказал новое слово в искусстве, и критические реалисты пореформенной России именно его признали своим родоначальником. Известная картина Федотова "Сватовство майора" напоминает сцену комедий Островского из купеческого быта, многие даже принимают ее за иллюстрацию к Островскому, но она была написана в 1848 году, а первая комедия Островского, "Свои люди — сочтемся", появилась в печати только два года спустя, на сцене же - еще позже.

Федотов был беден, влачил лямку военной службы, в тридцать лет вышел в отставку и посвятил себя целиком живописи. Академию он посещал недолго и урывками, в качестве вольноприходящего (по классу батальной живописи), в сущности, работал самоучкой, как и Венецианов. Но у Венецианова было Сафонково, а у Федотова - ничего, кроме неусыпной жадной наблюдательности. "Главная моя работа на улицах и в чужих домах. Я учусь жизнью, я тружусь, глядя в оба глаза; мои сюжеты рассыпаны по всему городу, и я сам должен их разыскивать". Улицы и дома не показывали ему ничего ни классически возвышенного, ни романтически прекрасного: ни благородных героев, ни брюлловских красавиц, а только мелких чиновников, частных приставов, толстобрюхих купцов, засаленные трактиры, замусоренные комнаты, марширующих солдат, офицеров с денщиками, чей безотрадный быт он знал особенно хорошо по личному опыту. "Над чем же тут душе развиваться, воображенью порезвиться? Пускай рассудит целый свет: поэзии тут пищи нет" — так он заключал одну из своих стихотворных "рацей", ходивших по рукам в списках. (Кстати сказать, эти "рацеи", призванные комментировать картины и написанные в духе лубочных стихов, показывают, что и Федотов не чуждался традиций городских "примитивов".) Но все же была пища для поэзии в прозаической жизни, которую он изображал. Правда, ему не сразу удалось поэтически овла-

деть своим материалом, таким обычным для русской жизни и необычным для русской живописи 40-х годов. Он привел в искусство толпу разношерстного люда, со всей захлапленностью его быта, и на первых порах она его подавила, загроздила своим скарбом его маленькие картинки. Художнику, видимо, казалось, что для полноты впечатления надо изобразить побольше всего: и вот этого писца с чернильницей, и этого озорного мальчишку, и не забыть того пьяного, и бутылку, и селедочный хвост, валяющийся на комод, да еще присовокупить обязательное нравоучение, как в басне, выразив его аллегорически, — например, в виде мышки, попавшей в мышеловку. Ранние работы Федотова, написанные сепией (прозрачной коричневой краской), забиты до отказа фигурами и реквизитом, их названия назидательны: "Женился без приданого", "Бедной девушке краса - смертная коса". В сепиях и зарисовках его заметна связь и с лубком и с журнальной карикатурой того времени, из художников же Федотов особенно любил Хогарта и стремился ему следовать.

Первые картины маслом — "Свежий кавалер" и "Разборчивая невеста" - тоже отличались перегруженностью и некоторой пестротой. Брюллов дал Федотову совет: не мельчить, не карикатурить, писать шире. Прислушался ли Федотов к словам Брюллова или его собственное художественное чувство достигло зрелости, но уже "Сватовство майора" цельно и сравнительно просто по композиции, смысл сцены воспринимается сразу же, во всей его комедийной остроте, хотя карикатурности нет; характеры действующих лиц переданы бесподобно, как и типичный интерьер купеческого жилья. Картина пользовалась большим успехом, на выставке возле нее толпился народ. Не без содействия Брюллова Федотов получил за нее звание академика.

Потом, за оставшиеся три года жизни (всего только!), талант Федо-

това окончательно возмужал: он создал "Завтрак аристократа", "Вдовушку", чудесный портрет Н. Жданович за клавесином и заключительный свой шедевр - "Анкор, еще анкор!". В трудной технике

мелкого, почти миниатюрного, филигранного письма масляными красками Федотов достиг не только виртуозного умения, искусной передачи фактуры предметов, но и цветовой выразительности. "Вдовушку" он написал в нескольких вариантах, то приглушая, то усиливая звучание густого зеленого в соседстве с интенсивным тоном красного дерева и черным платьем молодой вдовы. Колористические задачи ставились художником сознательно: он догадывался о самостоятельной эмоциональной роли цвета. А ведь этому не учили в Академии, да и художественное поколение 60-х годов еще мало задумывалось о таких проблемах.

Картина "Анкор, еще анкор!" настолько же целостна по цвету — мутно-красному, зловещему, — насколько ранние вещи по цвету раздроблены, настолько же лаконична, насколько "Свежий кавалер" многословен. И она подлинно трагедийна: вот где тоска неприглядной обыденности нашла высокопоэтическое выражение. Федотов сам испытал, что значит отупляю-

Павел Федотов
"Свежий кавалер"
Утро чиновника,
получившего первый
крестик 1846

Москва,
Третьяковская галерея





Павел Федотов
Портрет Н.П. Жданович за фортепьяно 1849
Санкт-Петербург,
Русский музей

шая, лютая скука жизни мелкого офицерства, знающего только казарму, шагистику, фронт, устав. И вот он написал почти уже превратившегося в автомат офицера, который где-то в глуши, на постое, при тусклом свете свечи муштрует свою собаку, как муштрует он солдат, как его самого муштруют всю жизнь. Вперед - назад, вперед - назад, анкор - еще анкор: кажется, слышишь, как хриплым с перепоя голосом он выкрикивает эту бессмысленную команду. А свеча догорает и вот-вот погаснет, а за окном томительно-синяя ночь и виднеющийся в окне домик смотрит недобрым красным глазом. Вероятно, уже после этой картины написаны "Игроки" — вариация той же темы загубленной жизни, деградации личности, самими героями не признаваемой и оттого еще более страшной. Трагическую силу произведений Федотова осознали не сразу — сначала в них видели только подобия жанровой живописи "малых голландцев". Но через несколько лет Федотова стали называть "Гоголем в живописи". Художника тогда уже не было в живых — он умер 37 лет от роду в психиатрической больнице, в 1852 году.

В этом же году умер Брюллов — и не услышал, как его свергали с прижизненного пьедестала; Федотов же не услышал, как его возводили на пьедестал посмертный.

Между двумя эпохами русской живописи и как бы в стороне от обеих жил и творил Александр Иванов, великий правдоискатель, поглощенный идеей нравственного воскресения, и, может быть, самый гениальный русский художник XIX века.

Отец его, Андрей Иванов, был одним из видных профессоров исторической живописи в Академии художеств наряду с Егоровым и Шебуевым; он и руководил обучением своего сына. Биография Александра складывалась традиционно: поступил в Академию десятилетним мальчиком, учился там 12 лет, был послан Обществом поощрения художеств в Италию, где прожил до конца жизни, всячески оттягивая и откладывая срок возвращения. Он вернулся в Петербург только в 1858 году (ему было тогда 52 года), с картиной "Явление Христа народу", и в том же году умер от холеры.

Он был медлителен, медленно развивался, был тяжелодум. В противоположность вундеркинду Брюллову Александр Иванов в Академии ничем особенным не выделялся. Его ранние академические композиции — "Приам перед Ахиллом", "Иосиф, толкующий сны" — мало отличаются от обычных канонов. Но в дальнейшем, двигаясь вперед неуклонно, непрерывно, он не только перерос академические нормы, но перерос и лучшие живописные достижения своего времени, выработал новое художественное зрение и новый взгляд на искусство. Всего этого "римский отшельник" достиг самостоятельно, почти не зная современного ему европейского искусства, а только работая и работая, "вечно в наблюдениях природы, вечно в недрах тихой умственной жизни". У Брюллова мы не обнаружим непрерывности роста, совершенствования. Ранний "Итальянский полдень" ничем не уступает поздней "Спящей Юноне" и принципиально с нею не раз-

Александр Иванов
Аполлон, Гиацинт и
Кипарис, занимающиеся
музыкой и пением
1831-1834
Москва,
Третьяковская галерея



нится. Брюллов как будто родился готовым Брюлловым - и с небольшими колебаниями оставался таким всегда. Если же сравнить ранние и поздние произведения Иванова — какой огромный путь пролегает между ними.

В первые годы своего пенсионерства, в начале 30-х годов, он написал картину — "Аполлон, Гиацинт и Кипарис". Хотя в ней еще нет каких-либо новаторских открытий, она удивительно поэтична, проникнута той атмосферой тихой, светлой сосредоточенности, погруженности, какую Иванов ценил в деле искусства. Изображение повелителя муз, обучающего петь и играть на флейте двоих мальчиков, стало как бы прелюдией творчества Иванова; он сам эту свою раннюю картину любил и не хотел с ней расставаться, она всегда висела в его мастерской. Вскоре за ней написанное полотно "Явление Христа Марии Магдалине" несколько более академично по общему решению, — его художник отправил в Петербург в качестве "отчета" и за него получил звание академика. Достоинно внимания лицо Марии. Она внезапно увидела того, кого считала мертвым, — и в выражении ее лица слились испуг и радость, потрясение и восторг. Здесь впервые прозвучала тема сбывшейся надежды, которая доминирует в "Явлении Христа народу", тогда еще только задуманном. Иванов начал "Явление Христа", или "Явление Мессии", в 1836 году и работал над ним долгие годы, оставив не вполне законченным.

Не столько сама эта громадная картина, сколько то, что "вокруг" нее, вся масса сопутствующих ей этюдов, дает представление о творческом пути Иванова. Но нельзя забывать, что все этюды так или иначе должны были служить картине, что ее идея сама продуцировала многообразные искания, выразившиеся в этюдах, зарисовках, набросках, что к ней имели отношение даже самостоятельные пейзажи, не вошедшие в картину.

Сюжету "Явления Мессии", в искусстве редкому, Иванов придавал эпохальное значение, видя в нем смысловую кульминацию Евангелия. Взят тот момент евангельского повествования, когда пророк Иоанн, совершая обряд крещения над жителями Иудеи, видит Христа, идущего к нему, и возглашает народу: "...вот Агнец Божий, который берет на себя грехи ми-

ра". И все обращают взоры к идущему, все, каждый на свой лад, потрясены и взволнованы: ведь иудейские пророки за много веков предрекали приход Мессии — спасителя. Наступила минута, в которую верили и не верили, надеялись и сомневались; надежда на избавление от зла и грядущее царство гармонии вспыхнула с новой силой. В толпе, собравшейся на берегу Иордана, Иванов изобразил разных людей: здесь и богатые и бедные, юные и старые, невинные и грешные; и те, что сразу отозвались сердцем на появление искупителя, и те, что продолжают сомневаться; здесь будущие ученики Христа — апостолы и его будущие гонители — фарисеи. Здесь и раб с веревкой на шее, который прислушивается к словам пророка, и на губах его проступает улыбка, трудная, чуждая его измученному лицу. Есть в замысле Иванова нечто близкое стихам Ф. Тютчева:

Но старые гнилые раны,
Рубцы насилий и обид,
Растленье душ и пустота,
Что гложет ум и в сердце ноет, —
Кто их излечит, кто прикроет?
Ты, риза чистая Христа...

Иванов верил, что картина, им задуманная, призвана оказать нравственно возвышающее действие на общество. Он верил в возрождающую миссию искусства и в то, что русскому искусству предстоит сказать здесь свое слово. Возвращаться в Россию он не хотел, так как казенный Петербург и казенная Академия художеств его отпугивали; писал отцу, что "в шитом, высоко стоящем воротнике ничего нельзя делать, кроме как стоять вытянувшись", что "художник должен быть совершенно свободен, никогда ничему не подчинен, независимость его должна быть беспредельна". Но "звание художника русского" он ставил высоко, гордился им, мечтал о великом будущем России и русского искусства. С Россией он связывал все свои мессианистские утопии. Картиной же своей хотел положить начало пути, которым надлежало следовать. Он отдавал ей все силы, все время, все помыслы. Его постоянным советчиком был Н. В. Гоголь, с которым Иванов познакомился и близко сошелся в Риме. Портретные черты Гоголя (вероятно, по желанию самого писателя) запечатлены в "Явлении Мессии" в образе того, кто идет последним в длинной веренице паломников.

Это единственное в картине лицо, для которого был только один портретный прообраз. Остальные являются собирательными. Работая над картиной, Иванов выработал метод, который называл методом сравнения и сличения, стремясь "согласить творчество старых мастеров с натурой". Это не значит, что он "поправлял" свои натурные этюды по античным или ренессансным образцам (такой метод он решительно отвергал), — нет, он искал в жизни лиц, подобных тем, что могли вдохновить художников прошлого. Вглядываясь, например, в античную голову фавна, он словно задавался вопросом: какова была натура, претворившаяся в этом образе? И сквозь ужимки мраморного козлоногого божества ему виделось сморщенное лицо раба с жалкой улыбкой. Наблюдения над живыми людьми вносили новые обертоны: среди многочисленных этюдов головы раба есть головы нищих с изуродованными лицами, клейменных каторжников, есть лица забитые и мятежные, приниженные и вызывающие, есть даже женские и детские, тоже имеющие какое-то сходство с фавном. Так Иванов работал почти над каждым персонажем своей картины, проводя его через ряд пе-



Александр Иванов
Явление Христа народу
(Явление Мессии)
1837-1857 Москва,
Третьяковская галерея

революций — и по вертикали (из глубины веков) и по горизонтали (среди живых современников).

У Иванова был неумолимый максимализм в требованиях к искусству, к себе. Он хотел написать не просто религиозную картину, но подлинно историческую — и трудился как исследователь, считающий долгом изучить все относящееся к его предмету. Он собирался поехать в Палестину, но петербургское Общество поощрения художников, от которого он зависел, решительно воспротивилось. Иванову пришлось ограничиться Италией — и из нее он извлек все возможное. Художник совершал длительные путешествия по стране, в ее старинном искусстве открыл для себя множество такого, чего профессора Академии вовсе не знали. Он не только пленился колоризмом венецианцев (которых Академия не очень жаловала), но полюбил Джотто, заинтересовался мастерами кватроченто, средневековыми мозаиками и фресками. Все поражающее его усердно зарисовывал. Когда же он пытался поделиться в письмах Обществу поощрения художников своими открытиями, ему наставительно отвечали: "Там, где есть Рафаэли, Корреджи, Тицианы, Гверчины и пр., не учатся над Джотто". Иванов все больше и больше утрачивал общий язык со своей альма-матер.

Самые удивительные открытия он делал, работая с натуры. Иванов никогда не считал себя пейзажистом, но в "Явлении Мессии" нужно было изобразить берег реки, дерево, дальние горы — и он писал горы в Неаполе, "реку чистой и быстро текущей воды" в Субиако, старую Аппиеву дорогу в Риме, Понтийские болота. Писал этюды почвы, камней, деревьев,



Александр Иванов

Ветка

Этюд к картине "Явление Христа народу"

Конец 1840-х - начало 1850-х

Москва,

Третьяковская галерея

веток. Никогда не сбивался на сладость в трактовке итальянской природы, банально-красивых мотивов избегал. В его пейзажах нет и романтического восторга, романтической неги, как у Сильвестра Щедрина; они, несмотря на небольшие размеры, эпически величавы и, скорее, могут напомнить о классических ландшафтах Пуссена и Клода Лоррена, но с той разницей, что у Иванова все прослежено и проверено на природе, через ее пристальнейшее наблюдение. Он шел от анализа к синтезу. Камни в быстром горном ручье, ветка дерева на фоне синих лиловоющих далей учили его тайнам цвета, меняющего оттенки в зависимости от

освещения, определяющего форму и пространственные планы. Он замечал, как "скачущая пена, соединяясь с росой, кроет лиловато-седоватым цветом и зелень, и скалы, и все возле нее находящееся". Постоянно работая на пленэре, стал писать синие тени, цветные рефлекс в тенях, то есть предвосхищал открытия импрессионистов, но пользовался ими совсем иначе и в других целях: предметы сохраняли свою осязаемую материальность, цвет оставался звучным и насыщенным, композиция — строго построенной, "классической". В серии "Купающихся мальчиков" Иванов блистательно решал труднейшую живописную задачу — изображение человеческого тела в пейзаже, — которую, как мы помним, ставил Эдуар Мане в "Завтраке на траве", а импрессионисты довершили с простотой и смелостью колумбова яйца, растворяя фигуры в световоздушной среде. У Иванова этого не происходит: его "Мальчики" нужны ему, прежде всего как этюды разнообразных естественных поз обнаженного тела на открытом воздухе и не обнаруживают никакой тенденции превратиться в цветочные пятна. Рассматривать Иванова как "предшественника" импрессионистов в каком бы то ни было отношении нельзя: у него был свой путь — "согласить творчество мастеров с натурой". Более уместна параллель с позднейшими исканиями Сезанна — ведь и он хотел "вернуться к Пуссену через природу". Но и здесь нельзя доверять внешнему сходству этих формул. Что для Сезанна было целью, то для русского художника — только средством, только путем к высшей, общечеловеческой, быть может, и утопической цели.

Александр Иванов не раз говорил, что отдельно от картины его этюды "мало значат и теряют цену". Между тем все накопленное в них богатство в картину не вошло, да и не могло войти, а новаторство Иванова как живописца выразилось в ней далеко не полно. Захватывающая грандиозностью своей концепции, своим пафосом — "царям земли напомнить о Христе", — реализмом многих фигур и лиц, она все же отдает академическим "сочинением" в группировках; кроме того, цвета локальны, разобщены, отсутствует та живая колоритность, которой дышат натурные этюды. Дело, видимо, в том, что художник картину не закончил, то есть не прописал ее еще раз на том уровне понимания живописи, какого он достиг в 50-е годы. А не закончил потому, что охладил к ней. (Возможно, лишь некото-

рые куски подверглись окончательной доработке: так, левая первопланная фигура юноши, выходящего из воды, написана со всем совершенством зрелого мастерства Иванова.)

Поворот в мировоззрении и как следствие охлаждение к своему многолетнему труду наметились у художника в конце 40-х годов. Иванов не был таким уж смиренным монахом искусства, как описал его Гоголь в "Переписке с друзьями". Он жил уединенно, аскетически, но не оставался глух ни к умственным, ни к политическим движениям современности. На него сильно повлияли революционные события 1848 года в Италии, которым он был свидетелем. В это время он познакомился с Герценом, приехавшим в Рим: мощный ум Герцена не мог не оказать на него влияния, оттеснив влияние Гоголя. В письмах к друзьям Иванов теперь просил присылать ему исторические и философские книги. Через несколько лет он сказал в письме неизвестному адресату: "Мои труды: большая картина более и более понижается в глазах моих. Далеко ушли мы, живущие в 1855 году, в мышлениях наших тем, что перед последними решениями учености литературной основная мысль моей картины совсем почти теряется и, таким образом, у меня едва достаёт духу, чтоб более совершенствовать ее исполнение. <...> Вы, может быть, спросите: что ж я извлек из последних положений литературной учености? Тут я едва могу назваться слабым учеником, хоть и сделал несколько проб, как ее приспособить к нашему живописному делу".

"Пробы", о которых он так скромно упоминает, - гениальные эскизы росписей для задуманного им "Храма человечества", известные под названием "библейских эскизов". Это высший этап творчества Александра Иванова.

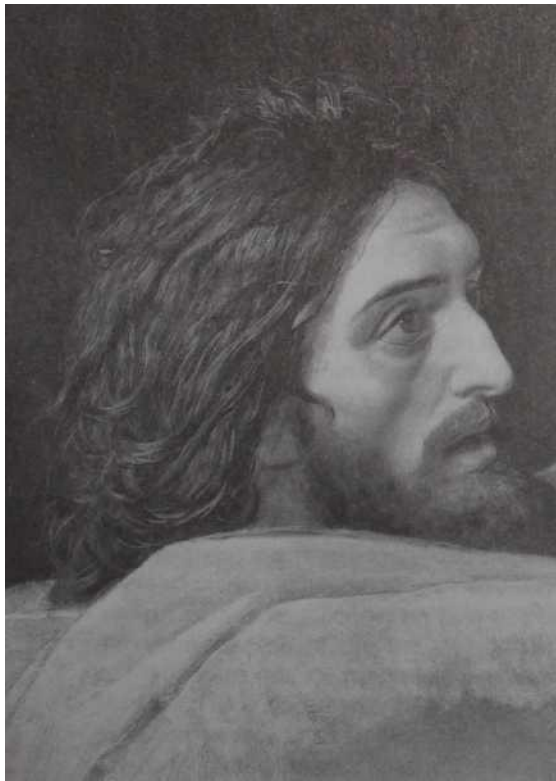
Смолоду не приобщенный к наукам, Иванов питал к "учености литературной" трогательное благоговение неопита, и, если книга отвечала его созревающим запросам, он ей доверялся вполне. Так доверился он книге Д. Штрауса "Жизнь Иисуса". Немецкий философ Штраус, стремясь вылучить историческое ядро из евангельских рассказов, рассматривал их под углом зрения сравнительной мифологии, сопоставляя с аналогичными сюжетами в Ветхом завете, а также в других религиях, в том числе языческих. Почему эта книга, довольно сухая и педантичная, произвела впечатление на Александра Иванова? Он отыскал в ней опору и канву для своего замысла — представить в серии картин "результат всех верований на земле", грандиозный свод религиозных сказаний. Окинуть взглядом историю человечества, уловить в ней повторяемость поисков и идеалов и достигнуть, таким образом, самопознания: вот такая задача - не меньше! - вставала, по мнению Иванова, перед современным искусством.

По замыслу, всех композиций "храма человечества" предполагалось около пятисот. Художника не останавливали соображения о краткости человеческой жизни, — он и не надеялся, что осуществит все это сам, довольствовался тем, что намечает контуры "нового пути". Он успел сделать более двухсот эскизов акварелью, мало кому их показывал и мало о них говорил — только намеками, хотя работал над ними, по-видимому, несколько лет. И потом, уже после смерти художника, эти изумительные листы долго оставались неизвестными широкому кругу зрителей, в представлении которых он был автором одной большой картины.

Судя по записям и наброскам, Иванов был намерен включить в свой цикл, следуя Штраусу, не только библейские сюжеты, но и сюжеты из античной мифологии — "Вознесение Геркулеса" (как параллель "Вознесе-

нию Илии"), "Леда", "Рождение Пифагора" и др. Но основу составляли сцены из Ветхого и Нового завета, и только эти эскизы доведены до большей или меньшей законченности.

В них художник пожинает плоды своего многолетнего героического ученичества. Целый мир образов накапливался в его воображении за эти годы, весь комплекс художественных идей не мог вместиться в "Явление Мессии" — теперь он нашел исход. Поражает разнообразие и не традиционность композиций. В них есть дыхание древнего эпоса, есть стиль, но нет стилизации: отголоски древних искусств вплоть до египетского и ассирийского органически и непротиворечиво соединяются с современным реалистическим видением. Композиция "Голгофы", как ее решил Александр Иванов, совершенно нова, не имеет прообра-



Александр Иванов
Голова Иоанна Крестителя
Этюд к картине "Явление
Христа народу"
1840-е
Санкт-Петербург,
Русский музей

зов в традиционной иконографии: "знавшие Христа" не стоят возле распятия, как изображались испокон веков, но глядят на него издали, через отворенную дверь ограды, которой обнесено место казни, а иные взбираются на стену, чтобы лучше видеть. Такая трактовка создает ощущение исторической достоверности события, вместе с тем оно не низводится до уровня житейского эмпиризма — в простертых и заломленных руках женщин, в движении Марии царят строгие, плавные ритмы, вызывающие отдаленные ассоциации и с античными и с египетскими рельефами.

Иногда такого рода стилевые реминисценции вполне очевидны: фризообразная композиция в "Побиении Захарии камнями", плоский разворот танцующих фигур в "Пляске вокруг золотого тельца", чеканный ритм жестов в "Моисее перед фараоном". Иногда художник использует композиционный мотив противостояния — две величавые фигуры друг против друга на фоне храма или далеко расстилающегося ландшафта: Захария перед ангелом, Авраам перед Богом, Моисей перед Иеговой, пишущим скрижали завета. Иногда композиции пространственны, многоплановы и многофигурны: в сюжетах "Речи Иисуса", "Проповедь Иоанна Крестителя" показана

толпа, располагающаяся непринужденно и живописно, без всякого налета академической искусственности, какая еще давала себя знать в картине "Явление Мессии". Иоанн Креститель выглядит здесь иначе: не импозантный проповедник в эффектно наброшенном плаще, но народный пророк, нищий и оборванный, чья речь экстаична, а жесты неуклюжи. Однако с глубоким, смиренным вниманием слушают его собравшиеся почтенные старцы. Миф и историческая среда, легендарность и подлинность, повседневность и чудо сплавлены воедино в библейских эскизах. Художник достигает "живого воскрешения древности". Порой кажется, что сам он бродил под жгучим палестинским солнцем вслед за пестрой толпой, среди мытарей и рабов, внимая пророчествам странствующего проповедника. Прекрасны листья, где Александр Иванов изображает характерные для Библии мотивы волшебного света, разящих, ослепляющих лучей. Это

развязывает крылья его фантазии, он создает настоящие световые поэмы в "Захарии перед ангелом", "Благовещении", "Преображении". В "Захарии" — симфония бледно-золотого, белого и призрачно-голубого света: он струится, мерцает, пронизывает насквозь фигуру ангела, в клубящемся сиянии тонут своды храма. А с какой невиданной художественной смелостью передан эффект чуда в акварели "Ангел благовествует пастухам о рождении Христа"! Белый силуэт ангела с распластанными крыльями, внезапно возникающий в воздухе перед ошеломленными пастухами, ничем не связан с пространственным, уходящим в глубину вечерним ландшафтом, с облаками, тенями и предметами земли: он, кажется, принадлежит какому-то четвертому измерению, фрагмент которого вдруг стал видим.



Александр Иванов
Хождение по водам
Конец 1840-х -1857
Москва,
Третьяковская галерея

Самыми дорогими остаются для Иванова темы духовного просветления, сбывшейся надежды, не обманутого ожидания. Для них он находит вдохновенные композиции. Вот эскиз "Хождение по водам", иллюстрирующий евангельский рассказ о том, как ученики Христа, плывя в лодке, увидели Христа, идущего поверх волнующегося моря; как Христос позвал Петра и велел идти к нему, Петр пошел по воде, но, испугавшись, начал тонуть, тогда Христос поддержал его со словами: "Малoverный! Зачем ты усомнился?". Эскиз набросан акварелью и белилами на желтой тонированной бумаге, местами оставленной незакрашенной: незакрашенные места образуют силуэт лодки, взметнувшейся на гребне волны, и просветы между грозowymi тучами. Фигуры Петра, упавшего на колени, и Христа, протягивающего ему руку, очерчены прерывистым, энергичным белым штрихом поверх пейзажа; они прозрачны: сквозь них просвечивают и волны, и небо. Вероятно, художник почувствовал, что фигуры "идущих по водам" в ночном мраке и буре именно и должны быть контурно-прозрачными: они создают волшебное впечатление Seegespenst - морского видения.

В книге Д. Штрауса, которую Иванов штудировал, упомянуто высказывание Гете по поводу этой легенды: "Эккерман передает, что Гете считал этот рассказ самой красивой и для него по крайней мере самой ценной

из легенд, поскольку в ней наглядно выступает наружу та высокая истина, что вера и бодрость духа ведут человека к победе и в самых трудных его предприятиях, между тем как возникновение малейшего сомнения влечет за собой неминуемую гибель".

Нужно ли сожалеть, что акварели Иванова не превратились в стенные росписи? По духу, по строю они монументальны. Но, не говоря уже об утопичности самой идеи соорудить "храм человечества", - не церковь, не музей, а нечто еще никогда не бывалое, — не говоря о том, что в России XIX века это совершенно исключалось, — можно думать, что, переведенные в фрески или в большие картины маслом, библейские эскизы все же утратили бы значительную долю своего художественного очарования. Тот же эскиз "Хождения по водам", превращенный в законченную картину, "доведенный до околичностей", лишенный магии недосказанности, вероятно, сильно бы проиграл.

Александр Иванов остался не разгаданным своими современниками. Когда он в 1858 году наконец вернулся в Россию, возбужденную и взбудораженную и катастрофой Крымской войны, и началом нового царствования, и грядущими реформами, его большая картина, плод почти тридцатилетнего итальянского затворничества, была встречена с замешательством и недоумением. Она не ко времени пришлась. В печати появились развязные, полуснисходительные статьи, инспирированные академиками, настроенными против Иванова. Были и похвальные отзывы, но и хвалили, и порицали невпопад — не понимали, к какому "лагерю" он принадлежит. Внезапная смерть художника подвела черту. За несколько дней до смерти он писал брату: "Если бы, например, мне даже не удалось пробить или намекнуть на высокий новый путь, стремление к нему все-таки показало, что он существует впереди...".

Он имел в виду, конечно, путь, предуказанный его библейскими эскизами, а не тот, на который тогда вступала русская живопись: к бытовому жанру Александр Иванов всегда относился отрицательно, не считая его высоким. Тем не менее этот одиноко стоящий, собственным путем идущий искатель оказался в конечном счете самым важным для судьбы русского искусства художником. Но он был из тех, чьи произведения постигаются не сразу и влияют исподволь. Художественно-философские идеи Иванова потом преломлялись в творчестве Ге, Крамского, Антокольского, Сурикова, Поленова, Нестерова; дух и стиль его библейских эскизов воскресал в искусстве Врубеля. Но это не все. Трудно, почти невозможно проследить, как входит искусство в сознание людей и потом всходит в нем новыми побегами. Это процесс, протекающий молчаливо и измерению не поддающийся.

Когда умер Александр Иванов, уже известна была диссертация Чернышевского "Эстетические отношения искусства к действительности"; П.М. Третьяков уже начал собирать свою коллекцию русской живописи; молодой выученик Московского училища В.Г. Перов уже писал свои первые "жанры". Вскоре отправленный пенсионером за границу (теперь во Францию!) Перов не только не затягивал свое пребывание там, но вернулся раньше срока. Он мотивировал возвращение тем, что не может писать "не зная ни народа, ни его образа жизни, ни характера, не зная типов народных, что составляет основу жанра". Перов считал для себя "более полезным по возможности изучать и разрабатывать бесчисленное богатство сюжетов как в городской, так и в сельской жизни нашего отечества".

Осознанный поворот новой русской живописи к демократическому реализму, национальности, современности обозначился в конце 50-х

годов, вместе с общественным возмужанием разночинной интеллигенции, с революционным просветительством Чернышевского, Добролюбова, Салтыкова-Щедрина, с народолюбивой поэзией Некрасова. В "Очерках гоголевского периода" (в 1856 г.) Чернышевский писал: "Если живопись ныне находится вообще в довольно жалком положении, главною причиною того надобно считать отчуждение этого искусства от современных стремлений". Эта же мысль проводилась во многих статьях журнала "Современник".

Но живопись уже начинала приобщаться к современным стремлениям — раньше всего в Москве. Московское училище и на десятую долю не пользовалось привилегиями петербургской Академии художеств, зато меньше зависело от ее укоренившихся догм, атмосфера была в нем более живая. Хотя преподавали в Училище в основном академисты, но академисты второстепенные и колеблющиеся, — они не подавляли своим авторитетом так, как в Академии маститый Ф. Бруни, столп старой школы, в свое время соперничавший с Брюлловым картиной "Медный змий".

Перов, вспоминая годы своего ученичества, говорил, что съезжались туда "со всех концов великой и разноплеменной России. И откуда только у нас не было учеников!.. Были они из далекой и холодной Сибири, из теплого Крыма и Астрахани, из Польши, Дона, даже с Соловецких островов и Афона, а в заключение были и из Константинополя. Боже, какая, бывало, разнообразная, разнохарактерная толпа собиралась в стенах Училища!..".

Самобытные таланты, выкристаллизовавшиеся из этого раствора, из этой пестрой смеси "племен, наречий, состояний", стремились наконец поведать о том, чем они жили, что им было кровно близко. В Москве этот процесс был начат, в Петербурге он вскоре ознаменовался двумя поворотными событиями, положившими конец академической монополии в искусстве. Первое: в 1863 году 14 выпускников Академии во главе с И. Крамским отказались писать дипломную картину на предложенный сюжет "Пир в Валгалле" и просили предоставить им самим выбор сюжетов. Им было отказано, и они демонстративно вышли из Академии, образовав независимую Артель художников по типу коммун, описанных Чернышевским в романе "Что делать?". Второе событие — создание в 1870 году Товарищества передвижных выставок, душою которого стал тот же Крамской.

Товарищество передвижников не в пример многим позднейшим объединениям обошлось без всяких деклараций и манифестов. В его уставе лишь говорилось, что члены Товарищества должны сами вести свои материальные дела, не завися в этом отношении ни от кого, а также сами устраивать выставки и вывозить их в разные города ("передвигать" по России), чтобы знакомить страну с русским искусством. Оба эти пункта имели существенное значение, утверждая независимость искусства от властей и волю художников к широкому общению с людьми не только столичными. Главная роль в создании Товарищества и выработке его устава принадлежала помимо Крамского Мясоедову, Ге — из петербуржцев, а из москвичей — Перову, Прянишникову, Саврасову.

Открывшаяся в 1871 году первая выставка передвижников убедительно продемонстрировала существование нового направления, складывавшегося на протяжении 60-х годов. На ней было всего 46 экспонатов (в отличие от громоздких выставок Академии), но тщательно отобранных, и хотя выставка не была нарочито программной, общая неписаная программа вырисовывалась достаточно ясно. Были представлены все жанры — исторический, бытовой, пейзажный, портретный 1 и зрители могли судить, что нового внесли в них передвижники. Не повезло только скульптуре (бы-

ла одна, и то мало примечательная скульптура Ф. Каменского), но этому виду искусства "не везло" долго, собственно всю вторую половину века.

Исторический жанр представляла картина Н. Ге "Петр и царевич Алексей", о которой писал Салтыков-Щедрин в статье о 1-й Передвижной: "Петр Великий не вытянут во весь рост; он не устремляется, не потрясает руками, не сверкает глазами; фигура его без малейшей вычурности и назойливой преднамеренности посажена в кресло, и даже ни один мускул его лица не сведен судорогой. Царевич Алексей не стоит на коленях с лицом, искаженным ужасом, не молит о пощаде; не заносит на себя рук и не ломает их, а просто и на поверхностный взгляд даже довольно спокойно стоит перед отцом, отделенный от него столом, с несколько опущенной вниз головой. Тем не менее всякий, кто видел эти две простые, вовсе не эффектно поставленные фигуры, должен будет сознаться, что он был свидетелем одной из тех потрясающих драм, которые никогда не изглаживаются из памяти".

Писатель дал здесь сжатую и точную характеристику не только картины Ге, но и вообще того, чем реалистический исторический жанр отличался, — перенос акцента с внешнего на внутреннее, отказ от рутинных внешних эффектов. Когда в свое время Гоголь писал о "Помпее" Брюллова, он как бы мимоходом обронил замечание, оказавшееся пророческим: начав статью с того, что нынешняя живопись полна "эффектов", он заметил: "...эти эффекты, право, уже надоедают, и, может быть, XIX век, по странной причуде своей, наконец обратится ко всему безэффектному". Такое время наступило.

В области бытового жанра на выставке выделялись "Порожняки" Прянишникова и картины Перова "Охотники на привале", "Рыболов" - едва ли не самые популярные, хотя и не самые лучшие его произведения. Щедрин в той же статье, отдав Перову должное, заметил актерский наигрыш и нажим в "Охотниках", и, вероятно, был прав. Но долголетняя популярность этих вещей не случайна. Перовские птицеловы, рыболовы, охотники, так же как и прянишниковский семинарист на розвальнях, расширяли круг внимания искусства, зачерпывая из глубинки, рисуя типы русской жизни, протекающей далеко за пределами Петербурга и Москвы. "В столицах шум, гремят витии. Кипит словесная война, //А там, во глубине России, — Там вековая тишина". Передвижники вслушивались в тишину. Они хотели не только показывать свои картины провинции, но и провинцию показать в картинах. Они ведь и сами были не столичными людьми, и "ходить в народ" им не было надобности — они были плоть от плоти народа. Недаром жанровые композиции передвижников, да и пейзажные — те же "Охотники" Перова или "Утро в сосновом лесу" Шишкина — со временем становились чем-то вроде изобразительного фольклора, копировались безымянными "примитивами", размножались мастерами села Федоскина, бытовали в народе так, как бытуют лубки, песни, — без упоминания автора.

Из пейзажистов на 1-й выставке участвовали и Шишкин, и превосходный мастер пейзажа Боголюбов, но главное — была показана картина Саврасова "Грачи прилетели". Крамской тогда же нашел для нее очень верное слово: "...пейзажи Шишкина, Клодта, Боголюбова, — сказал он, — все это деревья, вода и даже воздух, а душа есть только в "Грачах".

В русской живописи XIX века есть пейзажи, давно ставшие хрестоматийными, неизменно трогаящие и искушенных и неискушенных зрителей своим лиризмом. Лиризм их особенный: не столько интимно личный, сколь-

ко, если так можно сказать, "соборный", национально-всеобщий, - лиризм русской природы и страны, ощущаемых как нечто единое. Такие пейзажи, как "Оттепель" Ф. Васильева, "Московский дворик" Поленова, "Март" и "Летний вечер" Левитана, вызывают память о чем-то некогда пережитом, пусть даже не в личном опыте: это, скорее, историческая, генетическая память, поднятая до непосредственности личного воспоминания. Первой в ряду таких пейзажей стоит картина Саврасова "Грачи": снег, проталины, церквушка, грачиные гнезда, белесая даль, близкая весна - и за всем этим неотразимое чувство родины, "душа", о которой говорит Крамской.

Сам Крамской выставил на 1-й Передвижной несколько портретов, в том числе портрет пейзажиста Васильева, скульптора Антокольского, и картину "Майская ночь" на сюжет Гоголя. Перов показал портрет драматурга А. Островского, Ге - портрет Тургенева. Выставка стала большим событием художественной жизни и вехой в развитии русского искусства. На протяжении 70-х годов Товарищество постепенно притягивало все его живые силы.

Теперь остановимся на ведущих художниках раннепередвижнического периода. Их имена выше уже упоминались. Прежде всего - Перов. Вначале он заметно подражал Федотову, строя свои композиции как гротескные моралиты или трагикомедию нравов: "Проповедь на селе", "Чаепитие в Мытищах". Но этим вещам далеко до федотовского изящества и отточенности "тонкой кисти". Ранний Перов выглядит больше самоучкой, чем Федотов (хотя на самом деле было наоборот), — у него меньше тонкости, но больше решимости действовать по-своему и по-новому, ни на кого не оглядываясь (а Федотов оглядывался на Хогарта, "малых голландцев", Гаварни, Брюллова). Гражданские симпатии и антипатии Перова абсолютно недвусмысленны, сострадание страстно, сарказмы желчны; по содержанию его живопись — довольно близкая параллель поэзии Некрасова. Хотя Перов и тяготился пребыванием за границей, оно, видимо, было для него небесполезным: картины, написанные по возвращении из Парижа, выше прежних и принадлежат к лучшему, что он сделал. Теперь он избегает лобовой и многоречивой инсценированности. "Проводы покойника" - композиция очень собранная, превосходная по лаконизму и ритму: движение саней в гору, согнутая спина крестьянки, нависшая в небе туча, которая как будто и сгибает эту спину, давит и гнетет к земле. В "Чаепитии в Мытищах" пейзаж выглядел наподобие приставленного декорационного задника, здесь же печальный зимний ландшафт — не фон, а среда, и он участвует в создании нужного настроения наравне с фигурами.

Цвет не был сильной стороной Перова — его краски всегда оставались локальными и какими-то аскетически сухими, а в ранних вещах и раздробленными. После Парижа Перов понял важность цветового единства полотна, и теперь

Василий Перов
Проводы покойника
1865 Москва,
Третьяковская
галерея



Василий Перов
Последний каба́к у заставы
1868
Москва,
Третьяковская галерея



Василий Перов
Портрет Ф.М.Достоевского
1872
Москва,
Третьяковская галерея



ему удавалось приводить в гармонию свои лишенные игры и влаги, серые и рыжеватые, как овчинный тулуп, тона. Бескрасочность Перова в его лучших полотнах выглядит не столько недостатком, сколько особенностью его скорбной музыки: ей словно бы и не пристало быть цветистой. Это чувствуется в "Проводах покойника", "Утопленнице", особенно в прекрасном портрете Достоевского. Трудно назвать другой русский портрет столь же одухотворенный и адекватный внутреннему содержанию портретируемого.

Хочется особо выделить в наследии Перова скромную небольшую картину "Последний каба́к у заставы". В ней вообще нет "персонажей", кроме чуть видной зябнувшей женской фигуры в санях. Пронзительная сила впечатления вызывается моментами как будто вторичными по отношению к сюжету — силуэтами столбов заставы на фоне догорающего заката, тем, как последнее сумрачное свечение неба перекликается с тусклым светом в окошках. Без нажима, без указующего перста создан образ деревенской России, с ее бесконечными проселочными дорогами, тянущимися там, за заставой, с ее бедностью и человеческой затерянностью. По силе художественного обобщения картина эта может быть поставлена рядом с "Анкор..." Федотова.

Затем Перов написал серию жанров, исполненных острого незлого комизма: их можно было бы объединить названием "одержимые" или "чудаки". Кроме уже упоминавшихся "Охотников", "Птицеловов" и "Рыболова" последовали еще "Голубятник", "Ботаник", "Гитарист". Все это превосходно схваченные колоритные типы русской провинции — стойкие типы: в

их безобидных увлечениях, должно быть, есть что-то прочно укоренившееся в человеческой натуре. Юмор и острая наблюдательность Перова проявились и в его литературном творчестве: он писал небольшие рассказы мемуарного характера, среди них есть превосходные, например "Генерал Самсонов", где тоже изображен трогательный чудак — старый отставной генерал, покровитель учеников Московского училища.

В 70-е годы Перов был профессором натурального класса в Училище, где сам когда-то обучался. Авторитет его как педагога был огромен. Он пробуждал в учащихся жажду творчества и мысли, беседовал с ними на самые разнообразные темы, наталкивал на самостоятельные поиски, самостоятельные выводы. В Московском училище живописи и ваяния, вспоминал М. Нестеров, "все жило Перовым, дышало им, носило отпечаток его мысли, слов, деяний". Среди "стаи гнезда Перова" были кроме Нестерова Рябушкин, Архипов, С. Коровин, Касаткин. В 1882 году Перов умер от туберкулеза. В последние месяцы жизни художника участие и заботу к нему проявлял Лев Толстой, который в те годы интересовался жизнью Училища и часто там бывал.

Одновременно с Перовым преподавал в Училище его сверстник А.К. Саврасов — автор знаменитых "Грачей". Он вел пейзажный класс, у не-



Алексей Саврасов
Грачи прилетели 1871
Москва,
Третьяковская галерея

го учились Левитан и «Коровин. "С первыми весенними днями,— вспоминал современник, — вся мастерская спешила вон из города, и среди тающих снегов любовались красотой пробуждающейся жизни. Расцвёл дуб, и Саврасов, взволнованный, вбегал в мастерскую, возвещал об этом как о целом событии и уводил с собою молодежь опять туда, в зеленые рощи и поля".

Саврасов одним из первых уловил очарование динамических состояний природы — встреча зимы с весной, проталины в снегах, внезапно налетающие ветры, беспокойные наплывы облаков, дожди, переходы от тепла к холоду. В природе среднерусской полосы больше изменчивости, чем в южной природе, — меньше спокойной неги, больше тревожности эти поворотные, переходные состояния нужно чутко подстерегать. Пример такого пейзажа — "Проселок", написанный Саврасовым уже после "Грачей", и другие его произведения, исполненные в 70-х годах.

Дальнейшая судьба художника печальна. Его сгубил алкоголь, из Училища его уволили после смерти Перова, и последние пятнадцать лет жизни он провел неведомо где и как, опустившийся и всеми забытый. Его настолько забыли, что в словаре "Наши художники", изданном в 1889 году, о Саврасове сказано, что он умер. А он был жив и умер только в 1897 году. У художника Л. Жемчужникова есть страшный рисунок "Художник-алкоголик", — предполагают, что на нем изображен несчастный Саврасов.



Федор Васильев
Мокрый луг 1872
Москва,
Третьяковская галерея

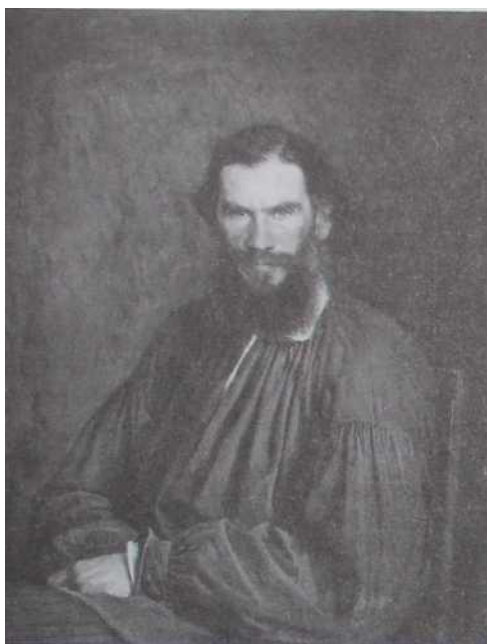
Злополучной была участь и другого высокоталантливого пейзажиста, Федора Васильева, скончавшегося от чахотки в 23 года. Он окончил только рисовальную школу и затем работал сам, посещая "четверги" Художественной артели, пользуясь советами Шишкина и Крамского. Художники намного более старшие и опытные смотрели с почтительным восхищением, как работал этот юноша, почти мальчик. Талант его был моцартов-

ского склада, он носил его легко, работал, казалось, без напряжения, быстро. Ему было всего двадцать лет, когда он написал "Перед грозой" - небольшую картинку, где темно-синяя туча, лихорадочный солнечный блеск и неистовый ветер, гнувший верхушки деревьев, создают впечатление и жуткое, и веселое; женщина на мостике спешит скорее загнать домой своих белых гусей до ливня, который сию минуту хлынет. Еще через год была создана знаменитая "Оттепель", потом — "Мокрый луг", "Заброшенная мельница", "В крымских горах". Все творчество Васильева вмещается в три-четыре года, но за этот недолгий срок он занял место в ряду лучших русских пейзажистов. Он был своеобразным романтиком внутри передвижнического направления, любил драматизм контрастов: блеск солнца перед грозой, оттепель среди глубокой зимы, влажное сияние после дождя. Ключевой элемент его пейзажей — небо: состояние неба определяет образ земли. "Мокрый луг" - это симфония света, облаков и ветра, разыгрывающаяся в вышине, и ее отражение внизу — резкий блеск и рябь реки, тень от облака, скользящая по траве. Чуткий Крамской заметил относительно "Мокрого луга": "Васильев пропел действительно превосходно про непогоду, случившуюся ранней весной", подразумевая внезапный недуг художника, случившийся в ранней молодости.

Трудно сказать, в какую сторону развивалось бы редкостное дарование Васильева, не оборвись его жизнь в самом начале, но одно кажется несомненным: образ природы у него всегда оставался бы приобщенным к человеческим переживаниям, более того — включенным в сферу нравственных ценностей. Умирая в Крыму и в последний раз любуясь южной весной, он высказал, в письме к Крамскому, мысль удивительную по высочайшей степени этического идеализма: "Если написать картину, состоящую из одного этого голубого воздуха и гор, без единого облачка, и передать это так, как оно в природе, то, я уверен, преступный замысел человека, смотрящего на эту картину, полную благодати и бесконечного торжества и чистоты природы, будет отложен и покажется во всей своей безобразной наготе. Я верю, что у человечества, в далеком, конечно, будущем, найдутся такие художники, и тогда не скажут, что картина — роскошь развращенного сибарита".

Подобный нравственный максимализм отличал многих русских художников, начиная с Александра Иванова. К такому типу художников принадлежали Крамской, Антокольский, Ге.

Личность Крамского стояла в центре всех событий художественной жизни 60—70-х годов. Он инициатор противоакадемического "бунта четырнадцати", главная фигура в Художественной артели и в Товариществе передвижных выставок, он — главная опора П. М. Третьякова в собирании его галереи, наконец, Крамской был "практическим теоретиком" искусства, авторитетом для большинства его товарищей. Все же говорить о нем как о "вожде" не следует — это к нему не подходит. Для образа мышления Крамского характерны не приговоры, а раздумья. Его суждениям в статьях и письмах свойственна полувопросительная интонация, односторонность чужда его аналитическому уму, всегда поставленному под контроль совести, сердца. Недаром его любимым образом был образ погруженного в размышления. Здесь Крамской был антиподом Стасова, который во всем любил полнейшую безапелляционность. Поэтому "Христос в пустыне" Крамского Стасову не нравился. Не без раздражения он писал о нем: "О чем надумывается, зачем надумывается, на что кому бы то ни было нужно это нерешительное и смутное надумывание, вместо настоящего "дела", фактов, деяний — этого никто не объяснит".

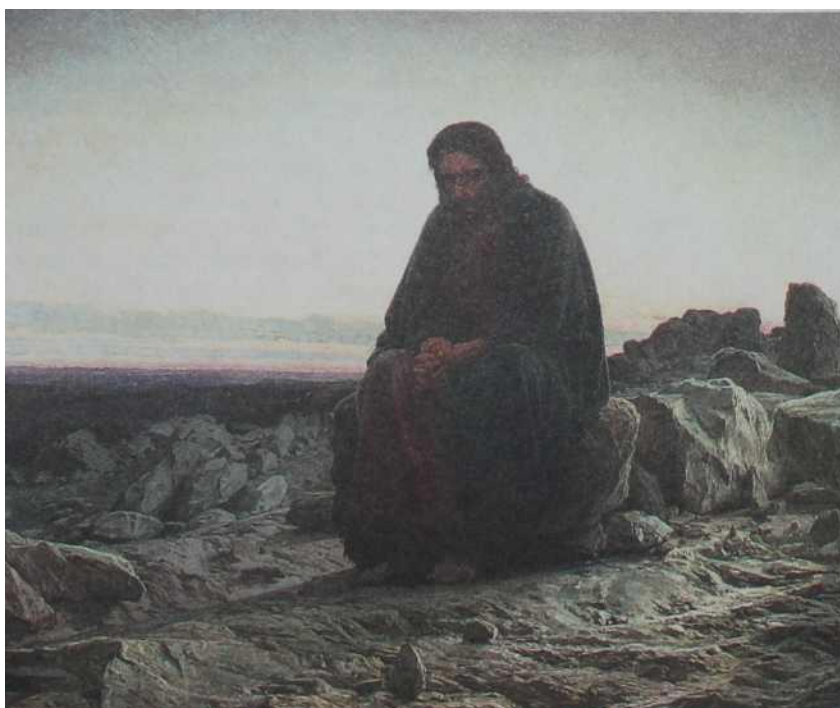


Иван Крамской
Портрет Л.Н.Толстого
1873 Москва,
Третьяковская галерея

Но Крамской, подобно герою своей картины, упорно "надумывался". Его суждения об искусстве со временем заметно менялись в оттенках — не потому, что он был непостоянен во взглядах, а потому, что взгляды свои беспрестанно углублял до степени выстраданного убеждения, остерегался малейшей несправедливости. Словом, Крамской был одним из русских интеллигентов самой высокой пробы.

А.П.Чехов, прочитав том избранной переписки Крамского, изданной Стасовым после смерти художника, в 1888 году, сказал: "Я жалею, что он не был писателем". Характерное замечание. Тот дар, что был у Крамского, действительно мог бы проявиться и на поприще литературы. Собственно живописный талант его был сравнительно скромнен, хотя пониманием живописи он обладал в высокой мере. Это не значит, что Крамской был слабым художником, — нет, он был мастером своего дела, но его "человеческий" дар превышал живописный, и, как человек мысли и духа, он порой ставил перед собой задачи, непосильные ему как живописцу. В живописи его главным достоинством было то, что он любил и понимал человеческое лицо, его индивиду-

альную структуру, выражение, смысл, будучи при этом хорошим рисовальщиком. Отсюда сила Крамского как портретиста: всегда безошибочное сходство плюс психологическая содержательность. Портретная живопись и была его прямой рабочей профессией, благодаря постоянному писанию портретов он мог безбедно содержать свою большую семью.



Иван Крамской
Христос в пустыне 1872
Москва,
Третьяковская галерея

Но, как многие хорошие портретисты, Крамской несколько тяготился работой в этом жанре и мечтал об ином. Он очень дорожил "Христом в пустыне" и еще больше — замыслом, с которым носился долгие годы, но так и не довершил: большой картиной "Хохот", изображающей Христа во дворе Пилата перед толпой хохочущих, улюлюкающих, издевающихся. Крамского тянуло к картинам, которые были бы поэмами духа, выражали бы большие проблемы современности не в "сценках из жизни", а в таких обобщающих образах, как легенда о Великом инквизиторе у Достоевского (перед Достоевским он преклонялся). Но это мало поддавалось натурным принципам передвижнической живописи вообще и того меньше — сухой кисти Крамского.

Стремясь внести в живопись поэтическую ноту, он писал лунные ночи, старые, заброшенные усадьбы, русалок. Он очень любил картины Васильева, видя в нем живописца-поэта. (Действительно, Васильеву легко удавалось то, что от Крамского ускользало: обыкновенные белые цапли в "Заброшенной мельнице" Васильева кажутся более фантастическими и сказочными, чем русалки Крамского.) Бытовым жанром Крамской никогда не занимался, если не относить к нему "Осмотр старого дома" — небольшое полотно, которое и по лиризму настроения, и по живописным качествам принадлежит к его лучшим вещам.

Высшие художественные достижения Крамского все-таки в портретах, особенно в тех, которые он делал по внутреннему влечению, когда чье-то лицо его захватывало. В полную силу своего умения "проникать в душу", угадывать характеры писал он портреты крестьян — "Полесовщика",

"Мины Моисеева" и того странника, названного "Созерцателем", который привлек внимание Достоевского и нечто подсказал ему в образе Смердякова. К портретам, сделанным художником "для себя", можно причислить и всем так хорошо знакомую "Неизвестную". О том, кто эта красивая, гордая женщина в коляске, почему-то не сохранилось сведений, хотя вообще Крамской охотно рассказывал в письмах о своих работах. Он написал ее блестяще — изумительное лицо, осанка, меха, лента, страусовое перо. Правда, его недостатки как живописца и здесь очевидны: фигура женщины смотрится силуэтом, словно вырезанным и наложенным на фон, но никак с этим условно-розоватым фоном не связанным. Видно, что фигура написана в комнате, а фон улицы просто прибавлен и нет даже попытки дать пленэрное решение. И все же "Неизвестная" незабываема. Кто только не писал портретов элегантных женщин, но многие ли трактовали их так "изнутри", как человека, как личность, с ощущением затаенной внутренней драмы? Тут сказалось благородное, высокое отношение к женщине, которое было в традициях русской литературы, так что "Неизвестная" может напомнить и Анну Каренину и героиню Достоевского.

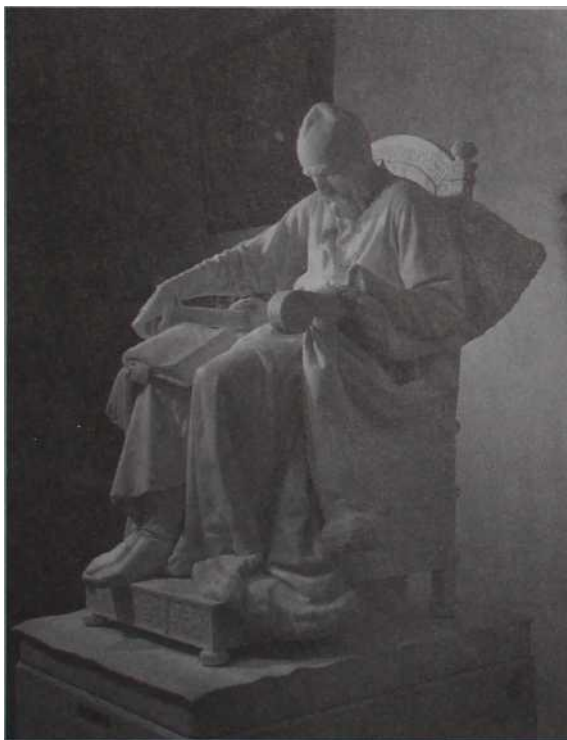


Иван Крамской
Неизвестная 1883
Москва,
Третьяковская галерея

Крамской написал много портретов русских писателей и деятелей культуры для собрания Третьякова. Некоторые из них "качественны", но и только — хорошие фотографии могли бы их заменить. Но, конечно, никакая фотография не заменит портрет Льва Толстого, где Крамской, как никто, уловил огонь гениальности в глазах "графа-мужика", — это один из шедевров русской портретной живописи. Превосходен более поздний портрет издателя А. Суворина: вовсе не желая "обличать", художник невольно проник в двойственную, двусмысленную натуру этого умного, скользкого человека.

"Моральные качества выдающейся личности имеют, возможно, большее значение для данного поколения и всего хода истории, чем чисто интеллектуальные достижения. Последние зависят от величия характера в значительно большей степени, чем это обычно принято считать". Это изречение принадлежит Альберту Эйнштейну. Им можно заключить характеристику исторической роли Крамского, заменив в данном случае слово "интеллектуальные" на "живописные".

Художником близкого к Крамскому склада был М. Антокольский — наиболее значительный скульптор в русском искусстве второй половины века. Как и Крамской, хотя в меньшей мере, он обладал способностью к аналитическому мышлению, умом пронизательным и не книжным. Он также много и охотно писал, языком нисколько не считающимся с грамматикой, выражая мысли столь интересные, что его "эстетика" заслуживала бы специального внимания. Эстетика, сосредоточенная на проблеме ответственности личности перед миром, была для Антокольского руководящей нитью в художественной практике. Не будь у него этой гуманистической доминанты, его статуи мало отличались бы от обычной салонно-академической скульптуры, существовавшей на Западе в изобилии. Антокольский не обновил язык скульптуры, довольствуясь соединением академической традиции с передвижнической близостью к



Марк Антокольский
Иван Грозный 1875
Москва,
Третьяковская галерея

натуре. Правда, в молодости он отваживался на новации: пробовал делать из дерева и кости своеобразные скульптуры-картины, или, вернее, скульптуры-макеты (например, "Инквизиция"), где в скульптуру включалось пространственное изображение интерьера. Это было довольно необычно, но выглядело игрушечно, и Антокольский к таким опытам больше не возвращался, хотя они привели в восторг Стасова.

Первая мраморная статуя Антокольского — сидящего Ивана Грозного — появилась в знаменательном для русского искусства 1871 году, произвела большое впечатление и вызвала восторженный отклик И.С. Тургенева в печати. Пятью годами раньше поэт и драматург А. К. Толстой создал образ царя-деспота в трагедии "Смерть Иоанна Грозного" — он еще был в памяти. Русское искусство интересовалось Грозным почти так же, как Петром Великим: через этих исторических деятелей хотели понять "особую стать" России. Характерно, что в русском критическом реализме

они не трактовались однозначно ("герой" или "злодей"), а осмысливались в противоречивости их деяний и обликов, как тому было положено начало в "Медном всаднике" Пушкина. Ивана Грозного изображали А.К. Толстой, Антокольский, Репин, Васнецов, Римский-Корсаков, Шаляпин, Головин - фигурой мрачной, но по-своему значительной: тираном, верящим в государственную необходимость тирании, злодеем, подверженным приступам раскаяния, палачом России, но и своим собственным палачом. Именно сложную полифоничность характера Грозного в статуе Антокольского подчеркивал Тургенев: "Тут и страх смерти, и раздражение больного человека, избалованного беззаветной властью, и раскаяние, и сознание греха, и застарелая злоба, и желчь, и подозрительность, и жестокость, и вечное искание измены".

Согласимся, что все это у Антокольского действительно выражено и что куда как не просто было выразить в неподвижной статуе то, что в трагедии А.К. Толстого развертывается в напряженном драматическом действии. В психологизме заключалась сила Антокольского, по этому пути он двигался и в дальнейшем. Но не всегда с таким же успехом. Он изваял статую "Христа перед народом" (по концепции близкого картине Крамского "Хохот"), умирающего Сократа, больного Спинозу, желая показать "личностей, которые не идут по увлечению толпы, а идут самостоятельно туда, куда ясное сознание влечет их" — так скульптор определял свою задачу. Беда была лишь в том, что идеи Антокольского, как это бывало порой и у Крамского, не сливались воедино с идеями пластическими. Недостаток "Спинозы" не в том, что он показан больным и слабым (Антокольский именно и хотел показать ясность духа в хилом, болезненном теле), а в муляжности вялой лепки. Если закрыть голову Спинозы, то фигура сама по себе ничего не выразит, и любой фрагмент этой статуи, взятый отдельно, не отражает в себе характер целого. Антокольский работал в пору упадка скульптуры как вида искусства. Принципиальный "станковизм" скульптуры уже сам по себе приводил к ослаблению пластического чувства. Что Антокольский лично был этого чувства не лишен, показывает хотя бы его "Петр I". В "Петре" найдено такое энергичное расположение объемов в пространстве (по трем направлениям — торса, отведенной назад правой руки и отставленной правой ноги), такой "работающий" силуэт, что статуя хорошо смотрится в качестве монумента, хотя создавалась как произведение станковое и ее поверхность испещрена мелкими подробностями. Кто видел "Петра I", поставленного в Архангельске, на берегу



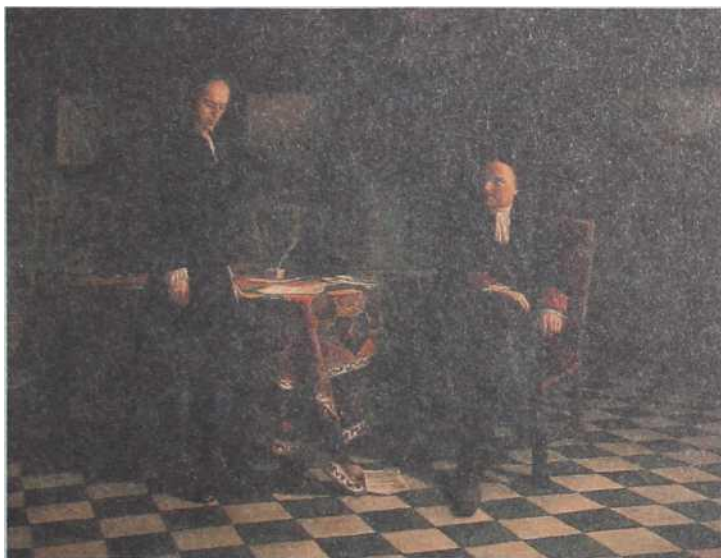
Марк Антокольский
Христос перед судом народа
1874
Санкт-Петербург,
Русский музей

Двины, мог убедиться в подлинно пластическом достоинстве этой скульптуры.

Из камерных вещей Антокольского интересен "Мефистофель". Здесь пластическая форма — колючая, напряженная — работает на образ. Мефистофель меняется, когда обходишь его кругом: его козлиный профиль то насмешлив, то угрюм. "Дух отрицанья, дух сомненья", пусть и не слишком оригинально трактованный, удался художнику, ставившему целью своей создание образов извечной борьбы добра и зла в человеке.

Это же было сквозной темой творчества Н.Н.Ге. Художник очень сильный, но неровный, он прошел сложный путь.

В юности Ге находился под обаянием искусства Брюллова, почти подражал ему. Потом оно вытеснилось впечатлением от "Явления Мессии" Иванова; большая картина Ге "Тайная вечеря", выставленная в 1863 году, была как бы прямым продолжением линии Иванова, хотя никакого формального подражания "Явлению Мессии" в ней не было. Через несколько лет, возвратясь из Италии в Россию, сблизившись с будущими передвижниками, Ге написал картину "Петр и Алексей" — о ней уже говорилось. Думали, что Ге отныне посвятит себя историческому жанру, но следующие опыты



Николай Ге
Петр I допрашивает
царевича Алексея
Петровича в Петергофе
1871
Москва,
Третьяковская галерея

в этом роде оказались крайне неудачными, художник сам это чувствовал и чувствовал также, что не может вообще продолжать занятия искусством, пока не уяснит сам для себя, что же оно такое, чему служит и как должно служить. Что искусство — служение, а не самоцель, Ге не сомневался, сомнения были в том, насколько оно может в существующих условиях выполнять высокую миссию. И насколько он сам, Ге, к ней способен и призван.

Несколько лет он почти не работал как живописец, поселился на хуторе на Украине, занимался хозяйством. В начале 80-х годов сблизился с Львом Толстым и вскоре всей душой принял его новое вероучение и нравственную философию. Как

убежденный толстовец он опростился", пахал и клал печи, вел жизнь простого хуторянина, — а в то же время воля к искусству охватила его с новой силой. Теперь он, казалось ему, понял настоящее назначение искусства: "Ни картины, ни мрамор, ни холст, никакие внешние стороны искусства не дороги, а дорога та разница, которая показана между тем, чем мы должны быть, и тем, что мы есть". Будить в сердцах добро, напоминая о крестных муках Сына человеческого, а через него о страданиях всех, кто терпит за слово правды, о всех жертвах насилия — вот цели Ге в картинах позднего периода. Теперь его уже не смущала мысль, насколько действенна окажется такая проповедь, способна ли она противостоять реальному злу. Перед ним был пример Толстого, который громко, на весь мир говорил то, что думал. Дело художника — заронить искру. Разгорится ли она - над этим он не властен, но он должен делать то, что может. И Ге писал со страстным воодушевлением свой евангельский цикл.

Как живописец поздний Ге очень отличался от раннего. В "Тайной вечерне" была основательность "классической" исторической картины (хотя от академизма она далека). В ней композиция строго организована, все выверено по натуре, живопись плотная. Прежде чем писать, художник сделал глиняный макет всей сцены и с ним сверялся, так как ему важны были пространственные отношения. Особенно важно освещение (Ге соответственным образом освещал свой макет), контрасты света и тени — ими передается драматический смысл происходящего: он пропал бы, не будь тем-

Николай Ге
Тайная вечеря 1863
Москва,
Третьяковская галерея



ной, затененной фигуры Иуды, по силуэту похожей на больного ворона, втянувшего голову в крылья, не будь больших теней на стене от фигур апостолов. В "Тайной вечере" действительно есть тайна и ночь, есть молчаливая драма раскола, расхождения бывших единомышленников: суть здесь не в корыстолюбии, даже не в предательстве Иуды, а в том, что он - "уходящий", порывающий узы. Старая трагическая легенда приобретает современное звучание: Ге неспроста сделал Христа похожим на Герцена. Вместе с тем Ге заботится о сохранении историзма, исторического колорита. Посмотрите на грубые глиняные сосуды на холодных каменных плитах пола - от них веет подлинной, не бутафорской древностью.

"Тайная вечеря" - одна из самых сильных картин русской школы; помимо "ивановского" начала в ней есть и нечто рембрандтовское, а в общем она совершенно самостоятельна: это высокое творчество и мастерство. Так же как и этюды к ней, например, этюд головы молодого Иоанна.

Но парадокс в том, что Ге нисколько не дорожил "мастерством". Само по себе оно для него ничего не значило. Оно и появлялось у него только тогда, когда он был полностью захвачен идеей картины, проникнут ее нравственным пафосом, а когда этого не было — и мастерство исчезало. У Ге есть вещи прекрасно сработанные, как "Тайная вечеря", "Петр и Алексей", и есть беспомощные, как "Екатерина у гроба Елизаветы" (1874), после которой Крамской писал Репину: "Ге — погиб, то есть ему поздно, оказывается, учиться (да он и не учился никогда)".

Так в последующие годы и считали — Ге погиб, и это подтверждалось тем, что он оставил живопись, следовательно, совсем "разучился". Когда он снова энергично принялся за работу, ему было уже под шестьдесят, и мало кто верил, что он может теперь что-то сделать. Но вышло неожиданное. "Разучившийся" основательно мастерству и меньше чем когда-либо о нем заботившийся, старый Ге предстал новым и по-новому замечательным художником.

Николай Ге
Голгофа 1893 Москва,
Третьяковская галерея



Лучшее, что он написал в 80-е годы, - "Выход с Тайной вечери". Здесь есть ощущение бесконечности миров, бесконечности жизни, предсмертная, а вместе с тем умиротворяющая тоска лунной ночи. Врубель впоследствии говорил, что в этой картине такой лунный свет, от которого болит голова. "Выход с Тайной вечери" существует в двух вариантах, и первый вариант, эскиз, оказался сильнее. С тех пор Ге перестал "переводить" эскизы в картины и вообще соблюдать разницу между эскизом и картиной. В 90-е годы, начиная с широко известного полотна "Что есть истина? (Христос перед Пилатом)", Ге стал работать совершенно по-другому. Он теперь не делал предварительных этюдов, не штудировал натуру, писал прямо на холсте, по памяти и воображению, и тут же, на холсте переделывал; писал эскизно, быстрыми мазками, заботясь единственно о том, чтобы "ударить по сердцам с неведомою силой". Теперь он принципиально отвергал "работу над формой". Лишь бы кисть поспевала за движением чувства. И своим ученикам он советовал работать "без контура, без натуры и без эскиза. Пишите так, как Джотто и Чимабуэ писали, без натуры, тогда вы возьмете только суть и у вас будет картина". Его "Голгофа" и "Распятие" напоминали, впрочем, не о Джотто, а, скорее, о Грюневальде, которого Ге, возможно, и не знал.

Он больше не заботился об историзме. В последних произведениях он изображал не исторического Христа, может быть, и вообще не Христа, а вечную жертву людского зла. Он изображал то, что происходило и происходит — и теперь и во веки веков. Всякую заботу о красоте, о благообразии Ге также отбросил. Его Христос-страдалец полумертв, страшен. Уродливы разбойники на кресте.

Поздний Ге, сам того не подозревая, был своеобразным экспрессионистом на русской почве — раньше, чем экспрессионизм как течение сложился в Западной Европе. Нужно ли удивляться, что такую эволюцию проделал один из основателей передвижничества? Может быть, это и не так странно, как кажется на первый взгляд. В искусстве русских передвижников, по форме, по видимости "рационалистическом", с самого начала была заложена тенденция к повышенной экспрессии, к душевному гиперболизму. Оно было близко Достоевскому и Толстому, которые в свою очередь высоко ценили живопись передвижников.

Иногда думают, что передвижники только и занимались, что бытовым жанром, "картинками из жизни", и при этом "разоблачали злоупотребления". Это неверно. Приземленными бытописателями они не были: их влекла "драма жизни", по выражению И.Е. Репина ("Лицо, душа человека, драма жизни, впечатления природы, ее жизнь и смысл, дух истории - вот наши темы", — говорил Репин). Крамской и Ге вообще не писали жанровых картин, Репин и Суриков — редко. Из крупных представителей передвижничества "жанристом" был Перов, но и он мыслил жанр прежде всего как жизненную драму: разве "Утопленница", "Проводы покойника", "Тройка" — это бытовые сценки? Анекдотами в красках, правда, занимались некоторые второстепенные живописцы, но это было и в других странах в середине века, здесь не было ничего специфически русского, передвижнического. Скорее, напротив — "анекдотического" жанра было в России меньше, чем где-либо. Даже не первоклассные русские жанристы, как Прянишников, Пукирев, Неврев или Ярошенко, были на редкость чутки к "драмам жизни": на их несовершенной живописи лежал облагораживающий отсвет нравственной миссии, принятой на себя русским искусством.

Достоевский в "Братьях Карамазовых" упоминал "многое множество оригинальных русских мальчиков", которые и в трактире толкуют "о мировых вопросах, не иначе: есть ли Бог, есть ли бессмертие? А которые в Бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату". "Мальчики" действительно были, они шли в революцию, на каторгу, а иные шли в искусство. И само движение передвижников, идея его - потрясенность человеческими страданиями — создавались ими. Передвижникам, как и героям Достоевского, надо было прежде всего "мысль разрешить". При чтении хотя бы переписки Крамского с юным Васильевым иной раз кажется, что читаешь отрывки какого-то неизвестного романа Достоевского. Похоже даже по тону, по стилю речи — многословной, горячей, сбивчивой, как бы задыхающейся от наплыва мыслей. Похоже по самим мыслям, по неуступчивому героико-утопическому максимализму: если уж писать картину - то о самом важном, если пейзаж, то такой, чтобы глядя на него преступник отказался от черного замысла.

Перед лицом этих максималистских задач как же ставилась проблема живописи, живописного языка? Если сверхзадача искусства - "заставить камни заговорить" (выражение Крамского), то язык должен быть всем, решительно всем понятным. Структуру живописного языка

ники приняли ту, что досталась им от предшествующего этапа, не покушаясь на его основы — на самый характер видения. По-прежнему ориентировались на "рельеф", по-прежнему цвету отводилась вторичная роль, по-прежнему композиция картины уподоблялась сценической площадке с распределенными по ней группами действующих лиц. Здесь путь русских передвижников расходился с путем французских импрессионистов, хотя стадийно это были течения близкие: у тех и других был общий враг - академизм, те и другие противопоставили ему реализм, современность, национальность, демократизм, раскрепощение творчества от условных канонов. Но результаты оказались вовсе не сходны. Импрессионисты поставили во главу угла собственно эстетические, собственно живописные проблемы. Передвижники — проблемы человеческие, социальные, религиозные, перед которыми вопросы "формы" отступали на второй план, получали значение служебное по отношению к содержанию, то есть представлялись важными постольку, поскольку могли сделать "мысль" общедоступной.

Ранним передвижникам специальная забота о форме, о "чисто живописных качествах" представлялась даже чем-то опасным, способным увести в сторону от великой идеи — как бы неким чувственным соблазном для этих рыцарей духа. Вот свидетельство художника - самого И.Е. Репина. Уже в 1895 году, вспоминая прошлое, он писал: "Я все же художник и дитя 60-х — 70-х годов. Живопись, виртуозность отрицалась тогда как самый негодный порок. Выше всего ставилась идея, смысл, жизнь, жизнь картины, типичность, правда, историчность... Гремел В.Г. Перов у нас и даже на Западе произвел впечатление... Вы смеетесь? — Напрасно; знаете, в этой стороне искусства есть свой и большой смысл, и мне он представляется таким великим, что я даже не плачусь на судьбу, что принадлежу к этой старой школе".

Умный Крамской с самого начала чувствовал что-то неладное в слишком простых формулах: "У нас — содержание, у них (у французов) — форма", "у нас главное идея, у них главное техника". Он догадывался, что и у французов дело не только в технике, айв том, "что" они хотят сказать людям, — только это "что" у них другое. В 1873 году Крамской писал: "Нам непременно нужно двинуться к свету, краскам и воздуху, но... как сделать, чтобы не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — сердце?". Через несколько лет, незадолго до смерти, он говорил еще более решительно: "Идеи искренни, пока они новы, но раз им прошло одно-два поколения, они теряют свою остроту и интерес, и если в холсте, кроме идей, не окажется чисто живописных качеств, картина отправляется на чердак". Чтобы преодолеть надвигающийся кризис передвижничества, ощущалась необходимость "реабилитировать" эстетическую сторону живописи. Конечно, это не делалось по чьей-то указке, происходило естественно, стихийно и не в один прекрасный день, а постепенно; во всяком случае, "движение к свету, краскам и воздуху" в 80-е годы стало всеобщим. Самые даровитые из среднего поколения передвижников были в его авангарде. Одним из первых — И.Е. Репин, хотя он и называл себя с горделивой скромностью художником 60-х годов. Он был связующим звеном между двумя этапами передвижничества. Репин — передвижник, идейный реалист не только по убеждениям, а по духу и складу своего могучего таланта, но раннепередвижнический живописный аскетизм был ему чужд, он был влюблен в прекрасную материю живописи, которая в его представлении соединена с идеей, как тело с душой: "Душа живописи — идея. Форма — ее тело. Краски — кровь. Рисунок — нервы".

Он был человеком страстно увлекающимся, способным мгновенно загораться. Его жизнь - вереница пылких увлечений (иногда столь же пылких отрицаний): людьми, идеями, произведениями искусства. Спокойным наблюдателем он никогда не мог быть. Его письма переполнены восклицательными знаками. Импульсивность натуры делала его восприимчивым к веяниям времени, менявшимся на его глазах; за свою почти семидесятилетнюю жизнь в искусстве он не раз менял мнения и оценки - теоретически, но как художник оставался целен и последователен. Правда, и искусство его неровно по качеству, наряду со взлетами изобилует срывами, а в XX веке понижается: художником нового века Репин не стал, хотя прожил в нем тридцать лет, до конца дней работая не покладая рук. Угасала сила масштабного, эпического дарования, оторванного от корней, от большой жизни, его питавшей (Репин с начала 900-х гг. почти безвыездно жил в финском местечке Куоккала).



Илья Репин
Бурлаки на Волге
1870-1873 Санкт-Петербург,
Русский музей

В начале 70-х годов молодой автор "Бурлаков" был самым пламенным адептом идейного содержания живописи, отъявленным врагом академизма и академий, произвел переполох своими письмами из-за границы, в которых непочтительно отзывался о Рафаэле (позже Репин оценил Рафаэля, полюбил Италию, с реформированной Академией примирился и сам в ней преподавал). Но "Бурлаки", написанные после поездки на Волгу, показали, на что способен юный нигилист — поднять "жанр" до высоты эпоса. Репин "Бурлаками" сделал примерно то же, что Курбе - "Похороны в Орнани", с пластической силой, не уступающей Курбе. Картина была послана на Всемирную выставку в Вену, и там ее единодушно признавали лучшим экспонатом русского отдела и "самой солнечной картиной" на всей выставке.

Великая пора Репина, его "акмэ" - время расцвета, приходится на 80-е годы. Тогда он написал "Крестный ход", "Ивана Грозного", "Не ждали", "Запорожцев", портреты Мусоргского, Стрепетовой, Пирогова, Стасова, пианистки Мерси д'Аржантон. Общепризнано мастерство Репина в эпических, "хоровых" картинах народной жизни: здесь ему не было равных, кроме Сурикова. Как Суриков, так и Репин обладали вместе с тем сильнейшим чувством индивидуальных характеров и типов. Какая бы большая

толпа ни представляла на их полотнах, она состояла из личностей, которые внутри толпы не стирались, а вели каждая свою тему, свою мелодию, так что зрелище толпы, массы являлось подобием симфонии, богато инструментованным сложным действием, не утрачивая живописного единства.

Уже первое общее зрительное впечатление от "Крестного хода в Курской губернии" внушительно: в знойном мареве, в тучах пыли по большому проселочному тракту на нас движется, колыхаясь, людская лавина, нестройная, поющая, гомонящая, над ней высятся хоругви да урядники на лошадях. Сразу рождается ощущение, что движется сама матушка-Россия, — вот только куда движется и на что уповаешь? Мы начинаем зрительно странствовать по картине и обнаруживаем, что толпа распадается на условия: в шестви есть хозяева, есть приبلудные, есть блюстители порядка, охраняющие хозяев от приبلудных нагайками и палками. Замечаем степенных мужиков, несущих разукрашенный лентами фонарь, толстую барыню, которая несет чудотворную икону, щеголеватого дьякона, мордастого кабатчика, видим калик перехожих, и среди них — юношу-горбуна. Этот убогий, хромой горбун, с лицом сосредоточенно-серьезным, опираясь на костыль и загребая на ходу непропорционально длинными руками, спешит, вырвался вперед и, чувствуется, твердо намерен идти до конца за божьей иконой, хотя его грубо отталкивают. Судя по большому количеству этюдов горбуна, Репин был страстно захвачен его обликом, так же как раньше, работая над "Бурлаками", увлекся бурлаком Каниным, расстригой, своеобразным философом из народа, ставшим в ряды отверженных (его терпеливо-страдальческое лицо, кроткий, глубокий взгляд Репин запечатлел в образе ведущего бурлака).

Увлеченностью самобытными народными характерами Репин близок писателю Лескову. Как и Лескова, его привлекали не только праведники, а характеры самые различные, но необыденные, был бы в них напор жизни. Он блистательно написал портрет чугуевского протодьякона Ивана Уланова, багроволицего старика, с шишковатым носом, с бровями как жирные черные пивки, — "весь плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев". В этом православном иерее Репину чудился отголосок язычества, что-то от славянского языческого жреца.

Как и Перов, и Крамской, Репин любил писать портреты крестьян — без народного умиления перед "мужичком", правдиво и весомо. Вот портрет, не без иронии названный "Мужичок из робких". Он насторожен, замкнут, но далеко не робок, в его пронзительном взгляде исподлобья сквозит тайно-бунтарское — такие мужики брались за топоры, когда подходил час.

Репин был восприимчив, чуток, заметлив ко всему, что происходило в современной ему русской жизни, — снизу доверху, по всем параметрам, от мужика, затаившего гнев на господ, до самоотверженного революционера-интеллигента. В искусстве первой половины века мы не найдем прямого отклика на движение декабристов, а во второй половине века у художников-разночинцев социально-политические реалии времени стали реалиями искусства: острый и насущный для России "крестьянский вопрос" (в картинах Перова, Мясоедова, Максимова и многих других), обнищание народа, солдатчина, стихийное переселенчество и, наконец, подпольная деятельность народников и народолюбцев. Ей посвятил Репин свои картины "Отказ от исповеди", "Арест пропагандиста", "Сходка", "Не ждали". Последняя (возвращение ссыльного домой) принадлежит к его шедеврам. В каждой из немногих фигур читается история времени. Ссылный отец се-

Илья Репин
Не ждали 1884-1888
Москва,
Третьяковская галерея



Илья Репин
Портрет М.П. Мусоргского
1881
Москва,
Третьяковская галерея



мейства, одетый в армяк и грубые сапоги, исхудалый, входит в комнату робко и нерешительно: он отвык от чистоты и уюта, не знает, как его встретят, но вместе с ним в открытую дверь вливается поток солнечного сияния — темная фигура приносит свет. Реакция матери, жены и детей (младшая девочка не помнит отца и смотрит испуганно, старший мальчик узнал) показана с предельной психологической правдой — ничего нельзя ни прибавить,

ни убавить, вплоть до нейтральной фигуры горничной, которая не знает, кто этот одичалый человек, неизвестно откуда взявшийся. Показана краткая минута: поднявшаяся с кресла старая мать застыла в оцепенении, — кажется, еще слышен скрип отодвинутого кресла, вошедший еще не успел вымолвить ни слова, но это минута необычайной наполненности, из тех, что остаются в памяти сердца на всю жизнь. По настроению (сбывшаяся надежда) здесь есть нечто перекликающееся с "Явлением Христа" Александра Иванова. Еще шедевр Репина — портрет Мусоргского, написанный в больнице, незадолго до смерти композитора. У Репина лучше всего получались портреты, сделанные быстро, а ля прима, когда ему удавалось интуитивно схватить в человеке характерное и тут же передать кистью, пока озарение не прошло. Так сделан "Мусоргский". Его портрет — на светлом фоне и весь в свету, без всяких затенений, к которым обычно прибегают портретисты, чтобы рельефнее вылепить лицо. Лицо Мусоргского не только не вышло плоским из-за сильного рассеянного освещения, но именно тут Репин показал мощь своей кисти, мастерскую лепку формы

Илья Репин
Иван Грозный
и сын его Иван
16 ноября 1581 года
1885
Москва,
Третьяковская галерея



цветом, ничем искусственно не облегчая себе задачу. Лицо близкого к смерти человека написано с бесстрашием реалиста, уверенного, что правда природы не нуждается в художественной парфюмерии. Ничто не скрыто - отечность, болезненная краснота кожи. И на этом больном лице — прозорливые, трагически спокойные голубые глаза, в которых светится мысль. Впечатление живого взгляда в лучших портретах Репина поражает. Говорят, П.П.Чистяков, "всеобщий учитель" русских художников, если ему особенно нравился какой-нибудь портрет, восклицал: "Глядит!" Мусоргский, Писемский, Пирогов у Репина - "глядят".

Желание написать человека у Репина начиналось с увлечения его душевным складом и тут же перерастало в увлеченность его наружностью — красивой или некрасивой, не имело значения — и в живописное ее переживание. Живопись для Репина была не средством, а непосредственным бытием почувствованного, психологическое и живописное восприятие модели сливались в одно. Попробуем мысленно представить картину "Иван Грозный и сын его Иван..." в другом цветовом решении — вообразим, что пятно крови расплывается не на красном, а на зеленом ковре, контрастном к красному цвету крови. Невозможно! Знаменитая картина много потеряла бы в силе воздействия. Видимо, образ изначально возник у художника в красных тонах, почувствован именно через них. Идея с самого начала сопрягалась с цветом — таким, а не другим.

Но затем, уже работая над полотном, Репин сознательно разрабатывал, режиссировал цветовую композицию. В "Иване Грозном" он дает резкие вспышки красного на первом плане, сумеречно гасит их в глубине интерьера — там они звучат, как тлеющие угли. Сопоставляет их с серебристо-розовой парчой кафтана царевича.

Сейчас к этой картине современные посетители Третьяковской галереи слишком привыкли, пресытились ею и нередко осуждают за нагнетание эффекта — или аффекта. Но будем справедливы, попытаемся посмотреть на нее как бы впервые: какая шекспировская сила выражения и какая

живопись! Главная сила, как всегда у Репина, — в лицах: испитое, воспаленное лицо сыноубийцы (вспышка ярости еще не улеглась, но уже сменяется ужасом и раскаянием) и предсмертно прощающее отцу лицо сына, его стекленеющие глаза. Но кажется, что если бы даже не было этих лиц, а лишь цветовая композиция, с ее тональной разработкой и фактурными контрастами, то все же сохранилось бы ощущение драматического шока.

Заметим, что горячие красные и желтые тона вообще преобладают в палитре Репина, отличаются у него особой насыщенностью и светосилой — так в "Запорожцах" и в артистическом по живописи "Заседании Государственного Совета". Холодные же — синие и зеленые — в его картинах как бы утупляются, тяготея к желтому.

В "Иване Грозном" Репин на вершине мастерства, но и на грани: кажется, еще шаг, еще психологический нажим - и будет нарушена художественная мера. Экспрессия у Репина, как у позднего Ге, подчас переливается через край. Не приходится утаивать, что Репину иногда изменял и вкус, причем не только в поздние годы. Это случалось, когда он пытался умозрительно сочинять картину, фантазировать, отвлекаясь от природы. Так, он потерпел неудачу с картиной "Садко в подводном царстве", не говоря уже о некоторых поздних, попросту слабых вещах — "Какой простор!" или "Пушкин у моря", - где бутафорский Пушкин театрально раскланивается с морской стихией. Творить вне непосредственного зажигания природой Репин не мог, получалось посредственное придумывание. По этой же, вероятно, причине ему редко удавались иллюстрации к литературным произведениям, хотя он был блистательный, темпераментный рисовальщик-график.

В 1880-е годы рядом с Репиным находились в зените творчества В.И. Суриков и В.М. Васнецов — "три богатыря" русской живописи в ту пору. Все трое были летописцами народной жизни в прямом смысле этого слова. Репин - современной жизни: его исторические картины также были внушены современностью, об историзме он помышлял мало. Суриков всецело погружался в историю народа, но она была для него не отжившей, а живой, продолженной в настоящем, сохранившей до сего дня человеческие типы, характеры, коллизии. Васнецов и историю и современность проводил через призму народных сказок, представляя их такими же реальными, как если бы сказочные события развертывались сейчас и здесь. По силе художественного дара Васнецов уступал Репину и Сурикову, но и его роль в русском искусстве была велика.

Суриков создал не очень много картин, но каждая была художественным подвигом и общественным событием, начиная с "Утра стрелецкой казни", показанного на IX Передвижной выставке 1 марта 1881 года - в день убийства Александра II народолюбцами. Потом последовали "Меншиков в Березове" и "Боярыня Морозова"; в 90-е годы — "Взятие снежного городка", "Покорение Сибири Ермаком", "Переход Суворова через Альпы", в начале 1900-х годов - "Степан Разин".

Сведениями о биографии художника и особенностях его творческого метода мы больше всего обязаны записям Максимилиана Волошина, сделанным со слов Сурикова. Волошин, сам художник и поэт, не только записал сказанное Суриковым, но воспроизвел его своеобразный речевой строй и интонацию; читая волошинские записи, слышишь живой голос, воспоминания и размышления вслух. За ними встает человек ломоносовского типа, самородок великого таланта и великого упорства, пришедший в искусство со своим словом подлинно из исторических глубин, из старинного сибирского казачьего рода. Предки Сурикова, выходцы с Дона, в XVI

веке находились в отрядах Ермака, завоевывавшего Сибирь. В XVII веке участвовали в большом красноярском бунте казацкой вольницы против царских воевод. Примечательно, что имена пращуров бунтарей — Илья и Петр — помнились в семье Суриковых и через полтора столетия. Сибирские казаки чтили свое родословное древо, хранили родовые традиции и предания, и не только в памяти — сам быт и нравы среды, воспитавшей Сурикова, оставались старозаветными. Сибирские казацкие станицы были настоящими заповедниками старины: даже железнодорожного сообщения между Красноярском и Центральной Россией не было, и когда в 1868 году двадцатилетний Суриков отправился поступать в Академию художеств, он, как некогда Ломоносов, проделал весь путь с рыбным обозом на лошадях, и занял путь больше двух месяцев. Не так уж много — ведь это был путь из XVII века в девятнадцатый.

Вот некоторые характерные отрывки из воспоминаний Сурикова в записи Волошина: "Первое, что у меня в памяти осталось, это наши поездки зимой в Торгошинскую станицу. Мать моя из Торгошиных была. АТор-гошины были торговыми казаками — извоз держали, чай с китайской границы возили от Иркутска до Томска, но торговлей не занимались. Жили по ту сторону Енисея - перед тайгой. Старики неделеные жили. Семья была богатая. Старый дом помню. Двор мощный был. У нас тесаными бревнами дворы мостят. Там самый воздух казался старинным. И иконы старые, и костюмы. И сестры мои двоюродные - девушки совсем такие, как в былинах поется про двенадцать сестер. В девушках была красота особенная: древняя, русская".

Когда будущему художнику было шесть лет, его отца, казачьего офицера, перевели по службе из Красноярска в Бузимовскую станицу. "...А Бузимово было к северу. Место степное. Село. Из Красноярска целый день лошадьми ехать. Окошки там еще слюдяные, песни, что в городе не услышишь. И масленичные гулянья, и христовславцы. У меня с тех пор прямо культ предков остался. Брат до сих пор поминовение обо всех умерших подает. В прощенье воскресенья мы приходили у матери прощенье на коленах просить... Посты соблюдали. В банях парились. Прямо в снег выскакивали. Во всех домах в Бузимове старые лубки висели — самые лучшие".

Еще через два года мальчика отдали в уездное училище в Красноярске, в Бузимово он продолжал ездить на каникулы. "А нравы жестокие были. Казни и телесные наказания на площадях публично происходили. Эшафот недалеко от училища был. Там на кобыле наказывали плетьюми. Бывало идем мы, дети, из училища. Кричат: "Везут! везут!". Мы все на площадь бежим за колесницей. Рубахи у палачей красные, порты широкие. Они перед толпой по эшафоту похаживали, плечи расправляли...".

Можно понять тайну суриковского чувства истории и народа: история и народ были у него в крови, в опыте, в памяти. Этим не мог бы похвалиться ни один исторический живописец ни в России, ни в Западной Европе. То, что он впоследствии вычитывал в исторических книгах и летописях, ложилось на канву его личного опыта, более чем опыта — мировидения, мироощущения. И когда перед глазами посетителей Передвижной выставки представало хмурое трагическое утро на Красной площади, где под пасмурным небом, в котором видны стаи испуганных птиц, гудела возбужденная толпа, тянулись скорбные обозы смертников в белых рубахах, рыдали женщины, скрипели телеги и приговоренные прощались с народом, — зрителей охватывало ощущение неотразимой истинности: так было. Хотя было-то не совсем так, — стрелцов вешали не на Красной площади, а в



Василий Суриков
Утро стрелецкой казни
1881 Москва,
Третьяковская галерея

селе Преображенском. Но Суриков мысленно видел так — на фоне Василия Блаженного, который мерещился ему "кровавым". Суриков не очень заботился о "научной" точности своих исторических мистерий. Он мог беззаботно одеть казаков Ермака в костюмы XVIII века, изменить военный строй суворовских солдат, потому что "так красивее". Он говорил Волошину: "В исторической картине ведь и не нужно, чтобы было совсем так, а чтобы возможность была, чтобы похоже было. Суть-то исторической картины — угадывание. Если только сам дух времени соблюден — в деталях можно какие угодно ошибки делать. А когда все точка в точку — противно даже".

Угадывать он поистине умел до того, что мог бы ответить придиричивым критиком: да ведь я сам там был. Если не сам — то его "сродственники". "Сродственниками" Сурикова населены его композиции: чернобородый стрелец — его дядя Степан Торгошин, седой стрелец — сибирский ссыльный, стрельчихи — "это, знаете ли, у меня и в родне были такие старушки". Боярыня Морозова имеет первым прототипом тетку Сурикова, склонявшуюся к старой вере. Но, конечно, все было не так просто: художник не "переносил" их в картину, из воспоминаний черпались только первоначальные импульсы, а потом начинался главный труд. Суриков был живописцем ярко выраженного эйдетического типа — это понятие в психологии означает способность мысленно отчетливо видеть предметы и целые сцены. Творческий процесс начинался у него с визуального образа будущей картины, граничащего с ясновидением. "Когда я их ("Стрельцов") задумал, у меня все лица сразу так и возникли. И цветовая краска вместе с композицией". Иногда некое случайное зрительное впечатление возбуждало ассоциации, служило толчком, сигналом. "Раз ворону на снегу увидел. Сидит ворона на снегу и крыло одно отставила, черным пятном на снегу сидит. Так вот этого пятна я много лет забыть не мог. Потом боярыню Морозову написал. Да и "Казнь стрельцов" точно так же пошла: раз свечу, зажженную днем, на белой рубахе увидел, с рефlekсами". Первое видение картины Суриков быстро, стенографически набрасывал карандашом. Но



Василий Суриков
Боярыня Морозова 1887
Москва,
Третьяковская галерея

потом надо было искать и искать, "доводить" на натуре. "Если б ад писал, то и сам бы в огне сидел и в огне позировать заставлял".

Для каждого персонажа Суриков делал по несколько этюдов, с разных людей, отыскивая похожих на изначальный воображаемый облик. Отыскивал везде: известны истории о том, какой искал натуру для непокорного рыжебородого стрельца и наконец нашел нужное лицо — могильщика на кладбище, оказавшегося таким же непокорным и нравным; как на базаре разыскал юродивого для "Боярыни Морозовой", безошибочно распознавая среди современных людей тех, кто жили два столетия тому назад. Метод, близкий Александру Иванову: накапливание, сличение, синтезирование натуральных этюдов. Но у Иванова этюды подчинялись центробежной силе, удаляясь от первоначального замысла, приобретая самостоятельную образную содержательность, нередко большую, чем в картине. У Сурикова преобладают силы центростремительные, и, как правило, образы в самой картине ярче, чем в подготовительных этюдах. Характеры у него по-настоящему определяются в меру их участия в массовом историческом действии, в драматических столкновениях сил. За немногими исключениями, картины Сурикова — трагические картины, но они никогда не производят мрачного, гнетущего впечатления; "катарсисом" является нескрываемый восторг художника перед красотой, удалью, стойкостью народных характеров: "...какие люди!". "Мощные люди были. Сильные духом. Размах во всем широкий". Он вспоминал слова мятежного протопопа Аввакума о его сподвижнице боярыне Морозовой: "Персты твои тонкостны, очи твои молниеносны, кидаясь ты на врагов, как лев". Такою Суриков ее и написал.

Сам он говорил о сходстве "по типу" своей Морозовой с Настасьей Филипповной из романа Достоевского. Суриков и Достоевский. На первый взгляд они очень различны, но общее между ними замечали современники. Репин писал Стасову: "Мне кажется, что Сурикова ближе будет сравнить (если уж сравнения так необходимы) с Достоевским, а не с Толстым. Та же страстность, та же местами уродливость формы, но и та же убедительность, оригинальность, порывистость и захватывающий хор полумис-

тических мотивов и образов". Оставив на совести Репина "полумистические образы", к которым Суриков не был склонен, можно согласиться, что неистовость, стихийная взрывчатость суриковских стрельцов, раскольников, юродивых имеет в себе что-то от "карамазовского безудержа". И не напоминают ли кроткие натуры у Сурикова (старуха в "Стрельцах", боярышня в "Морозовой", старшая дочь Меншикова) "кротких" персонажей Достоевского? "Кротость есть бич, и раны, нанесенные этим бичом, никогда не заживают", — написал Суриков на переплете одного из своих альбомов с рисунками. Не будет натяжкой сказать, что внимание Достоевского и Сурикова привлекалось сходными чертами русских характеров и русской действительности. Троих братьев Карамазовых считают самыми емкими типами Достоевского; из них только демоническому мыслителю Ивану нет аналогии среди образов Сурикова, зато подобных Дмитрию и Алеше много — и в мужских и в женских обличьях.

Если Ивана Карамазова во плоти у него нет нигде, то суть раздумий Ивана, богоборчески-вызывающий вопрос: зачем? во имя чего так страдают люди? - в полотнах Сурикова подспудно звучит. На что растрчивает свою силу духа, за что борется и погибает пламенная раскольница? За право креститься двумя перстами? И почему ее за это так свирепо преследуют? Подобные вопросы приходили на ум Гаршину, Короленко, размышлявшим над картиной "Боярыня Морозова". Не ими ли задается странник, стоящий поодаль в толпе, погруженный в печальное раздумье. Эту для странника художник писал с самого себя.

В "Утре стрелецкой казни" тоже присутствует глубоко задумавшийся свидетель — иностранный посол при дворе Петра. И опять немой вопрос: в чем смысл кровавого действия? Стрельцы гибнут за свою приверженность старине. Но историческое дело Петра было правое, во всяком случае необходимое, - Суриков это хорошо понимал, он не был славянофилом. А оплачивалось оно морями крови.

Вот, наконец, сподвижник Петра - Меншиков, тоже человек большого размаха: он сослан в Сибирь, обречен на бездействие, втиснут в тес-



Василий Суриков
Меншиков в Березове
1883 Москва,
Третьяковская галерея

ную, промерзшую избу. Где же итог его бурной, деятельной жизни? И в чем повинны его молодой сын, хрупкая, покорно угасающая старшая дочь и младшая, в полном расцвете красоты и юности? Вопрос прочитывается в самой композиции, в сжатой руке Меншикова, в жесте сына, в глазах старшей дочери, во всей атмосфере картины, где свечка в витом шандале смотрится как крест, поставленный над четырьмя жизнями.

Картина "Переход Суворова через Альпы" по виду исполнена заразной удали: "...храбрость беззаветная — покорные слову полководца идут". Но Суриков не мог не знать, что в швейцарском походе подвиг русских солдат был хотя и беспримерным, но по существу бессмысленным. И нет ли потаенного ощущения бессмысленности в композиции: молодые, зрелые и старые воины очертя голову бросаются в пропасть?

А завоевание Сибири — смертоносная "встреча двух стихий" и расстрел почти в упор остяков, вооруженных только луками? А Пугачев, запертый в клетку, как дикий зверь? (Суриков не написал картину о Пугачеве, но делал эскизы к ней.) Везде есть неразрешенное, неразрешимое трагическое противоречие; его очень хорошо сформулировал Б.Асафьев как противоречие "между буйной красочной цветистостью народных характеров... и губительным расточением этих творческих сил в жестоком становлении русской былой государственности". Проблему неоправданности зла и страданий, которую Достоевский поднимал до философских высот, Суриков прослеживал в истории. Но мучительности Достоевского у Сурикова не было: как человек народа и "рода" он принимал трагедийность жизни без надрыва, почти фаталистически; как художник — мог любоваться трагической красотой.

"Главное, я красоту любил. Во всем красоту", - признавался Суриков. Красоту женских лиц, "не порченных, ничем не тронутых", красоту цвета, красоту вещей. К вещам, как свидетелям истории и колоритным носителям народного быта, он питал особенное, исключительное пристрастие. Старые московские церковки, крестьянские дровни, расписные дуги, шитое узорочье старых народных костюмов, страннический посох, какая-нибудь отороченная мехом душегрейка, ковровый платок — рассказывали ему больше, чем книги. "А дуги-то, телеги для "Стрельцов" - это я по рынкам писал. Пишешь и думаешь: это самое важное во всей картине. На ко- лесах-то грязь. Раньше-то Москва не мощеная была - грязь была черная. Кое-где прилипнет, а рядом серебром блестит чистое железо. И вот, среди всех драм, что я писал, я эти детали любил".

Фактура его живописи всегда пушистая, "перепаханная и взбороненная" кистью — он не терпел гладкого письма и лака. Колорит как бы пасмурный, но при достаточном освещении полотна раскрывающийся в большом цветовом богатстве. Любимая гамма Сурикова — зимняя: голубых снегов, инея, морозных узоров. Главный цветовой аккорд "Морозовой" — черное на белом (ворона на снегу), но черное не просто черное, а глубокое черно-синее; белое не белое, а бело-голубое, построенное на сложной импрессионистической мозаике розоватых, лиловых, синих мазков. Суриков писал снег на воздухе — он гордился тем, что рано стал пленэристом. Многообразные градации синего и голубого в "Морозовой" декоративно взаимодействуют с золотистыми и желтыми, создавая общее впечатление ковровой узорности, характерной для русского XVII века. Суриковский пленэризм работает на исконно русскую красочную декоративность.

Не без оттенка сожаления он вспоминал о своих ранних "примитивах", которые писал еще в Сибири самоучкой. В те годы ему как-то случилось написать икону "Богородичные праздники" по заказу местного купца

Василии Суриков
Взятие снежного городка
1891
Санкт-Петербург.
Русский музей



всего четырьмя красками — красной, синей, черной и белилами. И когда он через 25 лет, будучи уже автором прославленных картин, поехал на родину и увидел свою икону, она ему неожиданно очень понравилась. "Посмотрел я на икону: так и горит. Краски полные, цельные: большими синими и красными пятнами. Очень хорошо".

Это было для него невозвратно, как молодость. Но и в поздние годы, работая над пейзажными этюдами Венеции, Испании, Крыма и особенно полюбив технику акварели, он настойчиво искал выходов к свежести и открытости цвета. Он не разделял недоверия многих художников его поколения к исканиям художественной молодежи 1910-х годов, у них ему нравилась "краска". Французских импрессионистов он в то время без колебания признавал великими художниками. Одобрял даже Пикассо, находя, что то, что он делает, "для большой публики страшно. А художнику очень понятно".

Нельзя предполагать, что стареющий художник как-то подлаживался к новым вкусам, стараясь не отстать от времени. Упрямый Суриков никогда ни к чему не приспособивался. Независимость суждений чувствуется уже в его письмах из-за границы в 80-х годах, где он рассказывает о своих художественных впечатлениях, ничуть не считаясь с тем, что принято, что не принято. В каждом художнике, будь он XIII, XVII или XIX века, Суриков видит прежде всего своего собрата по искусству и говорит о нем запросто. О Тинторетто говорит: "...простяк художник был"; о Тициане: "...Тициан иногда страшно желтит", "...рыжей краской замазывает". О "Бахусе" Риберы: "...вот живот-то вылеплен, что твой барабан, а ширь-то кисти какая, будто метлой написан". Самое сильное впечатление на него тогда произвел "Портрет Иннокентия X" Веласкеса: "Я с ним перед отъездом из Рима прощался как с живым человеком; простишься, да опять воротиться, думаешь: а вдруг в последний раз в жизни его вижу".

Влияние Сурикова на младшие поколения русских художников было значительно — больше, чем влияние Репина. В той или иной мере от Сурикова исходили Рябушкин, Сергей Иванов, Рерих, Аполлинарий Васнецов и другие живописцы конца века, опозитизировавшие национальную старину. Еще позже — новаторы "Бубнового валета", с их любовью к материальности живописи, краске, к вывеске и лубку, среди которых был зять Сурикова — П.П.Кончаловский, впоследствии видный советский художник. Но такой масштабности творчества, такого исторического ясновидения, как у Сурикова, никто больше не достигал.



Виктор Васнецов

После побоища Игоря
Святославича с половцами 1880
Москва,
Третьяковская галерея

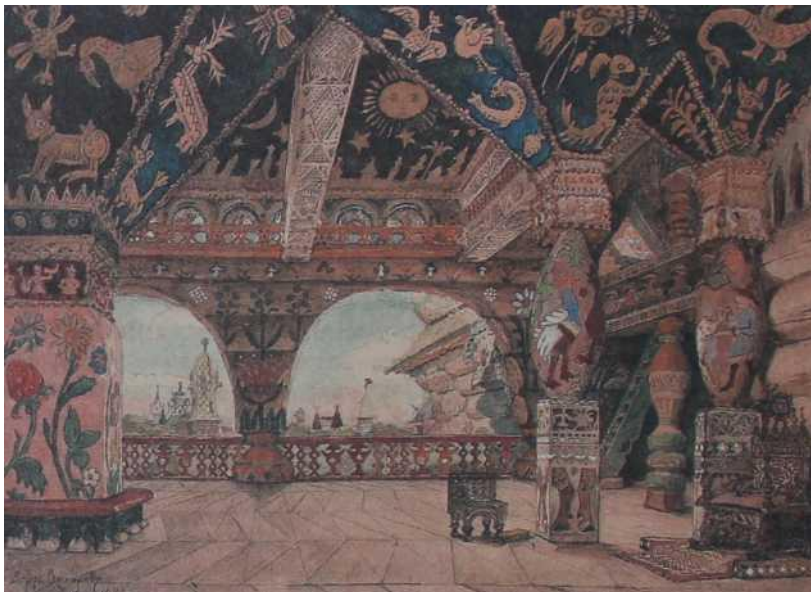
Последний из славного "триумvirата", Виктор Васнецов, Сурикову во многом противоположен. Ему чуждо трагически конфликтное понимание истории. Дело даже не в сюжетах, которые он выбирает. Суриков пишет как будто бы мирную сцену — четверо людей сидят у стола и слушают чтение вслух ("Меншиков в Березове"), — но в ней чувствуется драма. Васнецов пишет поле боя, покрытое трупами ("После побоища Игоря Святославича с половцами" — на сюжет "Слова о полку Игореве"), — и возникает настроение напевной умиротворенности. Недобрая красная луна восходит над мертвым полем, кружатся орлы-стервятники, и все же тишина смерти спокойна, как тишина сна: не верится, что отрок в голубом кафтани и сафьяновых сапожках убит, — кажется, он спит со стрелой в груди. Эта высокопоэтическая картина — первая, написанная Васнецовым на тему русского эпоса. (Раньше, в 70-е годы, он писал маленькие "жанры" — "С квартиры на квартиру", "Книжная лавочка".) Потом последовали "Аленушка", "Витязь на распутье", "Иван-царевич на сером волке", "Три царевны подземного царства" и другие, всем с детства знакомые картины; апофеозом их стали былинные "Богатыри": "Добрыня, Илья и Алеша Попович на богатырском выезде примечают в поле, нет ли ворога, не обижают ли где кого".

Васнецов первый поднял целину русского былинно-сказочного эпоса. К стилизованным формам иконописи и старого народного искусства он не обращался, это сделали позже с разной степенью успешности Е. Поленова, Билибин, Петров-Водкин. Васнецов же в своем пластическом строе оставался передвижником. У него не было и той особой любви к цвету, как у Репина и Сурикова. Но внутренняя душевная близость к русскому эпосу, несомненно, была. Она — в том стремлении к величавому благообразию, которое всегда отличало древнерусское искусство и фольклор.

Васнецовский мир напоминает страну Берендеев в пьесе-сказке Островского "Снегурочка". Ее оформление на сцене театра Мамонтова — большая удача Васнецова. В его декорациях палаты царя Берендея не имитируют русские терема, но являются квинтэссенцией их нарядной сказочности: отобраны самые веселые, светлые мотивы орнаментики — солнце и

Виктор Васнецов

Палаты царя Берендея
Эскиз декорации к опере
Н.А.Римского-Корсакова
"Снегурочка"
1885
Москва,
Третьяковская галерея



месяц, жар-птицы, подсолнечники, васильки, ягоды земляники. Эскизы костюмов не просто эскизы костюмов, а также эскизы характеров: нежная, застенчивая Снегурочка, одетые в белое гусяры - отрок, старец и средовец, благостный царь Берендей. Как и сама сказка А.Н. Островского, как музыка

Виктор Васнецов

Аленушка. 1881 Москва,
Третьяковская галерея



Римского-Корсакова, образы Васнецова не подлинный национальный фольклор, который куда грубее и жестче, а его свободная поэтическая интерпретация с точки зрения человека XIX столетия. Мы, люди XX века, избалованы многими превосходными художниками-сказочниками. Любителям фантастического, знающим головокружительные химеры Марка Шагала, постигшим художественное своеобразие подлинного "примитива" и подлинного лубка, знакомящимся со сказками в интерпретации Добужинского, Конашевича, Юрия Васнецова, Мавриной и других сказочников-стилистов, Виктор Васнецов может показаться тяжеловатым и элементарным со своим зоопарковым серым волком, везущим царевича через подмосковный лес. Разумеется, есть известное противоречие между сказкой и "натурным" изображением. Но есть в этом и своя ценность и прелесть.

В.Васнецов проторил заросшую тропу от русской полуполюгендарной старины, когда слагались былины и сказки, к своей современности, показав, что живая связь между ними существует, что нить тянется через века. Его "Аленушка" - что это: старая сказка или нынешняя быль? И то и другое. Васнецов написал Аленушку с живой крестьянской девочки, пейзаж — абрамцевский, но это, несомненно, та самая сестрица Аленушка из сказки и тот са-

мый таинственный темный пруд, где утонул ее братец Иванушка. Печаль сиротства и потомками переживается так же, как предками. И если волк в "Иване-царевиче" не условный, а настоящий, живой зверь, если с высоты летящего "Ковра-самолета" видны подлинныя русские равнины, если с натуры написана "Ярилина долина" для "Снегурочки", а рядом с расписным сказочным теремом стоит покосившаяся избушка бобыля, такая же, как в деревнях XIX века, — то все это имеет свой смысл, давая почувствовать связь времен и связь фантастики с реальностью.

Васнецова все хорошо знают как сказочника, меньше — как религиозного живописца. Сам же он придавал религиозной живописи важное значение и занимался ею много, начиная с работ в киевском Владимирском соборе. Он был одним из первых собирателей и ценителей русских икон и верил в возможность возрождения церковного искусства. Его пленяла одухотворенность иконописи. Отсюда мистическая экзальтация, вещие взоры святых, которых он писал для алтаря Владимирского собора, худощавые лики, огромные глаза васнецовских отроков. Что-то иконописное было даже в наружности Васнецова, и в автопортретах он это подчеркивал.

Как ни различны Суриков и Васнецов, их многое сближало. Прежде всего — чувство связи времен: у Сурикова — через историю, у Васнецова — через сказку. А затем и экзатичность образов, принадлежащих одновременно и прошлому и настоящему, связующих неистового протопopa Аввакума и его сподвижников с томимыми духовной жаждою героями Достоевского.

Рядом с именами Репина, Сурикова, Васнецова современники нередко ставили имя В.В. Верещагина. Очень популярное в России, его творчество имело большой резонанс и в Европе и даже в Америке. Стасов считал Верещагина первой фигурой в русском искусстве. Однако художники относились к нему более сдержанно — и не без причин.

Верещагин был, вне сомнений, выдающимся человеком, из породы отважных путешественников, неутомимых открывателей. Он и погиб на посту — во время русско-японской войны на взорванном броненосце. Картины его принадлежат преимущественно к батальному жанру, но по сути они антивоенные, пацифистские: главной целью художник ставил обличение "великой несправедливости, именуемой войной". Еще молодым, во



Василий Верещагин
Апофеоз войны 1871
Москва,
Третьяковская галерея

время своего первого путешествия в Туркестан, он написал "Апофеоз войны": гряда черепов в пустыне, как бы вопиющих к небу. Главные же его произведения посвящены русско-турецкой войне 1877-1878 годов, где он сам участвовал в боевых действиях: "Скобелев под Шипкой", "Панихида" (священник служит панихиду на поле, покрытом трупами), "На Шипке все спокойно!" (часовой, замерзающий на посту) и многие другие. Из поездок в Среднюю Азию и в Индию Верещагин привозил помимо батальных композиций документально точные изображения архитектурных памятников, местных жителей - свидетельства о типах, обычаях, нравах народов, драгоценные в ту пору, когда не существовало ни кино, ни цветной фотографии. В 90-х годах он создал серию исторических полотен о войне 1812 года — войска Наполеона в России. Наследие Верещагина огромно, живописная техника отточена и скрупулезна: можно только удивляться тому, как написаны хотя бы тяжелые резные двери в картине "У дверей Тамерлана". При всем этом в самом художественном почерке Верещагина есть какая-то неизлечимая холодность: он слишком документалист. Кажется, что его глаз был подобием фотообъектива. Если сопоставить его "Мавзолеем Тадж-Ма-хал в Агре" с современным цветным слайдом, снятым с того же памятника, они почти идентичны. Художник писал действительно драматические, потрясающие события — самоистязания фанатиков мусульман, расстрел из пушек англичанами восставших сипаев, гибель забытого часового, продажу ребенка-невольника в Самарканде, смертельно раненого солдата, который бежит, зажимая руками рану, - при этом его самого, когда он писал, бросало "в жар, в лихорадку", — но странно: ему никогда не удавалось вложить в эти сцены хоть небольшую долю того художественного темперамента, той экспрессии, какую излучали полотна Репина и Сурикова. В этюдах своих Верещагин передавал и солнечный свет, но и солнце не согрело его жесткой живописи. Огромные по размеру полотна, такие как "Шипка — Шейново", напоминают диораму.

Своим жизненным подвигом Верещагин вошел в историю прочно. Но к живописи его быстро охладели уже современники, и на молодое поколение художников она не оказала никакого влияния.

Зато велико было влияние Поленова - и искусства его и обаяния его личности: до конца своей долгой жизни он, первым получивший при Советской власти звание народного художника, притягивал к себе как магнитом молодых.

В.Г.Поленов родился в том же 1844 году, что и Репин, вместе с Репиным и К. Савицким ездил за границу после окончания Академии художеств (одновременно он кончил и Петербургский университет); творческая его биография началась еще в 60-е годы и была связана с Товариществом передвижных выставок. Долгое время старшие передвижники не очень верили в Поленова: он казался им не слишком серьезным и питающим злополучную склонность к салонному неоакадемизму. Солнечный "Московский дворик", выставленный в 1878 году, всем безотчетно понравился, однако не все заметили, что его световоздушность, пленэрная свежесть - новое слово в русской живописи. Тогда непревзойденным мастером солнечного освещения считали Семирадского - популярнейшего и одареннейшего из неоакадемистов. У Семирадского в картине "Фрина на празднике Посейдона" эффект солнца в самом деле ослепителен, но это именно эффект размашистый и театральный: солнечные лучи, подобно прожекторам освещающие академически статуарные фигуры, не создают той тончайшей вибрации, световой "среды", которая достигается в живописи подлинно пле-

Василий Поленов
Московский дворик
1878
Москва,
Третьяковская галерея

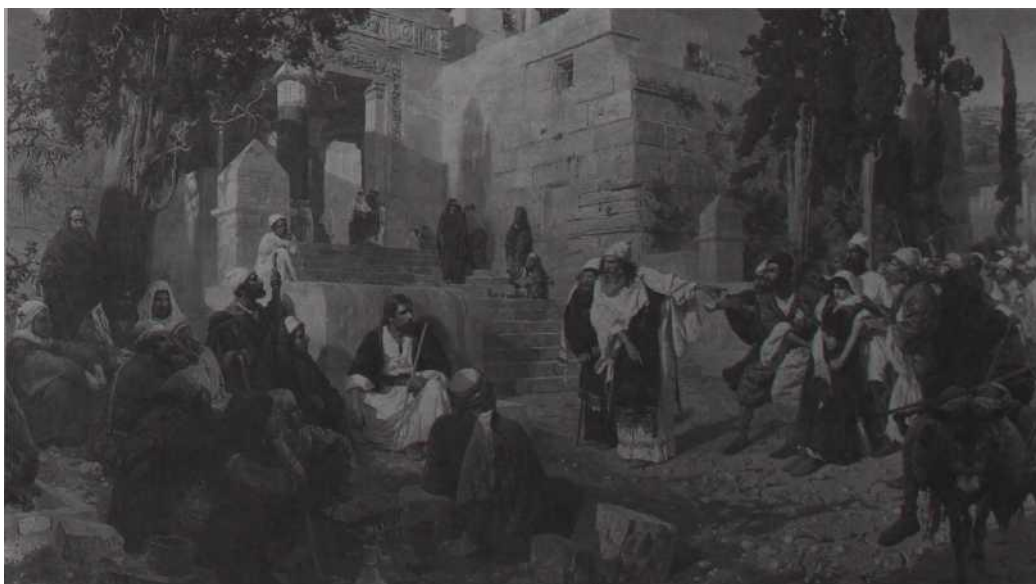


нэрной. В "Московском дворике" Поленова солнце приглушает яркость цвета, предметы в свете купаются, очертания скрадываются, тени прозрачны — это и делает уцелевший в Москве полудеревенский закоулочек прекрасным, как воспоминание детства. Поленов, кажется, сам не отдавал себе отчета в ценности своей "картинки"; посылая ее на выставку, он писал Крамскому: "К сожалению, я не имел времени сделать более значительной вещи, а мне хотелось выступить на передвижную выставку с чем-нибудь порядочным...". Поленов не до конца понимал себя, развивался медленно. Он был первоклассным "этюдистом", а хотел быть "композитором". Надо признать, что его большие сюжетные композиции, как "Христос и грешница", уступают в художественности его этюдам с натуры.

По-настоящему звезда Поленова взошла только в середине 80-х годов. Задумав цикл из жизни Христа (продолжающий, по мысли художника, традиции Александра Иванова), он отправился в путешествие по Египту, Сирии, Палестине и привез оттуда много пейзажных этюдов маслом и акварелью. Вот эти-то этюды, показанные на Передвижной выставке в 1885 году, открыли перед молодым поколением художников новые горизонты. Судя по "Московскому дворику", можно было думать, что эволюция Поленова приведет его к импрессионизму. Но палестинские этюды не импрессионистичны, хотя лленэрны; в них господствует насыщенный, интенсивный цвет. Вот как характеризовал их И. Остроухое, сам превосходный пейзажист (автор "Сиверко") и тонкий ценитель живописи: "Это были яркие записи о поразивших художника красках Востока, кусочки лазурного моря, рдеющие в красках заката вершины южных гор, пятна темных кипарисов на синем глубоком небе и т.д. Это было нечто полное искреннего увлечения красочной красотой и в то же время разрешавшее красочные задачи совершенно новым для русского художника и необычным для него путем. Поленов открывал в этих этюдах русскому художнику тайну новой красочной силы и пробуждал в нем смелость такого общения с краской, о которой он раньше и не помышлял".

В эти годы Поленов руководил пейзажной мастерской в Московском училище живописи, сменив там Саврасова, и его авторитет среди молодых живописцев рос день ото дня. Учились у него Левитан, Архипов, Свещников, Степанов, Бялыницкий-Бируля, Бакшеев; из своих учеников Поленов особенно выделял и любил К. Коровина. Фактически он направлял жизнь школы; одновременно с ним руководивший натурным классом В. Маковский был менее популярен. "Все свежее, красивое и сильное у молодых художников было главным образом наследием от Поленова", — вспоминал Я. Минченков. Отсюда пошло течение русского пленэризма, составлявшего необходимый элемент "пейзажа настроения", нередко в сочетании с бытовым жанром, — течение, особенно утвердившееся в Москве. (Уже в начале 1900-х годов оно организационно оформилось как "Союз русских художников".) На этой стадии русское искусство частично сблизилось с французским импрессионизмом, но только частично, — в своей эволюции оно не повторило французскую школу. Забегая вперед, можно заметить, что только творчество К. Коровина 1900-х годов представляло аналогию французскому импрессионизму, хотя тоже относительную. Свет и воздух, заняв в русской живописи должное место, не сделались в ней господами, а остались на положении верных слуг; красота живописи как таковой не мыслилась отдельно от красоты природы, жизни, человеческих помыслов, а была их отражением и отблеском. По завету Крамского русские художники, двигаясь к свету, краскам и воздуху, стремились "не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника - сердце". Поленов, давая своим ученикам пример новаторских живописных решений, "смелого общения с краской", продолжал писать жанровые картины: элегический "Бабушкин сад", "Больная". Работал и над циклом о жизни Христа: за "Христом и грешницей" последовали "Среди учителей", "Христос на Генисаретском озере" и еще ряд композиций-эскизов - Христос с учениками, Христос с детьми, Нагорная проповедь. Голгофа и другие. (Этот большой цикл экспонировался целиком только в 1909 году.) Египет-

Василий Поленов
Христос и грешница
1888
Санкт-Петербург,
Русский музей



ские и палестинские пейзажные этюды были, таким образом, не самоцелью — они дали возможность художнику сделать то, что трудно встретить во всем необозримом множестве евангельской иконографии: показать жизнь Иисуса протекающей в тех местах, среди той природы, где он родился и жил. Христос у Поленова — реальное историческое лицо. Если А. Иванов для библейских эскизов пользовался исследованием Штрауса, то Поленов читал "Жизнь Иисуса" Ренана; но главным источником оставались евангельские рассказы. "В первых повествованиях о Христе, — говорил художник, — личность его является чисто человеческой, со всеми человеческими чертами, и несравненно более для меня привлекательной, трогательной и величественной, чем тот придуманный после его смерти, отвлеченный, почти мифический образ, который передали нам писатели и художники позднейших времен". Поленов, в отличие от многих его собратьев по искусству, изображая Христа, избегает иносказаний, аллюзий, символизации образа. Его Христос — прежде всего "сын человеческий". Тихо и задумчиво идет он каменистой тропой вдоль кристально ясного Генисаретского озера; сидит весной на вершине скалы, созерцая расстилавшийся пейзаж; иногда его фигура показана издали, почти затерянная среди природы.

В 90-х годах Поленов оставил преподавательскую деятельность, уйдя в работу над евангельским циклом. Но и тогда вокруг его гостеприимного дома, его мастерской под Тарусой (теперь Музей Поленова) группировались молодые художники. Тут устраивались рисовальные вечера, на которых бывали Левитан, Коровин, Остроухов, Архипов, Врубель. Сестра Поленова, Е.Д.Поленова, также была известной художницей, рисовали все члены его семьи, все дышало воздухом искусства. Сам В.Д.Поленов помимо станковой живописи занимался музыкой и театром, оформляя многие постановки в театре Мамонтова. Последние десятилетия его жизни были отданы работе в основанном им Народном театре, для которого он сам писал и пьесы, и декорации, и музыку. В 80—90-е годы сложился и другой центр притяжения художественных сил - Абрамцево. Его хозяин - Савва Мамонтов, богатый промышленник, энтузиаст искусства и сам художник-любитель, владелец и организатор оперного театра, где впервые выступил Федор Шаляпин. Мамонтова называли "московским Лоренцо Медичи".

Купец П.М.Третьяков и промышленник С.И.Мамонтов — эти два имени от истории русского искусства неотделимы. Семьи Третьяковых, Мамонтовых и Поленовых были связаны между собой и дружески и родственно; вместе с Училищем живописи и ваяния они составляли главные очаги художественной жизни Москвы. (В последней четверти века между Петербургом и Москвой снова намечаются расхождения, которые в "героическую" пору передвижничества сходили на нет.) Но деятельность Третьякова и его эстетические взгляды связаны с передвижническим этапом, Мамонтова — с постпередвижническим. Третьяков еще в конце 50-х годов начал собирать коллекцию картин отечественных художников, — верное художественное чутье помогало ему отбирать лучшие и самые характерные вещи. Главным образом это были станковые картины и лишь немногие скульптуры. К началу 80-х годов собрание Третьякова разрослось до обширной галереи и было открыто для всеобщего обозрения, а в 1892 году передано владельцем в дар городу Москве; с тех пор и донине Третьяковская галерея, много пополненная и расширенная, является главным музеем русского искусства в нашей стране.

Пылкий Мамонтов был в известном смысле противоположностью сдержанному, спокойно и методично идущему к своей цели Третьякову.

Его меценатство носило иной характер — он был не коллекционером, а организатором, направлявшим свою кипучую деятельность сразу по многим радиусам: театр, музыка, изобразительное искусство. (На все это он не жалел средств, в конце концов разорился и даже отсидел два года в долговой тюрьме, что вызвало большое смятение в московских художественных кругах.) В мамонтовском Абрамцеве велись поиски новых, более разнообразных и универсальных форм бытования искусства - помимо станковой живописи. Тут предпринимались первые разведки в области декоративноприкладного искусства (после долгого периода его полной запущенности) с изучением и использованием старых народных ремесел, создана была гончарная мастерская, ставившая целью возродить искусство майолики. Тут задумывались монументальные росписи, мозаики, синтетические ансамбли. С помощью Мамонтова получали заказы на монументальные работы В. Васнецов, Врубель, Коровин. В частной опере Мамонтова впервые поднялась до уровня настоящего искусства театральная декорационная живопись: над декорациями работали те же В. Васнецов, Врубель, Коровин, а также Polenov и А. Васнецов, здесь нашел свое призвание замечательный декоратор Головин. Впоследствии "Мир искусства" и балет Дягилева приняли в этом отношении эстафету от мамонтовского театра. Абрамцево хотело стать моделью универсального искусства - такого, где художник сам и проектирует здание, и покрывает его стены росписью, и создает его интерьер; где он, как во времена Ренессанса, способен на любую художественную работу — архитектора, гончара, костюмера, даже актера. Эта тяга к универсализму была симптоматична: она проявлялась и в творчестве поздних прерафаэлитов в Англии, в мастерских У. Морриса, и вообще у многих мастеров модерна в разных странах. Можно при желании видеть и в деятельности мамонтовского кружка начало своеобразного русского модерна, если понимать последний расширительно. Но подавляющее большинство художников, работавших в Абрамцеве, были реалистами и по воспитанию и по духу, так что можно оценивать их новые искания как эволюцию реализма. Не будем фетишизировать термины, помня, что они условны.

Так или иначе, мечтаемый "ренессанс" оказался камерным, по-настоящему не развернувшимся: синтетические замыслы художников большей частью повисали в воздухе, опыты возрождения ремесел оставались только опытами. Заказы и пожертвования богачей, хотя бы и таких выдающихся личностей, как Мамонтов (а большинство заказчиков были обычными "толстосумами"), не могли служить надежной базой для монументальных форм искусства. Дальше мы увидим, какие фатальные неудачи постигали монументальные замыслы Врубеля.

В начале 90-х годов началось, а в 1894 году стало совершившимся фактом примирение Товарищества передвижных выставок со старым противником — Академией художеств. Практически это выразилось в том, что Академия реформировалась, был выработан новый устав, по которому внутри ее создавались Высшие художественные мастерские, а возглавлять их приглашались виднейшие передвижники. Из приглашенных отказались Суриков и Васнецов, не чувствовавшие призвания к педагогической деятельности, а также Polenov. Репин, Шишкин, В. Маковский и Куинджи стали профессорами Академии. Это могло расцениваться двояко - и как победа передвижничества (ибо теперь оно могло перестроить систему академического обучения), и как его капитуляция, отход от прежних, непримиримых позиций. На последней точке зрения стоял В.В. Стасов, верный бард передвижничества: "ренегаство" главарей приводило его прямо-таки в отчаяние.

Стасов был не прав, потому что к этому времени и Академия и Товарищество передвижников были уже не те, что прежде, и причины для конфронтации фактически исчезали.

Принято говорить о "кризисе передвижничества". Он действительно имел место, но не в том смысле, что внутри Товарищества перевелись хорошие художники. Правда, умерли Перов, Крамской, Ге, Прянишников, но Репин, Суриков, Васнецов, Polenov, Шишкин активно работали, а в молодом поколении блистали имена Левитана, С. и К. Коровиных, Архипова, Нестерова, Серова — все они были либо членами Товарищества, либо экспонентами на передвижных выставках. Но принадлежность или не принадлежность к Товариществу становилась уже чем-то формальным — надо же было где-то выставляться. Возникали и другие выставочные объединения, выставок вообще было очень много, и самых разнообразных. Товарищество перестало быть главным организующим центром, тем более что его новые руководители (которыми теперь были второстепенные художники — Мясоедов, Лемох) старались ограничивать доступ к членству молодым, боясь проникновения "декадентства". "Частные", "неформальные" объединения, как кружки Мамонтова или Polenova, были более притягательны.

Определенная переориентация творческих интересов происходила и у корифеев передвижничества, прежде всего у Репина. В цитированном выше письме от 1895 года, где Репин говорил о своей принадлежности к школе шестидесятников, он писал: "Теперь время красок, иллюзии тонов, гармонии сочетаний". И уже не добавлял к этому, как двадцатью годами раньше в письме к Крамскому из Парижа: "И здесь наша задача — содержание... краски у нас - орудие, они должны выражать наши мысли". Теперь он, напротив, в ряде своих печатных высказываний подчеркивал самоценность пластической красоты и даже пустил в оборот формулу "искусство для искусства", чем вызвал крайнее негодование Стасова. Конечно, это не значило, что Репин ратовал за бессодержательное искусство, но, во всяком случае, акценты переместились. По красоте и смелости живописи полотна Репина "Заседание Государственного Совета", написанное в 1900—1903 годах (с участием учеников Б. Кустодиева и Н. Куликова), особенно этюды к нему, стоит на уровне, если не выше, лучших его произведений, однако трудно представить, чтобы прежний Репин, автор "Бурлаков", мог взяться за групповой портрет высших правительственных сановников.

Кризис передвижничества имел социальные корни. Оно в свое время поднялось на гребне революционной волны 60—70-х годов, того жертвенного служения народу, которое одушевляло тогда деятельность революционно-демократической интеллигенции. Если прямых политических мотивов в живописи передвижников было не так уж и много (в конце концов, только у Репина да еще у Ярошенко есть непосредственное отражение ситуаций и типов народнического и народовольческого движения), то в изображении народных драм, крупных характеров, в постановке нравственных проблем, в трактовке религиозных и бытовых сюжетов, наконец, и в портретописии (преимущественно русских писателей и передовых общественных деятелей) сказывался этический максимализм. Чувство гражданской ответственности владело художниками, ставилось на первый план. Можно даже понять ту, казалось бы, странную для людей искусства боязнь эстетических "соблазнов", погружения в специально живописные задачи, которая свойственна была многим ранним передвижникам. Да ведь и Лев Толстой, хотя и из иных побуждений, отрекался (или пытался отречься) от "художества". Но уже никаких общественных причин для тако-

го самообуздания не оставалось у художников в ту пору, когда стало очевидно, что ни хождение в народ, ни тем более террор народолюбцев не принесли ожидаемых результатов, не всколыхнули крестьянскую массу; когда в обществе после убийства Александра II и расправы с народолюбцами воцарились настроения какой-то безмерной усталости, политической бесперспективности и наступило время, не без основания названное "безвременьем".

Собственно, уже тогда, в 80-е годы, начался кризис передвижничества как общественного явления, хотя его талантливые представители находились в расцвете сил и создали свои лучшие произведения. Уже картиной "Не ждали" Репин как бы обозначил конец некоего исторического этапа, революционер вернулся из ссылки к обычной домашней жизни, его подвиг исчерпан, его силы истощены.

До революции 1905 года оставалось еще двадцать лет, и в ней принимали участие уже другие люди.

У младшего поколения передвижников-жанристов мельчала тематика, слабел гражданственный пафос, а главное - мельчали чувства: "драмы жизни" оттеснялись мелодрамами быта. Выставки полнились картинами с чувствительными сюжетами — больной учитель, бедный мальчик, сиротка, покинутая женщина, - которые в



Владимир Маковский
На бульваре 1886-1887

Москва,
Третьяковская галерея

массе своей не сильно отличались от неоакадемических салонных "жанров": объяснение в любви, первое письмо, последнее письмо и пр. Дело даже не в сюжетах, а в их эмоциональном наполнении и подтексте: всякий сюжет в принципе может быть носителем большого содержания. У Перова в "Тройке" тоже бедные деревенские дети, но масштаб чувства и мысли иной. Новые жанристы ближе к Владимиру Маковскому, чем к Перову и Прянишникову. В. Маковский, художник очень плодовитый, искусный, хороший наблюдатель, принадлежал к поколению Репина, однако его многочисленные "жанры" более характерны для позднего передвижничества — мелковаты, эмоционально поверхностны; художник распространял свою наблюдательность вширь за счет глубины. Если проводить параллель с литературой, Маковского можно сравнить с бытописателем Лейкиным. Впрочем, у него было несколько больших удач, например безыскусственная, сильно трогаящая картина, где деревенская женщина навещает сына, отданного в учение к сапожнику, "На бульваре", несомненно лучшее произведение Маковского. Оно бесфабульно: просто в зябкий осенний день на скамейке московского бульвара сидят мужчина и женщина, которых судьба забросила сюда из деревни. Парень навеселе и подбадривает себя игрой на гармошке, женщина съезжилась, глядит тоскливо. Всему здесь они чужие, им неприятно, впереди ничего не светит, а все-таки есть какая-то раздумчивая лирика в этой грустной картине.



Николай Ярошенко
Кочегар
1878
Москва,
Третьяковская галерея

Брат В.Маковского, Константин Маковский, был в 60-х годах в числе четырнадцати "протестантов", покинувших Академию, но потом стал художником неоакадемической ориентации, писал цветисто и размашисто большие, довольно аляповатые полотна на сюжеты русской истории, но писал также и жанровые картины, во многом сходствуя со своим младшим братом. Среди старших передвижников убежденным противником союза с Академией до конца оставался Н.Ярошенко, человек высокой принципиальности, который слыл "совестью передвижников". Его портрет артистки Стрепетовой, "Курсистка", "Студент", как бы ни судить о живописных качествах этих произведений, занимают прочное место в истории русского общества: в них увековечены типы революционной интеллигенции, людей абсолютно бескорыстных, менее всего помышлявших о себе, сурово и целомудренно сосредоточенных на интересах дела, которому служили. Ярошенко создал и образ, призванный будить совесть напоминанием о великой несправедливости общества, — "Кочегар". Залитая огненным освещением раскаленной фабричной печи, стоит неуклюжая, громоздкая фигура, с кочергой в огромных руках, и просто, и спокойно смотрит на зрителя взглядом, в котором

есть как бы что-то детски кроткое и нет ничего вызывающего или показного. Известный критик А. Прахов посвятил "Кочегару" целую статью о Переводной выставке 1878 года (прежде эту статью приписывали Крамскому): "Кочегар" заслонил собою все другие экспонаты. Критик писал: "У меня не было долгов, а тут мне все кажется, как будто я кому-то задолжал и не в состоянии возратить моего долга. <...> Ба, да это "Кочегар", вот кто твой кредитор, вот у кого ты в неоплатном долгу. Всем твоим общественным преимуществом ты пользуешься в долг".

К началу 90-х годов уже и Ярошенко не создавал подобных вещей. Среди молодых художников московской школы были, правда, те, кто до-



Сергей Иванов
В дороге
Смерть переселенца
1889
Москва,
Третьяковская галерея

стойно и серьезно продолжали гражданственную передвижническую традицию: С.Иванов с его циклом картин о переселенцах, С.Коровин - автор картины "На миру", где интересно и вдумчиво раскрыты драматические (действительно драматические!) коллизии пореформенной деревни. Но не они задавали тон: близился выход на авансцену "Мира искусства", равно далекого и от передвижничества, и от Академии, — об этом новом художественном течении скажем дальше. Как выглядела в ту пору Академия? Ее прежние ригористические художественные установки выветрились, она больше не настаивала на строгих требованиях неоклассицизма, на пресловутой иерархии жанров, к бытовому жанру относилась вполне терпимо, только предпочитала, чтобы он был "красивым", а не "мужицким" (пример "красивых" неоакадемических произведений — сцены из античной жизни популярного тогда С.Бакаловича). В массе своей неоакадемическая продукция, как это было и в других странах, была салонной, ее "красота" - пошловатой красотой. Но нельзя сказать, чтобы она не выдвигала талантов: очень талантлив был упоминавшийся выше Г. Семирадский, рано умерший В. Смирнов (успевший создать впечатляющую большую картину "Смерть Нерона"); нельзя отрицать определенных художественных достоинств живописи А. Сведомского и В. Котарбинского. Об этих художниках, считая их носителями "эллинского духа", одобрително отзывался в свои поздние годы Репин, они импонировали Врубелью, так же как и Айвазовский - тоже "академический" художник. С другой стороны, не кто иной, как Семирадский, в период реорганизации Академии решительно высказался в пользу бытового жанра, указывая как на положительный пример на Перова, Репина и В. Маковского. Так что точек схода между передвижниками и Академией было достаточно, и это понял тогдашний вице-президент Академии И.И. Толстой, по инициативе которого и были призваны к преподаванию ведущие передвижники.

Но главное, что не позволяет сбрасывать со счетов роль Академии художеств, прежде всего как учебного заведения, во второй половине века — это то простое обстоятельство, что из ее стен вышли и Репин, и Суриков, и Поленов, и Васнецов, а позже — Серов и Врубель, причем они не повторили "бунта четырнадцати" и, по-видимому, извлекли пользу из своего ученичества. Точнее, они все извлекли пользу из уроков П.П. Чистякова, которого поэтому и называли "всеобщим учителем". Личность академического профессора Чистякова заслуживает особого внимания.

Есть даже что-то загадочное во всеобщей популярности Чистякова у художников очень разных по своей творческой индивидуальности. Несловохотливый Суриков писал Чистякову длиннейшие письма из-за границы. В. Васнецов обращался к Чистякову со словами: "Желал бы называться вашим сыном подуху". Врубель с гордостью называл себя чистяков-цем. И это несмотря на то, что как художник Чистяков был второстепенен, писал вообще мало. Зато как педагог был в своем роде единственным. Уже в 1908 году Серов писал ему: "Помню вас как учителя и считаю вас единственным (в России) истинным учителем вечных, неизблемых законов формы — чему только и можно учить". Мудрость Чистякова была в том, что он понимал, чему учить можно и должно, как фундаменту необходимого мастерства, а чему нельзя - что идет от таланта и личности художника, которые надо уважать и относиться к ним с пониманием и бережно. Поэтому его система обучения рисунку, анатомии и перспективе никого не сковывала, каждый извлекал из нее нужное для себя, оставался простор личным дарованиям и поискам, а фундамент закладывался прочный. Чистяков не

оставил развернутого изложения своей "системы", она реконструируется в основном по воспоминаниям его учеников. Это система рационалистическая, суть ее заключалась в сознательном аналитическом подходе к построению формы. Чистяков учил "рисовать формой". Не контурами, не "чертежно" и не тушевкой, а строить объемную форму в пространстве, идя от общего к частному. Рисование, по Чистякову, есть интеллектуальный процесс, "выведение законов из природы" — это он и считал необходимой основой искусства, какая бы ни была у художника "манера" и "природный оттенок". На приоритете рисунка Чистяков настаивал и со своей склонностью к шутливым афоризмам выражал это так: "Рисунок — мужская часть, мужчина; живопись — женщина".

Уважение к рисунку, к построенной конструктивной форме укоренилось в русском искусстве. Был ли тут причиной Чистяков с его "системой"

или общая направленность русской культуры к реализму была причиной популярности чистяковского метода, — так или иначе, русские живописцы до Серова, Нестерова и Врубеля включительно читали "вечные незыблемые законы формы" и остерегались "развеществления" или подчинения аморфной красочной стихии, как бы ни любили цвет.

В числе передвижников, приглашенных в Академию, было двое пейзажистов — Шишкин и Куинджи. Как раз в это время начиналась в искусстве гегемония пейзажа и как самостоятельного жанра, где царил Левитан, и как равноправного элемента бытовой, историче-



Иван Айвазовский
Черное море
1881
Третьяковская галерея

ской, отчасти и портретной живописи. Вопреки прогнозам Стасова, полагавшего, что роль пейзажа будет уменьшаться, она в 90-е годы возросла, как никогда. Преобладал лирический "пейзаж настроения", ведущий свою родословную от Саврасова и Поленова. Но и Шишкин и Куинджи представляли другие тенденции пейзажной живописи, поэтому Шишкин не нашел общего языка с учащимися, и вскоре его мастерская распалась, а Куинджи, завоевав авторитет в группе своих учеников, положил начало декоративно-романтическому ответвлению русской пейзажной школы.

Но прежде чем о них говорить, упомянем о крупном художнике, начавшем работать еще в пушкинские времена и продолжавшем до конца века, — маринисте И.К.Айвазовском. Море писали многие, но только Айвазовский был предан морю всецело, посвятив ему несколько тысяч полотен, созданных за его долгую жизнь: закаты и восходы над морем, бури, штиты, кораблекрушения, морские бои и, наконец, даже всемирный потоп. Много романтических эффектов, порой утомляющих однообразием: Айвазовский раз навсегда выработал свои приемы и повторялся, писал "наизусть", делал многочисленные реплики однажды найденной композиции, понравившейся публике. Армянин по происхождению, Айвазовский был уроженцем Феодосии, где и прожил большую часть жизни, построив себе там имение, "роскошное и несколько сказочное", по словам А.П.Чехова, приезжавшего

к нему в гости. Об Айвазовском Чехов писал сестре: "Недалек, но натура сложная и достойная внимания. В себе одном он совмещает и генерала, и архиерея, и художника, и армянина, и наивного деда, и Отелло... Знаком с султанами, шахами и эмирами... Был приятелем Пушкина, но Пушкина не читал. В своей жизни он не прочел ни одной книги". Среди огромного количества очень неровных по качеству марин Айвазовского есть вещи с печатью большого таланта. Вероятно, самая лучшая - "Черное море" 1881 года, где нет ничего специально рассчитанного на эффект, а просто морская ширь и волны: удивительно переданы здесь упругость и зеленоватый полупрозрачный тон набегающих валов, мерный ритм их вечного движения.

Если сюжеты Айвазовского — море, и только море, то

сюжеты

Шишкина — лес, и почти только лес. Не светлые березовые рощицы, но могучий, солидный бор: солнце золотит прямые стволы сосен, развертывается лесная жизнь со всеми ее приметам и подробностями — поваленные буреломом деревья, коряги, замшелости, укромные прогалины, где случается повстречать и медведицу с медвежатами. Можно, конечно, иронизировать и досадовать по поводу неумеренного "проникновения в быт" и опошления некоторых композиций Шишкина (из-за чего "Утро в сосновом лесу" прочно ассоциируется с конфетной оберткой), но, во-первых, Шишкин в этом не виноват, а во-вторых, здесь есть и другая сторона: значит, произведения Шишкина при всей их живописной суховатости и даже "протокольности" глубоко затрагивали какую-то национальную струну, иначе бы их не размножали с таким усердием доморощенные копиисты. "Лес сыграл крупную роль в нашей истории, — писал историк В. Ключевский. — Он был многовековой обстановкой русской жизни: до второй половины XVIII века жизнь наибольшей части русского народа шла в лесной полосе нашей равнины". Темный лес, дремучий лес, глухой лес поминается в народных

Иван Шишкин
Корабельная роща
1898
Санкт-Петербург
Русский музей



сказках и песнях, живет в исторической памяти. Такой верный и точный "портретист" леса, как Шишкин, не мог не всколыхнуть эту память.

Шишкин был убежден, что чем точнее и объективнее художник изображает природу, тем сильнее его картины действуют на воображение зрителя, ибо природа прекрасна и выразительна сама по себе, а не тем, что художнику вздумается в нее привнести из собственных переживаний или от собственной манеры письма. В этом направлении он совершенствовался сам и этого же хотел от своих учеников. "Картина должна быть полной иллюзией, — наставлял он их, — а это невозможно достигнуть без всестороннего изучения избранных сюжетов". Но ученики придерживались другого мнения, Шишкину же было уже 60 лет, и перестраиваться ему было поздно. Его "ученый" метод оправдал себя на прежнем этапе развития пейзажной живописи; в конце века методы менялись.



Архип Куинджи
Березовая роща
1879
Москва,
Третьяковская галерея

Своеобразным путем шел интереснейший художник-самородок, грек по национальности А.И.Куинджи. Его картины, из тех, что наиболее известны, также давали "полную иллюзию" — вплоть до того, что при виде "Лунной ночи на Днепре" (написанной в 1880 г.) некоторые зрители пытались заглянуть за полотно — нет ли там искусственной подсветки. Но Куинджи достигал иллюзии не детальностью письма, а, напротив, обобщенностью и декоративным упрощением живописных средств. В своих эпически панорамных широких ландшафтах он сопоставлял большие цветовые поверхности, добивался их оптического взаимодействия и получал удивительные эффекты почти люминесцентного свечения цвета на фоне другого, близкого ему, но более темного по тону. Его "Березовая роща" написана дерзко элементарно, чуть ли не "плакатно", в ней нет живописных нюансов, а между тем она напоена жаром летнего солнца, так же как "Украинская ночь" и "Ночь на Днепре" — волшебным светом луны. Если бы оригинальность Куинджи сводилась только к иллюзорности освещения и стереоскопичности пространства, то, возможно, его произведения не имели бы большого художественного значения, оставшись в области оптических "фокусов" (на что и намекали иногда его недоброжелатели). Но это не так: Куинджи глубоко чувствовал величавую поэзию природы в ее романтических аспектах — поэзию лунных ночей, пламенеющих закатов, таинственных сумерек. По натуре он был романтик. Перед "Ночью на Днепре" зритель действительно испытывает торжественное и возвышенное настроение.

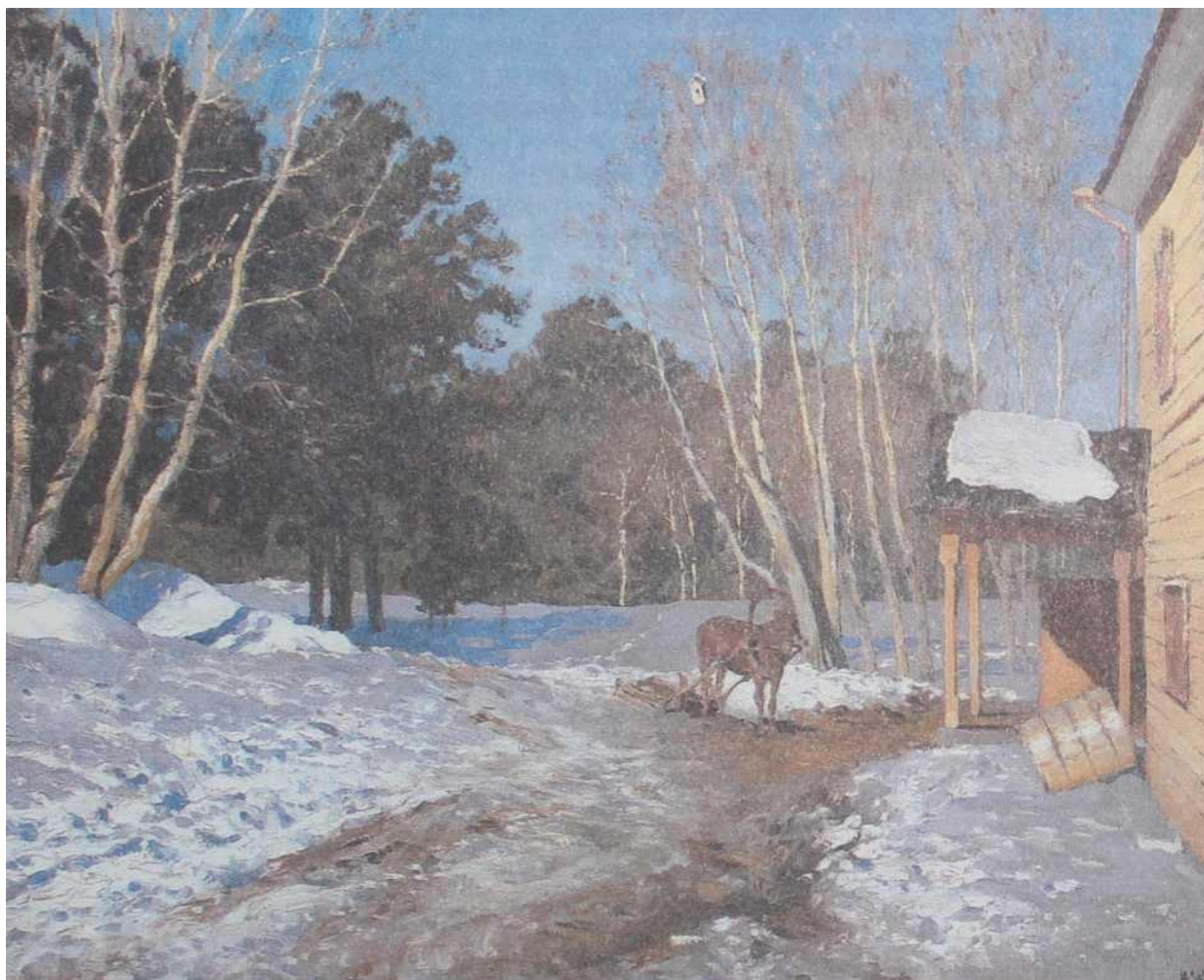
В расцвете лет и на вершине успеха Куинджи внезапно отказался от участия в выставках. Его "молчаливый" период длился около тридцати лет, до конца жизни (он умер в 1910 г.), но все это время он работал, изредка показывая кое-что из сделанного своим ученикам. Тут были и вариации его прежних излюбленных мотивов, а было и совсем новое — дерзостно-декоративные, полные странной экспрессии "Солнечные пятна на инее", "Лунные пятна на снегу" и пр. Куинджи никогда не интересовался новейшими западными течениями, однако некоторые его опыты, предпринимаемые на свой страх и риск, напоминают то о Гогене, то о позднем К. Моне. Самая последняя картина, "Ночное", с широким разворотом пространства, бледным серпом месяца и трогательным одиноким силуэтом лошади на высоком берегу, напоминает только о России. В мастерской Академии Куинджи воспитал таких выдающихся — и уже вполне принадлежащих XX веку — пейзажистов монументального склада, как Рерих, Богаевский, Рылов, Пурвит. Они не похожи друг на друга, но отпечаток школы Куинджи лежит на всех.

Пока в Петербурге шел трудный и сопряженный с большими издержками процесс взаимной адаптации позднего передвижничества и позднего академизма, художественная жизнь Москвы протекала гораздо более ярко, чем в столице. Здесь развивались свои, московские традиции, заложенные в Училище живописи и ваяния, здесь был кружок Мамонтова, галерея Третьякова, здесь в последней четверти века работали и Суриков, и Васнецов, и Polenov и формировалась плеяда новых молодых талантов. В Москве собственным путем развивалась пейзажная живопись, подарив русскому искусству несравненного Левитана.

В повести Чехова "Три года" есть эпизод посещения художественной выставки в Училище живописи. Героиня повести Юлия рассеянно ходит по залам, ей кажется, что на выставке много картин одинаковых. Но вот она "остановилась перед небольшим пейзажем и смотрела на него равнодушно. На переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве, поле, потом справа кусочек леса, около него костер: должно быть, ночное стерегут. А вдали догорает вечерняя заря.

Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой все дальше и дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, она почувствовала себя одинокой и захотелось ей идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного". Взволнованная тем, что "картина стала ей вдруг понятна", Юлия "начала снова ходить по залам и осматривать картины, хотела понять их, и уже ей не казалось, что на выставке много одинаковых картин".

Пейзаж, описанный Чеховым, мог бы принадлежать Левитану, хотя это вымышленный писателем пейзаж: Чехов никогда ничего не брал прямо "из природы". Повесть "Три года" написана в 1894 году, когда творчество Левитана, друга Чехова, находилось в полном расцвете. Приведенный отрывок лучше всяких искусствоведческих исследований показывает, что такое "пейзаж настроения", на какое восприятие он был рассчитан и что значило его "понимать". Неопытная в живописи, но чуткая Юлия поняла — ее муж и знакомый, считавшие себя знатоками, не нашли в пейзаже "ничего особенного". А она не могла им объяснить, потому что такие вещи и нельзя объяснить, их можно только почувствовать через свой душевный опыт.



Исаак Левитан
Март
1895
Москва,
Третьяковская

Левитан, однако, встретил широкое признание. Его элегичность была созвучна преобладающим настроениям русской интеллигенции, а в его видении природы счастливо сочетались объективное и личное, традиционность и новизна. Младший современник Левитана, В. Борисов-Мусатов, еще более элегичен, но он и более обособлен в своем строе меланхолических переживаний: его полотна требуют от зрителя избирательной психологической совместимости с художником. Лирика Левитана масштабнее, а потому доходчивее. Подобно своим учителям Саврасову и Поленову, он не был лириком субъективного типа, хотя элемент "личного" у него сильнее. В его искусстве есть та утонченная нервность, которая характерна для душевного склада "детей рубежа", но вместе с тем оно вызывает общезначимые ассоциации, уходящие корнями в историю и поэзию народа. Писал ли он Волгу — это была раздольная река русских песен. Писал Владимирскую дорогу — в ней узнавалась, не по внешним приметам, а по настроению, дорога ссыльных, широкий тоскливый тракт, где "колодников звонкие цепи взметаю дорожную пыль". Писал "У омута" — вспоминались предания об утопленниках. А какой рой воспоминаний будят у каждого, кто когда-либо чувствовал очарование русской весны, "Март" или "Большая вода", с их голубыми звонами, физически ощутимым теплом солнца и свежестью последнего снега, с этой осоловевшей на солнце покорной ло-

Исаак Левитан
Над вечным покоем
1894
Москва,
Третьяковская галерея



шадкой и с этими тонкими березами в половодье. Пленэр, - да, конечно, здесь сколько угодно пленэра, но все живописные категории "умирают" в неотразимом чувстве родины, родных мест.

Какой-то перебор, какое-то чрезмерное нагнетание настроения есть, может быть, только в той картине, которой сам художник особенно дорожил, — "Над вечным покоем". Это пейзажное memento mori: в огромном небе тревожно и грозно наплывают тучи над таким маленьким по сравнению с небом, таким смиренным кладбищем возле деревянной церкви. Об этой картине Левитан писал Третьякову: "...в ней я весь со всей психикой, со всем моим содержанием".

Исаак Левитан
Озеро 1899-1900
Санкт-Петербург,
Русский музей



Левитан прожил всего сорок лет. Он был порывисто-неуравновешенным человеком, легкоранимым, подверженным приступам тоски, доводившим его до попыток самоубийства. Вместе с тем он умел радоваться

и наслаждаться жизнью. Контрастность его душевных состояний сказывалась на выборе и трактовке состояний природы: он показал русскую природу в широком диапазоне, от сумрачного минора до ясной праздничности. Воля к радости вспыхнула у него особенно в последние годы, когда он был болен тяжело и неизлечимо. В дневнике Чехова есть лаконичная запись, помеченная декабрем 1896 года: "У Левитана расширение аорты. Носит на груди глину. Превосходные этюды и страстная жажда жизни". В эти годы, нося на груди глину, Левитан написал самые мажорные свои вещи — "Март",

"Озеро в солнечный день", "Золотую осень". И уже в год смерти, совпавший с последним годом века, - "Летний вечер". Небольшая по размеру и очень простая по мотиву (дорожка, околица и лес на горизонте), эта картина написана с замечательной живописной свободой, широкими мазками, построена на отношениях немногих тонов, холодных и теплых. Но, как всегда, технику у Левитана не замечаешь. Вы чувствуете себя мирным путником, идущим из тени навстречу закатному свету через позолоченные им ворота околицы. И действительно, кажется, что "там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного". Чехов словно предугадал настроение прощальной картины Левитана.

В русской природе, которую Левитан любил превыше всего, ему всегда хотелось избыть свое внутреннее напряжение и тревогу, раствориться в ее гармонии, найти "тихую обитель". "Тихая обитель" — название одной из картин Левитана, изображающей монастырские храмы на дальнем берегу реки и ведущий к ним мостик на первом плане. И самый мотив, и название - своеобразная черта времени. Кажется, русское искусство вновь проходило стадию тихого романтизма. Даже Мясоедов, один из основателей Товарищества передвижных выставок, пишет теперь картину "Вдали от мира". Ученик Перова Архипов — "Деревенского иконописца" и трогательного "Келейника", кормящего голубей. Кормит голубей и нежная девушка в белом на картине совсем молодого тогда Бакшеева.

Под знаком "тихой обители" развивалось творчество М.В. Нестерова. Вот его сжатая автохарактеристика: "Я избегал изображать так называемые сильные страсти, предпочитая им наш тихий пейзаж, человека, живущего внутренней жизнью".

"Пустынник" — одно из ранних произведений Нестерова, задавшее тон его творчеству на много лет вперед. Он написал его в 1888 году, в 26-летнем возрасте. Мы привыкли отождествлять молодость с мятежными порывами и исканием бури. А молодому Нестерову, бодрому и полному энергии, были тем не менее близки мотивы пустынножительства, идиллия старости, отрешенной от мирских тревог. Он с полной искренностью сопереживания написал кроткого старика, потихоньку бредущего, в лапоточках на слабых ногах, по берегу зеркально-гладкого вечернего озера. Потом Нестеров создал цикл картин на темы жития Сергия Радонежского (лучшая из них — "Видение отроку Варфоломею"), картины "Под благовест", "Великий постриг", в течение пяти лет был погружен в работу над росписями киевского Владимирского собора. Работая в соборе, он сблизился и лично и творчески с В. Васнецовым, сохранив большую к нему привязанность до конца жизни. Но он не подражал Васнецову. Его смиренные монахи, хрупкие синеглазые отроки, тонколицые святые - утонченнее, мягче и мечтательнее васнецовских. Манера письма более модернизирована, тяготеет к плоскостности, неяркие тона изысканно сгармонированы. В числе особенно им любимых художников Нестеров называл Фра Анджелико, Боттичелли, Пюви де Шаванна.

Примечательная черта Нестерова — неперенное объединение фигур с пейзажем. Оно имело для художника не формальное значение, но вытекало из его миропонимания, из желания дать почувствовать "единую душу" человека и природы. С формальной же стороны Нестеров достигал этого совсем иными средствами, чем импрессионисты, с которыми у него никогда не было ничего общего; ему ближе методы художников Раннего Возрождения, тонко и тщательно писавших пейзажные "фоны". В "Видении отроку Варфоломею" любовной, бережной кистью "вырисован" типич-



Михаил Нестеров
Видение отроку
Варфоломею 1889-1890
Москва,
Третьяковская галерея

ный пейзаж среднерусской природы - холмы, дали, силуэты елок, тонкоствольные деревца, высокие травы. Фигуры объединены с ним душой, настроением. Мальчик-пастух в этом ландшафте кажется похожим на молодую березку, а таинственная монашеская фигура сродни темному стволу старого дерева, возле которого она стоит. В дальнейшем Нестеров стал писать более обобщенно, но основные принципы остались непоколебленными. Он вообще был постоянен. Уже в 65-летнем возрасте он писал в письме к другу (говоря о себе в третьем лице): "Автор и по сей день — один и тот же, его лицо обозначилось рано — и в главном не менялось". Свои богоискательские идеи он привел к синтезу в двух больших композициях - "Святая Русь" (1905) и "Душа народа" (1916). Толпы взыскующих духовного света идут по русским равнинам, русскими рощами. В первой картине они выходят к лесному скиту, где их встречает Христос (трактованный "неубедительно", как сам художник впоследствии признавал). Во второй - пилигримов ведет дитя, мальчик, напоминающий отрока Сергия (Варфоломея). Среди пилигримов Нестеров изобразил Льва Толстого, Достоевского, Владимира Соловьева. Он мыслил эти композиции как параллель "Явлению Христа" Александра Иванова, которое считал лучшей и высочайшей по идее русской картиной. При всей искренности чувства и замысла "Святая Русь" и "Душа народа" не только не достигают уровня картины Иванова, но не являются лучшими и у Нестерова. Они отдают некоторой сочиненностью, их символика навязчива и слишком лежит на поверхности. Художни-

ку лучше удавались менее монументальные, более интимные композиции, в том числе портреты-картины. Среди последних его высшее достижение — "Философы", парный портрет П.Флоренского и С.Булгакова, исполненный интеллектуальной и психологической значительности.

Деятельность Нестерова в советское время выходит за пределы настоящих очерков. Но нельзя не упомянуть, что он стал одним из ведущих советских портретистов, обретя в этом жанре как бы вторую художественную молодость. Вместе с тем он никогда не отрекался ни от своих прежних вещей, ни от религиозных убеждений. Творческие силы и острый интеллект сохранялись у Нестерова до конца. Он умер в 1942 году, восьмидесяти лет, но признаков старческого угасания не видно в его поздних работах. Его близким и любимым учеником стал Павел Корин - крупный советский художник.

Вернемся теперь в Москву последних двух десятилетий прошлого века. Если вглядываться внимательно, нам, как и чеховской героине, перестанет казаться, что там было "много одинаковых картин": искания разливались по разным руслам. В лоне "тихого романтизма" рождались новые оригинальные концепции, рушились традиционные перегородки между жанрами, возникало свежее живописное видение; влечение к повышенной цветности отчетливо наблюдается в эволюции К. Коровина, молодого Серова, Рябушкина, Архипова, Малявина, Кустодиева. На рубеже веков в русской живописи начинают звучать голоса пращуров — старых русских иконописцев, с их любовью к интенсивным, праздничным краскам.



Андрей Рябушкин
Свадебный поезд в Москве
(XVII столетие)
1901
Москва,
Третьяковская галерея

Интерес к истории, к прошлому народа не убывает, а усиливается, но складывается новый тип исторической картины, где "настроение", аромат и колорит старины вытесняют событийность. В произведениях Рябушкина, С. Иванова, Рериха нет ничего, о чем сообщается в учебниках истории. Эти художники не сосредоточиваются на исторических вехах, на знаменитых личностях и событиях, но стремятся уловить то, что между вехами, — реку жизни, текущую без остановок из прошлого в настоящее. Представить, например, обыкновенную московскую площадь XVII века в будний день. Какая она была? Запорошенная снегом: снег тогда не расчищали. Над церковными куполами вьются галки. Вот что-то произошло — зеваки

столпились. Приехали заморские гости в тряских колымагах. Молоденькой быстроглазой горожанке любопытно посмотреть на них, но благоразумный старик отец, крепко ухватив ее за руку, со связкой баранок в другой руке, опасливо обходит толпу стороной. Это картина С. Иванова "Приезд иностранцев. XVII век". Ее композиция, фрагментарная, словно бы случайно увиденная, как у Дега, полемична по отношению к пониманию прошлого как истории царей и войн. Люди, хочет сказать художник, и тогда жили своей повседневной жизнью. Они покупали баранки, пили чай, любили поглазеть на происшествия. Но была в их повседневности особая, неповторимая окраска времени (по преимуществу алая — старозаветный полыхающий кумач). Колорит времени и дает почувствовать С. Иванов. Рябушкин пишет "Свадебный поезд в Москве", "Семью купца в XVII веке". Те же художники обращаются и к современному быту деревни и провинции, с чаепитиями, ярмарками, богомольцами, нищими, купцами и купчихами — быту, растущему из старинных корней и не утратившему с ними связи.

Возникает и жанр исторического пейзажа. Раньше его не существовало — за немногими исключениями, как, например, прелестная картинка В.Шварца "Вешний поезд царицы на богомолье", написанная еще в конце 60-х годов. Как правило, прежние живописцы, в том числе и Репин, обращаясь к сюжетам русской истории, помещали героев в интерьере. Суриков вывел их на улицы и площади, а после Сурикова воображаемый вид старой Москвы (преимущественно XVII в.) приобретает у того же Рябушкина не меньшее значение, чем бытовые сцены, которые там происходят. Тако-

му перемещению акцентов способствовало и общее влечение к пейзажу и, с другой стороны, успехи исторической науки и археологии. В жанре "чистого" исторического пейзажа нашел свое призвание Аполлинарий Васнецов, младший брат Виктора Васнецова. В его биографии был интересный и характерный эпизод: в 1875 году, девятнадцатилетним юношей, он, захваченный идеями народников и поэзией Некрасова, решил стать народным учителем и некоторое время учительствовал в селе близ Вятки (Вятка — родина Васнецовых), оставив помыслы об искусстве, хотя перед этим готовился к поступлению в Академию художеств. Потом, как он писал в автобиографии, "корабли народничества были сожжены, хотя,



Аполлинарий Васнецов
Площадь Ивана Великого в
Кремле
XVII век
1903
Москва,
Исторический музей

по-видимому, не без остатка: любовь к Родине, к народу не сгорела". Как художник он начал с эпических пейзажей своей северной родины, берегов Камы, уральской тайги, а затем его навсегда пленила Москва. Сильное поэтическое воображение А. Васнецова совмещалось со склонностью к теоретическому мышлению и научным исследованиям. Работа над уральскими пейзажами, он параллельно написал научный труд о природе облаков. Он был также автором эстетического трактата "Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи", во многом не потерявшего значение и сейчас. Главной же его страстью стали историко-археологические изыскания, связанные с прошлым Москвы. В результате возникла обширная серия

Николай Рерих
Гонец
"Восста род на род"
1897
Москва,
Третьяковская галерея



картин, акварелей, литографий — архитектурных пейзажей допетровской Москвы, Москвы времени Ивана Грозного, деревянной Москвы, Москвы с оживленной сутолокой на улицах, с хлопотливым строительством, базарами, лавочками, скоморохами. Документальная достоверность этих изображений не вступала в противоречие с художественной образностью - они воссоздавали дух истории.

Своего рода художником-исследователем, но яркого романтического склада и романтической судьбы был Н.Рерих. Его увлекательная творческая биография принадлежит уже XX столетию, дебютировал же он в конце XIX века картиной "Гонец. Восста род на род". Она переносит зрителя в легендарную древность, когда единой Руси еще не было, по берегам рек обитали славянские племена, родовые поселения враждовали друг с другом, восставал брат на брата. Сумрачная призрачно-синяя ночь, месяц крадучись поднимается над дикой деревянной крепостью, бесшумно скользит по реке челн — тайный гонец едет с недоброй вестью. Уже в этом произведении двадцатитрехлетнего художника сказалась его способность видеть наяву исторические сны. Рерих сам явился в искусство гонцом - посланцем из настоящего в незапамятные времена, когда только складывались начала будущих обществ, будущих культур. В поисках истоков Рериха влекло дальше и дальше — на север, в историю и мифологию скандинавов, а потом на восток, где ему мнилась колыбель народов. Этот русский художник, ученик Куинджи, годами путешествовал по Гималаям, по Тибету, побывал в краях, куда почти не ступала нога европейца, написал тысячи феерически красивых картин и был усыновлен Индией, приобщившись к ее древней культуре.

Путь Рериха необычен, но все же — можно ли считать случайностью, что его сформировала русская жизнь и русская художественная школа рубежа веков? Она вступала тогда в полосу тревожных и романтических порывов. Незаметно сходил на нет элегический минор бытового жанра — элегия переводилась теперь в план фантастики, ретроспекции, а то и пародии. Облетали осенние листья "безвременья", общественная атмосфера насыщалась электричеством, надвигались события 1905 года. Если их еще

Филипп Малявин

Две девки
Санкт-Петербург,
Русский музей

не предвидели, то интуитивно чувствовали растущее напряжение — оно было разлито в воздухе. Можно сравнить это состояние с известной картиной Н.Дубовского "Притихло" (1890), где над свинцовой гладью воды повисла тяжелая туча и вот-вот разразится громами и молниями, — хотя Дубовский, конечно, не помышлял о символах, а просто исходил из своих наблюдений природы. Непреднамеренная символика иной раз более впечатляет, чем возведенная в метод. Искусство — чуткий сейсмограф. Оно реагирует на подземные толчки отклонением своей стрелки, изменениями своей поэтики — больше поэтики, чем тематики. Естественно, сильнее были подвержены воздействиям времени те, чья поэтика не определилась раньше, то есть художники молодого поколения, только в 80—90-х годах начинавшие. Ученик Репина Ф.Малявин, прежде монастырский иконописец, с самого начала избрал сюжеты, связанные с деревней, и писал крестьянок. Его ранние "бабы" исполнены в репинских, передвижнических традициях. И вдруг — внезапный перелом: Малявин продолжает писать "баб", но в совершенно ином художественном ключе, с необычайной яркостью красного цвета и широким размахом кисти. Они смеются и пляшут, но теперь они уже не столько натуральные бабы, сколько огневая стихия. Репин говорил о малявинском "Вихре": "Вот символ русской жизни 905 и 906 гг.!! Вот она: бесформенная, оглушительная, звонкая, как колокола и трубы, оргия красок". Он называл ее "самой яркой картиной революционного движения в России", хотя не было на ней ни крови, ни знамен, а только полыхание крестьянского кумача. И, что особенно интересно заметить, первая картина Малявина, сделанная в этой манере, "Смех", написана еще в 1900 году, то есть за несколько лет до революции.



Абрам Архипов

Прачки Конец 1890-х
Москва,
Третьяковская галерея



Сходную, хотя не такую крутую перемену пережил ученик Перова А.Архипов, также художник в основном крестьянской темы: от передвижнических картин-рассказов — к "бессобытийным", пленэрным, тонким по живописи и поэтичным по настроению

("По реке Оке", "Обратный", "Лед прошел"), а затем к свободному, широкому письму светоносным пламенеющим цветом. В этой последней манере Архипов тоже писал баб ("Гости", "Девушка в красном"), но пришел к ней позже Малявина и оставался ближе к натуре, не изменив передвижническим истокам.

С.Малютин, в XX веке прославившийся своими вполне реалистическими и вместе с тем экспрессивными портретами, в которых он был подлинный мастер, в 90-е годы прошел через романтическую стадию увлечения национально-русским стилем и сказочностью. Работал в декоративно-прикладных мастерских села Талашкино в имении кн. Тенишевой, где на широкую ногу были поставлены опыты возрождения кустарных ремесел — значительно раньше они производились в Абрамцеве, но в Талашкине были затейливее, фантастичнее: тут уже расцветал настоящий русский модерн. Малютин, проявляя большой декоративный талант, строил в Талашкине нарядные терема, создавал мебель "в русском стиле", изобретал необычайные орнаменты. Одновременно иллюстрировал сказки Пушкина и народные сказки. И не один Малютин, а многие большие русские художники — В. Васнецов, Е. Поленова, Рерих, Головин, не говоря уже о великом Врубеле, — были захвачены идеей и практикой национального народного ренессанса.

Почти все упоминавшиеся выше мастера (в основном московской школы) продолжали свою деятельность и достигли художественной зрелости в XX веке. Их сверстник, блистательный Константин Коровин, прожил до 1939 года, но как художник реализовался и вполне определился уже в 90-х—1900-х годах. Любимый ученик Поленова, он больше чем кто-либо внес в русскую живопись радостные, мажорные интонации. Он был первым (и, кажется, последним) русским импрессионистом, помножившим импрессионистский способ видения и технику на раздольную красочную стихийность. Товарищ его молодости Серов говорил: "В нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное...". Это дважды повторенное "хочу" звучит как заклинание и призыв, на деле же искусство Серова, всегда проникновенное, далеко не всегда радостно, хотя он и избегал драматических, "тяжелых" тем. Коровину не нужно было убеждать себя "писать отрадное" — он и не мог иначе. По натуре своей, по человеческому и художественному складу он был певцом красоты — не каких-то специально отобранных красивых вещей и мотивов, но красоты, разлитой во всем окружающем и открытой просветленному взору живописца. Отсюда его импрессионизм; по выражению одного искусствоведа, импрессионизм прирожденно вытекал из темперамента Коровина.

Импрессионистом он сделался не сразу, хотя с самого начала у него была склонность к пленэру, привитая Поленовым. Работы 80-х годов написаны в принципах тональной живописи, например "У балкона", где неброско, но с большим вкусом и изяществом разработаны градации цвета — сочетание черного платья, белого платья, черной шали с белым узором, приглушенных, мягких тонов интерьера. Это типичный "бессобытийный" жанр: ровно ничего не происходит, кроме того, что две женщины, одна постарше, другая помоложе, с ленивой грацией обнявшая за плечи свою подругу, стоят у балкона и смотрят через спущенные жалюзи, откуда проникает дневной свет. Такая полнейшая нейтральность мотива была неприемлема русской публике; задавались вопросом: а что, собственно, художник хочет этим сказать? А он хотел сказать только то, что артистическая кисть

способна одухотворить и наполнить очарованием простой фрагмент жизни. Впрочем, никто не мешает домыслить картину, пофантазировать о том, кто эти испанки, что их связывает, кого они ждут.

Сдержанная серебристо-серая тональная гамма господствовала в зимних и северных пейзажах Коровина — он писал их во время поездки вместе с Серовым далеко на север, в Лапландию. Лишь кое-где голубовато-серая мгlistость оживляется цветовыми вспышками. Говорят, кто любит яркие тона, тот любит и серые, потому что на фоне серых яркие горят и играют.

А потом цветное "гурманство" художника нашло новое применение — в работе над театральными декорациями для театра Мамонтова и монументальными панно для Всемирной выставки в Париже. В декорациях Коровин покорял всех великолепной колоритностью, богатой чувственной фактурой и стильностью. Театралы долго не могли забыть его оформление опер Мусоргского: этим постановкам создал громкую славу Шаляпин, но не последнюю роль сыграл и Коровин.

Примерно со второй половины 90-х годов настает его импрессионистский период. Многие здесь напоминают о французских основоположниках, тем более что и написаны многие из этих вещей во Франции. Парижские улицы, бульвары, огни — роскошные россыпи цвета, фантастическая световая игра, где предметность растворена, поглощена суммарным впечатлением движения, вибрации; есть нечто общее с Клодом Моне. Есть общее с Ренуаром в такой картине, как "Летом" (женщина в зарослях зелени, упивающаяся ароматом сирени), — можно вспомнить ренуаровские "Качели". Уличные кафе в Париже и в Ялте, морские побережья, розы, фрукты, рыбы, бокалы с темным вином, улыбки женщин, солнечный блеск и жемчужные сияния — вот он, "праздник, который всегда с тобой". Художник погружается в него с таким же упоением, как женщина на его картине погружает лицо в душистую сирень. Он опьяняется всем этим и заражает зрителя восторгом перед красотой мира. Накал восторга, романтика и фантазмагоричность его полотен иные, чем у французов, более сдержанных, более, может быть, "цивилизованных" в своей живописной



Константин Коровин У балкона
Испанки Леонора и Ампара
1886 Москва,
Третьяковская галерея

культуре и вообще в своем мировосприятии, чем их темпераментный русский последователь. Сходством оттеняется различие.

Обаяние живописи Коровина в полной мере ощутимо в портрете Шаляпина (1911). Это портрет-картина: Шаляпин сидит на балконе у стола в солнечный день, на столе бокалы, букет и фрукты, снаружи — цветущие кусты. В разгаре лето, в разгаре жизнь великого певца: он весел, поза царственно-беззаботна, простой белый костюм, пронизанный голубыми рефlekсами, выглядит прекраснее всяких театральных одеяний. Шаляпина писали многие, в том числе Серов и Кустодиев, но едва ли не лучше всех он удался Коровину, в чем-то близкому ему широтой и самобытностью художественной природы.

Потом, увы, начинаются самоповторения. Коровин культивирует декоративную красоту своей живописи, но не ищет новых путей, а значит,

Константин Сомов
Дама в голубом Портрет
Е.М.Мартыновой
1897-1900 Москва,
Третьяковская галерея



утрачивает свежесть первооткрытия. В 1910-х годах он преподавал в Училище живописи, ученики любили его, и впоследствии многие развивались под его влиянием. В 1923 году Коровин уехал в Париж. Годы эмиграции казались для него бесплодными. Он был, по словам А. Бенуа, "типичнейшим русским человеком", "русским до мозга костей", и, хотя жил в издавна им любимом Париже, творческая потенция его угасала.

Заключительным — под занавес — событием в русской художественной жизни XIX века было возникновение общества "Мир искусства", начавшего выставочную деятельность и выпуск журнала под тем же названием. "Мир искусства" основали петербуржцы, таким образом, Петербург взял реванш за долгое отставание от Москвы. Как некогда передвижники, так теперь мирискусники преодолели разрыв между московской и петербургской художественной средой, приглашая к участию на своих выставках всех талантливых художников, и, как в свое время передвижникам, им действительно удалось привлечь на эти выставки живые силы современного искусства. Рождение "Мира искусства" датируется 1897 годом, а предыстория начиналась раньше: несколько интеллигентных молодых людей с широкими культурными интересами стали собираться для бесед, обсуждения премьер и выставок, а потом и чтения докладов. Образовался кружок единомышленников. Ядро будущего общества составляли А.Бенуа, К.Сомов, Е.Лансере, Д.Философов, Л.Бакст, С.Дягилев, позже присоединились М.Добужинский, Б.Кустодиев, А.Остроумова-Лебедева, А.Головин, И.Грабарь. Вошел в "Мир искусства" также В. Серов — самый старший из его чле-

нов: ему было 33 года. Идейным вдохновителем группы с самого начала стал Александр Бенуа, человек разносторонних дарований и широких интересов: живописец, график, театральный художник, критик и историк искусства. Практическим организатором - С.Дягилев: сам не будучи художником и лишь время от времени выступая в печати, он обладал большим пониманием искусства, неукротимой энергией и деловой хваткой. Он умел спланировать, зажечь и пробивать путь. Это он организовал в 1898 году "Выставку русских и финляндских художников" - первую коллективную выставку нового направления, это он добился издания журнала "Мир искусства" и его редактировал. Впоследствии он был руководителем прославленной антрепризы русского балета за границей, производившей фурор в Париже. По меткой характеристике Бенуа, Дягилев — "неугомонный дерзатель, своеобразно соединивший в себе черты Дон Кихота с чертами больших меценатов прошедших веков и с чертами деятеля американской складки". В чем же "мирискусники" "едино мыслили" и что нового принесли? Нужно различать их собственную (каждого в отдельности) художественную практику и общую установку, во имя которой они объединились. Последняя отчасти выражена уже в названии объединения - "Мир искусства". "Мы горели желанием...", — вспоминал через двадцать лет Бенуа, — вселить в окружающем обществе любовь к самому существу искусства". К искусству как таковому. Эти юноши чувствовали себя рыцарями искусства во всех его проявлениях, их любимыми изречениями были: "красота спасет мир", "жизнь коротка — искусство вечно". Их шутивным лозунгом — "Таланты всех направлений, соединяйтесь". Большинство основателей общества принадлежали к потомственным художественным семьям и с детства росли в атмосфере искусства. И отец и дед Бенуа были архитекторами, Е.Лансере, племянник Бенуа, был сыном скульптора, Сомов — сын хранителя Эрмитажа, Серов — сын композитора. Д.Философов, литератор и публицист "Мира искусства", близкий друг Мережковского и Гиппиус, был сыном очень известной в Петербурге А.П.Философовой, общественной деятельницы, хозяйки салона, где собирался цвет столичной интеллигенции. СДягилев — племянник Философовой.



Александр Бенуа
Китайский павильон
Ревнивец
1906
Москва,
Третьяковская галерея

Деятельность мирискусников развивалась в русле того неоромантизма и эстетизма, который, как мы уже знаем, охватил в конце века все европейское искусство. Но русский вариант отличался многими своеобразными чертами. Характерно его культуртрегерство, стремление распространить и насадить высокую культуру. Сгоряча мирискусников окрестили "декадентами" (с легкой руки Стасова, очень враждебно встретившего их выступление), но, в сущности, они были блюстителями художественных традиций, художественного вкуса. Бенуа и его друзья не придавали большого значения понятиям "нового" и "старого" — существенно для них было "художественное" и "нехудожественное". Если можно говорить о каком-то поднятном ими мятеже, то это был мятеж во имя культурного артистизма против претенциозной доморощенности и посредственности, занимавших прочные позиции на художественном рынке. В прошлом мирискусники находили множество прекрасного - недооцененного, недоосмысленного или забытого. Так, они первыми оценили по достоинству русских портретистов XVIII века. Музеи были для них свя-

ценны. Бонуа, кроме всего прочего, был выдающимся музейным деятелем и в 1920-е годы активно работал в области охраны и восстановления памятников старины. Всю жизнь занимался этим Игорь Грабарь. Мирискусники были истинными и искренними хранителями культурных ценностей.

В отличие от западноевропейских "декадентов", художники "Мира искусства" имели мало общего с символизмом. В журнале сотрудничали литераторы-символисты (Мережковский и другие), но участники художественного отдела с ними не находили общего языка и не ладили. Стиль модерн в его типичных формах (сецессиона и югендстиля) представляет лишь относительную параллель творчеству мирискусников: в русле модерна развивалось искусство Бакста и отчасти Сомова. Вообще же русский мо-

дерн проявился больше в архитектуре (Шехтель) и декоративно-прикладном искусстве (деятельность талашкинских мастерских), чем в изобразительном. Уже то обстоятельство, что "Мир искусства" с самого начала привлекал на свои выставки таких художников, как Левитан, Коровин, Рябушкин, А. Васнецов, говорит о его стиливой "размытости" и достаточной широте художественных вкусов и предпочтений. Ни Бонуа, ни Дягилев, ни Грабарь никогда не третируют свысока русских художников более ранней формации, отдавая полную меру уважения и Репину, и Сурикову, и Ал. Иванову, и Венецианову. Нападали они только на то, в чем видели проявления художественного бескультурья и провинциализма, — в салонном ли искусстве, в старом академическом или в позднем, одряхлевшем передвижничестве. Здесь, конечно, не обходилось без ошибок, полемических переხлестов и групповых пристрастий. В художественной практике деятелей "Мира искусства" (не попутчиков, а ядра) общей особенностью был ретроспективизм, или, как тогда говорили, пассаизм, — пристрастие к прошлому, но особого рода пристрастие. Дягилев как-то сказал в одной из статей: "Мы любим все, но все любим через себя". Через себя — то есть через призму современного мироощущения. Бонуа писал серии "Версалеи" эпохи Людовика XIV, Сомов — грациозных жеманниц эпохи рококо, Лансере и Добужинский — петровский Петербург, провинцию николаевских времен, Бакст любил античные мотивы. Но каким бы историческим воспоминаниям и грезам они ни предавались, они выступали не реставраторами прошлого, а, скорее, творцами нового, иронического мифа о старых временах. Потребность бросить прощальный взгляд на призраки прошлого рождена чувством конца настоящей эпохи. "Мы видим себя уже как бы на фоне зарева, на легком кружевном аэроплане, высоко над землею", — говорил Блок. С высоты исторического перевала прошлое отчетливо различимо, но видится отстраненным, уменьшившимся, как в стекле перевернутого бинокля. Его отшумевшие страсти обрачиваются страстями кукольного театра, бывшее величие кажется эфемерным, былой большой стиль превращается в изящную миниатюру. Гротеск-



Мстислав Добужинский
Окно парикмахерской
1906 Москва,
Третьяковская галерея

нуа писал серии "Версалеи" эпохи Людовика XIV, Сомов — грациозных жеманниц эпохи рококо, Лансере и Добужинский — петровский Петербург, провинцию николаевских времен, Бакст любил античные мотивы. Но каким бы историческим воспоминаниям и грезам они ни предавались, они выступали не реставраторами прошлого, а, скорее, творцами нового, иронического мифа о старых временах. Потребность бросить прощальный взгляд на призраки прошлого рождена чувством конца настоящей эпохи. "Мы видим себя уже как бы на фоне зарева, на легком кружевном аэроплане, высоко над землею", — говорил Блок. С высоты исторического перевала прошлое отчетливо различимо, но видится отстраненным, уменьшившимся, как в стекле перевернутого бинокля. Его отшумевшие страсти обрачиваются страстями кукольного театра, бывшее величие кажется эфемерным, былой большой стиль превращается в изящную миниатюру. Гротеск-

ны и одновременно щемяще печальны "галантные празднества" Сомова, хрупка и бесплотна его эротика, похоже на маску лицо дамы на портрете, названном "Эхо прошедшего времени". В версальской серии Бенуа скульптурные группы парка выглядят более живыми, чем маленькие фигурки прогуливающегося "Короля-Солнца" и его придворных ("жизнь коротка - искусствоечно"!)). Военный парад при Павле I на картине Бенуа кажется парадом игрушечных солдатиков. И даже Петровская эпоха, в которую мирискусники были влюблены, изображается Бенуа, Добужинским, Лансере, да и Серовым слегка пародийно.

Но и печаль, и иронию, и даже зловещие мотивы "плясок смерти" художники "Мира искусства" умели претворить в нечто красиво празднич-

Александр Головин
Душное Кашеево царство
Эскиз декорации к балету
И.Ф.Стравинского
"Жар-Птица"
1910
Москва,
Третьяковская галерея



ное. Верные "служители Аполлона", они верили, что искусство радостно по самой своей эстетической природе, что оно - волшебное, прельстительное зрелище ("прельстительный" — любимый эпитет Бенуа, когда он пишет об искусстве). Все они были страстными театрами и почти все (за исключением Сомова) работали для театра, главным образом музыкального — оперы и балета. Тут была их настоящая стихия: мир как бы реальный и одновременно фантастический.

Раньше к театральным декорациям редко прикасалась рука настоящего художника. Были "дежурные" ремесленные декорации, одни и те же для разных постановок. Это положение дел изменилось в театре Мамонтова, а мирискусники сделали дальнейший шаг, подняв оформление спектаклей на высоту большого искусства, создающего целостный образ спектакля — живописный синтез декораций, костюмов, освещения, мизансцен. Художник занял в театре почетнейшее место, чего раньше никогда не бывало. Тогда еще не возникла тенденция к оголению сцены, к сведению декорации до минимума или замене ее условными конструкциями. Живо-

писная стихия царила на театральных подмостках и даже, случалось, заслоняла актеров, привлекая к себе главное внимание. Как вспоминал Б. Асафьев: "...спрашивали, бывало, перед премьерой: "Ну а кто художник спектакля?". И если не из тех, кем уже были избалованы, начинали сомневаться в ценности спектакля, хотя бы в нем участвовали лучшие силы".

"Избалованы" были декорациями Бенуа, Бакста, Добужинского, Коровина, Головина, Серова, Врубеля, Рериха, потом — Сапунова, Судейкина, Анисфельда, Билибина, Кустодиева. Это было созвездие художников, способных "чаровать", каждый по-своему. Бакст создавал зрелища экзотические, ослепительные: его триумфом стали "Шехерезада"



Лев Бакст

Пери
Эскиз костюма к балету
П.Дюка "Пери"
1911
Париж,
Собрание С. Лифаря

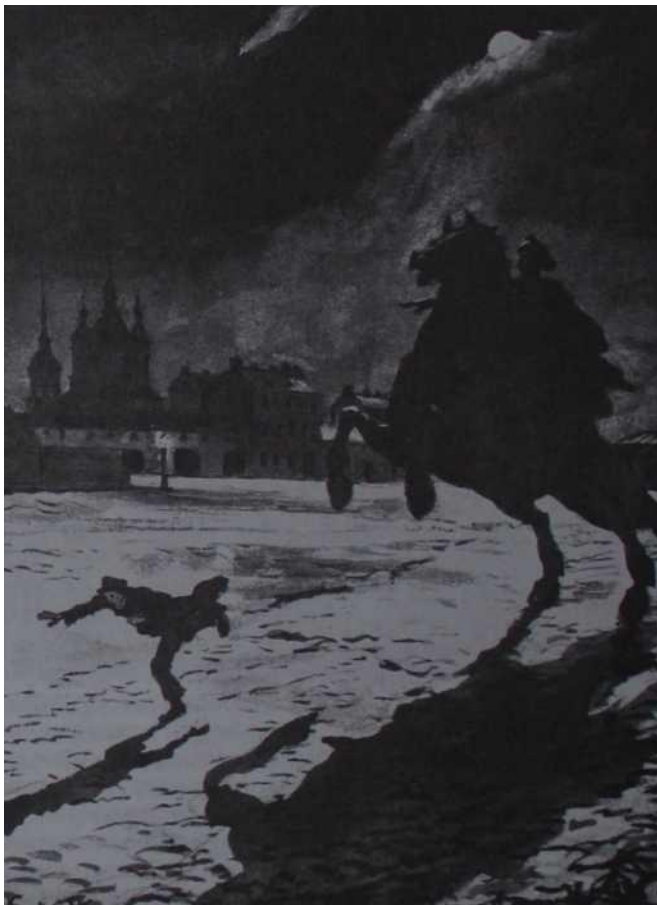
"Шехерезада" по мотивам Римского-Корсакова и "Послеполуденный отдых фавна" на музыку Дебюсси для дягилевской антрепризы. Напротив, Серов, не сочувствуя "сладкой роскоши" Бакста, стремился к благородной, не цветистой монументальности: в декорациях к "Юдифи" (опере его отца — А.Н.Серова) он создал подобие строгой фрески на библейскую тему. Добужинский, работая преимущественно в драматическом театре (в частности, в Художественном), отличался особенно тонкой стилиевой интерпретацией быта, с сохранением его конкретности и вместе с тем без всякого натурализма. Он умел взглянуть на минувшее издалека и увидеть его в законченной стилиевой характеристике, — это сказало и в его графике, в книжных иллюстрациях, а также и в постановке "Месяца в деревне" Тургенева. Блестящий декоратор Головин превращал сцену в волшебный узор, почти растворяя в ней вещь-декоративность реквизита, создавал орнаментально-цветовую параллель сценическому действию — "рассказывал" внутреннюю тему спектакля исключительно языком цвета, линий и освещения. При этом он выявлял ее лейтмотив, сгущавшийся в финале, подчинял ему всю декоративную сюиту, уже в первых актах позволяя преобладать финал. В "Орфее" Глюка таким

лейтмотивом был призрачный хоровод теней, не ведающих ни горя, ни радости, в "Каменном госте" — неотвратимость рока, в "Маскараде" — тема опустошенной души игрока.

Александр Бенуа, занявший в качестве художественного критика в 1900-е годы давно вакантное место "властителя дум", все-таки считал своим главным призванием работу для театра. Никто не сделал так много, как он, для сближения живописи и сценического искусства. Он был столько же постановщиком, сколько художником, декоративную часть мыслил в прямой связи с режиссерским замыслом, стремился, чтобы живопись на сцене раскрывала и характер музыки. Бенуа любил фантастику, гофманиаду, стихию превращений. В балете "Павильон Армиды", для которого Бенуа сам писал либретто, оживает старинный гобелен, в "Петрушке" Стравинского оживают куклы. До конца своей долгой жизни (он прожил 90 лет, умер в Париже) Бенуа не оставлял работы в театре, ставил и "Петрушку" в обновленных вариантах, и в театре "Ла Скала", особенно им любимого "Щелкунчика" Чайковского.

Кроме театрально-декорационного искусства "Мир искусства" радикально обновил книжную графику, фактически создал ее заново как ху-

Александр Бенуа
Вариант фронтисписа К
поэме А.С.Пушкина
"Медный всадник" 1905
Санкт-Петербург,
Всероссийский музей
А.С.Пушкина



дожественное единство всех элементов книги - текста, иллюстраций, обложки, виньеток, шрифта. Сомов, один из изящнейших рисовальщиков не только "Мира искусства", но русского искусства вообще, первым показал, что такое художественная, "стильная" книга, - на примере оформления журнала "Мир искусства", альманаха "Северные цветы". Но Сомов слишком стилизовал, слишком был увлечен грациозными росчерками пушкинского времени и рокайльными виньетками. Бенуа и Добужинский, сохранив стильность, преодолели стилизацию. Иллюстрации Бенуа к "Медному всаднику" — вершина его графического творчества. Он их задумал и начал в 1903 году, завершил уже после Октябрьской революции 1 и тогда только книга была издана. Рисунки пером, сдержанно тонированные акварелью, сопровождают страница за страницей текст пушкинской "петербургской поэмы". Рисунки подлинно петербургские по графическому почерку: в линиях, силуэтах, тоне живет сумрачная миражность великого города - "прозрачный сумрак, блеск безлунный". Монумент "строителя чудотворного", покинувший свой пьедестал и скачущий по пустынным улицам за бедным Евгением, - эта композиция особенно удалась художнику: верится, что именно так мысленно видел ее поэт. В старости, подводя итоги, А. Бенуа

писал в автобиографических заметках: "Возвращаясь еще к характеру моего творчества, я должен отметить определенное влечение к тому, что принято называть реализмом. Мои любимые художники в прошлом и в настоящем — фантасты, но только те фантасты среди них действительно мои любимцы, которым удается быть убедительными, а убедительность достигается посредством какого-то "стояния на земле" и глубокого усвоения действительности". В широком смысле это относимо и к общей ориентации "Мира искусства": реализм с оттенком фантастичности, фантастика, стоящая на реальной земле. Есть это и у М. Добужинского, непревзойденного мастера книжной графики и великого стилиста, создателя великолепных иллюстраций к произведениям Пушкина, Достоевского, Андерсена. Деятельность Добужинского развертывалась уже в XX веке (вплоть до его середины), как и большинства мирискусников. Но основные художественные установки, которым почти все они оставались верны, складывались в 90-х годах, на основе опыта XIX столетия. Следует подчеркнуть, что с "левыми" течениями, возникшими в 1910-х годах, мирискусников ничто не связывало. Статьи и письма А. Бенуа поздних парижских лет полны сетованиями на "варварство", "свистопляску" и "наглое шарлатанство" так называемых авангардистов, — в этих негодующих инвективах Бенуа порой начинает походить на своего антипода Стасова.

Творчество деятелей "Мира искусства", и старшего и младшего поколений, и его "второй волны" (после 1910 г.), стилистически довольно цельно и последовательно. Но между теорией и практикой были некоторые противоречия: такова судьба наспех создаваемых теоретических деклараций, предпосылаемых практике. Молодые основатели "Мира искусства" "горели желанием освободить русское художественное творчество от опеки литературы" (слова Бенуа); между тем их собственное творчество было и оставалось вполне "литературным". Они принципиально отгораживались от общественной проблематики, считали своими противниками тех, кто "запрягает священного Пегаса в воз "общественных идеалов" (тоже выражение Бенуа), — между тем именно художники "Мира искусства" сильнее и решительнее, чем кто-либо, откликнулись на революционные события 1905 года, заклеили самодержавие. Острые, жалищие сатирические рисунки Серова, Добужинского, Лансере, Билибина, Кустодиева в журналах "Жупел" и "Адская почта" никак не совместимы с тезисом об общественной индифферентности искусства. Когда жизнь требовала, Пегас взлетал на крыльях бури, хотя бы его возникшие и были "пассеистами".

Служение искусства жизни осуществляется множеством разнообразных путей, прямых или косвенных. Пассеизм, прощание с прошлым, ностальгия по прошлому, грусть расставания — не бесплодные чувства, они тоже нужны живым людям, они поддерживают связь времен, не дают угаснуть памяти. На рубеже столетий эти настроения распространились широко, и не только художники "Мира искусства" были их проводниками. Пассеистом иного стиля, неоромантиком другого типа пришел в искусство В. Борисов-Мусатов, оригинальный и тонкий живописец. Его полотна непохожи на другие и сразу узнаваемы уже по излюбленному мотиву: парк в старой, заброшенной усадьбе, где бродят тихие, таинственные женщины — тени прошлого. Это задумчивые песни без слов, вереницы сновидений, процессии призраков. Приглушенные, нежные, гармоничные краски (Мусатов предпочитал темперу и пастель). Как будто бы сам опустевший парк грезит о тех, кто когда-то гуляли по его аллеям, поднимались по мраморным ступеням, спускались к водоему, — и вот они снова возникают, со сво-

Виктор Борисов-Мусатов
Водоем
1902
Москва,
Третьяковская галерея



ими старомодными прическами, в наброшенных на плечи кружевных шалях, но движения их медлительны, сомнамбуличны. Что-то в концепциях Борисова-Мусатова напоминает о пьесах Метерлинка.

Художник работал над своими картинами-грезами подолгу, тщательно, делал много пейзажных этюдов, погружался в творчество с головой. Мечтал о монументальных росписях, о фресках. (Примером был для него Пюви де Шаванн.) Он сделал несколько акварельных эскизов к фрескам "Времена года" и говорил о них в письме к А.Бенуа: "Бесконечная мелодия, которую нашел Вагнер в музыке, есть и в живописи. Эта мелодия есть и в меланхолиях северных пейзажей у Грига, в песнях средневековых трубадуров и в романтизме нашей русской тургеневщины. Во фресках этот лейтмотив - бесконечная, монотонная, бесстрастная, без углов, линия".

Он писал это письмо в октябре 1905 года в тихой Тарусе, а в Москве в это время происходила революция. Мусатов надеялся вскоре вернуться в Москву, надеялся написать задуманные фрески. Но внезапная кончина настигла его в Тарусе через несколько дней. Ему было 35 лет.

Искусство Борисова-Мусатова кажется обособленным, глубоко личным, однако оно повлияло на художников будущего объединения "Голубая роза". Отзвук его слышен в прекрасной среднеазиатской серии картин Павла Кузнецова, созданной несколько лет спустя.

Остается сказать о двух крупнейших художниках рубежа - В.А. Серове и М.А. Врубеле. Оба они были старше мирискусников и начинали свою деятельность еще в 80-х годах, а кончили в первом десятилетии нового века. Время, как мы видели, богатое талантами, но в их созвездии эти двое являлись звездами первой величины. Если для первой половины XIX столетия такими были Брюллов и Иванов, для второй - Репин и Суриков, то в конце — Серов и Врубель.

Внешняя биография Серова ровна — события и переломы происходили в его искусстве. Как уже упоминалось, он родился в семье известного композитора, с детства проявлял исключительные способности к рисованию, брал уроки сначала в Мюнхене у художника Кеплинга (тогда Серову было восемь лет), потом у Репина в Париже, где Репин жил после окончания Академии, затем продолжал занятия в мастерской Репина уже в Москве, а в 15 лет поступил в Академию по классу Чистякова. Из Академии вышел, не окончив ее, — он был уже и без того мастер: знаменитая "Девочка с персиками" написана двадцатидвухлетним художником. Она его сразу прославила, и в 90-х годах он получал множество заказов на портреты, в том числе от царской семьи, работал вообще без устали. Когда образовался "Мир искусства", Серов присоединился к нему, и с тех пор его творческая судьба во многом связана с этим объединением. Несловохотливый, серьезный, замкнутый и всегда справедливый, он пользовался большим уважением у своих более молодых товарищей. О неподкупной принципиальности Серова говорят некоторые эпизоды его жизни. Близко приняв к сердцу революционные события 1905 года и тяжело пережив "кровавое воскресенье" 9 января, он сложил с себя звание академика, так как во главе Академии стоял великий князь Владимир, отдавший приказ о расстреле безоружной демонстрации. (Надо заметить, что письмо с протестом, посланное в Академию художеств, подписал кроме Серова только В. Поленов.) Другой эпизод: Серов в 1909 году вышел из состава преподавателей Училища живописи, ваяния и зодчества, где перед тем проработал 12 лет; причиной было исходившее свыше запрещение скульптору А.С. Голубкиной посещать Училище на правах вольнослушателя: она находилась под надзором полиции. Совет Московского Художественного общества, ведавшего делами Училища, не решился протестовать — только Серов, органически не терпевший никакого насилия, выразил протест своим уходом и был в этом решении тверд, несмотря на все просьбы учителей и учеников.

Без отдыха занимаясь и живописью, и преподаванием, и участием в делах Третьяковской галереи (он был членом ее Совета вместе с Остроуховым и дочерью Третьякова — А. Боткиной), обремененный заботами о большой семье, Серов успевал много путешествовать. Париж, Лондон, Италия, Испания, Бельгия, Греция, Голландия, Константинополь... "В Париж, Рим приезжаю почти как в Москву или Петербург", — замечал он в одном из писем. Все большие европейские музеи были ему известны не хуже отечественных, о мастерах — старых и новых — он имел не только полное представление, но суждение независимое и профессиональное. О русском "провинциализме" не могло быть и речи: Серов был художником европейского масштаба, хотя вполне русским по характеру дарования и направленности поисков. Друживший с ним Коровин, который умел понимать людей, после смерти Серова писал: "...может быть, в нем был не столько художник, как ни велик он был в своем искусстве, сколько искатель истины. Поэтому же особенно любил он Льва Толстого".

Взыскательного Серова всю жизнь томило недовольство собой, неудовлетворенность тем, что он делает. (Впрочем, и в оценках других он был достаточно сдержан.) "Каждый портрет для меня целая болезнь", — а сколько он написал портретов! Постоянное внутреннее напряжение, видимо, подтачивало и сократило его жизнь. Он умер в 1911 году, сорока шести лет, от сердечного приступа, в самом расцвете таланта, на пороге новых замыслов.

Между тем все, что он делал, было более чем хорошо — первоклассно. Возможности его были очень широки, почти неограниченны. О

нем привыкли думать как о портретисте, и действительно, в этом жанре он работал больше всего, но превосходны и его пейзажи, и исторические композиции (посвященные эпохе Петра I и "царским охотам"), и театральные работы, и монументальные опыты, и декоративные. Он был несравненным анималистом, в чем особенно убеждают иллюстрации к басням Крылова. За что бы ни брался Серов, хоть даже за афишу для дягилевской труппы, — все делалось рукой истинного мастера.

Что особенно замечательно — при своей большой продуктивности он никогда не повторялся, у него не было постоянных и отработанных приемов: что ни картина, то новая композиция, новое "изобретение". Такое разнообразие решений особенно трудно достижимо в портретном жанре: часто у профессиональных портретистов, даже очень хороших, вырабатывается определенная повторяющаяся манера (посмотрите, например, портретную галерею Боровиковского). Этому Серов себе не позволял. Если ему казалось, что портрет впадает в банальность, он говорил "с сумрачным презрением" (вспоминал М.В.Нестеров): "Портрет Портретыч". Среди любимых афоризмов П.П.Чистякова, у которого и Серов учился, был такой: "По сюжету и прием". Для Серова каждый портретируемый был неповторимым "сюжетом"; исходя из него, он определял посадку, позу, окружение, аксессуары, манеру письма.

Валентин Серов
Девочка с персиками
Портрет В.С.Мамонтовой
1887 Москва,
Третьяковская галерея



"Девочку с персиками" (портрет Веры Мамонтовой, дочери С.И.Мамонтова), а вслед за ней "Девушку, освещенную солнцем" (портрет М.Я.Симонович) молодой Серов написал со всеми чарами пленэрной живописи, вплотную подойдя к импрессионистской технике, но не пожертвовав ей ни предметной материальностью, ни характерами своих юных героинь. Эти "модели" сами требуют радостного, солнечного окружения и соответственно — радостной, солнечной живописи. "Девочка с персиками" — шедевр Серова, одна из лучших жемчужин Третьяковской галереи: в ней хорошо именно то, что свежесть и сияние так гармонируют с образом живой, задорной, непоседливой девочки-подростка; кажется, что она-то и излучает эту свежесть, это сияние, это неомраченное чувство жизни. Но другие модели подсказывали другие решения. "По сюжету и прием". Серов впоследствии лишь изредка возвращался к пленэрным портретам (например, в портрете своей невесты — "Лето"), — видимо, не потому он отошел от них, что разочаровался в самих принципах пленэризма, а просто потому, что они не подходили к характерам

и типам людей, которых ему приходилось писать. Светских дам он писал в будуарах или гостиных, деловых людей - в их рабочих кабинетах, художников и артистов — в атмосфере творческого труда. Всякий раз перед художником вставала новая психологическая и пластическая задача. "Я помню, — пишет И.Радлов, — как раньше чем начать портрет А.Н.Турчанинова, Серов долго наблюдал за ним во время работы, ездил вместе с ним в сенат слушать его доклады, заставлял его разговаривать и смеяться; и только обладая достаточным материалом, Серов приступил к композиции, литературное содержание которой он сам обозначил названием - "Дело окончено миром".



Валентин Серов
Портрет О. «Орловой»
1911
Санкт-Петербург,
Русский музей

Поза портретируемых, антураж и общая композиция всегда тщательно выисканы, нередко сложны и даже двусмысленны. Поворот и жест могут выглядеть внешне неоправданными, но оправдываются задачами образной характеристики. Что, собственно, означает движение руки Генриетты Гиршман, стоящей у зеркала вполоборота к зрителю? Придерживает ли она свое меховое боа или хочет его снять — это не существенно. Существенно то, что этим жестом красивая, богатая дама как бы оберегает себя, как некую недоступную драгоценность, одновременно демонстрируя свою прекрасную, гибкую руку с перстнями. Художник не написал эту молодую красавицу разряженной в пух и прах, напротив, она одета строго и скромно, благородно-сдержанна цветовой гамма полотна — черное, белое, серое; интимная обстановка будуара, с флаконами на подзеркальнике, не говорит о какой-нибудь особенной роскоши. Ничего вульгарного, броского. Но изысканный и загадочный жест, горделивая посадка головы, замкнутое и словно бы предлагающее держаться на расстоянии выражение лица дают понять, что эта женщина принадлежит к элите бомонда. Есть в портрете и глубоко затаенная ирония художника — она выступает яснее при сопоставлении с портретом мужа, банкира Гиршмана, в жесте которого есть уже и некоторая вульгарность. Почти не скрыта ирония в большом парадном портрете княгини Орловой (это последний портрет

Серова), однако заказчица осталась им довольна. Светская львица — такой она хотела быть, такой ее и изобразил художник: "роковая женщина". От беспощадного, зоркого взгляда Серова не ускользнуло нечто комическое в самом этом "амплуа". Громадная шляпа, острое колено, нарочито обнаженное плечо, что-то змеиное в красивой маленькой головке на длинной шее — и вместе с тем "корпус гусыни" (по выражению одного критика). По живописи этот портрет совершенен.

Чести быть написанным Серовым домогались многие, но иные и побаивались: "...боялись его всевидящего глаза" (как вспоминает его дочь). Вероятно, это всевидение было мучительно и ему: работая преиму-

щественно по заказам, он изображал людей в их "ролевой" функции, но сквозь нее видел и менее приглядный скрытый лик, — надо было согласить то и другое, оставаясь на почве реализма и ни в коем случае не впадая в карикатуру. Серов был последним великим портретистом: после него этот жанр, составлявший особенную силу русского искусства, постепенно угасает и вырождается, поскольку само понятие человеческой личности становится слишком дифференцированным, многосоставным, утрачивает цельность. Искусство портрета основывается на убеждении, что "лик человеческий" выражает человеческую сущность. Если сущность признается неуловимой, раздробленной, протеической, то внешний облик не более чем маска, личина. Маскоподобны многие портреты Сомова при остром сходстве. Но Серов, ученик Репина, органически связанный с традицией русского психологического портрета, стремился приводить к образному синтезу "двуязычие" своих моделей, и это стоило ему великих трудов. Самые обаятельные его портреты — те, что сделаны с людей, у которых видимость и сущность не расщеплены, прежде всего это дети. Портрет маленького Мики Морозова, портрет Веры Мамонтовой, "Дети", акварель "Саша Серов", карандашный портрет девочек Боткиных — произведения разные по технике, по "приему", но все прекрасные: кажется, что они и сделаны на одном дыхании, что художник, рисуя детей, избавлялся от напряжения.

Среди портретов людей искусства Серов достиг величия и простоты в портрете трагической актрисы Ермоловой. Это цельная натура, гордая и царственная не по-актерски, но на высшем человеческом уровне. Живопись предельно аскетична, почти монохромна, — нельзя сомневаться, что это сделано сознательно. В иных случаях Серов давал большое богатство цвета (как, например, в портрете Орловой), в иных — отказывался от него. Главным был для него рисунок, владение "спокойной уверенной и верной чертой". На диво артистичны его графические работы. Стоит взглянуть на карандашный портрет балерины Карсавиной: всего несколько легких штрихов, но ими "все сказано". Такой выразительной экономности графического языка мы не найдем больше ни у кого.

Моделями Серова часто были художники, артисты, писатели. Но далеко не всегда он говорил им такое же безоговорочное "да", как Ермоловой. Его пронизательная ирония распространяется и на служителей муз. Посмотрим на графический портрет поэта Бальмонта. У Бальмонта был незаурядный поэтический дар, но еще больше претензий и самовлюбленности. "Держит себя поэтом и львом", — как-то заметил о нем Сомов. На портрете Серова, несколько не шаржированном и вполне серьезном, в облике Бальмонта проступает что-то петушиное: тщеславный петушок, чувствующий себя львом.

В последние годы жизни Серов заметно модернизирует свои живописные методы. Портрет танцовщицы Иды Рубинштейн, которую он написал обнаженной, представляет нечто новое и для русской живописи необычное: фигура трактована плоскостно, оконтурена, явно преувеличена худоба и угловатость, господствует серый тон без живописных нюансов. Художник по-своему переосмыслил стилистику модерна, подчинив ее задаче острой характерности: его Ида Рубинштейн отличается чисто современной, терпкой, изломанной рафинированностью, а вместе с тем напоминает об архаических рельефах. Репину очень не понравилась эта картина — он называл ее "гальванизированным трупом", не находил в ней "живой черты", что, конечно, было несправедливо: серовская "черта" оставалась, но видоизменилась в духе времени и опять-таки в согласии с характером модели.

На Серова сильнейшее впечатление произвела Греция, куда он ездил в 1907 году вместе с Бакстом. Она вдохновила его на живописную интерпретацию греческих мифов — совершенно своеобразную, не похожую на то, как их интерпретировали на протяжении столетий. В античных ансамблях его поразило "удивительное соединение понимания высокой декоративности, граничащей с пафосом даже, — с уютностью". "Похищение Европы" (Серов мыслил его как настенное панно) решено декоративно, большими цветовыми плоскостями, ритмическими линиями, отдаленно напоминая крито-микенские росписи, но декоративность соединена стойким интимом, "настроением". Изящная "архаическая" фигурка Европы на спине быка сжалась — чувствуется, что ее страшат тяжелые перекаты волн. У О.Мандельштама есть стихотворение, навеянное этой картиной Серова:

...Горько вникает Европа могучий
плеск,
Тучное море кругом закипает
в ключ,
Видно, страшит ее вод маслянистый
блеск
И соскользнуть бы хотелось
с шершавых круч...

"Одиссей и Навзикая" ни в чем не повторяет "Европу" — здесь опять новое решение, новая художественная концепция. Это самое светлое, самое отрадное из поздних произведений Серова: наяву представшее видение легендарной страны феаков, которая и у Гомера описана как удиви-

тельный для Одиссея остров золотого века. Высокое небо, искрящееся море, ощущение необычайной свежести воздуха, вольного дыхания. По кромке моря движется колесница, юная, стройная Навзикая правит стоя, за колесницей следуют ее подружки служанки, а позади, несколько отстав, бредет усталый путник Одиссей. Группа расположена по фризу, наподобие античных росписей и рельефов, и видится издали, рисуясь на фоне неба; ровная, прямая полоса прибрежного песка как бы барьер, отделяющий прекрасное далекое видение от настоящего мира. Серов задумывал новые росписи на темы античных мифов, делал предварительные наброски композиции о Диане и Актеоне. Внезапная смерть оборвала его начинания.

Последние два года жизни Серова были самыми плодотворными творчески. Талант, интеллект, трудолюбие, способность к обновлению — он всем был наделен в избытке. Если ему все же чего-то недоставало как художнику, то лучше всех сказал о том Врубель: "...он берет верный тон, верный рисунок, но ни в том, ни в другом нет натиска (Aufschwung), восторга". Правда, Врубель не видел последних произведений Серова.



Валентин Серов
Одиссей и Навзикая 1910
Москва,
Третьяковская галерея

Место Врубеля в русском искусстве исключительно и обособленно. О Врубеле уже при жизни стали слагаться легенды. Он взял не свойственную его поколению высокую патетическую ноту и казался ни на кого не похожим, словно пришельцем из какого-то другого века, стоящим одиноко, подобно Демону, на горной вершине. Между тем в его житейском облике не было ничего титанического, и жил он, в общем, как все и со всеми, будучи по натуре довольно общительным. Художественную одаренность обнаруживал с детства, но посвятить себя искусству решил только в 24 года и тогда, окончив юридический факультет университета (в 1880 г.), поступил на первый курс Академии художеств. Учился вместе с Серовым, хотя тот был моложе Врубеля на девять лет. Годы ученичества он впоследствии вспоминал как самые светлые в своей жизни: Академия его не тяготила, много дали ему уроки П.П.Чистякова, его аналитический подход к построению формы. "Основные его положения, — писал Врубель сестре, — не что иное, как формула моего живого отношения к природе, какое мне вложено". Что же это за формула? Чистяков учил, рисуя, расчленять предмет на планы, "гранить" объем, выявляя его структуру, проследить "самые малейшие изгибы, выступы и уклонения форм". По Чистякову, это было необходимой стадией художественного процесса. Для Врубеля — чем-то большим. Его глаз был устроен так, что видел планы и грани не только в строении человеческого тела и головы, где конструкция достаточно ясна, но и там, где она почти неуловима, например в скомканной ткани, пелене снега, цветочном лепестке. Вот почему предметы на его картинах иногда напоминают скопления сросшихся кристаллов. Врубель обладал даром обнаруживать в любом фрагменте природы, натуры "целый мир бесконечно гармонирующих чудных деталей". Он видел природу как драгоценную мозаику

частиц. Поэтому ему очень нравились акварели М. Фортунни. Чистяков тоже любил Фортунни и поощрял своего ученика следовать этим путем. Углубленно и страстно погружаясь в работу с натуры, создав себе, по его словам, "культ глубокой натуры", Врубель уже самой пристальностью ее постижения достигал эффекта почти фантастического: предметы представляли в непривычном для обыденного зрения виде. Ведь обыденное зрение только скользит по поверхности вещей, а изощренный взгляд Врубеля проникает до глубины. Здесь истоки волшебства его живописи. Классический пример — поздняя работа "Жемчужная раковина". Забудем о русалках, которых художник в ней поселил, — волшебст-



Михаил Врубель
Жемчужина
1904
Москва,
Третьяковская галерея

во не столько в них, сколько в том, как передана фактура раковины, чудеса ее переливов. Как вспоминали современники, Врубель утверждал, что дело здесь не в красках, а в сложности структуры перламутра — "в точности передачи рисунка тех мельчайших планов, из которых создается в нашем воображении форма, объем предмета и цвет". Таким же методом "мельчайших планов" написаны многочисленные "Сирени" — подобию ка-

Михаил Врубель

Ангел
Эскиз для росписи
Владимирского собора в
Киеве
1887
Киев,
Музей русского искусства



кой-то аметистовой архитектуры; крылья лебедя с зубчатым напластованием перьев — такой лебедь готов превратиться в царевну; колючие заросли репейника — такие репейники живые, они, кажется, переговариваются (картина "К ночи"). Художник вникал в плетения стеблей, еловых веток, структуру ледяных кристаллов, образующих зимой на стекле узоры, похожие на папоротники, орнаментику горных пород, мерцание тлеющих углей. И все эти явления природы, встречаемые на каждом шагу и, однако, так плохо замечаемые автоматизированным зрением, разрастались под пристальным взором художника в необыкновенный фантастический мир.

Таким образом, как это ни парадоксально, рационалистические методы Чистякова явились базой для формирования самого большого романтика и фантаста, какого знало русское искусство. Подобно всем чистяковцам, Врубель придавал первостепенное значение рисунку. На мастерстве рисунка ос-

новывалась его филигранная живописная техника, его пластика. "Рисовать — все время рисуй, — говорил он Коровину, склонному работать цветовыми пятнами. - Нарисуй эту коробку спичек — не можешь и не нарисуешь. Ну где же нарисовать глаз женщины! Надо рисовать десять лет по пяти часов в день — после этого поймешь, может быть". Каким изумительным рисовальщиком был он сам уже в годы ученичества, показывает хотя бы большая акварель "Пирующие римляне" исполненная в 1883 году.

В 1884 году А.В. Прахов, руководивший работами по восстановлению древних фресок Кирилловской церкви в Киеве, обратился к Чистякову с просьбой рекомендовать для этой цели кого-либо из учащихся Академии. Чистяков указал на Врубеля — так определилась его судьба. Врубель провел в Киеве около шести лет. Знакомство с византийскими фресками и мозаиками пробудило в нем дар монументалиста и помогло выявить духовному потенциалу его искусства. Помимо реставраторских работ он уже в первый год написал в Кирилловском храме две самостоятельные композиции — грандиозное "Сошествие св. Духа" на коробовом своде и "Оплакивание" в притворе; с тех пор он почувствовал себя наследником возвышенного и патетического древнего искусства. Получив заказ на алтарные образа, он отправился в Венецию, чтобы иметь перед глазами знаменитые мозаики собора Сан Марко и полотна прославленных венецианцев Возрождения. Среди последних Врубеля особенно привлекли не Тициан и Веронезе, а мастера квартученто, теснее связанные со средневековой традицией, — Карпаччо, Чима да Конельяно, Джованни Беллини. Венеция обогатила его палитру: такого богатого, звучного цвета, как в написанных там четырех иконостасных образах, у него прежде не было. Лучший из них — "Богородица", исполненная необычайной одухотворенности. У нее лицо трагической и трогательной странности, вещий взор как бы проникает сквозь пелену будущего.

Может быть, венецианским впечатлениям Врубель был обязан и появившейся у него тягой к Востоку — цветистому, волшебному, пряному. По возвращении в Киев он написал ряд вещей в "ориенталистском" духе: среди них "Девочка на фо-

не персидского ковра" и акварель "Восточная сказка", ослепительная, как пещера сокровищ Аладдина.

Но главные силы он теперь отдавал работе над эскизами для росписей строящегося Владимирского собора - того, где работали Васнецов и Нестеров: несколько вариантов "Надгробного плача", "Воскресения", "Ангел с кадилом" и другие. Эти акварельные листы принадлежат к лучшему, что вообще сделал Врубель. Не говоря уже о красоте цвета (от глубокого черно-синего к зеленовато-голубому, лазурному, жемчужно-белому), они не знают себе равных по силе драматизма, выраженного с благородной сдержанностью. По художественному строю они отчасти близки библейским эскизам Александра Иванова, которые Врубель, по-видимому, знал — их впервые издали в 80-х годах. И так же как эскизам Иванова, так и эскизам Врубеля не суждено было претвориться в росписи. Врубель получил



Михаил Врубель
Демон (сидящий) 1890
Москва,
Третьяковская галерея

в соборе только второстепенную работу, орнаменты в боковых приделах. Хотя Врубель все эти годы работал для церкви, он не чувствовал себя христианином — душу его терзали сомнения и порывы "к хмельному кубку жизни". Спокойная религиозность Васнецова и Нестерова была ему чужда. В подтексте "Надгробного плача" — мучительное недоумение перед загадкой смерти, немой вопрос, остающийся без ответа; драматизм этих композиций граничит с богоборческим, тайно назревающим мятежом. Тогда же воображением художника начинает овладевать образ Демона, имевший такое роковое значение в его судьбе. Демон Врубеля не носитель зла и коварства, он "олицетворяет собой вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе" (слова Врубеля в передаче Н.А.Прахова).

Есть много свидетельств, что Врубель писал демона уже в Киеве. Но эти вещи не сохранились - художник их уничтожил. (Он вообще мало

дорожил своими произведениями — с легкостью их уничтожал, бросал, писал поверх одной картины другую и часто не доводил до окончания. Ему был важен не готовый результат, а процесс творчества.) Переехав в 1890 году в Москву, он сразу же принялся за "Демона сидящего", а потом — за иллюстрации к Лермонтову.

Врубель не предполагал, что останется в Москве навсегда. Но окупившись после сравнительно тихого Киева в кипучую художественную жизнь Москвы, он оказался невозвратно в нее втянутым. Серов познакомил его с Мамонтовым; пылкий меценат, видимо, сразу оценил его талант, и Врубель вскоре стал своим человеком в доме Мамонтова, непременным участником абрамцевского кружка и театральным художником в мамонтовской Частной опере. Хотя его работы до конца 90-х годов на выставках не появлялись, ему удавалось получать заказы на панно от частных лиц. Кроме того, известность, правда скандальную, ему принесли иллюстрации к Лермонтову, прежде всего к поэме "Демон". Их можно считать вершиной графического мастерства Врубеля. Они конгениальны поэзии Лермонтова, полны экспрессии; эти листы создают впечатление богатой красочности, хотя исполнены черной акварелью с добавлением белил. Изощренная "кристаллическая" техника рисунка ошарашивала и прямо-таки пугала публику, ни к чему подобному не привыкшую.

Однако художник не сдавался. Его творческая энергия была ключом, его возможности оказались универсальными. Серов говорил о нем: "Вот художник, который, как никто, может делать все одинаково хорошо: декорацию, картину, иллюстрировать книгу...". Он делал монументально-декоративные панно и майоликовую скульптуру, витражи и архитектурные маски, изразцовые каминные и театральные костюмы — чувствовал себя как дома в любой области искусства. Среди художников абрамцевского кружка Врубель был самым "ренессансным" мастером по размаху и широте творческого диапазона.

В его декоративно-прикладных изделиях, а также в некоторых панно этого времени ("Времена года", "Фауст") вполне очевидны черты стиля модерн, нарастающие к середине 90-х годов, когда модерн, распространившись в Европе, проник и в Россию. Но было бы неправильно считать Врубеля типичным художником модерна. Надо сознаться, он больше всего совпадает с модерном в своих далеко не лучших вещах. В отличие от киевского периода, в котором у Врубеля вовсе не было произведений "проходных", светлых, манерных, в Москве, в условиях ажиотажа и конкуренции, такие произведения у него случались: расширение диапазона порой шло в ущерб глубине. И вот эти неглубокие вещи, вроде какого-нибудь декоративного блюда с жеманными русалками или наспех изготовленной для особняка Морозова скульптурной группы "Роберт и Бертрам", были у Врубеля наиболее "модерновыми". Для него этот стиль был мало органичен — менее чем, например, для Бакста или даже для Серова, который на основе его создал такую прекрасную композицию, как "Похищение Европы". Тот "культ глубокой природы", что лежал в основе индивидуального стиля Врубеля, модерну был несвойственен, даже противоположен. В серии панно "Фауст" Врубель упрощает свою изысканную технику расчленения на планы, низводит ее до плоскостной аппликации — и тогда модерн торжествует. Но в полотне "Испания", богатом по цвету и пластике, написанном во всеоружии мастерства Врубеля, признаков модерна нет.

В конечном счете лучшими произведениями Врубеля в 90-х годах все же были станковые картины: "Демон сидящий", "Испания", "Гадалка",



Михаил Врубель
Портрет Н.И.Забелы-Врубель
на фоне березок 1904
Санкт-Петербург,
Русский музей

портреты Мамонтова и Арцыбушева, портрет жены в платье ампир, а потом картины-сказки — "Сирень", "К ночи", "Пан", "Царевна-Лебедь", "Морская царевна". Поворот к русскому сказочному эпосу произошел у него во второй половине этого десятилетия: в русских былинах и сказках слышалась ему "музыка цельного человека". Импульс был дан атмосферой Абрамцева, где шли поиски национального народного стиля, и музыкой Римского-Корсакова. Главные женские партии в "Садко", "Снегурочке", "Сказке о царе Салтане" исполняла Н.И.Забела, обладательница прекрасного лирического сопрано, на которой Врубель женился в 1896 году. Забела стала музой Врубеля: ее голос, ее образ сливался для него с образами царевны Волховы, царевны-Лебеди. Он оформлял все постановки опер Римского-Корсакова в мамонтовском театре и мог слушать их без конца; тема моря, звучащая в "Садко" и "Салтане", воспринималась им зрительно, как переливы фантастических перламутровых, опаловых тонов, — в этом цветовом ключе написаны отныне многие его картины, они царят и в окраске майоликовых скульптур, изображающих Морскую царевну, Снегурочку, Леля, Весну, Купаву, царя Берендея. Сказочные темы стали для художника благодатной антитезой темы Демона. Демона терзают неразрешимые вопросы о смысле бытия - персонажи народного эпоса не знают рефлексии, они живут в гармонии с природой, они — сама природа. Вот "Пан", соединивший в себе эллинского козлоногого бога и русского лешего: он душа этих перелесков и топкой равнины, весь узловатый, бурый, из земли, мха, древесной коры и корней. Колдовская прозрачность его голубых глаз говорит о какой-то звериной или растительной мудрости: это существо стихийное, ему неведомо то мучительное томление духа, которое сводит судорогой могучие мускулы Демона.

Но Демон не покидал Врубеля. В 1900 году художник начал работать над "Демоном поверженным" - лихорадочная, напряженная работа с созданием множества предварительных эскизов (в некоторых Демон изображен летящим), с многократными переписываниями. Во время ее у Врубеля появились первые признаки душевной болезни. Когда картина уже была выставлена на очередной выставке "Мира искусства", художник с утра приходил в зал, чтобы снова и снова переписывать лицо "Поверженного". Потом многие вспоминали, что в этом вихре каждодневно меняющихся образов мелькали и исчезали облики необыкновенной красоты, чередуясь с ожесточенными и страшными. Такой, каким он остался, лик падшего дик и жалок, с мучительно искривленным ртом. Он низринут в ущелье среди скал, его затопляет наплывающий лиловый сумрак. Но сверкал венец, розово сияли вершины гор, искрились и мерцали поломанные крылья. С тех пор краски картины потемнели (Врубель мало заботился об их сохранности), и она теперь не выглядит феерически блистающей, какой ее видели зрители в 1902 году. Она еще висела на выставке, когда ее создателя пришлось поместить в психиатрическую больницу. В течение длительного времени его сознание было полностью помрачено.

Потом он выздоровел. Еще находясь в частной лечебнице известного психиатра Усольцева, снова много рисовал, сделал целую серию прекрасных совершенно реалистических зарисовок — портреты врачей, санитаров, больных, простые натюрморты, виды из окна. Выйдя из больницы, переселился в Петербург, где его жена получила ангажемент в Мариин-



Михаил Врубель
Автопортрет
1905
Санкт-Петербург,
Русский музей

ском театре. Примерно два года длился последний период творчества Врубеля, в течение которого он создал произведения, не уступающие по красоте и выразительности прежним, а в чем-то и превосходящие их: ту самую "жемчужную раковину", портрет жены на фоне березок, другой ее портрет — "После концерта", несколько автопортретов, наконец, незабываемый "Азраил" (ангел смерти). К теме демона Врубель больше не возвращался. Ее сменила тема Пророка, навеянная знаменитым стихотворением Пушкина:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился, —
И шестикрылый серафим На
перепутье мне явился...

Врубель сделал еще несколько вариантов, эскизов и набросков • "Пророка", вдохновенных и сильных; лицу пророка, исполненному благоговейного смирения, он придавал сходство с собой. "Азраил" также ответвление этого замысла: с мечом и горящей лампадой в поднятых руках, в облаке темных волос, он надвигается как неотвратимая судьба и возмездие.

В 1905 году болезнь возобновилась. Последней работой художника был портрет поэта Валерия Брюсова — он писал его в больнице и вскоре ослеп. Оставшиеся четыре года жизни Врубель уже не работал. Глаза, видевшие сверхъестественно зорко, не видели больше ничего. Теперь он жил

в мире странных грез, и его непрерывно томило сознание какой-то вины, вины всей жизни, которую надлежало искупить. Карая себя, он ночи напролет простаивал на ногах и говорил, что после десяти лет такого искусства прозреет и ему будут даны новые глаза — из изумруда.

Запоздалая слава пришла к Врубелю после "Поверженного Демона" и в следующие годы продолжала расти - особенно после выставки 1902 года, где экспонировались шестьдесят его работ, в том числе киевские. Впервые искусство Врубеля было показано с достаточной полнотой, и многие впервые поняли, что оно создано художником гениальным, чье призвание — "будить душу от мелочей будничного величавыми образами". Гениальный художник, но слабый человек, Врубель надорвался под бременем этой миссии.

Он умер в 1910 году, его торжественно хоронила Академия художеств, речь над могилой произнес Александр Блок. Вспоминая "Демона", Блок говорил: "...у Врубеля день еще светит на вершинах, но снизу ползет синий мрак ночи. Конечно, ночь побеждает, конечно, сине-лиловые миры рушатся и затопляют окрестность. В этой борьбе золота и синевы совершается обычное - побеждает то, что темнее... Но у Врубеля уже брезжит иное, как у всех гениев, ибо они не только художники, но уже и пророки. Врубель потрясает нас, ибо в его творчестве мы видим, как синяя ночь медлит и колеблется побеждать, предчувствуя, быть может, свое грядущее поражение".

Этими вещими словами Россия прощалась с Врубелем, а вместе — с уходящей эпохой XIX столетия. Кажется символичным, что в том же году не стало Льва Толстого, умерла великая артистка Комиссаржевская; еще через год умер Серов. Уже не遠далеке была первая мировая война, но еще до того, как она разразилась, ощутимо переламывалось время, менялись его ритмы, окраска. В пластических искусствах настает конец элегиям и ретроспекциям; как мятежные духи огня, вырываются на волю красные плясуны, красные бабы, красные кони. Появляется "Бубновый валет", буйствует "Ослиный хвост", сжигая мосты, соединяющие с прошлым. По слову поэта, "приближался не календарный — настоящий Двадцатый Век".

Указатель имен художников и архитекторов

- Агесандр (Александр) (111-11 вв. до н.э.), Древняя Греция 64, 65,
Агесандр (I в. до н.э.), Древняя Греция 67 Айвазовский Иван Константинович (1817-1900), Россия 581-583 Альберти Леон Баттиста (1404-1472), Италия 163
Анджелико (собств. Фра Джованни да Фьезоле; ок. 1400-1455), Италия 588
Андреа дель Кастаньо (ок. 1421-1457), Италия 174
Анисфельд Борис Израилевич (1878/1879 - 1973), Россия 600 Антокольский Марк Матвеевич (1843-1902), Россия 542, 545, 549, 552, 553
Антонеллода Мессина (ок. 1430-1479), Италия 208
Антропов Алексей Петрович (1716-1795), Россия 383, 385 АНФИМИЙ ИЗ ТРАЛЛ (VI в.), Византия 80
Апеллес (2-я пол. IV в. до н. э.). Древняя Греция 52
Аполлотор (3-я треть V в. до н. э.). Древняя Греция 52 Аргуновы, Россия: 388 Федор Леонтьевич (1716-1754) Иван Петрович (1729-1802) Федор Семенович (1733-1768) Павел Иванович (ок. 1768-1806) Николай Иванович (1771- после 1829) Яков Иванович (1784- после 1835)
Ардуэн-Мансар Жюль (1646-1708), Франция 353,354
Арнольфо ди Камбио (ок. 1245- до 1310), Италия 161
Архипов Абрам Ефимович (1862-1930), Россия 454, 547, 575, 576, 578, 588, 590, 593, 594
АфинодорО в. н.э.). Древняя Греция 67
Баженов Василий Иванович (1737 или 1738-1799), Россия 389,390 Бакалович Степан Владжировач (1857-1919 ?), Россия 581 Бакст (наст. фам. Розенберг) Лев Самойлович (1866-1924), Россия 596, 598, 600, 608, 612 Бакшеев Василий Николаевич (1862-1958), Россия 575, 588 Бари Антуан Луи (1795-1875), Франция 480
Барма (XVI в.), Россия 121,144
Бартоломмео Фра (наст. имя Бартоломмео делла Порта; 1472-1517), Италия 182 Бастьен-Лепаж Жюль (1848-1884), Франция 487
Баутс (Боутс) Дирк (ок. 1415-1475), Нидерланды 230
Бёклин Арнольд (1827-1901), Швейцария 495, 508, 509 Беллини Джентиле (ок. 1429-1507) Италия 208
Беллини Джованни (ок. 1430-1516), Италия 209, 211, 610 Беллото Бернардо (1720-1780), Италия 289
Бенуа Александр Николаевич (1870-1960), Россия 354, 596-603 Бёрдсли (Бердслей) Обри (1872-1898), Англия 512, 513
Берн-Джонс Эдуард Коли (1833-1898), Англия 502
Бернини Лоренцо (1598-1680), Италия 272, 277, 341
Билибин Иван Яковлевич (1876-1942), Россия 570, 600, 602 Блейк Уильям (1757-1827), Англия 400, 497, 498, 500, 503, 507, 509
Богаевский Константин Федорович (1872-1943), Россия 585
Богданов-Бельский Николай Петрович (1868-1945), Россия 493 Боголюбов Алексей Петрович (1824-1896), Россия 544 Бонна Леон (1833-1922), Франция 461 Боннар Пьер (1867-1947), Франция 444, 471 Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (1870-1905), Россия 586,602,603 Боровиковский Владимир Лукич (1757-1825), Россия 384, 386, 387, 522 Борромини Франческо (1599-1667), Италия 276,277
Босх (Бос ван Акен) Хиеронимус (ок. 1460 -1516), Нидерланды 227, 233, 234, 236, 240, 252, 261 Боттичелли Сандро (наст. имя Алессандро Филипепи; 1445-1510), Италия 156,157, 178-181,184,191,195, 204, 500, 588 Браманте Донато (1444-1514), Италия 204, 279
Браун Форд Мэддокс (1821-1893), Англия 502
Браун Хэблот Найт (прозе. Физ) (1815-1882), Англия 499 Брауэр (Броувер) Адриан (1605 или 1606-1638), Фландрия 301, 329 Брейгель Питер Старший, или Мужичкий (между 1525 и 1530-1569), Нидерланды 224, 237-243, 261, 293, 294
Бронзино Анджело (1503-1572), Италия 203
Брунеллески Филиппе (1377-1446), Италия 170,171, 204
Бруни Федор Антонович (1799-1875), Россия 543

Брюллов Александр Павлович (1798-1877), Россия 529 Брюллов Карл Павлович (1799-1852), Россия 517, 527-535, 543-545, 554, 603 Буден Эжен (1824-1898), Франция 431,432
 Бурдель Эмиль Антуан (1861-1929), Франция 487
 Буров Андрей Константинович (1900-1957), Россия 204 Буш Вильгельм (1832-1908), Германия 493
 Буше Франсуа (1703 -1770), Франция 357-359,362 Бэрри (Барри) Чарлз (1795-1860), Англия 495
 Бялыницкий-Бируля Витольд Каэтанович (1872-1957), Россия 575
 Вазари Джорджо (1511-1574), Италия 158,183
 Валантен Жан де Буллонь (1591-1632), Франция 348
 Ван Гог Винсент (Винсент Виллем; 1853-1890), Голландия, Франция 344, 398, 409, 421, 461, 468, 469, 472-480, 485, 491, 494, 504 Ван Дейк Антонис (1599 -1641), Фландрия 297-299, 370, 449 Ван Эйк, братья, Нидерланды:
 Хуберт (ок. 1370-1426) 228,229, 251, 271,293
 Ян (ок. 1390-1441) 228-231, 251, 261, 271,293
 Васильев Федор Александрович (1850-1873), Россия 545, 548, 549, 551, 557
 Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856-1933), Россия 569, 577, 591, 598
 Васнецов Виктор Михайлович (1848-1926), Россия 153, 553, 563, 570-572, 577, 578, 581, 585, 588, 591, 594, 611 Васнецов Юрий Алексеевич (1900-1973), Россия 571
 Ватто Антуан (Жан Антуан; крещен 1684-1721), Франция 355-357,429,431
 Веласкес (Родригес де Сильва Веласкес) Диего (1599-1660), Испания 216,270,272, 293, 309,313-319, 322,348,353,377, 408, 434, 435, 569
 Велде (ван де Велде) Хенри (1863-1957), Бельгия 509
 Венецианов Алексей Гаврилович (1780-1847), Россия 522-528, 532, 598
 Верещагин Василий Васильевич (1842-1904), Россия 572, 573 Вермер Делфтский Ян (1632-1675) Голландия 327,332-335,338,344, 353 Веронезе (наст. имя Кальяри) Паоло (1528-1588), Италия 206, 209, 211-214, 218, 220, 221, 288, 313, 610 Верроккьо (наст. имя ди Микеле Чони)
 Андреа дель (1435 или 1436-1488), Италия 157,183,184, 204, 281 Виолле-ле-Дюк Эжен (1814-1879), Франция 103
 Витрувий (2-я пол. I в. до н. э.), Древний Рим 264
 Волошин (наст. фам. Кириенко-Волошин) Максимилиан Александрович (1877-1932), Россия 563, 564 Воронихин Андрей Никифорович (1759-1814), Россия 392
 Вотье Бенъямин (1829-1898), Германия 493, 494 Врубель Михаил Александрович (1856-1910), Россия 153, 503, 542, 576, 577, 581, 582, 594, 600, 603, 608-615 Вуз Симон (1590-1649), Франция 273,347 Вюйар Эдуард (1868-1940), Франция 444,471
 Габриэль Жак Анж (1698-1782), Франция 360
 Гаварни Поль (наст. имя и фам. Сюльпис Гийом Шевалье; 1804-1866), Франция 487, 545 Галлен-Каллела Аксели (1865-1931), Финляндия 514
 Гауди (Гауди-и-Корнет) Антонио (1852-1926), Испания 507,510 Гварди Франческо (1712-1793), Италия 275,288-290 Гверчино (наст. фам. Барбьери) Франческо (1591-1666), Италия 283, 537
 Ге Николай Николаевич (1831-1894), Россия 542-545, 549, 554-557, 578 Гертген тот Синт -Янс (работал в конце XV в.), Нидерланды 230,233 Гейнсборо Томас (1727-1788), Англия 299,369-374,385 Гиберти Лоренцо (ок. 1381-1455), Италия 247
 Гимар Гектор (1867-1942), Франция 510
 Гирландайо (наст. имя ди Томмазо Бигорди) Доменико (1449-1494), Италия 184
 Гис Константин (1811-1858), Франция 487
 Гисланди Витторе (1655-1743), Италия 290
 Глейр Марк-Шарль-Габриэль (1808-1874), Франция 445 Гоген Поль (1848-1903), Франция 409,461, 467-471,474, 475, 477, 509, 585
 Гойен Ян ван (1596-1656), Голландия 327,335
 Гойя Франсиско Хосе де (1746-1828), Испания 303,320-325,400,422, 434-436, 503
 Головин Александр Яковлевич (1863-1930), Россия 553, 577, 594, 596, 599, 600
 Голубкина Анна Семеновна (1864-1927), Россия 484, 604
 Госсарт Ян (между 1478 и 1480- между 1533 и 1536), Нидерланды 236 Гоццолли Беноццо (1420-1497), Италия 156,176
 Грабарь Игорь Эммануилович (1871-1960), Россия 134. 596, 598

Гранвиль (наст, имя и фам. Жан Иньяс Изидор Жерар; 1803-1847), Франция 422
Гране Франсуа Мариус (1775-1849), Франция 523
Грѐз Жан Батист (1725-1805), Франция 362,363
Гро Антуан (1771-1835), Франция 404, 405, 407, 489
Грюневальд (наст. фам. Нитхардт) Матиас (между 1470 и 1475-1528), Германия 255, 256, 261, 556
Гудон Жан Антуан (1741-1828), Франция 377
Гужон Жан (ок. 1510- между 1564 и 1538), Франция 264, 265, 267
Гус Хуго ван дер (между 1435 и 1440-1497), Нидерланды 230-233

Давид Жак Луи (1748-1825), Франция 347, 363-366, 404, 405, 407, 411,412
Далу Жюль (1838-1902), Франция 480
Дега Эдгар (1834-1917), Франция 414, 438, 439, 445, 450-454, 461, 462, 464, 485, 591
Декан Александр Габриель (1803-1860), Франция 422
Делакруа Эжен (1798-1863), Франция 400, 403, 404, 407-412, 414, 415, 417, 421, 423, 431, 439, 440, 443, 461, 471, 474, 479, 489, 507, 530
Деламот (Валлен-Деламот) Жан-Батист Мишель (1729-1800), Франция, в 1759-1775 работал в России 391
Дени Морис (1870-1943), Франция 509
Деспю (Деспьо) Шарль (1874-1946), Франция 487
Джентиле да Фабриано (ок. 1370-1427), Италия 161
Джорджоне (наст, имя и фам. Джорджо Барбарелли да Кастельфранко; 1476 или 1477-1510), Италия 210, 211, 213, 319, 434
Джотто Амброджо ди Бондоне (1266 или 1267-1337), Италия 111,164-170, 233, 537, 556
Диаз (Диасдела Пенья) Виржиль Нарсис (1808-1876), Франция 430, 431
Дионисий (ок. 1440- после 1502/03), Россия 140,143
Добиньи Шарль Франсуа (1817-1878), Франция 430, 431
Добужинский Мстислав Валерианович (1875-1957), Россия 395, 571, 596, 598, 599-602
Домье Оноре (1808 -1879), Франция 421-428, 439, 451, 452, 454, 461, 462, 475, 479
Донателло (наст, имя Донато ди Никколо ди Бетто Барди; ок. 1386-1466), Италия 157, 170,171, 281
Доре Гюстав (1832-1883), Франция 426, 479, 487
Доу (Дау) Герард (1613-1675), Голландия 328
Дубовской Николай Никанорович (1859-1918), Россия 593

Дюкенуа Франсуа (1594-1643), Фландрия 299
Дюмустье, Франция: Жофруа (1533-1540) 267
Пьер (ок. 1540- ок. 1600) 267
Дюпре Жюль (1811-1889), Франция 430
Дюрер Альбрехт (1471-1528), Германия 153, 245, 250-256, 261

Егоров Алексей Егорович (1776-1851), Россия 518, 534
Ерменев Иван Алексеевич (1746- после 1797), Россия 388

Жемчужников Лев Михайлович (1828-1912), Россия 548
Жерико Теодор (1791-1824), Франция 403-407, 423, 489, 530

Заболотский Петр Ефимович (1803-1866), Россия 525
Зарянок Сергей Константинович (1818-1870), Россия 527
Захаров Андрей Дмитриевич (1761-1811), Россия 392
Зевксис (конец V в. до н. э.), Древняя Греция 52
Зубов Алексей Федорович (1682-1751), Россия 378

Иванов Александр Андреевич (1806-1858), Россия 489, 534-542, 549, 554, 561, 566, 574, 576, 589, 598, 603
Иванов Андрей Иванович (ок. 1776-1848), Россия 534
Иванов Сергей Васильевич (1864-1910), Россия 569, 580, 581, 590, 591
Иктин (2-я пол. V в. до н.э.) Древняя Греция 55
Исидор из Милета (VI в.), Византия 80
Исраэль (Израэль) Иосеф (1824-1911), Голландия 504

Йонгкинд Ян Бартолд (1819-1891), Голландия 504
Йордане Якоб (1593-1678), Фландрия 299-301

Кабанель Александр (1823-1889), Франция 435
Каваллини Пьетро (между 1240 и 1250- ок. 1330), Италия 169
Казак Матвей Федорович (1738-1812), Россия 390
Калликрат (сер. V в. до н.э.), Древняя Греция 54,55
Калло Жак (1592 или 1593-1635), Франция 348
Камерон Чарльз (1730-е -1812), Россия 391, 394
Каналетто (наст. фам. Каналь) Джованни Антонио (1697-1768), Италия 207, 288-290
Канова Антонио (1757-1822), Италия 286

Караваджо (наст. фам. Меризи)
 Микеланджело да (1573-1610),
 Италия 221, 281-284, 294,309, 342 Карпаччо
 Витторе (ок. 1455- ок. 1526), Италия 208,
 610 Карраччи Аннибале (1560-1609),
 Италия 203
 Каррьер Эжен (1849-1906),
 Франция 487
 Каррьера Розальба Джованна (1675-1757),
 Италия 290, 291 Касаткин Николай
 Алексеевич (1859-1930), Россия 493, 547
 Каульбах Вильгельм фон (1805-1874),
 Германия 494
 Кваренги Джакомо (1744-1817),
 Россия 391
 Кейп Алберт (1620-1691),
 Голландия 327 Кипренский Орест
 Адамович (1782-1836), Россия 518-520, 522
 Клодт Михаил Константинович (1832-1902),
 Россия 544 Клуэ Жан (ок. 1475-1540 или
 1541), Франция 267
 Клуэ Франсуа (ок. 1505-1572),
 Франция 267, 431 Кнаус Людвиг
 (1829-1910),
 Германия 492, 494, 504 Козловский Михаил
 Иванович (1753-1802), Россия 393, 394
 Колло Мари Анн (1748-1821),
 Франция 381,395 Конашевич Владимир
 Михайлович (1888-1963), Россия 571
 Констебл Джон (1776-1837),
 Англия 374, 375, 428, 430, 432, 496,
 497, 504
 Кончаловский Петр Петрович (1876-1956),
 Россия 569 Корин Павел Дмитриевич
 (1892-1967), Россия 590
 Кормон Фернан (1845-1924),
 Франция 461
 Корнелиус Петер фон (1783-1867),
 Германия 489
 Коро Камиль (1796-1875),
 Франция 428-432, 439, 443 Коровин
 Константин Алексеевич (1861-1936),
 Россия 548, 575-578, 594-596, 598, 600, 604,
 610 Коровин Сергей Алексеевич
 (1858-1908), Россия 547, 578, 581, 591
 Корреджо (наст. фам. Аллегри) Антонио
 (ок. 1489-1534), Италия 537 Косса
 Франческо дель (ок. 1436- ок. 1478),
 Италия 176,177, 232 Котарбинский
 (Вильхельм) Владимир Александрович
 (1854-1945), Россия 581 Козльо Алонсо
 Санчес (ок. 1531-1588), Испания 305
 Крамской Иван Николаевич (1837-1887),
 Россия 258, 315, 542-545, 548-553,
 555,557-560, 574, 575, 578, 580 Крафт Адам
 (ок. 1460-1508 или 1509), Германия 248
 Крендовский Евграф Федорович (1810-
 после 1853), Россия 525

Креспи Джузеппе Мария (1665-1747),
 Италия 284,285,287,288 Кривелли Карло
 (ок. 1432-1495),
 Италия 177
 Кром Джон (1768-1821),
 Англия 374
 Крылов Никифор Степанович
 (1802-1831), Россия 525 Крукшенк
 Джордж (1792-1878),
 Англия 499
 Кузнецов Павел Варфоломеевич (1878-1968),
 Россия 603 Кузьмин Николай Васильевич
 (1890-1987), Россия 512 Куинджи Архип
 Иванович (1841-1910), Россия 577, 582, 584,
 585 Куликов Н. (ученик Репина) (?),
 Россия 578
 Курбе Гюстав (1819-1877),
 Франция 409, 415-421, 430-432, 436, 439, 443,
 454, 494, 559 Кустодиев Борис Михайлович
 (1878-1927), Россия 578, 590, 595, 596, 600,
 602
 Ланкре Никола (1690-1743),
 Франция 357
 Лансере Евгений Евгеньевич (1875-1946),
 Россия 596,597-599,602 Ланьо Лоран (сер. XVI
 в.),
 Франция 267
 Латур (Ла Тур) Жорж де (1593-1652),
 Франция 348, 349
 Леблон Жан Батист Александр
 (1679-1719), Франция 381
 Лебрен (Ле Брен) Шарль (1619-1690),
 Франция 347, 353, 354
 Левитан Исаак Ильич (1860-1900),
 Россия 153, 545, 548, 575, 576, 578, 582,
 585-588, 598
 Левицкий Дмитрий Григорьевич (ок.
 1735-1822), Россия 377, 384-388 Лево Луи (ок.
 1612-1670),
 Франция 353
 Лейбль Вильгельм (1844-1900),
 Германия 494
 Лега Сильвестро (1826-1900),
 Италия 503
 Ле Корбюзье (наст. фам. Жаннере) Шарль
 Эдуар (1887-1965), Франция 496 Лемох
 Кирилл Викторович (1841-1910),
 Россия 578
 Ленбах Франц фон (1836-1904),
 Германия 494
 Ленен (Ле Нен), братья, Франция: 420 Антуан (ок.
 1588-1648) 273. 348 Луи (ок. 1593-1648) 273, 348,
 349 Матье (1607-1677) 273,348 Ленотр (Ле Нотр)
 Андре (1613-1700), Франция 353,354 Леонардо
 да Винчи (1452-1519),
 Италия 35,172,182-190,194,195, 211, 221, 234, 236,
 247, 264. 298, 337, 343,383 Леско Пьер (ок.
 1510-1578),
 Франция 264, 265 Лесюер (Лесюер) Жан
 Франсуа (1760-1837), Франция 347 Либерман
 Макс (1847-1935),
 Германия 494

Лимбург (наст. фам. Мадуэль), братья (Поль, Жеаннекен, Эрнан; XV в.), Франция, Нидерланды 227, 261 Липпи Филиппо Фра (ок. 1406-1469), Италия 175, 176 Лисипп (2-я пол. IV в. до н.э.), Древняя Греция 63 Лонги Пьетро (1702-1785), Италия 290 Лоррен (наст. фам. Желле) Клод (1600-1682), Франция 209, 353, 431, 538 Лохнер Стефан (ок. 1410-1451), Германия 245 Лэндсир Эдвин Генри (1802-1873), Англия 499

Маврина (Маврина-Лебедева) Татьяна Алексеевна (1902-1996), Россия 571 Мадерна Карло (1556-1629), Италия 279 Мазаччо (наст. имя Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи; 1401-1428), Италия 169-172 Майоль Аристид (1861-1944), Франция 487 Маковский Владимир Егорович (1846-1920), Россия 575, 577, 579-581 Маковский Константин Егорович (1839-1915), Россия 580 Максимов Василий Максимович (1844-1911), Россия 560 Малютин Сергей Васильевич (1859-1937), Россия 594 Малявин Филипп Андреевич (1869-1940), Россия 590, 593 Мане Эдуар (1832-1883), Франция 181, 340, 413, 431, 433-437, 439, 444, 538 Мантенья Андреа (1431-1506), Италия 172, 174, 204 Маньяско Алессандро (1667-1749), Италия 284 Маре Ханс фон (1837-1887), Германия 495 Марке Апьбер (1875-1947), Франция 467 Мармион Симон (ок. 1425-1489), Франция 262, 263 Мартини Симоне (ок. 1284-1344), Италия 138, 161, 162 Мартос Иван Петрович (1754-1835), Россия 393, 394, 518 Мастер Вышебродского алтаря (XIV в.), Чехия 114, 115, 140 Мастер Тржебоньского алтаря (XIV в.), Чехия 116, 117 Матвеев Андрей Матвеевич (1701-1739), Россия 380, 383 Матейко Ян (1838-1893), Польша 249 Матисс Анри (1869-1954), Франция 334, 467, 471 Мауве Антон (1838-1888), Голландия 472, 504 Мепощо да Форли (наст. имя Мелоццо дельи Амбрози; 1438-1494), Италия 204 Мемлинг Ханс (ок. 1440-1494), Нидерланды 230

Менцель Адольф фон (1815-1905), Германия 493, 494 Менье Константин (1831-1905), Бельгия 504 Месонье (Мейсонье) Эрнест (1815-1891), Франция 439 Метсю Габриель (1629-1667), Голландия 328, 332 Микеланджело Буонарроти (1475-1564), Италия 65, 111, 119, 163, 182, 190, 194-205, 246, 279, 281, 294, 337, 437, 482, 498, 500 Милле Жан Франсуа (1814-1875), Франция 202, 420, 421, 432, 439, 443, 445, 475, 479, 494, 504 Миллее Джон Эверетт (1829-1896), Англия 500, 502 Миллее Карл (1875-1955), Швеция 484 Минченков Яков Данилович (1871-1938), Россия 575 Мирон (V в. до н. э.). Древняя Греция 56, 59, 110 Мнесикл (V в. до н.э.). Древняя Греция 39 Модильяни Амедео (1884-1920), Италия 181 Мокрицкий Аполлон Николаевич (1810-1870), Россия 527, 528 Моне Клод (1840-1926), Франция 375, 430, 431, 438-446, 452, 456, 457, 481, 485, 497, 585, 595 Морелпи Доменико (1826-1901), Италия 503 Моризо Берта (1841-1895), Франция 436, 438, 487 Моро Гюстав (1826-1898), Франция 466, 467, 508 Моррис Уильям (1834-1896), Англия 499, 501-503, 511, 577 Мунк Эдвард (1863-1944), Норвегия 513, 514 Мункачи Михай (1844-1900), Венгрия 504, 505 Мурильо Бартоломе Эстебан (1618-1682), Испания 320 Мясоедов Григорий Григорьевич (1834-1911), Россия 543, 560, 578, 588

Натье Жан Марк (1685-1766), Франция 362 Невиль Альфонс Мари Адольф де (1835-1885), Франция 439 Неврев Николай Васильевич (1830-1904), Россия 557 Нестеров Михаил Васильевич (1862-1942), Россия 542, 547, 578, 582, 588-590, 605, 611 Никитин Иван Никитич (ок. 1690-1742), Россия 380

Овербек Йоханн Фридрих (1789-1869), Германия 489 Орловский Александр Осипович (1777-1832), Польша, Россия 518 Орта (Хорта) Виктор (1861-1947), Бельгия 509, 510 Остаде Адриан ван (1610-1685), Голландия 328, 329, 339 Остроумова-Лебедева Анна Петровна (1871-1955), Россия 395, 596

Остроухое Илья Семенович (1858-1929), Россия 503, 574, 576, 604

Пакстон Джозеф (1801-1815), Англия 495

Палицци Филиппо (1818-1899), Италия 503

Палладио (наст. фам. ди Пьетро) Андреа (1508-1580), Италия 204 Пальма Старший (наст. фам. Негретти) Якопо (ок. 1480-1528), Италия 215 Пантоха де ла Крус Хуан (1553-1608), Испания 305

Паоло Учелло (собств. Паоло ди Доно; 1397-1475), Италия 174, 182 Пармиджанино (наст. фам. Маццолла) Франческо (1503-1540), Италия 203 Патер Жан-Батист (1696-1736), Франция 357

Патинир Иоахим (между 1475 и 1480-1524), Нидерланды 237 Перов Василий Григорьевич (1833/34-1882), Россия 301, 528, 542-548, 557-560, 579, 581, 588, 593

Перуджино (наст. фам. Ваннуччи) Пьетро (между 1445 и 1452-1523), Италия 176, 190

Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878-1939), Россия 153, 570 Пизано Джованни (ок. 1245- после 1314), Италия 162

Пизано Никколо (ок. 1220- между 1278-1284), Италия 161-163, 168 Пикар Бернар (1673-1733), Франция 378 Пикассо Пабло (1881-1973), Франция 117, 308, 325, 414, 456, 503, 569 Пилон Жермен (ок. 1525-1528 или 1535-1590), Италия 264 Пиранези Джованни Баттиста (1720-1778), Италия 286, 287

Писсарро Камиль Жакоб (1830-1903),⁴ Франция 438, 439-442, 444-446, 456, 457, 461, 474, 497 Плахов Лавр Кузьмич (1810-1881), Россия 525

Познанский Василий (XVII в.), Россия 153

Поленов Василий Дмитриевич (1844-1927), Россия 542, 545, 573-578, 581, 582, 585, 586, 594, 604 Поленова Елена Дмитриевна (1850-1898), Россия 570, 576, 594 Полиглот (V в. до н.э.), Древняя Греция 52, 58

Полидор (I в. до н.э.), Древняя Греция 67

Поликлет (V в. до н.э.), Древняя Греция 59, 61

Поллайоло (наст. фам. Бенчи) Антонио дель (1433-1498), Италия 174 Понтормо (наст. фам. Карруччи) Якопо (1494-1557), Италия 203

Постник (XVI в.), Россия 121, 144 Поттер Паулюс (1625-1654), Голландия 327, 335

Пракситель (ок. 390- ок. 330 до н.э.), Древняя Греция 57, 59-62, 67 Приматиччо Франческо (1504-1570), Италия 264

Прянишников Илларион Михайлович (1840-1894), Россия 528, 543, 544, 557, 578

Пукирев Василий Владимирович (1832-1890), Россия 557 Пурвит Вильгельм Юргисович (1872-1945), Латвия 585 Пуссен Никола (1594-1665), Франция 272, 350-353, 357, 363, 431, 460, 538 Пьеро делла Франческа (ок. 1420-1492), Италия 171, 172, 184

Пьюджин (Пюжен) Огастес Уэлби Нортмор (1812-1852), Англия 495 Пюви де Шаванн Пьер (1824-1898), Франция 466, 588, 603

Радлов Николай Эрнестович (1889-1942), Россия 606

Растрелли Бартоломео Карло (1675-1744), Россия 379, 381 Растрелли Варфоломей Варфоломеевич (1700-1771), Россия 381, 382, 388 Рафаэли Жан-Франсуа (1850-1924), Франция 487

Рафаэль Санти (1483-1520), Италия 161, 176, 182, 190-195, 197, 211, 251, 271, 298, 318, 412, 414, 437, 449, 450, 518, 537, 559 Редон Одилон (1840-1916), Франция 467, 468, 478

Рейнолдс Джошуа (1723-1792), Англия 370-373, 385, 449

Рейсдал Саломон ван (1600 или 1603-1670), Голландия 335

Рейсдал Якоб ван (1628 или 1629-1682), Голландия 327, 335, 336, 338 Рембрандт Харменс ван Рейн (1606-1669), Голландия 111, 203, 216, 271, 272, 285, 316, 319, 327, 328, 332, 336-345, 348, 351, 353, 377, 408, 425, 479 Рени Гвидо (1575-1642), Италия 203, 529 Ренуар Опост (1841-1919), Франция 431, 438, 439, 445-450, 456, 464, 595 Репин Илья Ефимович (1844-1930), Россия 553, 555, 557-563, 566, 567, 572, 573, 577-579, 581, 591, 593, 598, 603, 604, 607

Рерих Николай Константинович (1874-1947), Россия 153, 569, 585, 590, 592, 594, 600

Рибера Хусепе (1591-1652), Испания 282, 310-312, 569

Рименшнейдер Тильман (ок. 1460-1531), Германия 245-249

Ринальди Антонио (ок. 1710-1794), Италия, Россия 391

Рихтер Людвиг (1803-1884), Германия 492

Риччио Андреа (собств. Андреа Бриоско) (1470-1532), Италия 109 Робер Юбер (1733-1808), Франция 286 Рогир ван дер Вейден (ок. 1400-1464), Нидерланды 224, 228, 230, 318 Роден Опост (1840-1917), Франция 59, 61, 202, 398, 421, 481-487 Рокотов Федор Степанович (1735(?)-1808), Россия 377, 384-388 Россетти Данте Габриель (1828-1882), Англия 500-502

Росси Карл Иванович (1775-1849), Россия 392

Россо Фьорентино (1494-1540), Италия 264

Ротари Пьетро (1707-1762), Италия 383
Рубенс Питер Пауэл (1577-1640), Фландрия 272, 280, 293-297, 299, 301, 318, 319, 332, 353, 377, 408 Рублев Андрей (ок.1360-1370 - ок. 1430), Россия 132,135,137-139,143,153 Рунге Филипп Отто (1777-1810), Германия 489,490 Руо Жорж (1871-1958), Франция 467
Руссо Анри (прозе. Таможенник) (1844-1910), Франция 468 Руссо Теодор (1812-1867), Франция 430, 431, 443 Рылов Аркадий Александрович (1870-1939), Россия 585 Рюд Франсуа (1784-1855), Франция 410, 480 Рябушкин Андрей Петрович (1861-1904), Россия 547, 569, 590, 591, 598

Савицкий Константин Аполлонович (1844-1905), Россия 573 Саврасов Алексей Кондратьевич (1830-1897), Россия 528, 543-545, 547, 548, 575, 582, 586 Сангалло Антонио да (Младший) (1483-1546), Италия 204 Сансовино (наст. фам. Татти) Якопо (1486-1570), Италия 204 Сапунов Николай Николаевич (1880-1912), Россия 600 Сведомский Александр Александрович (1848-?), Россия 581 Светославский Сергей Иванович (1857-1931), Украина 575 Сегантини Джованни (1858-1899), Италия 503, 504
Сезанн Поль (1839-1906), Франция 310, 311, 409, 438, 439, 456-461, 471, 538 Сеймур Роберт (1798-1836), Англия 499 Семирадский Хенрик (Генрих Ипполитович) (1843-1902), Польша, Россия 573, 581 Сёра Жорж (1859-1891), Франция 445, 455, 474
Серов Валентин Александрович (1865-1911), Россия 458, 578, 581, 582, 590, 594, 595-597, 599, 600, 602-609, 612, 615
Синьорелли Лука (между 1445 и 1450-1523), Италия 173,174 Синьорини Телемако (1835-1901), Италия 503
Синьяк Поль (1863-1935), Франция 455, 456, 474
Сислей Альфред (1839-1899), Франция 438, 443-445 Скопас (IV в. до н.э.). Древняя Греция 60, 62-64, 66
Слютер Клаус (между 1340 и 1350-1406), Бургундия 119, 227
Смирнов Василий Сергеевич (1858-1890), Россия 581
Снейдерс Франс (1579-1657), Фландрия 301 Сомов Константин Андреевич (1869-1939), Россия 596-599,601,607

Сорока Григорий Васильевич (1823-1864), Россия 526
Старов Иван Евгеньевич (1745-1808), Россия 391, 392
Ствош (Стош) Вит (Штос Фейт) (ок.1455-1533), Польша, Германия 248,249,255,313
Стен Ян (ок. 1626-1679), Голландия 328-330, 332, 339 Степанов Алексей Степанович (1858-1923), Россия 575
Ступин Александр Васильевич (1776-1861), Россия 526
Судейкин Сергей Юрьевич (1882-1946), Россия 600
Сурбаран Франсиско (1598-1664), Испания 282, 309-312, 319, 348 Суриков Василий Иванович (1848-1916), Россия 146,151,153, 220, 542, 557, 559, 563-570, 572, 573, 577, 578, 581, 585, 591, 598, 603

Тенирс Давид (1610-1690), Фландрия 301
Терборх Герард (1617-1681), Голландия 328, 330-332, 338
Тёрнер Уильям (1775-1851), Англия 374, 432, 496, 497, 504
Тимомах (III в. до н.э.), Древняя Греция 59
Тинторетто (наст. фам. Робусти) Якопо (1518-1594), Италия 209,211, 218-221, 569
Тициан (Тициано Вечеллио) (ок. 1476/1477 или 1489/1490-1576), Италия 209, 211,213-218, 220, 313, 340, 434, 537, 569, 610
Токе Луи (1696-1772), Франция 383
Толстой Федор Петрович (1783-1873), Россия 518
Тома де Томон Жан (1760-1813), Россия 391
Торвальдсен Бертель (1768 или 1770-1844), Дания 287
Торелли Стефано (1712-1780), Италия 383
Травьес, Франция 422
Трезини Доменико (ок.1670-1734), Россия 379
Тропинин Василий Андреевич (1776-1857), Россия 522,523,526,527
Тулуз-Лотрек Анри де (1864-1901), Франция 461-465, 474, 508 Тутмес (XIV в. до н.э.), Древний Египет 35
Тьеполо Джованни Баттиста (1696-1770), Италия 207,288,289,293 Тыранов Алексей Васильевич (1808-1859), Россия 525

Уде Фриц (1848-1911), Германия 494
Уистлер Джеймс (1834-1903), США, Англия 514,515
Ухтомский Дмитрий Васильевич (1719-1774), Россия 382
Ушаков Симон Федорович (1626-1686), Россия 146,147, 377
Уэбб Филипп Спикмен (1831-1915), Англия 502
Фальгьер Александр-Жозеф (1831-1900), Франция 486, 487 Фальконе Этьенн Морис (1716-1791), . Франция, Россия 381, 394

Фантен-Латур Анри (1836-1904), Франция 487
 Фаттори Джованни (1825-1908), Испания 503
 Федотов Павел Андреевич (1815-1852), Россия 531-534, 545, 546
 Фельтен Юрий Матвеевич (1730 или 1732-1801), Россия 391 Феофан Грек (ок.1340- после 1405), Византия, Россия 89,131,132,147 Фетти Доменико (ок.1588-1623), Италия 221,281 Фидий (V в. до н.э.). Древняя Греция 50, 53-56, 64 Филдс Люк (1844-1927), Англия 499 Фирсов Иван (ок. 1733- после 1785), Россия 377
 Фишер Петер Старший (ок. 1460-1529), Германия 248
 Форен Жан-Луи (1852-1931), Франция 424, 487 Фортунни Мариано (1838-1874), Испания 503, 609 Фрагонар Оноре (1732-1806), Франция 361-363, 429, 450 Фридрих Каспар Давид (1774-1840), Германия 489-492, 497, 507 Фуке Жан (ок. 1420- между 1477 и 1481), Франция 261-263, 267
 Халс Франс (между 1581 и 1585-1666), Голландия 336-338, 348, 353, 416 Хант Уильям Холмен (1827-1910), Англия 500
 Херкомер Хьюберт (1849-1914), Англия 499
 Хоббема (Гоббема) Мейндерт (1638-1709), Голландия 336
 Хогарт Уильям (1697-1764), Англия 369,370,545 Холл Франк (1845-1888), Англия 499 Хольбейн (Гольбейн) Ханс Младший (1497 или 1498-1543), Германия 256-259, 267, 271, 299,313, 314, 370, 494 Хох Питер де (1629-1685), Голландия 327, 328, 331, 332
 Цадкин Осип (1890-1967), Франция 480
 Челлини Бенвенуто (1500-1571), Италия 203
 Чима да Конельяно Джованни Баттиста (ок. 1459- ок. 1517), Италия 177, 208, 610
 Чимабуэ (наст. имя Ченни ди Пепо) (ок. 1240- ок. 1302), Италия 556 Чирин Прокопий (конецXVI в.), Россия 145
 Чистяков Павел Петрович (1832-1919), Россия 503, 562, 581, 582, 604, 605, 609, 610
 Чюрленис Микалоюс Константинас Константине (1875-1911), Литва 514
 Шагал Марк Захарович (1887-1985), Россия, Франция 571 Шадов Готфрид (1764-1850), Германия 489
 Шарден Жан Батист Симеон (1699-1779), Франция 361, 362, 377, 431
 Шарле Никола Туссен (1792-1845), Франция 422
 Шварц Вячеслав Григорьевич (1838-1869), Россия 591
 Швинд Мориц фон (1804-1871), Авария 492
 Шебуев Василий Козьмич (1777-1855), Россия 518, 534
 Шехтель Федор Осипович (1859-1926), Россия 510,511.598 Шинкель Карл Фридрих (1781-1841), Германия 489
 Шишкин Иван Иванович (1832-1898), Россия 544, 548, 577, 578, 582-584
 Шонгзур Мартин (между 1435 и 1440-1491), Германия 250 Шпицвег Карл (1808-1885), Германия 492
 Штук Франц фон (1863-1928), Германия 509
 Шубин Федот Иванович (1740-1805), Россия 377,384,387-389 Шхонебек (Схонебек) Адриан (1661-1705), Голландия 378
 Щедрин Семен Федорович (1745-1804), Россия 520
 Щедрин Сильвестр Феодосиевич (1791-1830), Россия 520, 521, 525, 529, 538 Щедрин Феодосий Федорович (1751-1825), Россия 393, 520
 Эйфель Александр Гюстав (1832-1923), Франция 403
 Эксекий (2 пол. V в. до н.э.), Древняя Греция 48,49
 Эль Греко (собств. Теотокопули) Доменико (1541-1614), Испания 270, 305-309,316, 337
 Энгр Жан Огюст Доминик (1780-1867), Франция 412-415, 418, 450
 Энсор Джеймс (1860-1949), Бельгия 509
 Ярошенко Николай Александрович (1846-1898) Россия 557 578 580

Серия «История искусств»

Дмитриева Нина Александровна

Краткая история искусств

Редакторы

Т. В. Кантор, Л. В. Семенова, И. Б.

Сорвина Художник *Е. Н. Семенов*

Компьютерная верстка *А. А. Замуруева*

Художественно-технический редактор *Г. К.*

Кочеткова Корректор *Е.Н.. Куткина*

Подготовка иллюстраций *Р. А. Милюкова,*

Д. С. Никулова, М. А. Богдановой, С. В.

Батурина, Е. В. Ростовцевой, И. В.

Мамонтова

ИД № 02824 от 18.09.2000.

Подписано в печать 06.12.2003.

Формат 84х108/16. Бумага офсетная. Печать

офсетная. Гарнитура FreeSet. Печ. л. 39,0.

Доп. тираж 7000 экз. Заказ № 2524. С-050.

Общероссийский классификатор продукции

ОК-005-93, том 2-953 000.

Санитарно-эпидемиологическое заключение

' №77.99.02.953.П.001355.09.03 от 18.09.2003 г.

Издательство «Галарт».

125319, Москва, ул. Черняховского, 4а.

ЗАО «Компания «АСТ-ПРЕСС».

107078, Москва, Рязанский пер., д. 3.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО

«Тверской полиграфический комбинат».

170024, г. Тверь, проспект Ленина, 5.