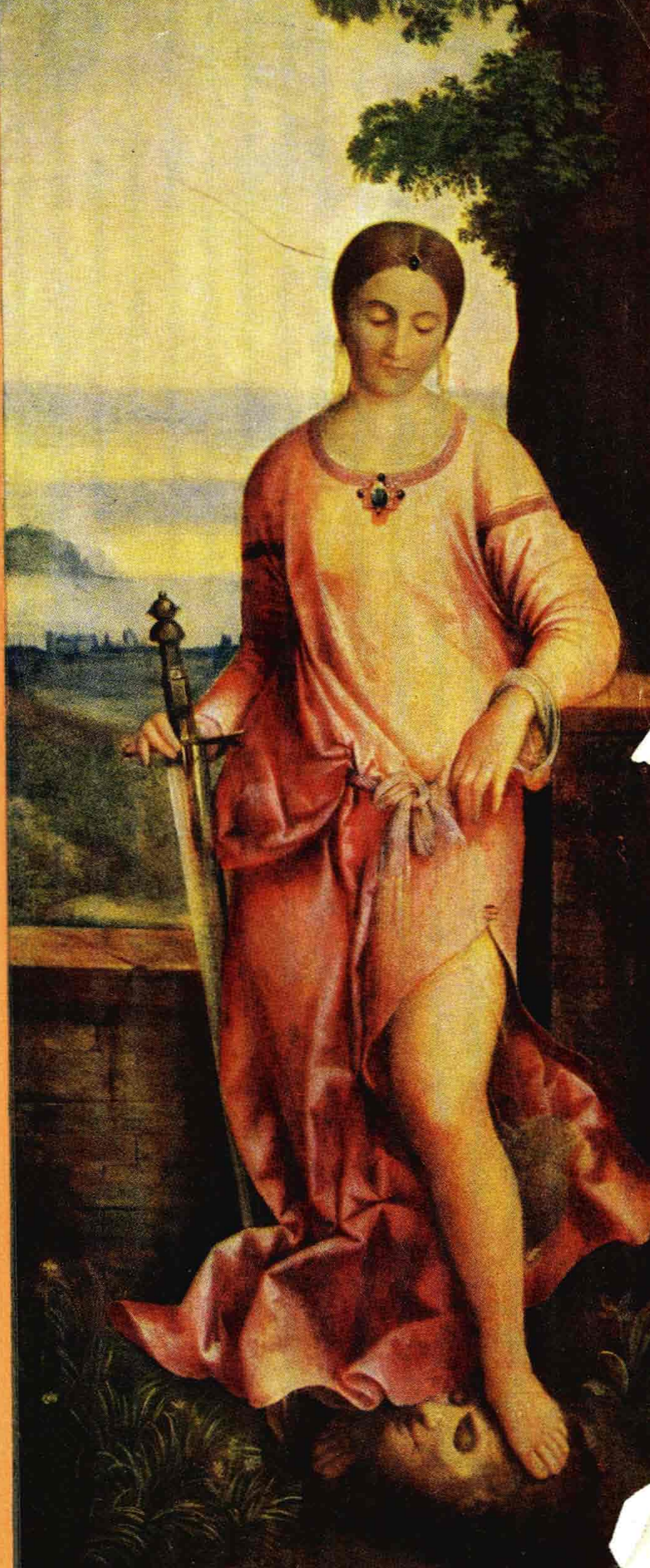


*А. Н. Тихомиров*

ИСКУССТВО  
ИТАЛЬЯНСКОГО  
ВОЗРОЖДЕНИЯ







**БИБЛИОТЕКА**

**ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ**

**ДЛЯ НАРОДНЫХ УНИВЕРСИТЕТОВ КУЛЬТУРЫ,**

**ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

**И ШКОЛЬНЫХ БИБЛИОТЕК**









АКАДЕМИЯ  
ХУДОЖЕСТВ  
СССР

*А. Н. Тихомиров*

ИСКУССТВО  
ИТАЛЬЯНСКОГО  
ВОЗРОЖДЕНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

*Москва*

1 9 6 3



АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ  
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ  
ИСКУССТВ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

член-корреспондент Академии художеств СССР  
*Б. В. Веймарн*, кандидат искусствоведческих  
наук *А. И. Зотов*, член-корреспондент Академии  
художеств СССР *Ю. Д. Колпинский*,  
ответственный редактор *О. И. Сопоцинский*.



В истории мировой культуры XV и XVI века являются эпохой совершенно исключительного значения. За эти двести лет в сознании народов передовых европейских стран произошел, по словам Энгельса, «величайший прогрессивный переворот», который определил конец средневековья и стал началом нового времени.

Была сломлена веками длившаяся диктатура церкви, огромных успехов достигли позитивные науки, в частности естествознание, утвердились жизнерадостное свободомыслие и смелый полет философских исканий. Достигшее высочайшего развития искусство повернулось от «потустороннего» к «земному». Главным содержанием искусства стал человек во всем величии физических и духовных сил, многообразии переживаний. Человеческая личность, до этого скованная не только религиозными догмами, но и всей иерархической системой застывших феодальных общественных отношений, завоевала невиданную свободу для проявления индивидуальных способностей во всех областях деятельности.

Социально-экономические основы этого переворота рождали новые общественные отношения. Расширение торговли, новые формы промышленного производства и накопления утверждали буржуазные отношения; они начали развиваться уже в средневековых городах и все решительнее подрывали основы феодального строя. Принудительный крепостной труд вытеснялся трудом, свободно продаваемым и покупаемым. Связанные с ростом новых общественных отношений, конкуренция и разделение труда на первых этапах новой эпохи



открывали новые пути изобретательности и инициативе. Огромными были изменения в идеологической области, в сознании людей, в их миропонимании. Целый ряд научных и географических открытий, технических изобретений как бы заново открывал землю перед народами разных стран, свидетельствуя о безграничных возможностях человечества. Италия стала в это время центром новой эпохи, в ней раньше всего зародились новые формы производства и обмена и порождаемой ими идеологии.

Термин «Возрождение» (по-итальянски — «Ринашименто», по-французски — «Ренессанс») условен и, строго говоря, не исчерпывает существа явления. В нем подчеркивается лишь значение для нового времени забытых в средние века достижений античной культуры.

Действительно, в эту эпоху сложение и рост новой культуры сопровождалось огромным интересом к памятникам античной литературы и искусства, которыми была богата Италия. На поверхность земли извлекали обломки прекрасных античных статуй. Измерения руин античных построек обнаруживали закономерности гармонических пропорций и соотношений. Итальянским художникам этой эпохи часто казалось, что их заветной целью является возрождение искусства античной Эллады. Но изучение античности, несомненно, было не причиной, а следствием нового понимания жизни, рождавшейся светской культуры. Вновь открытая античная культура лишь способствовала собственным тенденциям итальянского искусства.

Но не следует и недооценивать значения обращения к памятникам античности. С ним, в частности, было связано такое огромное явление итальянской культурной жизни, как гуманизм (от слова *humanus* — «человеческий» и в более широком смысле — «человечный»). Помимо изучения классического латинского языка, на основе подлинников древних авторов (вместо «кухонной латыни» средневековых церковников), а также греческого языка, гуманисты остро полемизировали друг с другом по вопросам античной философии (споры «неоплатоников» со сторонниками учения Аристотеля). Возникали и разнообразнейшие политические системы. В Италии не умирала идея ее единства, причем поборники этой идеи (например, Кола ди Риенци) нередко связывали ее с воспоминаниями о величии древнего республиканского Рима. В гражданском сознании городских общин стал проявляться высокий и гордый дух республиканского величия.



Как характерен, например, в этом отношении несколько велеречивый и пышный декрет флорентийской общины 1294 года о постройке собора Санта Мария дель Фьоре: «Принимая во внимание, что для народа, великого своим происхождением, высшим благоразумием является поступать таким образом, чтобы внешними творениями равно выказывались как его мудрость, так и возвышенность его действий, — повелевается Арнольфо, главному архитектору нашей общины, сделать модели и рисунки для обновления Святой Марии Репараты с высочайшим и самым пышным великолепием, дабы мастерство и могущество людей никогда не изобрели и не могли бы никогда предпринять чего-либо более обширного и прекрасного». Надо «...сделать нечто, соответствующее великой душе, которую образуют души всех граждан, соединенных в единой воле».

Разумеется, это постановление, принятое «в публичном заседании и тайном совете», ближе к горделивому духу античных республик, чем к христианскому смирению средневековья. Если Арнольфо ди Камбио (ок. 1240—ок. 1310), начавший упомянутую постройку, был еще художником, связанным со средневековыми приемами строительства, то завершил ее своим радостным величавым куполом более ста лет спустя один из величайших архитекторов Возрождения Филиппо Брунеллески (1377—1446). Это завершение действительно достойно гордого замысла строителей собора и свидетельствует о новом мировосприятии, об утверждении земной жизни. Не столько огромный размер купола, сколько гармоническая ясность, с какой зодчий превращает тяжесть в легкость и красоту, говорят о мощи нового человека.

Внешне отношение к церкви людей новой эпохи в Италии как будто мало изменилось. Итальянцы в подавляющем большинстве исполняли обряды католической церкви, не выступали против ее догматов, духовенство и его глава римский папа, несмотря на ряд политических поражений, продолжали обладать огромной властью и из Рима диктовали законы западному христианскому миру. Даже изобразительное искусство хотя и стало чаще обращаться к образам античности, все же преимущественно изображало эпизоды из евангелия, библии, жизни святых. И все же переворот был огромным и глубоким, и это наиболее впечатляющим образом выразилось именно в искусстве. Не потустороннее, а земное стало содержанием нового искусства, религиозный рассказ получил светское толкование.



Античные памятники в это время становятся как бы примером, образцом. В обиход входит понятие о «новой манере», противопоставленной «манере старой», готической и византийской.

Разумеется, ростки нового пробиваются постепенно и в разных местах. Одним из произведений итальянского искусства, в котором еще в рамках средневекового искусства новые начала выступили очень ясно, была мраморная кафедра для проповедей в баптистерии (крещальне) в Пизе (1260), созданная скульптором Никколо Пизано (1220/25 — 1278/84). В этом произведении религиозная догматическая сторона играет еще большую роль, но в декоративных рельефах и круглых фигурах видны уже начала совсем иного порядка. Особенно ярко это выступает в аллегорической фигуре «Силы», воплощенной в образе молодого обнаженного атлета. Не только в анатомической трактовке мощного тела, — в самом восприятии изображенного воплощено новое мировоззрение. Это уже не «грешная плоть», которой нужно стыдиться и которую по христианской догматике надо было умерщвлять, а восторженное утверждение физической красоты и силы человека. В художественном отношении это одна из удачнейших частей всего комплекса кафедры.

Конец XIII — начало XIV века в Италии называют «Проторенессансом», как бы преддверием Возрождения, когда новые начала проявились, но в борьбе с остатками готического средневековья еще не развернулись во всю силу. В оценке явлений этой эпохи еще очень много спорного. Однако все яснее становится значение творчества таких мастеров, как Чимабуэ (ок. 1240 — ок. 1303) во Флоренции, Каваллини (ок. 1260 — ок. 1330) в Риме, Дуччо ди Буонинсенья в Сиене (ок. 1255—1319).

Несмотря на условную симметрию, застылость фигур, Чимабуэ в своих мадоннах (изображения богоматери с младенцем) выступает не как безымянный мастер, а как крупная творческая индивидуальность. Спокойным ритмом, композиционным строем он достигает впечатления высокого достоинства и сурового величия своих образов. К тому же стремятся и другие художники. Большая композиция, написанная на доске сиенцем Дуччо, изображающая мадонну со святыми, так и называется «Маэста» — «Величество» (1308—1311). Замечателен ее колорит — синие, красные, фиолетовые, зеленые тона сияют, как драгоценные камни.



В конце XIII века родился подлинно гениальный художник, чьи творения причисляются к вечным ценностям искусства. Это Джотто ди Бондоне (1266/76—1337). По тематике своего творчества Джотто еще человек средневековья. Но в его фресках выражается новое мировосприятие. Он создает новые формы в искусстве.

Джотто был не только живописцем, но и выдающимся архитектором, чему свидетельство стройная и легкая, необыкновенно изящная кампанила (звонница) возле главного собора Флоренции Санта Мариа дель Фьоре (завершена Таленти).



1. Джотто. Оплакывание Христа. Фреска Капеллы дель Арена в Падуе. Ок. 1305



Самым замечательным произведением Джотто являются росписи в Капелле дель Арена в Падуе, построенной на месте античного цирка. В трех рядах композиций на стенах Капеллы художник изобразил сцены из жизни Христа, Марии, Иоакима и Анны, а также аллегорические фигуры добродетелей и пороков. Иногда — это драма («Оплакивание Христа», *илл. 1*), иногда — спокойная бытовая сцена («Отправление Марии в дом Иосифа»). Как величествен Иоаким в своей тяжелой думе, возле недоумевающих пастухов («Возвращение Иоакима к пастухам»). В мощи его фигуры как бы предчувствуется суровое величие будущих фигур Мазаччо и самого Микеланджело. В творчестве Джотто художественная сторона задачи выступает на первый план. Пластическое чувство, композиционный талант сочетаются у него с острой наблюдательностью реалиста, с восторгом перед явлениями жизни.

Джотто опередил свое время, и лишь через сто лет другой флорентинец — Мазаччо — поднял искусство на еще более высокую ступень. Вместе с гениальным скульптором Донателло и великим архитектором Брунеллески Мазаччо (1401—1428/29) является определяющей фигурой первого этапа Возрождения — первой половины XV века. Мазаччо прожил очень короткую жизнь, далеким от житейских забот, думая только о совершенстве своего искусства. Вазари \*, выражая мнение людей своей эпохи, так определяет его историческую заслугу и его понимание задач искусства: «Что до хорошей манеры живописи, то ею мы обязаны Мазаччо, потому что он, в своем стремлении к славе, полагал, что живопись должна быть не чем иным, как воспроизведением в рисунке и красках всевозможных предметов живой природы такими, какими они созданы ею...»

Между 1426 и 1428 годами Мазаччо расписал во Флоренции в церкви Санта Мария дель Кармине небольшую капеллу Бранкаччи (по имени заказчика), ставшую как бы образцом и школой для нескольких поколений итальянских мастеров. В молодости Микеланджело

\* Джорджо Вазари (1511 — 1574) — живописец, архитектор и автор прославленного «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», вышедшего в двух изданиях (1550 и 1568) еще при жизни автора. Несмотря на ряд ошибочных, порой тенденциозно искаженных сведений, труд Вазари во многих отношениях остается ценнейшим источником при изучении искусства итальянского Возрождения.





*2. Мазаччо. Чудо со статиром. Фреска капеллы Бранкаччи  
в церкви Санта Мариа дель Кармине во Флоренции.  
1426 — 1428*

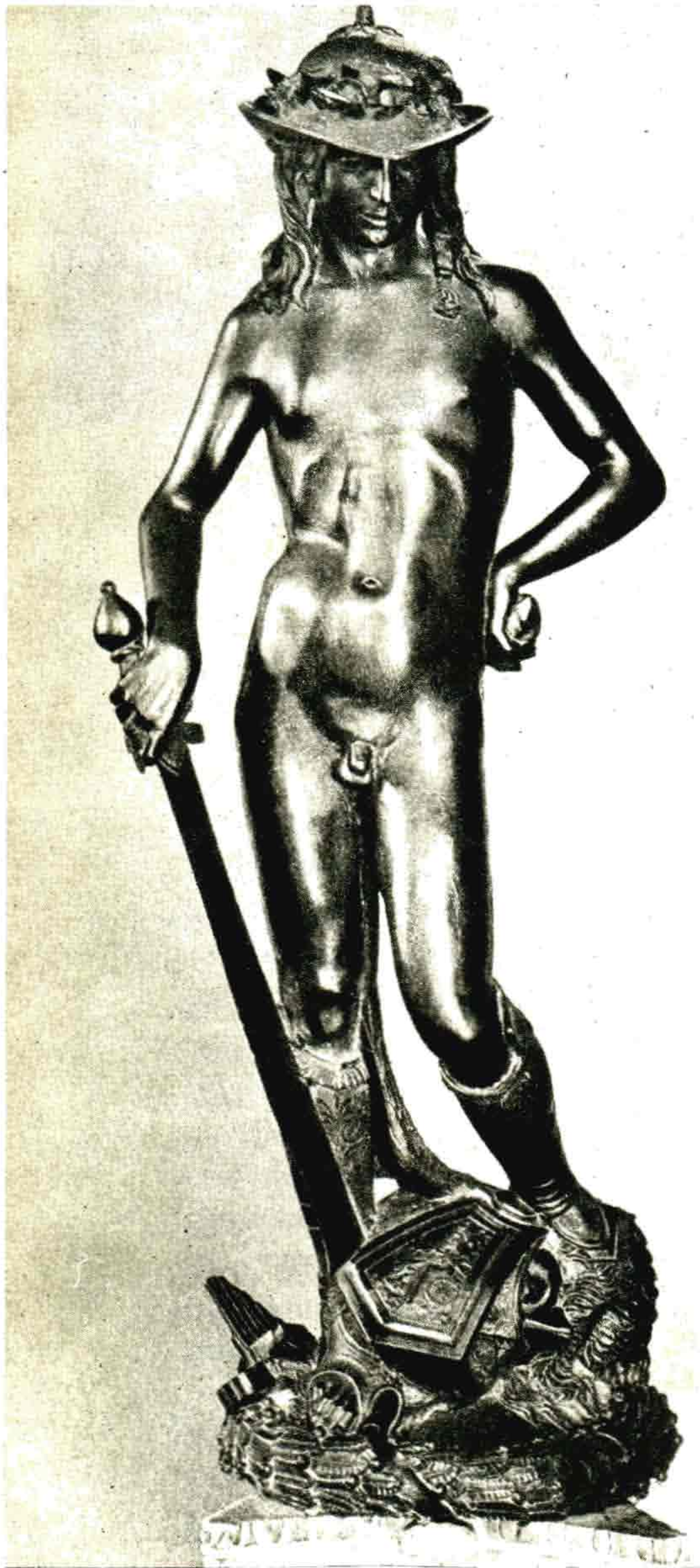
приходил в капеллу и делал зарисовки с росписей Мазаччо, сохранив до конца дней свое преклонение перед его творчеством.

В капелле Бранкаччи Мазаччо изобразил Адама и Еву в раю, их изгнание, а также ряд сцен из жизни апостола Петра. Великолепна композиция «Чудо со статиром» (илл. 2). В сцене, изображающей Петра, крестящего вновь обращенных, привлекает к себе внимание обнаженный зябнувший человек, готовый вступить в воду, воспринятый художником необычайно реально, живо. Замечательна также группа изгнанных из рая: широко шагающий Адам, закрывающий глаза руками, плачущая Ева с искаженным от горя лицом. Художник увлечен структурой тела, архитектоникой его масс.

Поразительны большие композиции из жизни апостола Петра. Фигуры в них величественны с резкими и характерными чертами лиц. Группы образуют пространственные объемы, гармоническое сочетание которых очень ясно. Образы капеллы Бранкаччи говорят о красоте, воле, душевной силе, спокойном достоинстве. От них веет героикой.

Одновременно с Мазаччо творил и великий скульптор Донателло (1386—1466). В его реалистическом творчестве тосканская скульптура поднялась до огромной высоты. Донателло работал и в круглой скульптуре — станковой и монументальной, и в различных формах рельефа. Он изображал героических юношей (Давид, 1430—1440-е гг.





3. Донателло. Давид. 1430—1440-е гг.

илл. 3; св. Георгий, 1416), хороводы резвящихся младенцев-ангелов — «путти» (Певческая кафедра Флорентийского собора, 1433—ок. 1439; наружная кафедра собора в Прато, 1434—1438). Он прославился также суровыми мощными фигурами апостолов и пророков. Необычайно жизненна статуя пророка Иова (прозванная Цукконе — «тыква» из-за вытянутой формы лысой головы), выполненная для кампанилы собора Санта Мария дель Фьоре (1423—1426).

Огромной силы достиг Донателло в конной бронзовой статуе кондотьера Гаттамелаты в Падуе. На мощном боевом коне Гаттамелата, худой, чуть сутулый, с обнаженной круглой лысеющей головой, выглядит небольшим. Но в жесте руки с жезлом, которым он успокаивает иноходца, видна сдержанная, властная сила, разумная и волевая.

Замечательны мадонны Донателло — сурово-серьезные и величавые. Диапазон Донателло широк, скульптор передает и женственное изящество («Благовещение» в ц. Санта Кроче, ок. 1435, Флоренция) и наивность шаловливого ребенка (Иоанн Креститель, 1430, Национальный музей во Флоренции). В рельефах Донателло обогащает свое искусство новыми приемами передачи пространства. К концу жизни реализм Донателло обо-



строяется до трагического пафоса (бронзовый Иоанн Креститель, Сиенский собор, 1457; статуя кающейся отшельницы Магдалины во флорентийском баптистерии, 1455). Трагична, но сдержанно благородна его бронзовая Юдифь, отрубаящая голову Олоферну (ок. 1455, площадь Синьории во Флоренции).

XV век (по-итальянски «кватроченто») является в развитии итальянского искусства своеобразным этапом Возрождения. Это раннее Возрождение отмечено страстным изучением природы, разработкой научных, художественных и технических методов для все более полного овладения природой и утверждения красоты земного бытия. Но это годы не только экспериментов и накоплений знаний. Выдающиеся мастера углубляли свои средства и методы, стремясь осуществить те задачи, которые ставились перед художниками государством, городом, меценатами, цехами.

Начало XV века во Флоренции было ознаменовано своеобразным мероприятием, ярко характеризующим жизнь эпохи, — объявлением синьорией и купеческим цехом Калималы в 1401 году большого конкурса на рельефы вторых дверей флорентийского баптистерия. Тема всем участникам была дана одинаковая. Для одного из клейм дверей надо было изобразить Авраама, приносящего в жертву своего сына. Основными соперниками оказались Лоренцо Гиберти (1378—1455) и Филиппо Брунеллески. Обе композиции были превосходны. У Брунеллески Авраам с такой решительностью хватает за горло своего сына, которого он готов пожертвовать богу, что быстрое движение ангела, останавливающего руку старца, оказывается оправданным. Гиберти не столь стремителен; глаз зрителя невольно останавливается на юношеском прекрасном торсе сына, возле которого патриарх стоит спокойно. Гиберти удачнее, изящнее вписал свою композицию в плоскость квадрифолия (четырёхлистника).

Спокойная гармония Гиберти получила предпочтение, ему был дан заказ, над которым он проработал больше двадцати лет, после чего получил заказ от того же цеха Калималы на следующую серию рельефов для третьих, западных дверей, над которыми трудился около двадцати пяти лет. Предание говорит, что сам Микеланджело считал их «достойными быть вратами рая».

В конкурсе 1401 года участвовал также замечательный скульптор Якопо делла Кверча (1374—1438), автор фонтана «Фонте Гайа»



(«Источник радости») в Сиене. В рельефах церкви Сан Петронио в Болонье он далеко опередил свое время, исходя из традиций Никколо Пизано и предвещая будущего Микеланджело. Кверча изобразил в этих рельефах создание Евы, прародителей человечества в раю, их изгнание, Адама, копающего землю, Еву за прялкой и т. д. Все эти фигуры изображены обнаженными, причем художник обнаруживает глубокое понимание движений обнаженного тела и передает их языком мощной пластичности. Это гимн красоте человеческого тела.

Вместе со всем народом художники XV века хотят видеть в жизни прежде всего праздник красоты. Они хотят счастья на земле. Поразительны обилие и роскошь тех празднеств, которые с такой расточительностью материальных средств и творческого изобретательства устраивают в эти десятилетия все — князья, купеческие цехи, художники, городские общины и отдельные граждане. Флоренция становится центром новой культуры. Счастье на земле! Как понятна была каждому гражданину Флоренции песенка, сочиненная Лоренцо Медичи для устроенного им праздника, посвященного Вакху и Ариадне; она распевалась на улицах с припевом:

О как молодость прекрасна,  
Но она убегает.  
Кто хочет быть счастливым —  
Будь им сегодня, завтра — неверно!

И рядом с этими гимнами, с этим языческим восприятием жизни, католическая церковь, порой с поразительными проявлениями самого грубого суеверия, продолжала охватывать почти все стороны жизни. Существовало и религиозное искусство, которое, особенно в первой половине столетия, еще находило подлинное и искреннее выражение в созданиях поэтических, звучащих как сказка; но это была лишь часть искусства, все быстрее отходящая в прошлое, в нем звучали еще отголоски готики.

Таким искусством была живопись монаха ффра Беато Анджелико (1387—1455). В большинстве фигур, созданных ффра Анджелико, есть что-то детски простодушное. Замечательны краски его лучших картин. Он расписывает одежды ангелов и святых однозвучными тонами. Среди этого сияния красок звучат перепевы только одной мелодии — кротости, смирения.



Почти современником ф́ра Анджелико был другой художник монахов ф́ра Филиппо Липпи (ок. 1406—1469). Но это уже человек иного склада. Его мадонны, овеянные поэзией, — земные женщины. В них он возвеличивает любовь матери к ребенку как великое чудо жизни. Филиппо Липпи — человек земных страстей и чувств. Недаром, увлеченный любовью, он похитил монахиню из монастыря. Церковные власти посмотрели на это, по воззрениям того времени серьезное преступление, сквозь пальцы, так как, по их мнению, к людям исключительного дарования нельзя было подходить с общей меркой.

Быть может, еще ближе к большим задачам классики приблизился художник последней четверти века, работавший также и в XVI веке, учитель Рафаэля — Пьетро Вануччи, прозванный Перуджино (1445—1523). Перуджино ищет гармонической ясности. Настроение своих композиций он усиливает пейзажами фона с их серебристыми далями и тонкими деревьями, легко возносящимися вверх. Его образы передают впечатление здоровья, покоя, несколько манерного изящества. Лучшие работы выполнены Перуджино еще в эпоху кватроченто. Самым удачным его созданием являются росписи на продольных стенах знаменитой Сикстинской капеллы в Ватикане, выполненные в последние десятилетия XV века. Особенно красива композиция «Передача ключей святому Петру». На переднем плане просторной площади, замыкаемой прекраснейшими постройками, навстречу друг другу движутся две группы людей, одетых в плащи с широкими складками. Их движения размеренны, ритмически повторяются. Этот качающийся ритм придает сцене характер торжественной процессии. В середине сцены, там, где группы встречаются, Христос передает ключи коленопреклоненному Петру. Дальше на просторе площади видны фигуры играющих юношей и группы смотрящих. Силуэты легких деревьев в промежутках между зданиями замыкают даль.

Блистательный современник Перуджино — ф́лорентиец Сандро Боттичелли (1444—1510), как многие художники эпохи, начал с ювелирного дела и лишь потом увлекся живописью. В основе его мадонн лежит тип женщины с продолговатым овалом лица, поднятыми бровями, как бы заплаканными, окаймленными длинными ресницами глазами, тяжелыми ниспадающими косами, сочетающимися с тонкими линиями изящного тела. Этот образ витает перед воображением Боттичелли и тогда, когда он пишет мадонн, и тогда,



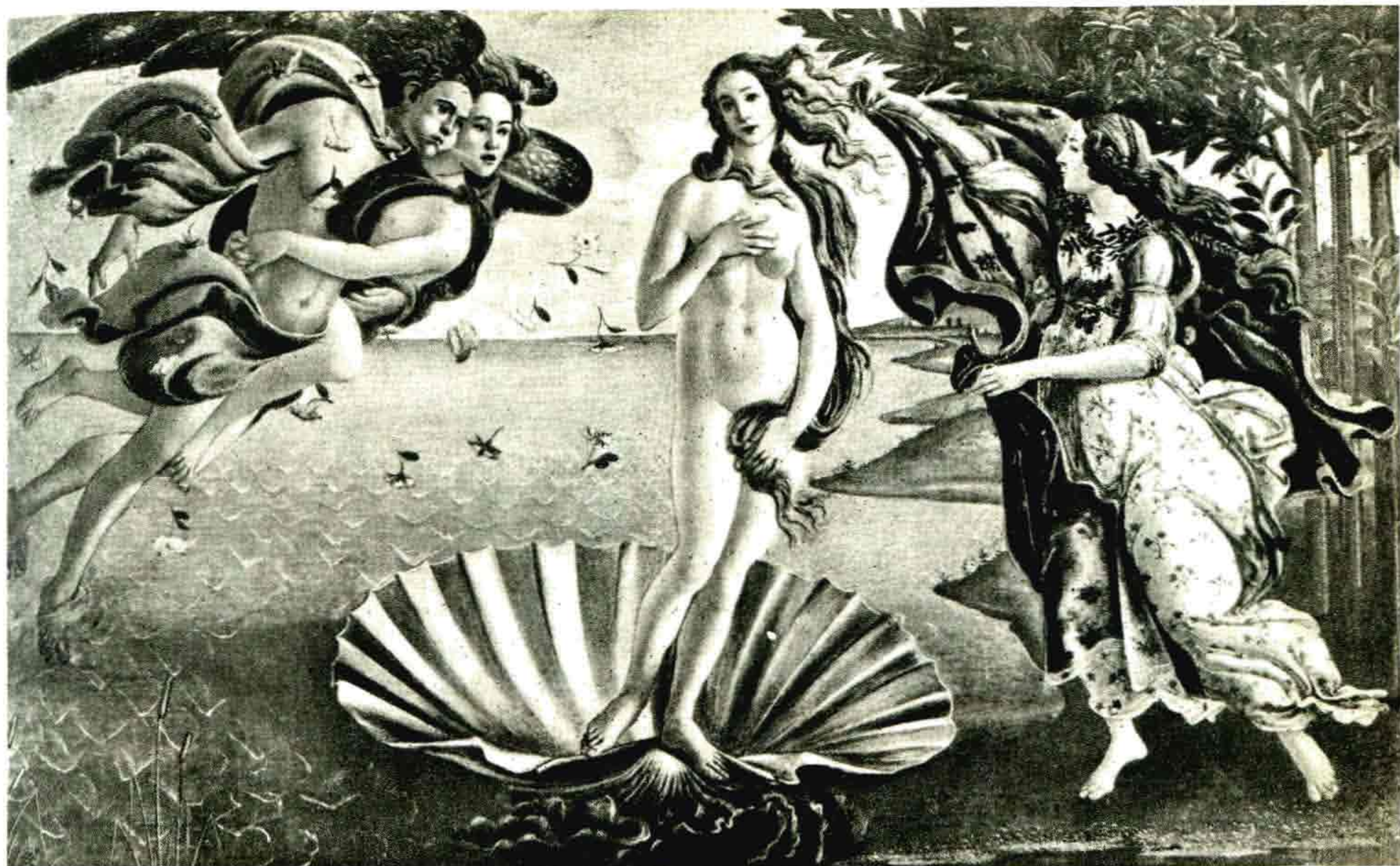
когда он изображает Венеру или Флору. Высокого художественного уровня Боттичелли достиг в своих «тондо» — круглого формата картинах. Прославлена его мадонна «Магнификат» с сонмом ангелов, возносящих корону над головой Богоматери, склоненной над ребенком. Как ни прекрасны мадонны Боттичелли, еще прекраснее его большие композиции на темы античной мифологии — «Весна», «Рождение Венеры» (илл. 4). Венера, рожденная из морской пены, приближается на раковине к берегу под дуновением ветров-зефиров. Прислужница, ожидая ее, разворачивает вышитое цветами покрывало. Чуть грустно смотрят вдаль глаза богини. Золотистые косы своими изгибами дополняют как бы струящиеся очертания тела. Ритмический линейный узор образуют и очертания трех танцующих нимф в «Весне». На фоне темной травы, усеянной цветами, почти черной зелени рощи с золотыми апельсинами выделяются светлые цветные силуэты фигур. В этом гимне жизни и радости, исполненном ритмической гармонии, чувствуется дыхание нового освобожденного человека и вместе с тем налет какой-то грусти.

Боттичелли создал также фрески на стенах Сикстинской капеллы в Ватикане.

Одним из путей, на котором искусство обогатило свои изобразительные средства, была декоративность, задача украсить здание. Примером чудесной нарядности росписи могут служить фрески Беноццо Гоццоли (1420—1497) и Пинтуриккьо (1454—1513). Особенно примечательны совершенно «светские» росписи Беноццо Гоццоли в палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции. Его «Шествие волхвов» — это праздничный караван нарядных всадников на красивых конях, пробирающихся по извилистым тропинкам холмистого пейзажа. Разумеется, художник здесь был вдохновлен не столько евангельской легендой, сколько теми зрелищами пышных празднеств, которые Флоренция столь часто видела в эти десятилетия.

Пинтуриккьо, по-видимому, сумел извлечь немало полезного из изучения открытых в это время древнеримских «гротесков» — настенных украшений. Замечательной красочной нарядностью отмечены его росписи апартаментов Борджа в Ватикане. Огромная декоративная изобретательность присуща и его росписям книгохранилища в Сиене, посвященным сценам из жизни гуманиста Энеа Сильвио Пикколомини (будущего папы Пия II).





*4. Боттичелли. Рождение Венеры. Ок. 1485*

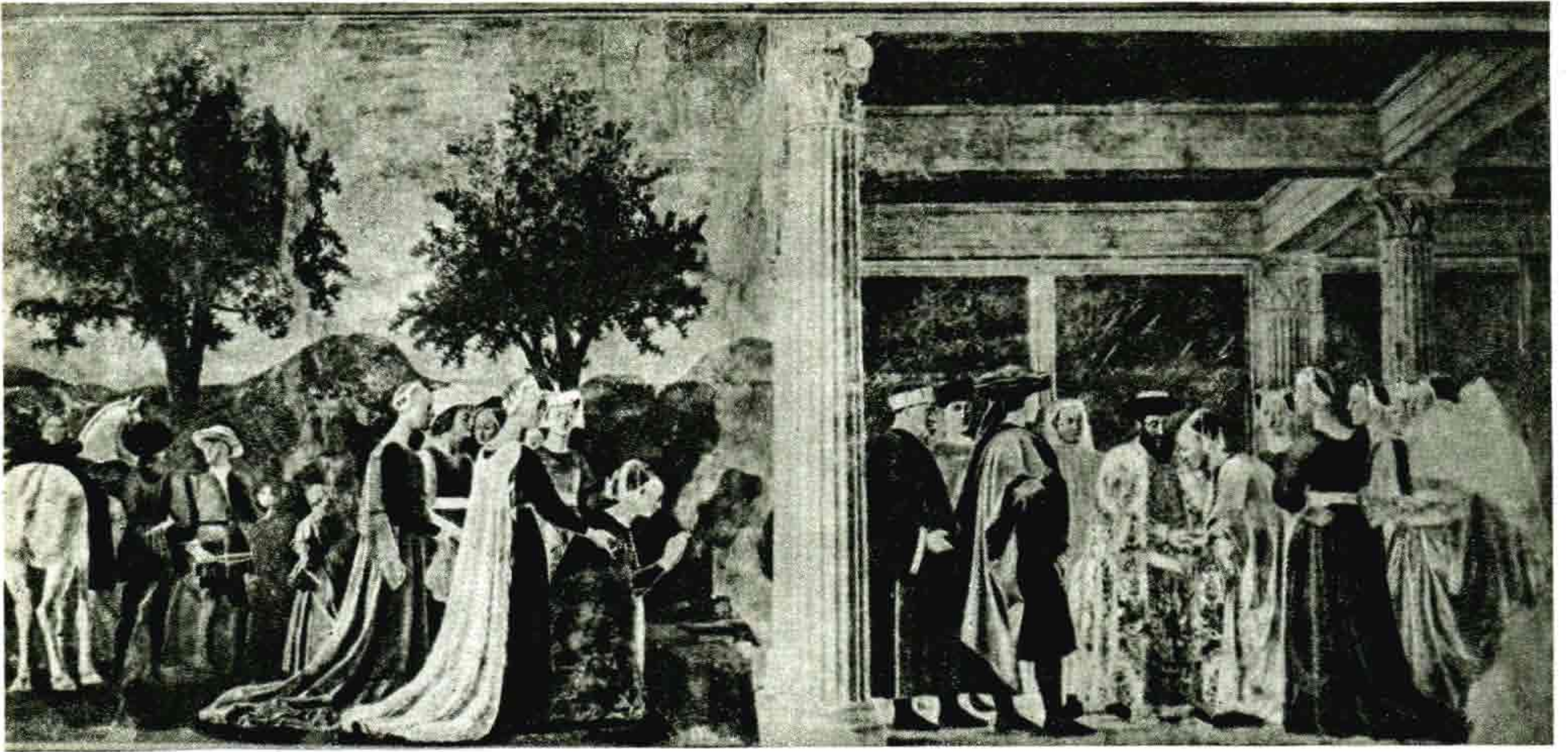
Наряду с мечтательно эмоциональным искусством Перуджино, Липпи и Боттичелли и декоративизмом Гоццоли и Пинтуриккьо развилась и иная, более мужественная, линия реализма.

Среди многих талантов этого направления выделились творческие индивидуальности исключительной силы — это Андреа дель Кастаньо (1423—1457), Пьеро делла Франческа (ок. 1410/20—1492), Андреа Мантенья (1431—1506), Доменико Гирландайо (1449—1494), Лука Синьорелли (1450—1523).

Андреа дель Кастаньо отражает в своем искусстве суровую сторону эпохи, когда политическая борьба городов и партий принимала очень острые формы. Какой-то жестокой энергией, стихийной силой веет от фигур на его фресках. По динамической энергии выделяется его «Тайная вечеря» — одно из самых сильных решений часто повторяющейся темы. Впечатляющий образ воина XV века создал Кастаньо в портрете кондотьера Пиппо Спано (Филиппо Сколари).

Пьеро делла Франческа — художник-теоретик, ученый, философ. Известно, какое огромное значение получило для художников Возрождения изучение перспективы. Задача овладения научными знаниями, помогающими передать глубину пространства, давно увлекала





*5. Пьеро делла Франческа. Прибытие царицы Савской к царю Соломону. Фреска церкви Сан Франческо в Ареццо. 1452 — 1466*

мастеров Флоренции. Вазари сохранил предание о таком увлечении художника Паоло Учелло (1397—1475), просиживавшего ночи над решением перспективных задач; когда жена уговаривала его идти спать, он возражал словами: «О, сколь сладостная вещь перспектива!»

Пьеро делла Франческа пошел в овладении перспективными знаниями гораздо дальше Учелло, еще во многом примитивного и наивного. Для нас, однако, всего важнее не эти знания сами по себе, а то, что они помогали художникам полнее выразить свое понимание природы и людей. Самым замечательным созданием Пьеро делла Франческа являются его фрески в церкви Сан Франческо в Ареццо (илл. 5), посвященные «истории креста». Но не легендарная повествовательная сторона интересует художника прежде всего. Он выражает в композициях свое понимание жизни. Эти картины полны величественных образов людей — мудрых женщин, многоопытных старцев, «мужей совета», воинов. Объемные фигуры объединены в строгие группы, расположенные часто на фоне пейзажа. Художник выразил в них свое высокое поэтическое восприятие человека и природы. Особому складу формы соответствует и колорит, сдержанный, но изысканно легкий в сочетаниях бледно-розовых, фиолетовых, красных, серых и синих тонов.



Яркой творческой индивидуальностью является Андреа Мантенья. Мантенья старательно изучал слепки с античных скульптур. Живопись Мантеньи необычайно объемна. Это суровое, строгое, мужественное искусство. Три цикла монументальных работ составляют славу Мантеньи — росписи капеллы Оветари в церкви Эремитани в Падуе (легенда о жизни и смерти св. Иакова и св. Христофора), фрески во дворце герцога Лодовико Гонзага в Мантуе и девять больших полотен на тему «Триумф Цезаря». Фрески в капелле Оветари по их ясной пространственности и реализму перекликаются с барельефами Донателло. Для Мантеньи все архитектурно: и сооружения, и уступы скал, и человеческие фигуры. В великолепных мантуанских росписях особое значение получили ракурсы, перспективные сокращения фигур в создании иллюзии глубины пространства. В одном из залов дворца (Камера дельи Спозы, *илл. 6*) Мантенья изобразил семью герцога в окружении родственников, придворных, и слуг. Фигуры трактованы очень пластично. Характеристика отдельных персонажей жизненна и остра. В росписи плафона Мантенья одним из первых сделал попытку как бы раздвинуть своды: плафон изображает открытую круглую галерею с прорывом в небо, по краям ее видны фигурки ангелов-амуров, павлины, несколько женских голов.

Помимо фресок, Мантенья создал и ряд великолепных станковых произведений: «Распятие», «Св. Себастьян», «Мадонна с Иосифом, Анной и Иоанном», «Мертвый Христос». В последней картине фигура Христа изображена в сильном ракурсе — ногами прямо на зрителя. Художник великолепно передал трагедию смерти.

Доменико Гирландайо, в мастерской которого одно время учился Микеланджело, не был столь глубоким художником, как Пьеро делла Франческа или Мантенья. Но и его искусство — гимн высокому достоинству человека. Гирландайо — превосходный портретист, он очень выразительно передает характерные черты модели. Но и в портретных изображениях так же, как и в многофигурных композициях, он стремится довести свои образы до возможного обобщения. Гирландайо больше всего увлекала фресковая живопись. Очень красивы его фрески в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции («Рождество Марии», «Рождение Иоанна Крестителя» и др.).

Еще одна величественная и пламенная фигура приближает нас в эти десятилетия раннего Возрождения к Микеланджело — Лука



Синьорелли. В его искусстве с особенной силой обнаруживается интерес к изображению обнаженного тела с подчеркнутой анатомической трактовкой. Свое восприятие жизни полнее всего Синьорелли выразил в огромных фресках собора города Орвьето на тему страшного суда. Они насыщены страстью, движением, суровой патетикой.

Художник стремится передать свое трагическое восприятие жизни как столкновение мощных противоборствующих сил — борьбу, гибель и победу, отчаяние и восторг. Всю совокупность волнующих его страстей и чувств Синьорелли выражает огромным числом обнаженных фигур и групп в сильном движении, полных энергии и силы.

Число ярких талантов, которыми богат в итальянской живописи XV век, не исчерпывается, разумеется, названными именами. Не только Флоренция и Рим стали центрами высокой художественной культуры. Милан, Генуя, Неаполь, Венеция и более мелкие города-государства — Сиена, Урбино, Римини, Феррара, Мантуя, Болонья — имели не только своих выдающихся мастеров, но и создавали свои школы, влиявшие друг на друга, обменивавшиеся художниками и их произведениями.

Огромное значение в художественной культуре века имела архитектура, прошедшая за сто лет величественный путь развития, создавшая новый высокий стиль, оказавший глубокое влияние на зодчество всех стран Европы. В творениях Брунеллески, Гиберти, Микелоццо (1396—1472), Альберти (1404—1472) и других архитекторов готика была заменена новыми формами зодчества, сочетавшими античное наследие (понимание пропорций, ордер и др.) с новаторским воплощением собственного мироощущения. Возникает новое понимание градостроительных задач, создаются мощные постройки не только церковного назначения, но и светские — общественные здания и дворцы (капелла Пацци и Оспedale дельи Инноченти — Брунеллески, палаццо Медичи-Риккарди — Микелоццо, палаццо Ручеллаи — Альберти во Флоренции и др.).

В скульптуре реалистические принципы развивает семья скульпторов делла Роббиа. Лука делла Роббиа (1399/1400—1482) выполнил ряд прекрасных работ в мраморе (рельефы кафедры для певчих во флорентийском соборе с фигурами поющих и играющих на музыкальных инструментах детей и др.). Но главное, чем прославились Лука делла Роббиа и его последователи (племянник Андреа и сын пле-



мянника — Джованни) — это применение глазурной техники для создания круглой скульптуры и рельефов. Скульптура из цветной майолики сочеталась с архитектурой, декоративно оформляла ее. Замечателен люнет Луки делла Роббиа, изображающий мадонну, младенца и ангелов. Фигурные изображения в рельефах Лука делла Роббиа дополняет декоративными гирляндами из листьев, цветов и плодов.

Широкую известность получили изображения детских головок скульптора Дешидеро да Сеттиньяно (1428—1464), отличающиеся глубокой жизненностью и реализмом трактовки.

Монументальная скульптура, поднявшаяся до высокого уровня в начале века в созданиях Донателло и Гиберти, снова достигает мощной выразительности к концу столетия в творчестве одного из



*6. Мантенья. Семейство Гонзага. Фреска Камеры дельи Спозы в палаццо Дукале в Мантуе. 1474*



самых прославленных художников Флоренции, ювелира, живописца и скульптора Андреа Верроккьо (1435/36—1488), а также в неосуществленном проекте конного монумента Сфорца работы Леонардо да Винчи.

Верроккьо был художником-экспериментатором, искавшим новые пути в искусстве. В бронзовой группе «Христос и апостол Фома» на фасаде церкви Ор-Сан-Микеле во Флоренции он наряду с архитектурно-декоративной разрешил и сложную психологическую задачу. Особенно замечателен его конный памятник кондотьеру Коллеони в Венеции (илл. 7). Это — прославление силы и неукротимой воли. Тема намечается уже в гордой поступи коня и ярко выступает в фигуре всадника, в его надменном развороте плеч и хищной голове, в резком очерке губ и презрительном жестоком взоре.

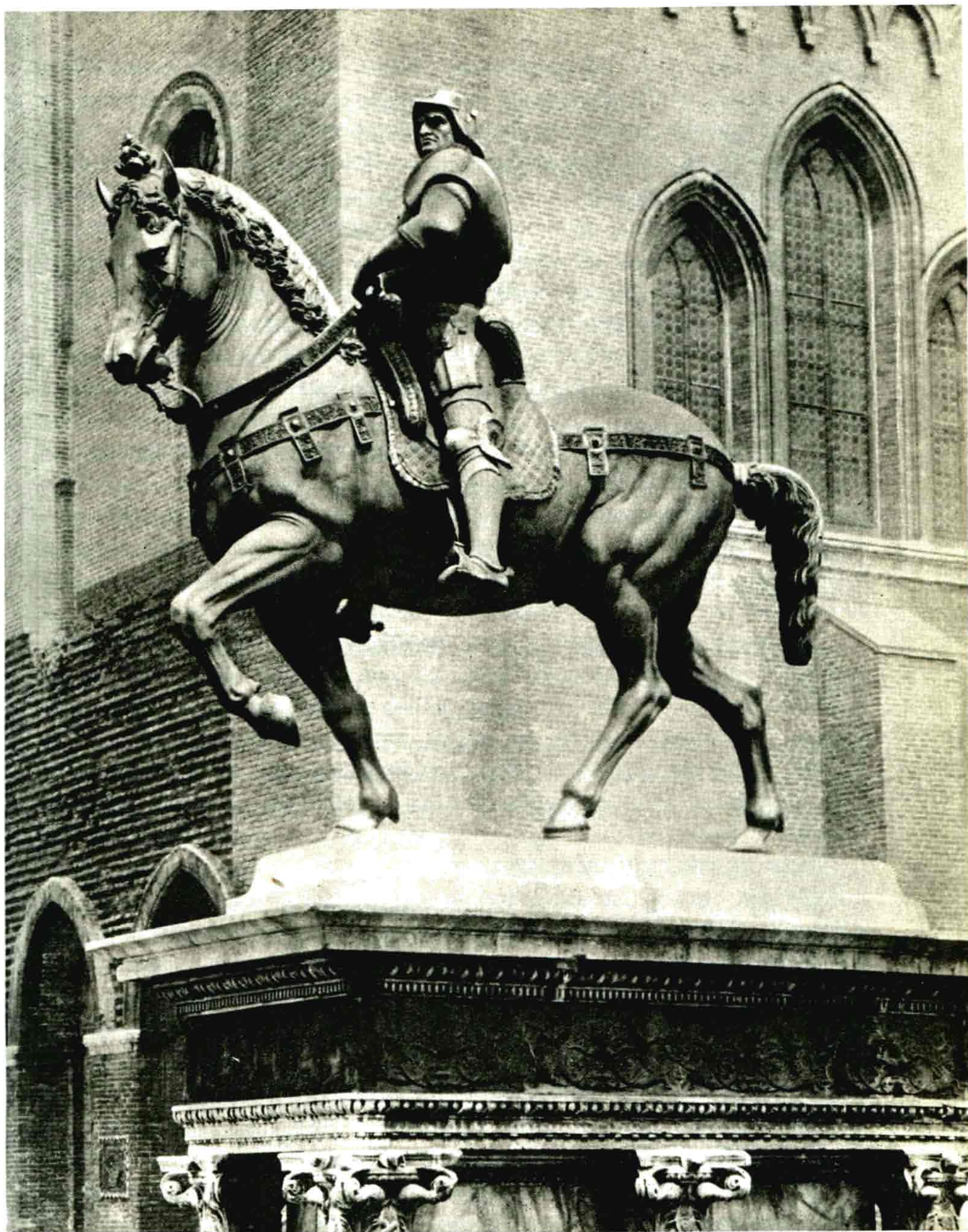
Конец XV и первую четверть XVI века называют «Высоким Возрождением», а первые десятилетия XVI столетия «золотым веком» Ренессанса, так как в эти годы получили завершение все те искания новой культуры, о которых говорилось выше. Характерные черты реализма итальянского Возрождения — классическая ясность, человечность образов, их пластическая сила и гармоническая выразительность — достигают неповторимой высоты. Человек во всем величии его духовных и физических сил вдохновляет на величайшие достижения художников, среди которых почти одновременно творят такие гении, как Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело.

Но Высокое Возрождение является не только продолжением и завершением предшествующего развития, но и качественно новым этапом. Его лучшие представители не только продолжают искания своих предшественников. Они подчиняют эти знания более глубоким задачам, используют их для обобщающих целей. В частном, конкретном они умеют видеть общее, типическое, закономерное. Их гимн величии человека получает поистине монументальное звучание.

Леонардо да Винчи родился в 1452 году в небольшом горном местечке Анкиано возле городка Винчи, недалеко от Флоренции. Отец его был состоятельным нотариусом, матерью была крестьянка. Необычайные и многосторонние способности Леонардо, его неодолимая склонность к рисованию проявилась очень рано. Тринадцатилетним мальчиком он был принят в мастерскую Андреа Верроккьо.

Вазари в своей биографии «божественного» Леонардо да Винчи





*7. Верроккьо. Конная статуя кондотьера Коллеони в Венеции.  
1479 — 1488*



рассказывает о том, что предметом ранних скульптур Леонардо были (ныне пропавшие) «смеющиеся женские головы», а также детские головки. Передача улыбки со всеми оттенками этого выражения душевного состояния человека интересовала Леонардо до конца его дней.

Существует предание, что юноша принял участие в исполнении картины «Крещение Христа» своего учителя Верроккьо, самостоятельно написав одного из коленопреклоненных ангелов, при том так, что превзошел своего учителя. Ангел Верроккьо кажется неповоротливым рядом с одухотворенной тонкостью ангела Леонардо.

Уже юношей Леонардо увлекался математикой и механикой, а также инженерными проектами, поражавшими современников своей смелостью.

Исключительно красивый и физически сильный Леонардо обладал способностью очаровывать людей добротой, любезностью, личным обаянием. Он страстно любил животных, особенно лошадей. Но, восторгаясь прекрасным в природе, он в то же время пристально наблюдал и с интересом зарисовывал головы уродливых людей, поражавших его своей причудливой характерностью.

Леонардо был зачислен в цех живописцев и в 1480 году уже имел собственную мастерскую. В 1481 году монахи монастыря Сан Донато а Систо заказали ему алтарный образ «Поклонение волхвов». Леонардо да Винчи, как это не раз случалось и впоследствии, не закончил этого произведения. Картина сохранилась в виде подмалевка. Она дает возможность понять замысел художника, суть композиционного решения.

Одни из волхвов, поклоняющихся мадонне и ее сыну, охвачены раздумьем, другие удивляются и как бы не верят своим глазам, третьи — склоняются ниц. Чудесно намечен и дальний план: очертания деревьев свидетельствуют о том, с каким глубоким знанием закономерностей формы дерева, с каким чувством целого Леонардо привел в перспективное сокращение ветви и листву центрального дерева и пальм. На заднем плане изображены всадники на вздыбленных конях и превосходно нарисована в перспективе архитектура незавершенного здания с лестницами и арками.

К раннему флорентийскому периоду (1470-е гг.) относится хранящаяся в Государственном Эрмитаже «Мадонна с цветком» (так называемая «Мадонна Бенуа»).



Весьма вероятно, что Леонардо должен был представляться загадкой руководителям флорентийской художественной жизни: художник, больше занимавшийся механикой, чем живописью, был явлением столь же непонятным, как инженер, приписанный к цеху живописцев. Леонардо обходили заказами. Но как раз в это время Миланский герцог, честолюбивый и умный политик, претендовавший на роль покровителя искусства и науки, Лодовико Моро обратился во Флоренцию к Лоренцо Медичи с просьбой рекомендовать ему художника для исполнения конного памятника его отцу Франческо Сфорца. Лоренцо указал на Леонардо, и художник согласился принять предложение герцога. В бумагах Леонардо найден чрезвычайно любопытный черновик его письма к Лодовико, в котором он перечисляет то, что может выполнить для герцога в Милане. Из одиннадцати пунктов девять относятся к военным сооружениям, десятый пункт говорит о постройках мирного времени и лишь одиннадцатый гласит: «Также я берусь в скульптуре — в мраморе, бронзе или глине, — как и в живописи, выполнить все, что возможно, не хуже всякого, желающего померяться со мной.

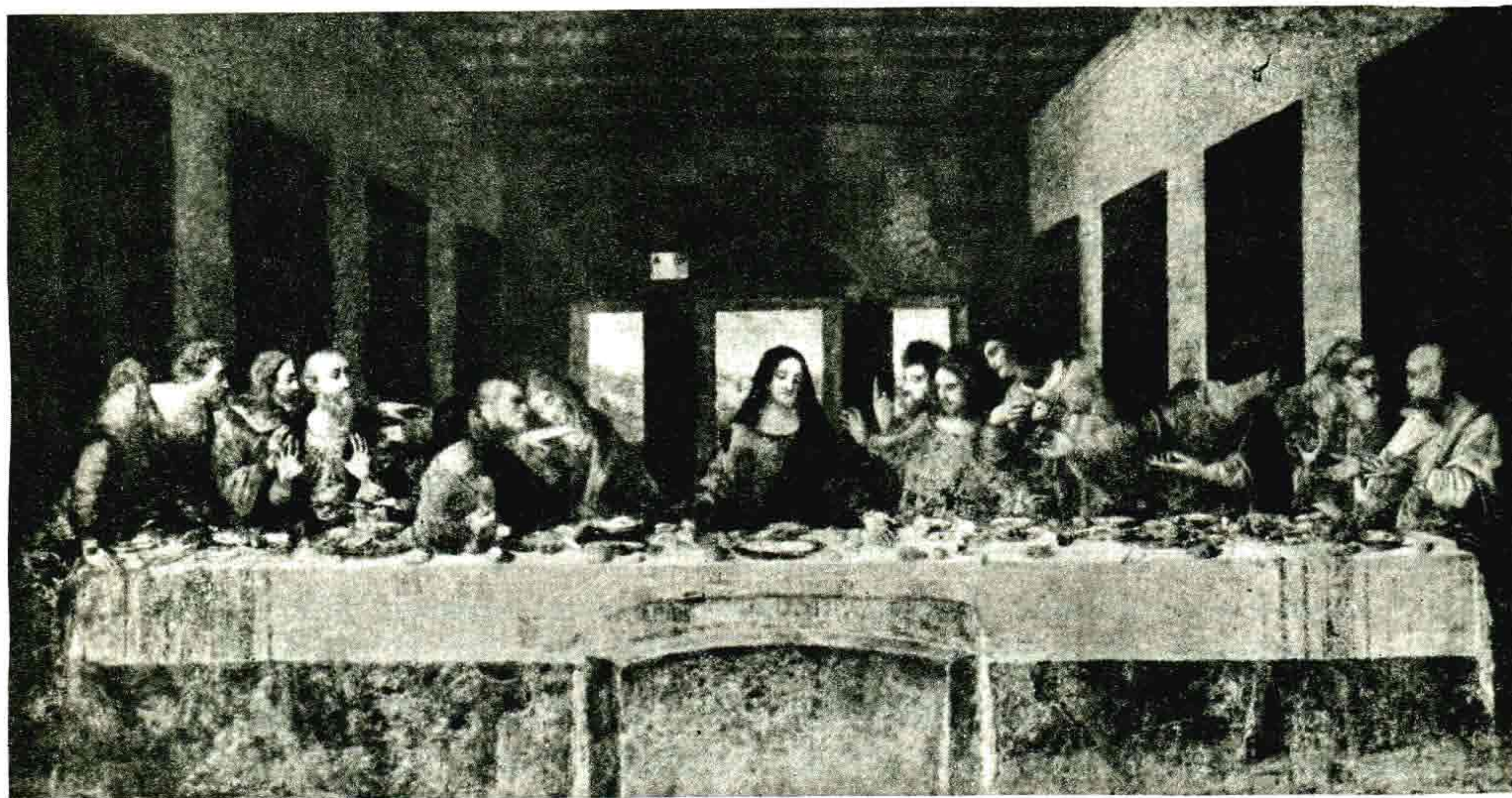
Можно будет также выполнить бронзового «Коня», что принесет бессмертную славу и вечный почет счастливой памяти синьора вашего отца и славному роду Сфорца...»

Между прочим, в этом послании Леонардо обходил молчанием еще один свой талант, который он прежде всего имел случай показать герцогу, — талант музыканта, при том изобретшего серебряную лютию невиданной формы и силы звука.

Леонардо приехал в Милан в 1482 году и пробыл здесь до 1499 года. За это время им была вылеплена в глине модель конной статуи Сфорца в натуральную величину памятника. Леонардо провел огромную подготовительную работу. Бесчисленны его зарисовки лошадей в движении, анатомических деталей, эскизных вариантов. По-видимому, его решение колебалось между двумя образами всадников: на вздыбленном и на медленно выступающем коне. Статуя так и не была отлита в бронзе из-за недостатка средств у герцога. Ее глиняная модель была повреждена французскими арбалетчиками при взятии города в 1499 году, после чего ее остатки просуществовали недолго.

В миланский период Леонардо одновременно работал и над образом, эмоционально как бы противоположным. В трапезной монастыря





*8. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Фреска в трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане. 1495 — 1497*

Санта Мария делле Грацие он должен был увековечить Христа, то есть в понимании его времени создать образ добра и мудрости, любви и всепрощения. Фреска «Тайная вечеря» (илл. 8) дошла до нашего времени в сильно поврежденном состоянии. Но и уцелевшее поразительно. Леонардо изобразил драматическое действие. Он избрал момент, когда Христос говорит своим ученикам: «Один из вас предаст меня». Волнение пробегает по всей группе, некоторые апостолы встают. Чувства изумления, ужаса, негодования, недоумения, недоверия сменяют друг друга. Художник выражает это позами, движениями, жестами рук. Подавленный, поник головою Иоанн. Петр, схватив нож, нагибается к нему и шепотом просит узнать у учителя, кто злодей. Иуда несколько отклонился назад. Его лицо с резким профилем, крючковатым носом, выступающей нижней губой и подбородком остается в тени. Фигура Христа на фоне окна с голубым небом спокойна, грустна, почти бесстрастна; правая рука как бы подтверждает сказанное, левая ладонью кверху лежит на столе, она как бы говорит: «Вот она правда». Все двенадцать фигур разбиты на четыре груп-



пы по три человека в каждой: пирамидально построены две ближай-  
шие к Христу, по четырехугольнику — две крайние. Художник  
с величайшим мастерством сочетает характерность типов и жестов,  
использует чередование света и тени.

В те же годы в Милане (1483—1490/94) Леонардо написал картину  
«Мадонна в гроте». В полусумраке пещеры возле мадонны расположе-  
ны Христос, младенец Иоанн и ангел. Христос детским и в то же вре-  
мя серьезным жестом благословляет товарища своих игр. Колено-  
преклоненный ангел, чуть отклоняя лицо к зрителю, указывает на  
благоговейно склонившегося Иоанна; левая рука мадонны, протяну-  
тая к Христу, как бы оберегает и одновременно благословляет его;  
этот жест выражает материнскую любовь.

К первому миланскому периоду причисляют и несколько работ, о  
принадлежности которых Леонардо идет спор между историками  
искусства. Среди них «Портрет неизвестной дамы» (предположи-  
тельно Лукреции Кривелли). К этому периоду относят и неболь-  
шую картину Государственного Эрмитажа «Мадонна Литта» (см.  
*цв. вклейку*).

Когда Леонардо в 1499 году покидал Милан, ему было уже сорок  
семь лет. Модель памятника Сфорца и «Тайная вечеря» прославили  
его имя. Самые влиятельные меценаты, князья, герцоги, короли  
добивались хотя бы небольшой работы его руки. Развернулись и все  
другие способности этого гениального человека. Леонардо был дру-  
гом замечательных ученых — математика Пачоли, астронома Тос-  
канелли, анатома делла Торре; он занимался анатомией, физиоло-  
гией, зоологией, антропологией, биологией, ботаникой, геологией,  
географией, топографией, космографией, чистой механикой, гидрав-  
ликой, гидромеханикой, океанографией, акустикой, оптикой, астро-  
номией, математикой и всеми видами техники, включая инженерию,  
машиностроение и летное дело. В некоторых областях он на столетия  
опережает уровень научных знаний своей эпохи: устанавливает от-  
дельные закономерности в области физики, пытается сформулировать  
закон сохранения энергии, разрабатывает волновую теорию звука,  
приходит к идее беспрядельности пространства, бесчисленности ми-  
ров. Многочисленны его проекты разнообразнейших станков, он изу-  
чает законы парения в воздухе твердых тел, проектирует парашюты  
и пропеллеры. На основе произведенных вскрытий трупов Леонардо



выполняет множество превосходных анатомических рисунков; ученые по многим вопросам видят в нем предшественника Галилея, Паскаля, Гюйгенса, Гарвея.

После Милана для Леонардо начались годы скитаний. Он переезжает из одного города в другой, выполняет заказы Флорентийской республики, служит военным инженером у Чезаре Борджа. В 1503 году Синьория предлагает ему, к этому времени самому славному художнику Италии, почетный заказ — роспись стены в Зале Совета дворца Синьории. Некоторое время спустя заказ на аналогичную роспись в том же зале получает двадцатипятилетний Микеланджело; работа Леонардо и Микеланджело над картонами к фрескам вылилась в своеобразное соревнование двух гениальнейших художников эпохи.

Эпизод, который Леонардо изобразил, был взят из истории войны Флоренции с Миланом — битва при Ангиари в 1440 году.

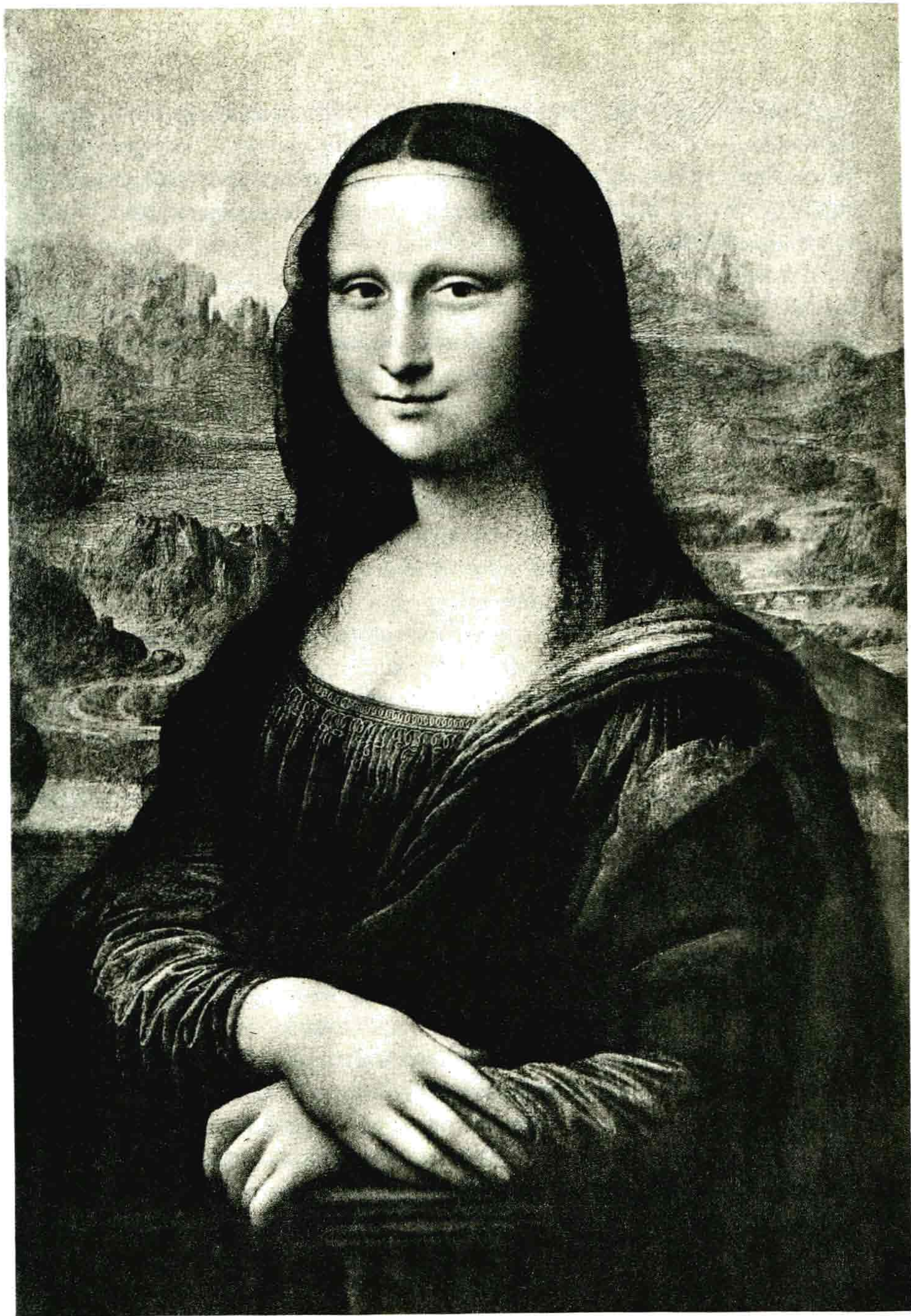
Вазари описывает потрясающее впечатление, которое произвел подготовительный картон, когда он был выставлен для всеобщего обозрения. Картон Леонардо, так же как и картон Микеланджело «Битва при Кашине», стали, по выражению Вазари, великой школой для всех живописцев. Оба картона не дошли до нас, и мы можем судить о них только по подготовительным рисункам, старым копиям и гравюрам.

В Лувре хранится большой рисунок, являющийся талантливой копией центральной части этой композиции, изображающей яростную борьбу группы всадников за знамя. Вазари называет композицию «превосходнейшей и удивительнейшей».

Разумеется, картина Леонардо с ее трагической динамикой, передачей ярости битвы достигала высот, не виданных со времен античности. И в то же время подтекст, быть может не очень доходивший до зрителя, говорил о глубоком возмущении великого гуманиста тем, что одобрялось современным ему обществом. Война — самое зверское безумие, — такой была мысль Леонардо.

В это пребывание во Флоренции Леонардо создал композицию, изображавшую мадонну и св. Анну с младенцами Христом и Иоанном. Картон с первым вариантом этой группы стал событием в жизни Флоренции. Народ стремился в мастерскую художника, чтобы увидеть новое произведение Леонардо. И действительно, картон исполнен





*9. Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы („Джоконда“).  
Ок. 1503*



чарующей прелести. Изысканная, как бы дымчатая, светотень — «сфумато» — с необыкновенным изяществом передает тонкие формы улыбающихся загадочной улыбкой молодых женщин. Позднее Леонардо уже в живописи осуществил другой вариант композиции с пирамидальным построением группы.

Возможно, что, помимо основной задачи, его привлекла и техническая трудность, которую он сам себе поставил: изобразить на сравнительно небольшой плоскости четыре фигуры почти в натуральную величину; задумав их сидящими и частично перекрещивающими друг друга, он блестяще решил эту задачу.

Примерно в это же время Леонардо писал свою «Джоконду» — портрет Моны Лизы, жены флорентийского гражданина Франческо Джокондо (илл. 9). Быть может, ни один портрет в мире не вызывал такого огромного количества суждений самого противоречивого характера. Портрет получил восторженное признание в современной художнику Флоренции. Сейчас картина хранится в Лувре как один из величайших шедевров мирового искусства. Джоконда с загадочной улыбкой смотрит на зрителя. Она представлена сидящей в кресле на фоне бескрайнего фантастического горного пейзажа, в голубых далях которого среди скал видны извилины реки и арки моста.

Чего добивался Леонардо в этом портрете, над которым работал очень усердно и долго? Он стремился написать с возможной убедительностью живую женщину, воспроизвести так ее внешнюю красоту, чтобы раскрыть ее внутренний мир. Поражает в картине сочетание духовного и чувственного, телесного и интеллектуального, которое художник увидел в Джоконде.

В течение ряда лет, особенно к концу жизни, Леонардо работал над систематизацией своих записей. Он суммировал, обобщал свои наблюдения. То, что после его смерти было опубликовано под названием «Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского», является итогом незавершенной работы, частью его обширных трудов. Ценность трактата исключительно велика. Не только потому, что отдельные описания высоко художественны, но и потому, что трактат фиксирует реальные наблюдения и дает ценные обобщения; он учит закономерности движения человеческого тела, обрисовывает различные типы, закономерности в структуре



растений, в изменении воспринимаемой формы от удаления, среды и света.

Последние годы жизни Леонардо были трудными. После Флоренции он несколько лет провел в Риме, но его работа по диссекции трупов вызвала против него обвинения в неверии со стороны придворных недоброжелателей. Наконец, французский король Франциск I в 1517 году пригласил его во Францию в качестве «живописца короля», а также инженера. Инженерные работы всегда привлекали Леонардо; в Италии его оросительные каналы и шлюзы до сих пор играют роль в плодородии Ломбардии. Он и во Франции разработал план системы каналов, соединяющих Тур и Блуа с Соной. Позднее его проект был в какой-то степени использован.

Автопортрет (*илл. 10*) Леонардо сохранил нам его черты в старости; подстриженные усы не скрывают скорбных чуть презрительных губ, но пристальные глаза из-под нависших бровей смотрят по-орлиному: гордо и зорко.

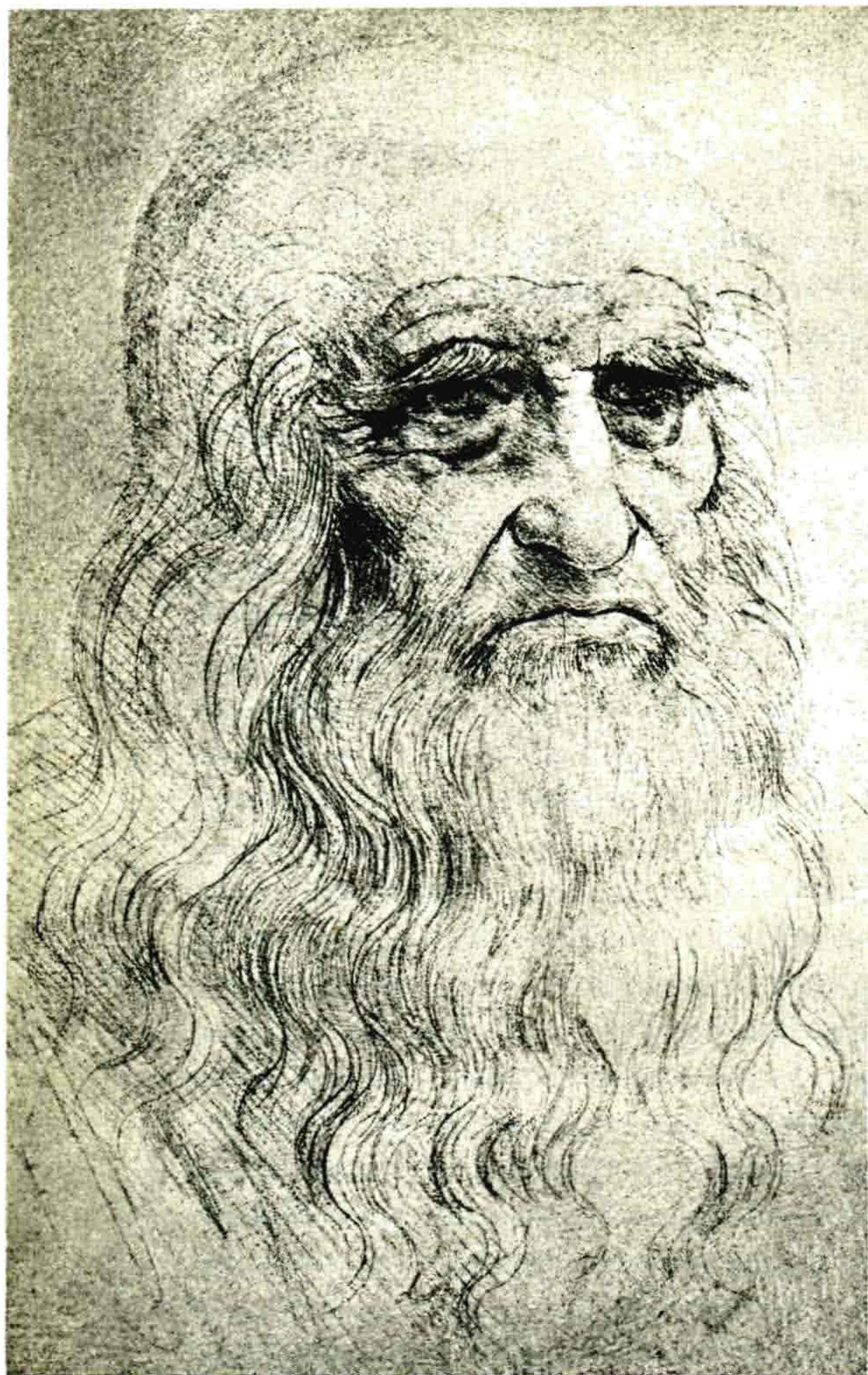
Леонардо да Винчи скончался 2 мая 1519 года. Все его рукописи достались его верному ученику Франческо Мельци. Во Францию, кроме купленной королем «Джоконды», он привез «Св. Анну» и «Иоанна Крестителя». Эти картины позднее попали в Лувр.

Влияние Леонардо на искусство его времени было огромно и далеко выходило за пределы творчества его непосредственных учеников и последователей, из которых многие, например Франческо Мельци и Бернардино Луини, создали значительные произведения. Искусство Леонардо повлияло также и на сложение творческого лица его прославленного современника Рафаэля Санти.

Рафаэль (1483—1520) родился в Урбино. Отец его был скромным художником. Юношей Рафаэль поступает в мастерскую своего знаменитого земляка Перуджино.

Уже ранние работы свидетельствуют о совершенно своеобразном очаровании таланта Рафаэля. Такова небольшая композиция «Сон рыцаря» с изображением воина, уснувшего у подножия дерева, на фоне далекого пейзажа, между двумя аллегорическими фигурами — «Наслаждения» и «Доблести». Во второй картине «Три грации» Рафаэль композицию виденной им античной группы поместил на фоне умбрийского пейзажа. К ранним работам Рафаэля относится и небольшая «Мадонна Конестабиле» Государственного Эрмитажа в Ленинграде.





*О. Леонардо да Винчи  
Автопортрет. Ок. 1510*

Весенний пейзаж с тонкими деревцами, пологими холмами и светлым голубым озером звучит чудесным аккомпанементом к группе молодой матери с ребенком на руках.

К 1504 году (год переезда Рафаэля во Флоренцию) относится лучшая из его ранних картин «Обручение Марии», напоминающая отчасти прекрасную композицию Перуджино в Сикстинской капелле «Передача ключей святому Петру».

Во Флоренции Рафаэль попадает в атмосферу напряженной творческой жизни. Он знакомится с выдающимися художниками, с не-





*Леонардо да Винчи. Мадонна Литта. Ок. 1490*



утомимой страстью изучает искусство прославленных мастеров, прежде всего Леонардо и Микеланджело, а также Фра Бартоломео и других. Он создает цикл «Мадонн», в которых кроткая прелесть матери, занятой своим ребенком, сочетается с ясной прелестью спокойного пейзажа. Рафаэль разрабатывает и варьирует композиционную пирамидальную схему Леонардо да Винчи, правдиво и изящно компоует движения детей, резвящихся вокруг красивой матери («Мадонна с щегленком», «Мадонна-садовница», «Мадонна в зелени», позднее — «Мадонна Грандука» и др.).

Флорентийские работы создали славу молодому Рафаэлю. Осенью 1508 года он получил приглашение от папы Юлия II принять участие в росписях ряда Ватиканских зал. Возможно, что этому способствовала поддержка его земляка, первого архитектора Италии этих лет, Браманте (1444—1514), продолжившего в зодчестве XVI века прогрессивную новаторскую линию творчества Брунеллески, Альберти.

Донатто Браманте был первым строителем грандиозного собора св. Петра в Риме, ставшего центральной постройкой XVI века. В течение ста пятидесяти лет достройкой и перестройкой собора последовательно, после Браманте руководили Рафаэль, Антонио да Сангалло, Микеланджело, Виньола, Джакомо делла Порта, Мадерна, Бернини и другие.

То, что создал Рафаэль в Ватикане в последующие десятилетия, стало крупнейшей вехой в развитии искусства Возрождения.

Рафаэлю была поручена роспись четырех смежных зал, так называемых станц (комнат). Часть из них получила название по сюжетам фресок. Первым залом, в котором Рафаэль начал свои росписи в Ватикане, была так называемая комната подписи — Станца делла Сеньятура, где скреплялись печатью папские декреты и буллы. На стенах этого сравнительно небольшого помещения Рафаэль написал «Диспут» (беседы о таинстве причастия), напротив — знаменитую «Афинскую школу» (философские беседы); на третьей стене было помещено прославление поэзии — «Парнас»; на четвертой — группа из трех аллегорических фигур «Мудрость, Умеренность, Сила», олицетворяющая правосудие. На потолке Рафаэль написал «Грехопадение», «Победу Аполлона над Марсием», «Астрономию» и «Суд Соломона». Каждая из стен имела для росписи полукружье, горизонтальное основание которого находилось выше уровня глаз стоящего зрителя.



Композиция картин учитывала эту форму верхней части плоскости стены. В «Диспуте» Рафаэль расположил по двум дугам две группы — нижнюю, изображающую земную «воинствующую» церковь, и верхнюю, прославляющую церковь «небесную», «торжествующую».

«Афинская школа» (илл. 11) посвящена философии, притом как явлению, равному богословию, ибо, по выражению друга Рафаэля гуманиста Марсилио Фичино, философия и теология — близнецы. Фреска прославляет греческую философию, противопоставляя и в то же время сочетая два главных ее направления в лице Платона и Аристотеля.

Перед зрителем площадка и широкая лестница, ведущая к величественному, величественному и легкому зданию, напоминающему постройки Браманте (есть предание, что этот великий земляк Рафаэля помог ему архитектурным эскизом). В этом архитектурном окружении художник разместил в двух планах свои поразительные по красоте и богатству движения группы философов. На верхней площадке лестницы среди группы философов в центре, размеренно шагая в сторону зрителя, идут Платон и Аристотель. Платон изображен длиннородым старцем, в руке он держит книгу, а правой рукой указывает вверх. Аристотель протягивает руку к земле. Такая трактовка центральных образов соответствовала в то время пониманию их философии: об естественных вещах Платон судит божественно, в то время как Аристотель о божественных — по-земному.

Третьей чудесной композицией Станцы делла Сеньятура является «Парнас» — композиция, прославляющая поэзию. Не имея возможности здесь останавливаться на деталях каждой из фресок Рафаэля, мы можем лишь указать, что в каждой из них художник находит все новые, ритмически прекрасные сочетания групп. Станца делла Сеньятура была залом, где все росписи были задуманы и детально проработаны в картонах, а также выполнены на стене собственноручно Рафаэлем. Позднее это стало для него невозможным из-за занятости другими заказами и все большую часть работы ему приходилось поручать ученикам. И тем не менее в росписях в Станце д'Элиодоро, названной по главной ее композиции «Изгнание Элиодора из храма», и в Станце дель Инчендио (пожара), названной по росписи «Пожар в Борго», Рафаэль остается на огромной высоте. Однако между росписями станц есть значительная разница. Станца делла Сеньятура в





*11. Рафаэль. Афинская школа. Фреска Станцы делла Сеньятура. 1509 — 1511*

наибольшей степени проникнута духом гуманизма. Фрески же Станцы д'Элиодоро косвенно прославляют папство. В них папа является не только свидетелем изображенных чудес, но и сам принимает в них участие.

Преемник Юлия II Лев X загружал Рафаэля работами, которые требовали от него большого труда. Рафаэль являлся главным архитектором собора св. Петра, руководил археологическими раскопками в Риме. В эти же годы (1515—1518) им созданы два монументальных цикла, относящихся к интереснейшей части его творческого наследия. Это рисунки ковров-гобеленов для Сикстинской капеллы и роспись виллы Фарнезина.

Тканые ковры были одной из самых роскошных форм украшения. Лучше всего они выполнялись во Фландрии — в Аррасе, Брюгге и Брюсселе. Рафаэлю было поручено изобразить «Деяния апостолов».



За четыре года им были нарисованы совместно с учениками вытканые затем во Фландрии под руководством мастера ван Альста семь огромных картонов. Они были выставлены на всеобщее обозрение и имели большой успех.

Эти то торжественные («Паси овца моя»), то простонародные («Чудесный улов») сцены поразительны не только по ритмической мелодии композиций, но также и по своему реализму. Интересно, что



*12. Рафаэль. Мадонна делла седиа. Ок. 1516*



сохранились забытые в течение столетий подлинные первоначальные картоны, в которых рука мастера видна во всей своей силе. Разрезанные на фрагменты картоны оставались на складах ткацкой фабрики в Брюсселе. В XVII веке картоны обнаружил Рубенс, убедивший английского короля Карла V приобрести их.

Эпоха папы Льва X в Италии была временем чувственной культуры, необыкновенной пышности, празднеств, роскоши. Один из римских богачей, близкий к кругу гуманистов, Агостино Киджи заказал Рафаэлю написать в его загородной вилле Фарнезина сюиту, посвященную истории Амура и Психеи. Уже раньше в 1515 году Рафаэль написал там фреску «Триумф Галатеи» — одно из первых прекрасных его созданий на античную тему. К 1518 году он завершил композиции на потолке и парусах в другом зале. Большая часть росписей была исполнена учениками, и, несмотря на это, работы сохраняют непосредственное очарование произведений Рафаэля. Может быть нигде в большей степени не применимы к ним слова Гете: Рафаэль «никогда не эллинизирует, но чувствует, думает, действует безусловно, как грек».

В последнее пятилетие своей жизни Рафаэль создал портреты, по своей характерности и жизненности не уступающие лучшим портретам Гольбейна (портреты Бальдассаре Кастильоне, кардинала, папы Льва X с кардиналами Росси и Медичи).

К этим же годам относятся пятьдесят две композиции, украшающие потолок так называемых Лоджий — арочной галереи во втором этаже ватиканского дворца. Это целая «Библия в картинах». Хотя росписи выполнены большей частью учениками по эскизам Рафаэля, все же и здесь ощутимы все особенности творчества мастера. Но этим не исчерпано творчество последних лет Рафаэля. Именно в эти годы он написал несколько мадонн совершенно исключительной прелести. Среди них «Мадонна делла седиа» («Мадонна в кресле», *илл. 12*) и бессмертная «Сикстинская мадонна» (*илл. 13*). Кроме того, он успел довести почти до конца большую композицию «Преображение».

В связи с «Мадонной делла седиа» существует предание, что Рафаэля поразила увиденная им женщина из простого народа, сидевшая с прильнувшим к ней ребенком. Действительно, красота картины в высшей степени реальна и жизненна.



«Сикстинская мадонна» составила мировую славу Рафаэля. То, что он, перегруженный всевозможными работами, обещал написать ее для небольшого провинциального монастыря и действительно выполнил это обещание, показывает глубокую внутреннюю потребность создать образ большой глубины и душевной чистоты. Картина написана с исключительной широтой и тонкостью и является произведением, завершающим длительный процесс развития и творчества художника и всей итальянской культуры. Создав образ глубокой человечности, Рафаэль достиг впечатления величия, монументальности, классической чистоты и гармонии.

Рафаэль пытался достичь реальной осязаемости образа душевного и телесного совершенства и в то же время показать мать (как бы прообраз всех матерей), которая несет сына навстречу всем испытаниям жизни. Мадонна как будто знает о том, что ожидает в будущем ее младенца, с такой мудростью смотрит она на зрителя. Все в картине — от композиционного замысла до отдельных деталей — сделано так, чтобы придать этому видению убедительность реальной действительности: и простая зеленая занавеска, и лысоватый папа Сикст, и ангелочки, так по-детски сложившие руки. Очевидно, за эту душевную чистоту, за эту веру в человека и его достоинство человечество в течение четырех веков остается благодарным великому урбинцу.

Рафаэль скончался в 1520 году, годом раньше умер Леонардо да Винчи. Но продолжал творить третий из величайших гениев Италии — Микеланджело.

Микеланджело считал себя по преимуществу скульптором. Известна его шутка, сказанная Вазари о том, что он впитал в себя ремесло каменотеса с молоком кормилицы-крестьянки из Сеттиньяно, местечка каменщиков. Но он столько же, если не больше, работает и в области живописи и архитектуры. Долгая жизнь Микеланджело, как бы одержимого неистовой потребностью творчества, — это цепь страданий, усугубляемых невозможностью осуществить полностью свои замыслы, беспредельной требовательностью к себе, трагическим одиночеством человека великого столетия в те годы, когда вдохновлявшие его идеи вступили в самое жестокое противоречие с действительностью, когда наступило крушение ренессансных идеалов.

Микеланджело Буонарроти родился в 1475 году в Капрезе (близ Флоренции) в почтенной семье старого рода, однако к этому времени





*13. Рафаэль. Сикстинская мадонна. 1515 — 1519*



обедневшей. В семье не понимали художественного призвания мальчика. Но его влечение к искусству было так велико, что отец вопреки своему желанию отдал тринадцатилетнего мальчика в обучение к одному из лучших флорентийских мастеров Доменико Гирландайо, где он поразил своими способностями и учителя и товарищей.

Это были годы, когда художественная атмосфера Флоренции была насыщена идеями гуманизма. Лоренцо Медичи, живший в окружении гуманистов, собрал в своих садах богатейшую коллекцию замечательных произведений искусства, среди них — немало ценных античных фрагментов. Покровительствуя художникам, заботясь о развитии искусства, он обратился к Гирландайо с просьбой прислать к нему для дальнейшего развития и воспитания двух наиболее одаренных юношей. Выбор пал на Граначчи и Микеланджело.

Хранителем художественного собрания Медичи был старый скульптор Бертольдо ди Джованни, когда-то работавший с Донателло. Годы уже не позволяли ему заниматься мрамором и бронзой, но руководителем он мог быть превосходным. Годы у Лоренцо Медичи были счастливейшими в жизни Микеланджело.

К этим годам относятся два прекрасных произведения Микеланджело, в которых сказался высокий дух, неистовый темперамент и мастерство ваятеля. Одно из них — плоский барельеф, изображающий мадонну, кормящую младенца. Другой рельеф изображает борьбу кентавров и лапифов. Поразительна пластическая сила, с которой вылеплены обнаженные тела борющихся юношей. Эти бурно сопоставленные объемы говорят о восторге, который испытывал молодой художник перед бесконечно разнообразными формами человеческого тела.

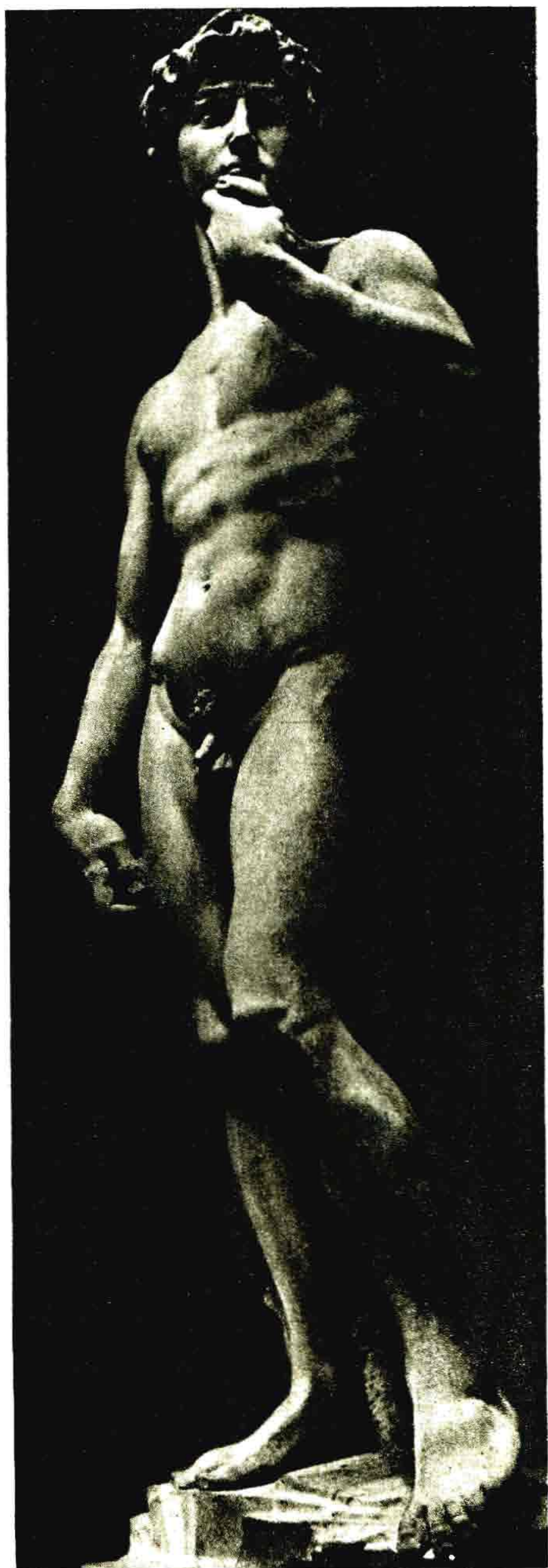
Славу гения Микеланджело уже в молодости составили несколько его статуй, и в первую очередь глубоко трогательная «Пьета» (1498—1501). Мария изображена юной. Ее одежда дробится бесчисленными мелкими складками, оттеняющими прекрасные формы тела лежащего на ее коленях обнаженного мертвого сына. Лицо мадонны скорбно, оно опущено, но боль и скорбь переданы с глубоким величием без всякой внешней подчеркнутости: Мария только отводит в сторону свою левую руку как бы с выражением немого вопроса, укора, страдания.



Примерно к этому же времени относится одно из немногих станковых живописных произведений Микеланджело — так называемая «Мадонна Дони». На ней изображена Мария, сидящая на земле и передающая младенца Христа Иосифу. Фигуры вылеплены светотенью до выпуклости барельефа, очертания их четки, краски локальны. Картина исполнена энергии, силы, поражает уверенностью, с которой художник пользуется различными ракурсами. У балюстрады заднего плана Микеланджело нарисовал несколько обнаженных юношей, не имеющих ни малейшего отношения к сюжету. Это вносит в картину непосредственность жизни, сообщает «священному» сюжету светский характер.

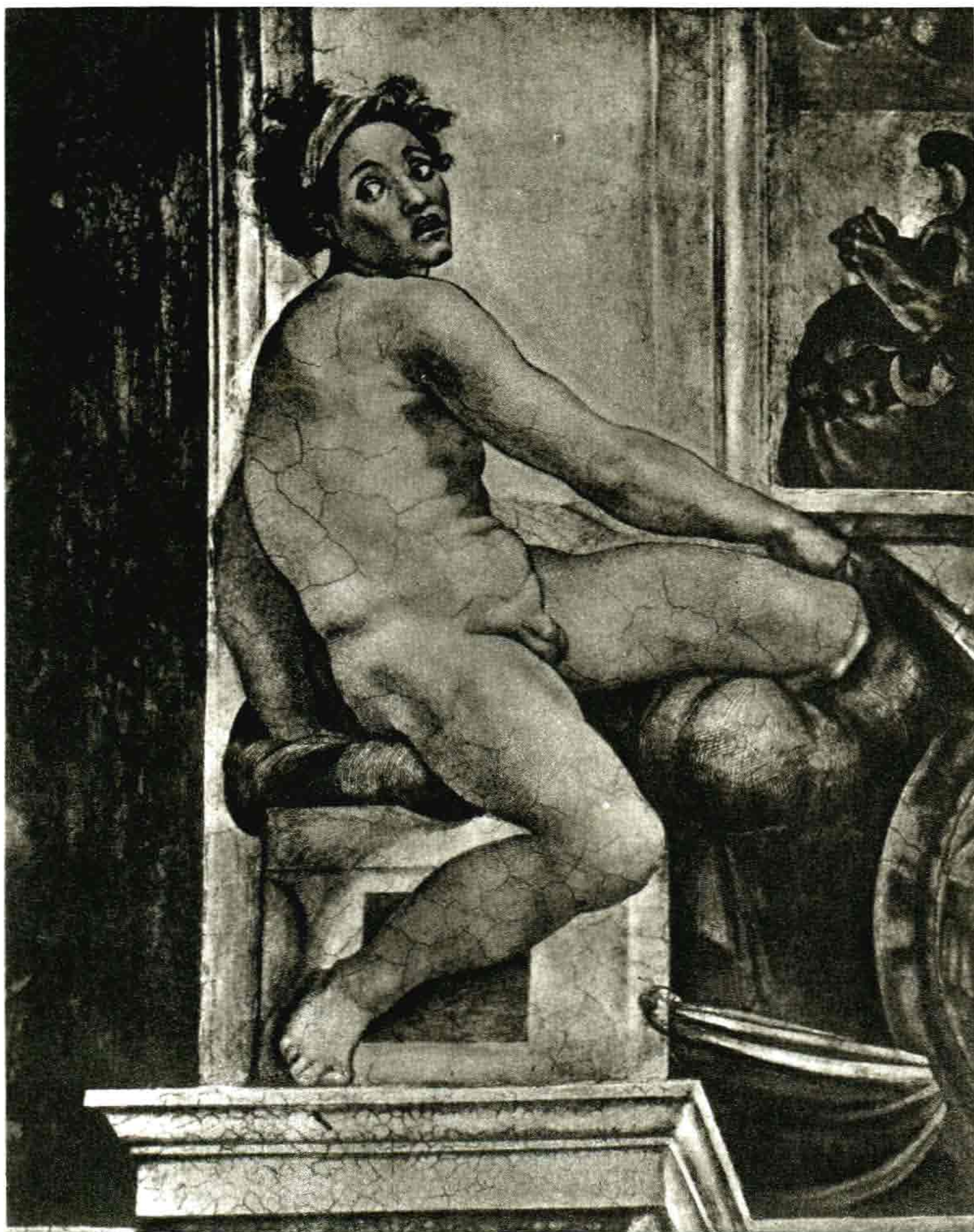
Еще несколькими статуями двадцатипятилетний Микеланджело завоевал в эти годы громкую славу, но особенное признание получила его колоссальная статуя Давида (илл. 14)

С дерзновением юности Микеланджело обязался властям своего города в течение одного года высечь из испорченной огромной глыбы мрамора, валявшейся во дворе Синьории, колоссальную статую Давида и выполнил свое обещание. Обнаженный юноша, сухощавый и стройный, опирается на правую ногу; левая рука готовится снять с плеча пращу, правая держит камень; гордая голова с шапкой вьющихся волос обращена навстречу врагу, лицо полно гнева, брови сдвинуты, ноздри



14. Микеланджело. Давид.  
1501 — 1504





*15. Микеланджело. Обнаженный юноша. Фреска  
плафона Сикстинской капеллы в Ватикане. 1508 — 1512*

трепещут, глаза широко раскрыты. «Давид» воспринимался современниками как призыв к гражданскому мужеству и защите республики. К решению вопроса о том, как лучше поставить «Давида» были привлечены самые авторитетные художники. Статуя была установлена под открытым небом на лестнице Синьории.

Выше говорилось о том, как в 1503 году флорентийская Синьория заказала Леонардо да Винчи изображение битвы при Ангиари в За-



ле Совета; несколькими месяцами позднее она предложила Микеланджело в том же зале также изобразить батальную сцену.

Для сюжета была выбрана битва при Кашине в 1364 году. Интересно, как своеобразно каждый из мастеров решил свою задачу. О Леонардо говорилось выше. Микеланджело изобразил момент внезапного нападения врага на флорентийцев, когда они в жаркий день купаются в реке и, услышав сигнал, спешат вооружиться и броситься навстречу неприятелю. Такой выбор открывал художнику путь для показа героической решимости воинов-патриотов и в то же время давал ему богатые возможности изображения обнаженного тела в движении. Как и картон Леонардо, создание Микеланджело вызвало восторг флорентийцев и «стало школой для художников». Леонардо начал выполнять свою картину на стене, но Микеланджело не удалось сделать и этого, так как он был вызван в Рим для новых грандиозных заданий папы Юлия II. Картон Микеланджело погиб так же, как и картон Леонардо. Сохранившиеся гравюры и предварительные рисунки фигур дают некоторое представление об отдельных группах и о всей композиции. Картон Микеланджело имел еще больший успех, чем композиция его соперника.

В Риме Микеланджело приступает к осуществлению грандиозного проекта надгробного памятника папе Юлию II, который папа хотел увидеть законченным еще при жизни. Но работа была приостановлена новым заказом папы. В 1508 году он предложил Микеланджело расписать потолок Сикстинской капеллы в Ватикане. Тщетно отговаривался художник тем, что живопись, и, особенно фреска, не его дело, что он скульптор. Но Юлий II не терпел возражений. Микеланджело с горечью оставляет работу над памятником, но постепенно все более увлекается новыми замыслами, отсылает всех предложенных ему помощников и в четыре года заканчивает грандиозную роспись, подобно которой мир не видел ни до, ни после него. Микеланджело изобразил историю возникновения мира и человечества. Но его творческое воображение очень скоро вышло далеко за пределы того, что предполагал видеть в росписи папа. Художник расчленил поверхность потолка написанной архитектурой, выделив ею девять композиций, из них четыре — во всю ширину потолка и пять меньших. Пилястры и выступы членения украшены великолепными фигурами обнаженных юношей (*илл. 15*), это славо-



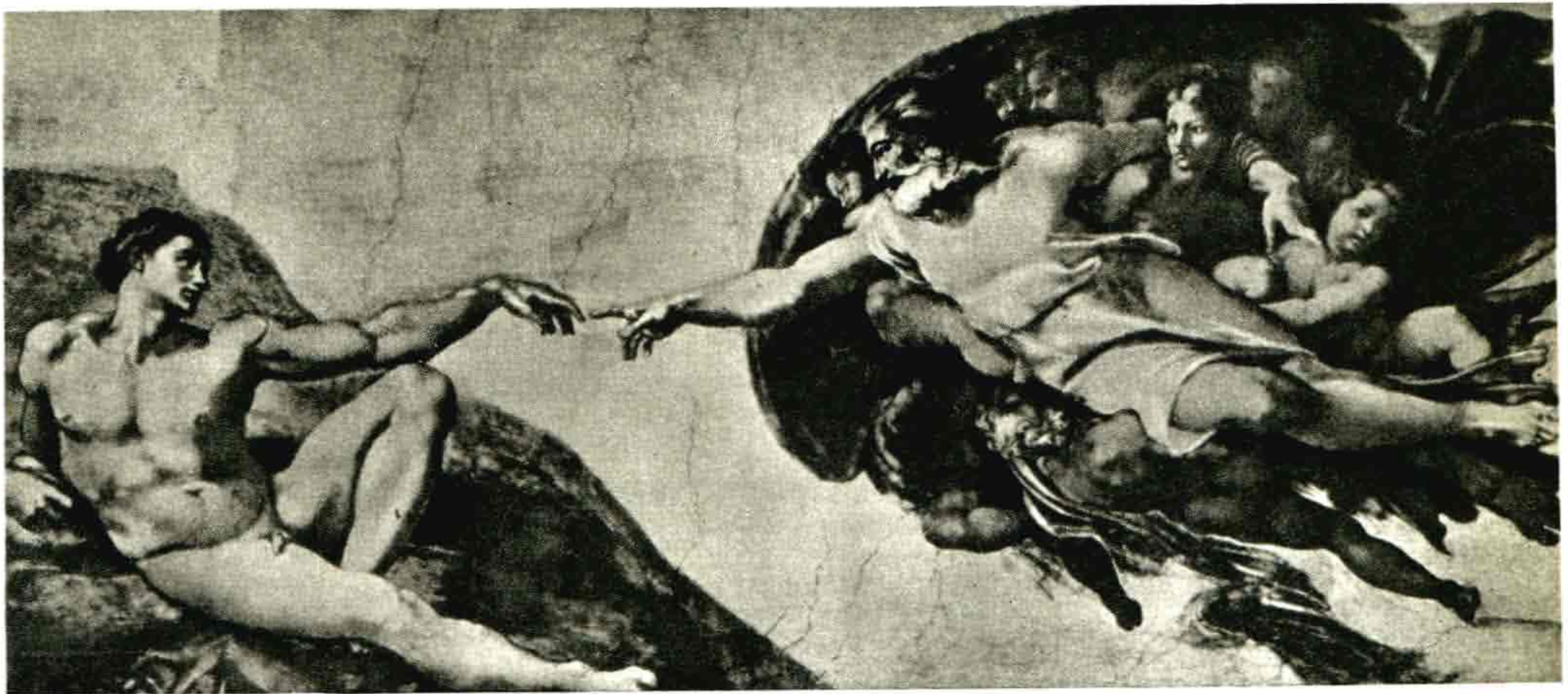
словие человеку, человеческому телу и духу, его мощи. В девяти панно Микеланджело показал историю Ноя и потоп, а также Адама и Еву и, наконец, творящего Саваофа. Окруженный сонмом юных ангелов на фоне огромного развевающегося плаща, Саваоф пронесется над землей и водой, он указывает путь светилам, отделяет свет от тьмы. В росписи, изображающей сотворение Адама, Адам лежит на земле, пролетающий создатель протягивает к нему руку, и от его указательного пальца по телу созданного им человека как бы пробегает искра: оно оживает, мускулы напрягаются, в нем загораются мысль и воля (илл. 16). Величествен сам Саваоф — седобородый мощный старец, обуреваемый творческой волей. В картинах рая прекрасна Ева, тянущаяся к яблоку (см. фронтиспис; фрагмент).

Замечательны фигуры, расположенные в люнетах и распалубках потолка по краям центральных полей. Здесь Микеланджело изобразил колоссальные фигуры пророков и сивилл. Облик сивилл отличается удивительной пластической мощью. Всю муку и мудрость человечества несет на своих плечах величественный Иеремия; неистовый Иона, чья огромная фигура замыкает в алтарной части комплекс плафона, откидывает назад свой мощный торс и считает по пальцам дни, оставшиеся еще нечестивой Ниневию до ее гибели. В этих фигурах уже много горестного предчувствия, того героического пессимизма, который охватывал художника, когда он думал о судьбах своей родины. В люнетах, в полутьме, как бы приглушенным аккомпанементом звучат фигуры «прародителей Христа». По существу это повесть о тех страдающих поколениях, в сознании которых тлеет вера в наступление лучшего будущего человечества.

Большая часть фигур потолка почти монохромна. Но подчиняя колорит языку объемных форм, Микеланджело находил такие оттенки розового, зеленого, синего, сиреневого, золотистого, которые усиливают выразительность как бы скульптурных образов.

Памятник папе Юлию в Риме и гробницу Медичи в Сан Лоренцо во Флоренции Микеланджело заканчивал уже с горьким чувством, что их наследники не обеспечат ему возможности осуществить его вдохновенные замыслы. Он их кончал, вернее, доводил до сколько-нибудь приемлемого завершения, когда позорная действительность политической жизни Италии опережала самые пессимистические опасения. Папа воевал с Флоренцией. Шла борьба между партиями.





*16. Микеланджело. Сотворение Адама. Фреска плафона Сикстинской капеллы в Ватикане. 1508 — 1512*

Нашествия французов, немцев и испанцев разорили страну, под конец лишившуюся политической самостоятельности. В 1527 году войска Карла V захватили и разграбили Рим, папе удалось бежать, но мир с «наихристианнейшим королем» Карлом V ему пришлось подписать на самых позорных условиях. В 1530 году пала Флоренция, последний оплот республиканских свобод; работавший там Микеланджело принимал участие в обороне города, проектируя укрепления. Такова была обстановка, в которой Микеланджело должен был в спорах с наследниками заказчиков заканчивать свои замыслы.

Центральной фигурой памятника папе Юлию II (в том виде, как он был принят его наследниками) стал «Моисей». Пророк изображен сидящим, опираясь на скрижали. Разгневанный отступничеством своего народа от закона, он готов разбить каменные скрижали завета. Скульптор создал образ народного вождя, человека сильной воли, страстного и цельного характера.

Тему внутренней борьбы, непримиримого противоречия того, что есть, с тем, что должно быть, Микеланджело передал как в «Моисее», так и в фигурах скованных рабов, которые должны были украшать первый ярус памятника (рис. 17). Две фигуры были закончены, но и в незаконченных тема борьбы, мучительного разлада передана с потрясающей силой. Кажется, что атлеты хотят освободиться, вырваться из оков, но их титанические усилия тщетны.



Быть может, еще конкретнее выразились чувства Микеланджело, вызванные политическим положением его родины, в фигурах капеллы Медичи (1520—1534). Микеланджело осуществил лишь два надгробия из числа задуманных шести. Это надгробие Лоренцо Медичи, у ног которого помещены символические фигуры — «Вечера» и «Утра» (илл. 18), и надгробие Джулиано Медичи с фигурами «Дня» и «Ночи». В статуях герцогов Микеланджело сознательно отказался от портретного сходства. В задумчивом Лоренцо он создал образ созерцателя, в Джулиано показал натуру действительную. «День» и «Ночь», «Утро» и «Вечер» безмолвным языком своих форм как бы ведут скорбную беседу: своим быстрым бегом они ускорили уход героев. В центре стены у алтаря помещена статуя мадонны с младенцем, решенная пластически и композиционно сложно, но вместе с тем лирично, без духовного надлома, выраженного в статуях гробниц.

По обычаю того времени открытие новых произведений искусства сопровождалось тем, что поэты писали о них сонеты, выражая свои восторги и суждения о художнике и его создании. Флорентийский поэт Джованни Баттиста Строрци посвятил статуе «Ночь» стихи:

Ночь, что так сладко пред тобою спит,  
То — ангелом одушевленный камень:  
Он недвижим, но в нем есть жизни пламень,  
Лишь разбуди — и он заговорит.

На эти стихи Микеланджело ответил от имени «Ночи» четверостишием:

Отраднo спать, отрадней камнем быть.  
О, в этот век, преступный и постыдный.  
Не жить, не чувствовать — удел завидный.  
Прошу, молчи, не смей меня будить!

В этих стихах Микеланджело раскрывает смысл «Ночи» — обобщенный образ, за которым мы видим судьбу Флоренции, Италии, всей эпохи Возрождения.

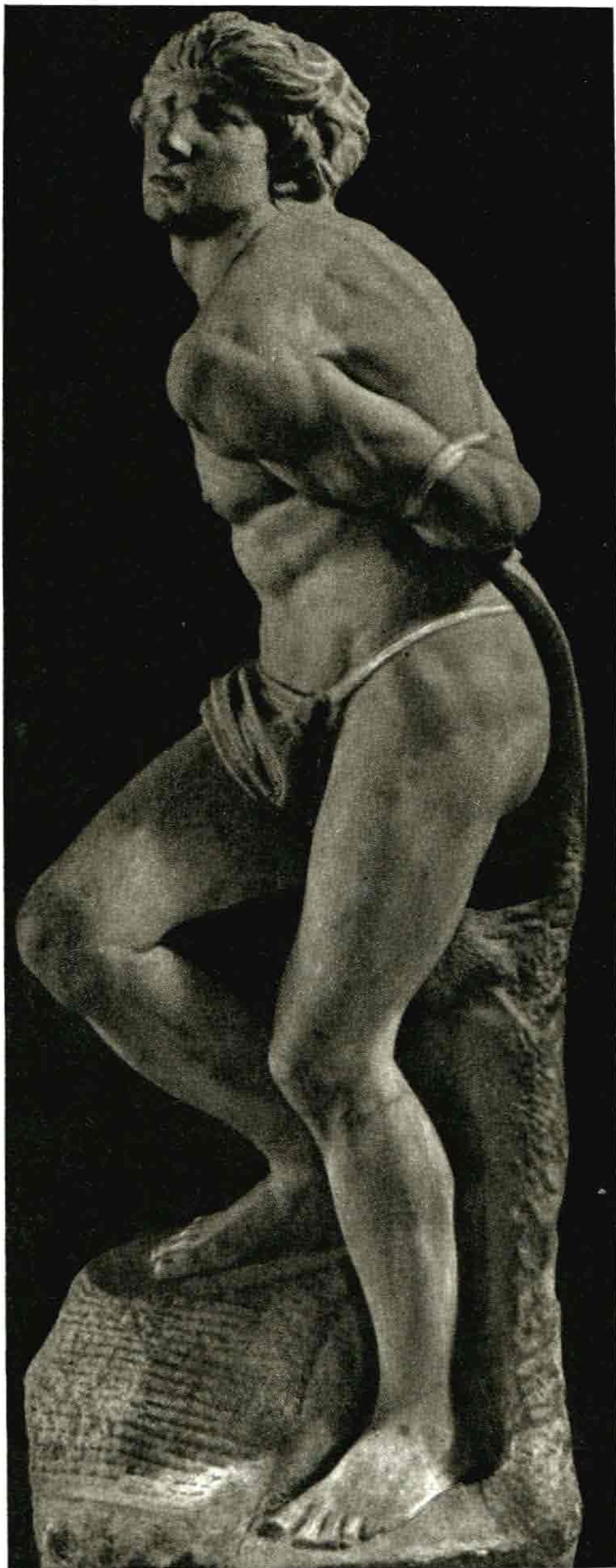
В 1535 году Микеланджело снова оторвали от работы над памятником Юлию II и опять для живописного поручения; Папа Климент VII хотел видеть на алтарной стене Сикстинской капеллы изображение «Страшного суда». Хотя художник вынужден был согласиться, папа не увидел своего заказа (он умер в следующем году). Роспись была закончена лишь в 1541 году.



Огромная композиция содержит около двухсот фигур. В этом произведении, быть может более чем в других, сказалась та устрашающая сила трагического восприятия действительности, которая свойственна Микеланджело. Характерен сам выбор момента. Почти половина огромного неба занята поднимающимися вверх праведниками, но большая часть посвящена низвергающимся грешникам. Судия — Христос изображен не в момент призыва блаженных, а в момент проклятия осужденных (илл. 19).

С яростным гневом, похожий больше на языческого громовержца, он жестом рук низвергает в пропасть сонмы грешников. В ужасе отвернулась Мария. Апостол Петр как бы в защиту уничтожаемых протягивает свои ключи. Чуть ли не с негодованием обращается прародитель Адам, видя гибель своего потомства. Ева уходит; вокруг, даже среди святых, страх и смятение. В образах «Страшного суда» уже нет той чарующей радости, которая на потолке капеллы озаряет юношей, утверждающих вечность жизни.

Несколько позднее по навету ханжей и врагов Микеланджело обнаженные фигуры его патетической росписи были частично записаны одеждой, так как новый



17. Микеланджело. Скованный пленник. Статуя для гробницы папы Юлия II в Риме. Ок. 1513

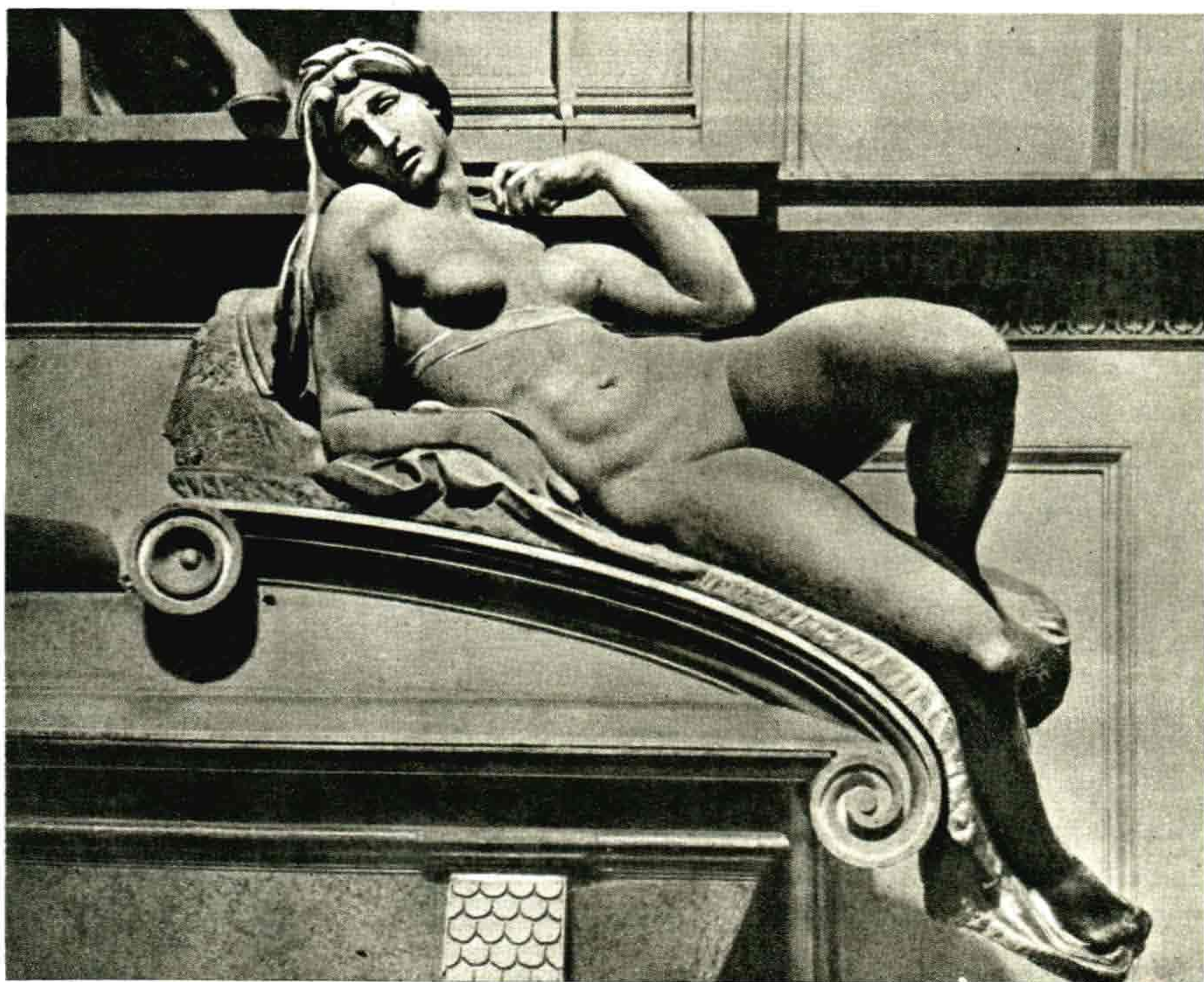


папа считал непристойным видеть обнаженных святых в своей капелле. Ответ старого художника гласил: «Скажите папе, что это — дело маленькое, и уладить его легко, пусть он мир приведет в пристойный вид, а картины привести в него можно очень быстро».

К концу творчества Микеланджело относятся три варианта «Пьеты», поразительные по глубокому чувству печали. Во всех трех произведениях тело Христа, то атлетически мощное, то расслабленное, сникает, скользит вниз, падает из рук тех, кто его поддерживает.

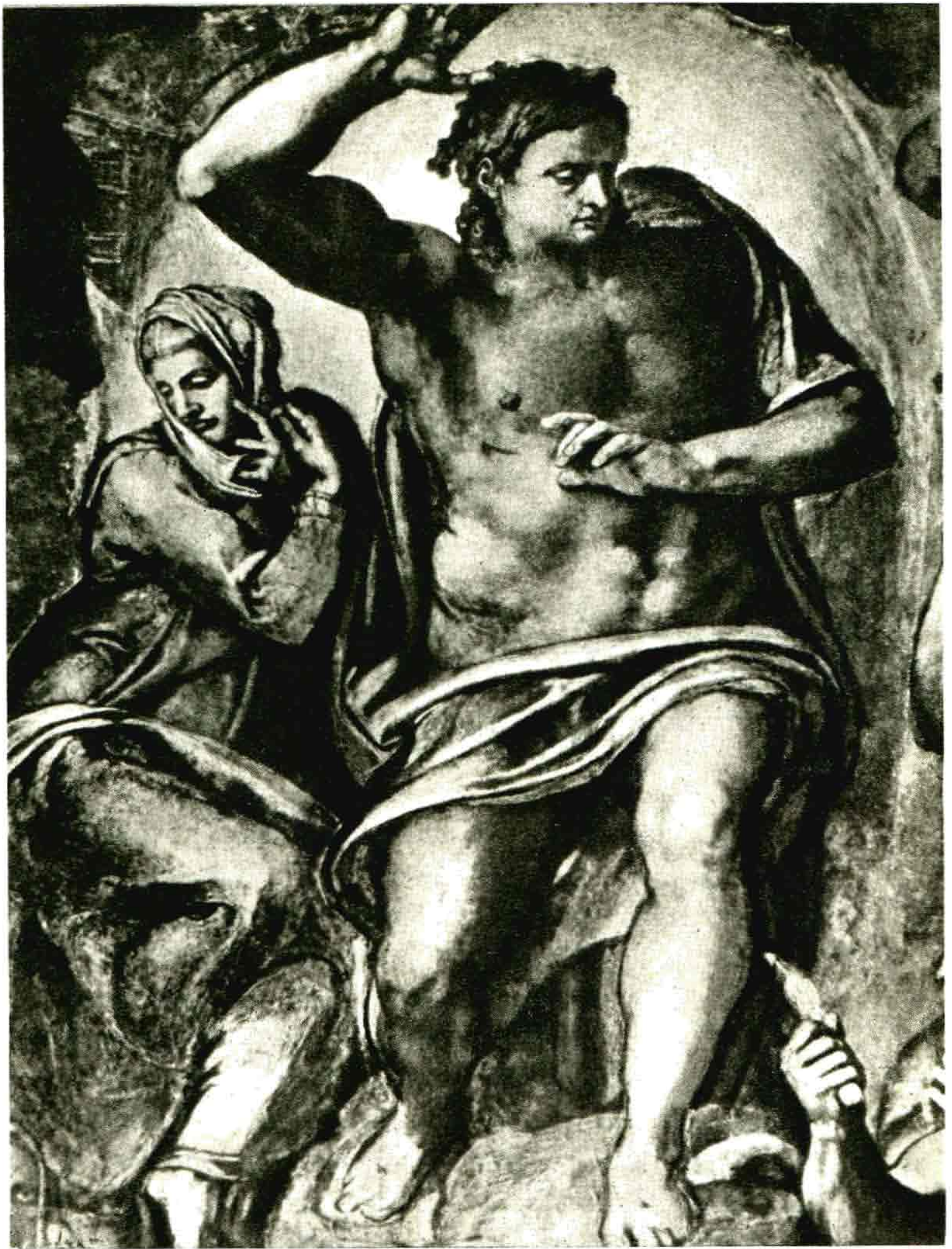
В одной из групп (ок. 1550—1555) Микеланджело придал лицу старца Никодима свои собственные черты (собор Санта Мария дель Фьоре во Флоренции).

В 1547 году Микеланджело был назначен главным строителем



*18. Микеланджело. Утро. Капелла Медичи церкви Сан Лоренцо во Флоренции. 1520 — 1534*





*19. Микеланджело. Страшный суд. Фреска  
Сикстинской капеллы в Ватикане. Фрагмент.  
1535 — 1541*

собора св. Петра. Это была трудная работа, так как приходилось на месте следить за точным выполнением замысла. Художник вел ее до последних дней жизни. Микеланджело скончался 17 февраля 1564 года на девяностом году жизни. Завещание его было коротким: душу — богу, тело — земле, имущество — близким.



Разумеется, явления и процессы такого масштаба, как Возрождение, не имеют точных хронологических границ и крайне сложны. Высокий уровень итальянского искусства не мог сразу снизиться даже тогда, когда общественные условия стали неблагоприятными для искусства. И тем не менее видно, что ни Себастьяно дель Пьомбо (1485—1547), выходец из Венеции, ставший в Риме учеником Микеланджело, ни Вазари, ни тонкие, или, вернее, уточненные Понтормо (1494—1557) и Бронзино (1503—1572) не могут уже считаться художниками, представляющими вершины искусства большого века. Но до конца XVI века в Италии оставалась одна область, которая в силу своего географического положения и ряда экономических и политических обстоятельств пережила упадок несколько позднее центральных областей Италии. Это Венеция.

В исторической, политической и культурной роли Венеции существенное значение имело ее географическое положение. Она была ограждена от нападений со стороны суши; с другой стороны, море открывало ей возможности морской державы. Поэтому в тех новых экономических и социальных условиях, которые определили развитие Возрождения в Италии, рост капиталистических отношений в этом городе принял особые формы. Венеция — богатейшая торговая республика, державшая долгое время в своих руках морские торговые пути между Востоком и Западом, накопила большие богатства.

Венеция сумела в жестокой и мужественной, нередко героической борьбе отстоять свою независимость. Но суровые героические нравы постепенно смягчались, довольство и богатство перерастали в любовь к роскоши. Радость жизни выражалась в своеобразной, сугубо чувственной культуре. Природные особенности города, влажная мягкая серебристая атмосфера предопределяли в известной мере образный язык венецианской живописи.

Венецианское искусство по-своему утверждает радость земного бытия. Французский историк искусства Ипполит Тэн говорил о венецианской культуре эпохи ее расцвета, что это был триумф великой нестыдящейся жизни, брошенной на простор воздуха и света.

Главенствующая роль в сложении венецианского искусства конца XV века — искусства Высокого Возрождения принадлежит Джованни Беллини (ок. 1430—1516). В своих зрелых произведениях художник раскрывает величие духовного мира человека. В его карти-





20. Джорджоне. Спящая Венера. Ок. 1508 — 1510

нах ощущается связь душевного состояния персонажей композиции с настроением, создаваемым пейзажем, что является одним из достижений живописи того времени вообще.

Джованни Беллини был учителем одного из величайших венецианских живописцев — Джорджоне да Кастельфранко (1477/78—1510). В истории искусства Джорджоне до сих пор является еще не вполне разгаданной фигурой. От него осталось всего несколько картин. Об авторстве некоторых из них спорят, приписывая их Тициану. Джорджоне умер, едва достигнув тридцати лет. Вазари рассказывает о нем как о жизнерадостном, общительном и приветливом человеке.

Одна из сохранившихся картин Джорджоне называется «Гроза». В глубине небольшой лужайки между двумя пышными деревьями сидит молодая обнаженная женщина с ребенком на руках. На первом плане стройный юноша. Вдали на фоне темного грозового неба видна постройка, освещенная вспышкой молнии. Художник передал состояние природы, трепет ее стихийных сил, как бы слитых в единое целое с образами людей.



В Лувре хранится замечательное полотно Джорджоне «Сельский концерт». На холме, под деревом, возле источника расположились два юноши с лютней и две обнаженные женщины — одна стоит возле источника, другая с флейтой в руках сидит спиной к зрителю; музыканты переговариваются. Холмы мягкими пологими уступами уходят вдаль. Женщины кажутся воплощением природы, пышной и чуть грустной. Удивительно поэтическое ощущение слитности человека и природы.

В Государственном Эрмитаже находится прекрасная картина Джорджоне «Юдифь» (см. обложку). Героиня, проникшая к вождю осаждавших ее родной город войск — Олоферну, чтобы убить его, изображена не в момент своего подвига. Это скорее женщина, снисходительно вззирающая на того, кто поплатился жизнью за увлечение ее красотой. Замечателен мирный пейзаж с просторами неба и дали, на фоне которых выделяется фигура Юдифи в розовом одеянии.

Кисти Джорджоне принадлежит в своей основной части (пейзаж был по-видимому дописан Тицианом) и знаменитая «Спящая Венера» Дрезденской галереи (илл. 20).

Обнаженная богиня лежит на пурпурной ткани на фоне утреннего далекого пейзажа с деревьями и постройками. Веки ее опущены, она погружена в спокойный сон. Поразительно то целомудренное благоговение перед совершенным телом, которое художник вложил в свое произведение. Четкость пейзажного фона и деталей первого плана придают картине прозрачную ясность и обозримость. «Спящая Венера» Джорджоне — одна из вершин итальянского искусства.

Тициан Вечеллио из Кагоре (1477—1576; эти даты не очень достоверны, по другим изысканиям дата рождения относится к 1485—1490 гг.) работал, окруженный успехом, богатством, преклонением своих современников, как в Венеции, так и за пределами родины. Как полноводная широкая река, богато и мощно, целеустремленно и органично его творчество. Лишь в последнее десятилетие трагический пафос окрашивает полотна великого старца.

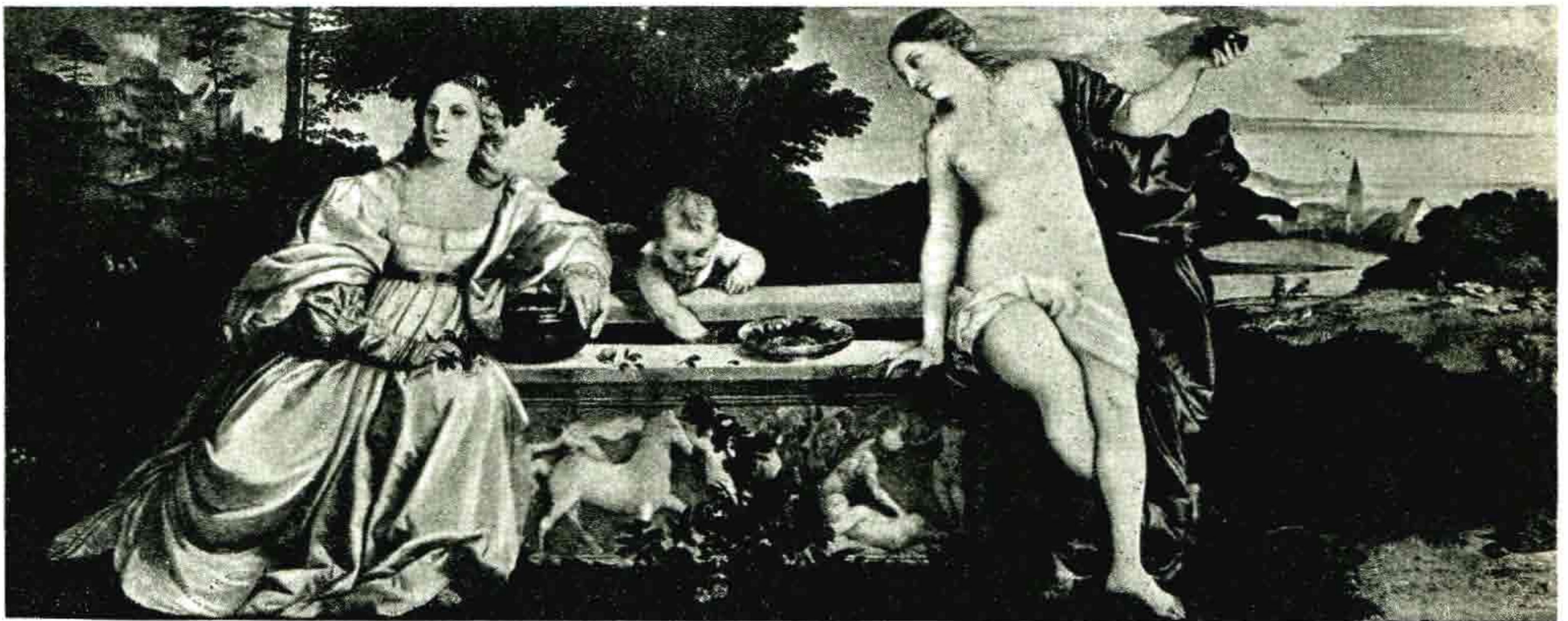
Тициан, как и почти все художники Возрождения, тоже писал мадонн. Это было прославление женщины-матери. Но другие, более драматические темы церковных легенд еще сильнее воспламеняют его темперамент живописца. Это сцены «чудес», «мученичества», позволяющие ему в полную силу показать энергию духа через энергию



тела. Наконец, огромное значение в творчестве Тициана имели образы античной мифологии, ставшие величавым гимном красоте и мощи человеческого тела, утверждением человека. Венера, Ариадна, Дана, Флора, Диана, Актеон, Вакх вдохновляют Тициана на создание образов необычайной живописной силы.

Из относительно ранних работ Тициана замечательна «Ассунта» (1518) — огромная картина, изображающая вознесение Марии. Нижняя половина картины занята большими фигурами апостолов. Это загоревшие, мощные фигуры в ярких плащах. Их резкие движения и повороты выражают порыв и удивление. Они смотрят на небо, на озаренную счастьем Марию, легко поднимающуюся в золотистое сияние неба. Примерно к этому же времени относится небольшая картина «Динарий кесаря». В изображении Христа и «мытаря» (сборщика податей) художник пластически контрастно сопоставил два противоположных человеческих типа — одухотворенно интеллектуального и грубого, низменного.

К ранним произведениям Тициана относится прекрасная картина «Любовь земная и небесная» (1510-е гг., илл. 21). У мраморного водоема с античным рельефом, на фоне мирных далей пейзажа расположены две сидящие женские фигуры — одетая в пышное платье венецианка и обнаженная Венера. Солнце золотит башни замка, горизонтالي жемчужно-белых облаков протянулись по еще темной синеве неба, в поле видны стадо, всадники. Сюжет картины до сих пор



21. Тициан. Любовь земная и небесная. 1510-е годы



не разгадан, но Тициан передает в ней определенное душевное состояние — спокойную радость.

Одной из прекраснейших больших картин Тициана является «Введение во храм» (1534—1538). Это большое полотно, половина которого занята изображением лестницы, ведущей в храм. По ней поднимается девочка Мария; на верху лестницы ее встречают первосвященник и его спутники. Внизу родные Марии и толпа горожан. Все действие разворачивается на фоне величавого пейзажа. Картина пронизана духом праздничности. Тициан воспекает в ней жизнь в ее простой и торжественной красоте.

Тициана привлекают также образы неистовой энергии, бурной страсти («Убиение св. Петра-мученика», 1528—1530). В живописи Тициана постепенно усиливается значение эффектов освещения, тонкой передачи световоздушной среды как средства эмоциональной драматизации образа. Примером могут служить два варианта одной темы: «Коронавание терновым венцом». В Луврском варианте (ок. 1542) каждая анатомическая деталь выполнена точно и с большой материальной ощутимостью. Почти через тридцать лет (ок. 1570) художник возвращается к той же теме (вариант мюнхенской Пинакотеки, *илл. 22*), целиком сохраняя расположение и ритм фигур. Но какая разница в исполнении! Художник погружает всю сцену в зыбкий полумрак, из которого выхватываются то лицо избиваемого, то скользящая нога, то мускулистое плечо палача. Сама техника наложения мазка меняется — это пятна, которые на близком расстоянии кажутся непонятными, но при удалении от картины создают потрясающее впечатление трепетной жизненности.

«Вакханалия», «Венера с Адонисом», «Диана и Актеон», «Похищение Европы», «Пастух и нимфа» и другие картины Тициана на мифологические темы — вершина той «языческой» стороны культуры, в которой выразилась одна из прогрессивных сторон Возрождения. Это гимны человеку, цветущей плоти, земной жизни и радости.

Тициан был замечательным портретистом, умеющим проникать в душевный мир изображенных. Он писал портреты королей (Франциска I и Карла V), папы, венецианских вельмож, гуманистов, воинов и самого себя (*илл. 23, 24*).

К концу жизни в величественное искусство Тициана все сильнее проникают трагические мотивы. В картине «Святой Себастьян» (ок.





22. Тициан. Коронование терновым венцом. Ок. 1570





*23. Тициан. Автопортрет. Ок. 1570*

1570) трагична не только фигура атлетически сложенного юноши, в которого вонзаются стрелы, трагична сама природа с ее трепетно мерцающим мраком и огнем зари. Последней работой Тициана является «Пьета» (ок. 1576). Она была закончена после смерти художника его учеником Пальмой Младшим. Действие разворачивается на фоне каменной ниши, в полутьме, освещенной факелами. Экспрессия достигает здесь высокого пафоса, кульминацией которого является жест отчаяния Магдалины, бросающейся вперед с высоко поднятой рукой. Этой картиной завершается творчество последнего великого представителя Возрождения.





*24. Тициан. Портрет Инполито Риминальди.  
Конец 1540-х годов*

Однако в Италии одновременно с Тицианом и несколько позднее работают мастера гениальной одаренности — Веронезе и Тинторетто.

Паоло Кальяри, прозванный Веронезе (1528—1588), был родом из Вероны, но своим творчеством входит в русло венецианского искусства. Праздничное искусство Веронезе представляет в Венеции линию Высокого Возрождения в течение ряда тех десятилетий, когда в остальной Италии уже господствовала политическая реакция. Художнику пришлось испытать на себе ее действие, когда он держал ответ перед судилищем инквизиции за слишком вольную трактовку евангельской темы.



Веронезе с огромным увлечением и живописной силой изображает эпизоды евангельских легенд, которые давали ему возможность писать по существу праздничные встречи и пиры своих современников. Темы «Брак в Кане», «Пир в доме Левия» дают ему повод (и церковные заказчики, хотя и с некоторыми оговорками, широко идут ему навстречу) собирать в своих композициях десятки нарядных фигур под арками грандиозных мраморных дворцов. Здесь пьют, едят, играют на инструментах. Видны энергичные, разгоряченные лица людей всех возрастов. Среди этих патрициев Христос — лишь один из самых спокойных. А за балюстрадами, лестницами и арками видно серебристо-бирюзовое небо Венеции с грядками жемчужных облаков.

Одной из прекраснейших картин, написанных Веронезе в 1560-е годы, является «Мадонна семейства Куччина» (илл. 25), где художник сочетает легендарные образы с чисто портретными фигурами.

К последнему десятилетию творчества Веронезе относится панно «Триумф Венеции». И в нем сверкают одушевление и красота, которые пленяли художника в окружающей его Венеции, но перегруженность каждой сцены фигурами, взятыми в сложных ракурсах, создает впечатление излишней шумливости, декламации, показного блеска, вместо подлинного величия. Но все же и здесь Веронезе — изумительный живописец, перед которым, как сказал французский историк искусства Тэн, «не хочется рассуждать, а хочется смотреть».

Декоративно-праздничными панно не исчерпывается творчество Веронезе. Среди его станковых картин немало подлинных жемчужин. Прекрасно сурово-сдержанное «Оплакивание Христа», находящееся в Государственном Эрмитаже в Ленинграде. С высоким мастерством и увлечением подлинного художника Высокого Возрождения вылеплено им бледное, холодно-желтоватое тело Христа. Заслуженной славой пользуется картина Веронезе «Похищение Европы» (илл. 26). На лужайке, окаймленной пышными деревьями, Европа, кокетливая и прекрасная женщина в роскошном наряде, садится на спину склонившегося быка-Зевса, в то время как подруги увенчивают ее гирляндами.

О жизни и особенно ранних годах Корреджо (Антонио Аллегри, ок. 1489/94—1534), пармского художника, близкого к венецианским мастерам по живописным задачам, известно мало. В 1518 году Корреджо получил заказ на фресковую роспись в женском





25. Веронезе. Мадонна семейства Куччина. Ок. 1570

монастыре Сан Паоло в Парме. Следующая работа Корреджо — роспись купола в церкви Евангелиста Иоанна (1520—1524). Это было продолжением решений той перспективной задачи, которую некогда решал Мантенья. Художник осуществил расширение реального пространства купола иллюзорно написанным прорывом в небо, в котором видны парящие фигуры. Третья роспись Корреджо — фреска купола в соборе Пармы (начата в 1524 г.), изображающая вознесение Марии, позднее стала примером и отправной точкой для бесчисленных росписей этого рода в живописи последующего времени. Огромное количество фигур в сложных ракурсах, безудержная динамика композиции производят необычайный, но в значительной степени внешний эффект.

Корреджо создал ряд выдающихся станковых картин. Среди них несколько мадонн, в которых нельзя не восторгаться грацией женских фигур и той жизненностью, с которой вылеплены нежные тела детей. В Дрезденской галерее хранится большая картина Корреджо «Рождество» («Ночь», ок. 1530). Правдиво, просто и трогательно в этой композиции движение матери, любующейся ребенком.

Картины, посвященные мифологическим темам, относятся к последним годам творчества Корреджо. Искусство передачи живой формы и тончайшей светотени доведено здесь Корреджо до большого совершенства («Меркурий», «Венера и Амур», «Ганимед», «Даная», «Леда»).

Искусство Корреджо не было глубоким, оно было ограничено узким кругом задач. И все же этот тонкий художник внес значительный вклад в искусство Высокого Возрождения.



Венецианское Возрождение завершается творчеством Якопо Робусти, прозванного Тинторетто (1518—1594). В десятках венецианских церквей и дворцов, на стенах и потолках пышных и суровых зал открывается созданный художником мир, в котором титанический человек Ренессанса переживает трагедию наступившего разлада между его идеалами и действительностью.

Тинторетто был сыном красильщика шелка. Он вел всегда крайне скромный образ жизни, был бескорыстен и довольствовался самой минимальной оплатой, лишь бы иметь возможность осуществить свои замыслы.



*26. Веронезе. Похищение Европы. 1570-е годы*



О раннем периоде творчества Тинторетто известно мало. Знаменитым его сразу сделала работа 1548 года «Чудо святого Марка». Согласно легенде в Александрии язычниками был подвергнут пытке раб-христианин за то, что он молился на могиле святого Марка, но святой спас его от гибели. На картине раб, черноволосый красавец-атлет, изображен поверженным на спину. С неба в широком развевающемся плаще стремительно низвергается святой Марк. Вмешательство святого приводит в трепет палачей и спасает осужденного.

«Чудо святого Марка» подлинно ренессансная картина, так много в ней жизни. Она доказывает, что Тинторетто, который по преданию, повесил над дверями своей мастерской надпись: «Рисунок Микеланджело и колорит Тициана», не был эклектиком. Это был новатор, стремившийся по-новому решать традиционные сюжеты.

Большое место в творчестве Тинторетто занимают так называемые «поэзии» — композиции на литературные, часто мифологические темы («Вакх», «Спасение Арсиной», «Ариадна», «Венера и Вулкан», «Происхождение Млечного пути», «Меркурий и три грации» и др.). В этих динамических композициях художник с необычайной изобретательностью сочетает в одно ритмически целое прекрасные тела своих античных героев и богов.

Около 1555 года Тинторетто написал картину «Введение Марии во храм». Огромная крутая лестница ведет к стоящему наверху величественному первосвященнику, выделяющемуся на фоне неба; девочка Мария идет к нему в сопровождении двух молодых женщин со своими дочерьми. Особенно замечательна фигура матери, указывающей дочери путь вверх. Композиция полна величественного пафоса.

Одновременно с этими мощными и своеобразными произведениями в творчестве Тинторетто утверждаются и становятся главными композиции гораздо более драматического характера. Число их велико. Иногда это целые циклы. Наиболее характерными композициями являются те, которые мастер создал в здании братства святого Рокко, ставившего своей задачей помощь больным и бедным. В 1564 году Тинторетто был принят в члены братства, и затем в течение более чем двух десятилетий (за самое скромное вознаграждение, а часто безвозмездно или только за оплату материалов — холста и красок) создавал ежегодно



по несколько композиций. Цикл картин, созданных Тинторетто для братства святого Рокко, отличается богатством вымысла, динамикой композиций, пламенным темпераментом выполнения («Искушение Христа», «Мария Египетская в пустыне», «Поклонение пастухов» и многие другие). Поток образов, рождаемых воображением художника, как будто не дает ему времени остановиться и углубиться в осуществление замысла; и тем не менее он создает прекрасные и проникновенные произведения. Иногда неистовый мастер создает композиции огромного размера с сотнями фигур. Его «Рай» в зале Совета Дворца дождей — это как бы целое разверстое небо со многими поколениями людей. В этих композициях с поразительной силой проявилось неистощимое воображение и огромный темперамент художника.

Одним из самых сильных произведений Тинторетто является его большое «Распятие» в братстве святого Рокко (скуола ди Сан Рокко, 1565, *илл.* 27). Палачи и воины образуют огромный темный круг, в центре которого находится освещенная площадка, на которой совершается казнь. На первом плане крест, на вершине которого распят Христос. У подножия опустились обессиленные женщины и стоит Иоанн, оторвавшийся от них, чтобы еще раз проститься с учителем. На втором плане палачи поднимают крест с одним из разбойников; другого еще пригвозждают к кресту. Луч света вырывает из мрака несколько строений города вдали. Огромная картина передает ощущение драмы, титанической борьбы.

Многократно и по-разному воплощает Тинторетто тему «Тайной вечера». В варианте для церкви Сан Тровазо (1566) он усилил жанровую сторону сюжета. Позднее в картине для церкви Сан Джорджо Маджоре (1594) художник создал еще один вариант «Тайной вечера», экспрессивно выразительный, но, несомненно, насыщенный мистическим настроением.

Тинторетто написал также много превосходных портретов. В них он не только с правдивостью подлинного реалиста раскрыл ряд ярких индивидуальных характеров, но также создал типические образы венецианцев своего времени.

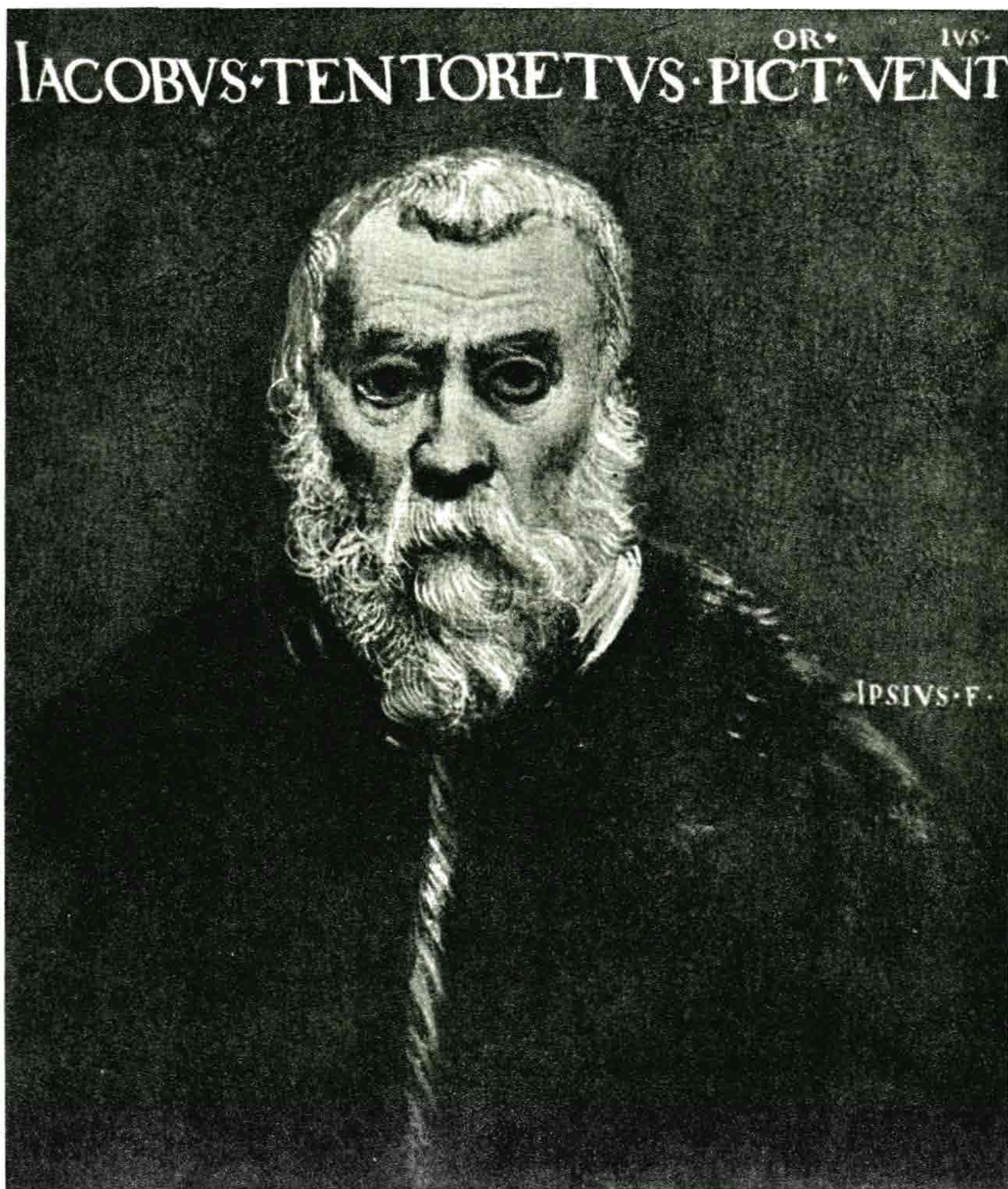
В позднем автопортрете (1588, *илл.* 28) Тинторетто предстает в виде седого старца с длинной бородой, глядящего на зрителя широко раскрытыми глазами много и трудно жившего человека.





27. Титоретто. Распятие. Фрагмент. 1565





*28. Тинторетто. Автопортрет. 1588*

Творчеством Тинторетто завершается последний этап позднего Возрождения, этап, отмеченный чертами тревоги и неудовлетворенности. В творчестве этого замечательного художника начинают проглядывать и черты новой эпохи, постепенно отходившей от идеалов Возрождения.



\* \* \*

Художники эпохи Возрождения своим прекрасным творчеством участвовали в разрушении тех пут, которые связывали разум и волю людей в темные столетия средневековья, и утверждали величие человека. Мы упоминали в начале брошюры о словах Энгельса, который назвал эпоху Возрождения величайшим прогрессивным переворотом из всех пережитых до того времени человечеством. Но Энгельс говорил и о людях, его осуществивших, в частности о художниках. Это была «эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными... Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе».

Мы старались показать, как эта цельность человеческой личности породила величайший подъем художественного творчества. Пускай же то творческое дело художников, о котором говорится на этих страницах, войдет в обиход нашего художественного и культурного мышления, поднимая значение человека, перестраивающего мир, создателя неумирающих культурных ценностей.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- На обложке:* Джорджоне. Юдифь. Ок. 1504. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
- На фронтисписе:* Микеланджело. Голова Евы. Фрагмент фрески «Грехопадение». Плафон Сикстинской капеллы в Ватикане. 1508—1512.
- Цветная вклейка:* Леонардо да Винчи. Мадонна Литта. 1480-е гг. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
1. Джотто. Оплакивание Христа. Фреска Капеллы дель Арена в Падуе. Ок. 1305 . . . . . 9
  2. Мазаччо. Чудо со статиром. Фреска капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. 1426—1428 . . . . . 11
  3. Донателло. Давид. 1430—1440-е гг. Флоренция, Национальный музей . . . . . 12
  4. Боттичелли. Рождение Венеры. Ок. 1485. Флоренция, Уффици . . . . . 17
  5. Пьеро делла Франческа. Прибытие царицы Савской к царю Соломону. Фреска церкви Сан Франческо в Ареццо. 1452—1466 . . . . . 18
  6. Мантенья. Семейство Гонзага. Фреска Камеры дельи Спозы в палаццо Дукале в Мантуе. 1474 . . . . . 21
  7. Верроккьо. Конная статуя кондотьера Коллеони в Венеции. 1479—1488 . . . . . 23
  8. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Фреска в трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане. 1495—1497 . . . . . 26
  9. Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы («Джоконда»). Ок. 1503. Париж, Лувр . . . . . 29
  10. Леонардо да Винчи. Автопортрет. Ок. 1510. Турин, Библиотека . . . . . 32
  11. Рафаэль. Афинская школа. Фреска Станцы делла Сеньятура. 1509—1511. Рим, Ватиканский дворец . . . . . 35



12. Рафаэль. Мадонна делла sedia. Ок. 1516. Флоренция, галерея Питти . . . . .	36
13. Рафаэль. Сикстинская мадонна. 1515—1519. Дрезден, Картинная галерея . . . . .	39
14. Микеланджело. Давид. 1501—1504. Флоренция, Академия изящных искусств . . . . .	41
15. Микеланджело. Обнаженный юноша. Фреска плафона Сикстинской капеллы в Ватикане. 1508—1512 . . . . .	42
16. Микеланджело. Сотворение Адама. Фреска плафона Сикстинской капеллы в Ватикане. 1508—1512 . . . . .	45
17. Микеланджело. Скованный пленник. Статуя для гробницы папы Юлия II в Риме. Ок. 1513. Париж, Лувр . . . . .	47
18. Микеланджело. Утро. Капелла Медичи церкви Сан Лоренцо во Флоренции. 1520—1534 . . . . .	48
19. Микеланджело. Страшный суд. Фреска Сикстинской капеллы в Ватикане. Фрагмент. 1535—1541 . . . . .	49
20. Джорджоне. Спящая Венера. Ок. 1508—1510. Дрезден, Картинная галерея . . . . .	51
21. Тициан. Любовь земная и небесная. 1510-е годы. Рим, галерея Боргезе . . . . .	53
22. Тициан. Коронование терновым венцом. Ок. 1570. Мюнхен, Старая пинакотека . . . . .	55
23. Тициан. Автопортрет. Ок. 1570. Берлин, Национальная галерея	56
24. Тициан. Портрет Инполито Риминальди. Конец 1540-х годов. Флоренция, галерея Питти . . . . .	57
25. Веронезе. Мадонна семейства Куччина. Ок. 1570. Дрезден, Картинная галерея . . . . .	59
26. Веронезе. Похищение Европы. 1570-е годы. Венеция, Академия	60
27. Тинторетто. Распятие. Фрагмент. 1565. Венеция, Скуола ди Сан Рокко . . . . .	63
28. Тинторетто. Автопортрет. 1588. Париж, Лувр . . . . .	64



*Александр Нилович Тихомиров*

ИСКУССТВО ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Редактор *Л. М. Азарова*

Художественный редактор *Е. И. Симкина*

Технический редактор *Т. Б. Любина*

Корректор *Р. М. Кармазинова*

А06675. Подп. к печати 27.VI—1963 г. Формат бумаги 70×90<sub>1/16</sub>. Физ. печ. л. 4,25+0,125 вкл. Усл. п. л. 5,12. Уч. изд. л. 3, 97. Тираж 73 000 экз. Изд. № 347. Заказ 2431. Т. II. 1963 г. № 18. Цена 30 коп.

Издательство Академии художеств СССР

Москва, Ленинградский пр., 62.

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва. Проспект Мира, 105.