



МАКС ДВОРЖАК

ИСТОРИЯ
ИТАЛЬЯНСКОГО
ИСКУССТВА
В ЭПОХУ
ВОЗРОЖДЕНИЯ

XIV И XV СТОЛЕТИЯ

УДК 7.034
ББК 85.103(3Итал)
Д24

Max Dvořák
Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance
Akademische Vorlesungen

Band I Das XIV und XV Jahrhundert

Перевод с немецкого и комментарии И. Е. Бабанова

Издание второе, исправленное

Дворжак М.
Д24 История итальянского искусства в эпоху Возрождения : Курс лекций : Т. 1. XIV и XV столетия / Макс Дворжак ; [пер. с нем., коммент. И. Бабанова]. — М. ; СПб. : Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Пальмира», 2022. — 304 с. : ил. — (Серия «История искусства»).

ISBN 978-5-386-12877-7

Труд Макса Дворжака (1874–1921), одного из основоположников современных философии, истории и теории искусства. В эту книгу вошли его лекции об искусстве XIV и XV веков с подробными комментариями И. Е. Бабанова и множеством иллюстраций.

УДК 7.034
ББК 85.103(3Итал)

ISBN 978-5-386-12877-7

© Бабанов И. Е., наследники, перевод
на русский язык, комментарии, 2022
© Издание, оформление.
ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
I. НОВОЕ ЕВАНГЕЛИЕ	11
II. «ОТЦЫ ЦЕРКВИ» ВОЗРОЖДЕНИЯ	63
1. Мазаччо	65
2. Брунеллески	90
3. Донателло	115
4. Другие современные направления	125
III. IN PARTIBUS	143
1. Произведения Донателло после 1430 года	146
2. Флорентийские мастерские	181
IV. РЕФОРМА	205
1. Леонардо и его «Поклонение волхвов»	207
2. Другие течения этого периода	221
3. Позднейшие произведения Леонардо	266

Введение



Неизвестный автор. Джотто ди Бондоне. Фрагмент фрески «Пять мастеров Возрождения», 1490–1550. Париж, Лувр



Неизвестный автор. Фотопортрет Якоба Буркхардта, ок. 1855

Настоящие лекции посвящены истории итальянского искусства в период, простирающийся от Джотто до смерти Микеланджело. Таким образом, речь идет о двухстах пятидесяти годах художественного развития в Италии, столь длительное время считавшихся той высшей ступенью всей послееантичной эволюции, на смену которой могло прийти лишь движение по нисходящей линии, лишь упадок. Сейчас мы уже полностью отказались от подобной теории подъема и упадка, и потребуются не так уж много слов для доказательства того, что и последующее время — например, период барокко или искусства за пределами Италии — было не менее творчески продуктивным, находилось на той же высоте и обрело ту же значимость в наших глазах, что и итальянское искусство между XIV и XVI веками. Однако, быть может, именно потому, что подобная догматическая оценка Возрождения отныне уже дело прошлого, итальянское Возрождение вновь привлекает наше внимание не только как на редкость своеобразное явление, но и как источник теоретических взглядов на искусство и новшества, сила влияния которых не утрачивается в дальнейшем и простирается до самого последнего времени.

Новизна эта, как бы ни была она многообразна, со времени Якоба Буркхардта обычно выражалась для всех областей духовной жизни в словах «открытие мира и человека». В эпоху Возрождения — таково было мнение — впервые со времен Античности люди с открытыми глазами начали созерцать красоту мира без препятствий со стороны веры в сверхъесте-

ственные силы и без страха перед потусторонним миром; впервые право на свободное развитие личности сделалось путеводной нитью для жизни и для мысли. Новейшие исследователи обычно возражают на это, находя, что такое понимание Возрождения противоречит исторической истине и что многое, восхваляющееся в этом смысле как результат раскрепощающего воздействия Возрождения, развилось еще в Средневековье. В этом перемещении начала Возрождения в глубь веков и в констатации всевозможных «проторенессансов» подчас заходят так далеко, что возникает даже вопрос — что же в таком случае вообще остается на долю Возрождения как такового? Ибо как раз для историка искусства не может подлежать сомнению, что Возрождение означало не только продолжение средневековых достижений, но также и глубокие коренные преобразования, и если при традиционных воззрениях на Возрождение границы этих преобразований не могут быть четко очерчены, то это означает лишь, что старые воззрения были неверными или, по крайней мере, не исчерпывающими.

В дни, когда мысль снова и снова* обращается к старой теме Тассо «*cadono le città*»**, чрезвычайно трудно сосредоточиться на анализе исторических событий и говорить о том, что происходило пятьсот лет тому назад, когда мы беспомощно смотрим на то, что происходит сегодня и может произойти завтра. С другой стороны, именно в такие годы политического упадка возможно, пожалуй, извлечь из исторических наблюдений известное утешение, а может быть, и дерзания и силу на будущее время. Нации могут быть угнетены, государства поработаны, источники благосостояния перекрыты, но нет такой силы на свете, которая могла бы уничтожить жизнь и расцвет духа там, где они развились или хотя бы только зародились.

Для материалистического понимания истории еще в недавнем прошлом был подлинным *locus communis**** тезис о том, будто бы каждый расцвет искусства, литературы и науки находится в причинной связи с политическими успехами, а главное — с экономическим подъемом. Но это — в такой упрощенной



Эмилио Сантарелли. Статуя Микеланджело Буонарроти. Флоренция, Урфици

* Дворжак произнес вступительную лекцию к своему курсу в начале ноября 1918 года.

** «Рушащиеся города» (итал.).

*** Общим местом (лат.).



Йозеф Стаммель. Иисус во храме.
Бафельф, 1753–1755. Библиотека
аббатства Адмонт

Италия до 1494 года.
Исторический атлас Уильяма
Шеферда из коллекции карт
библиотеки Перфи-Кастаньеды,
1911. Остин, Техасский
университет



форме — безусловно неверно. Конечно, существуют виды искусства, которые не могут развиваться в социальных организациях, находящихся под угрозой; так, например, вполне понятно, что интерьеры жилых помещений гораздо более скромны во времена финансовых трудностей, чем в период общего благосостояния. Но дело вовсе не в этом. Интенсивность духовной жизни, вообще говоря, не зависит от материальных предпосылок подобного рода. Для доказательства обратного ссылаются обычно на художественную и литературную скудость Германии после Тридцатилетней войны. Безо всякого на то основания! Неверно прежде всего то, что время это было вообще бесплодным. Были отдельные области (например, Австрия и Южная Германия), где великая война принесла с собой ужасающие бедствия, — и, однако, несмотря на это, вскоре после Вестфальского мира там начался богатейший художественный расцвет. Что подобное явление имело место не во всех областях Германии, на то есть другие причины. В эту эпоху мы действительно наблюдаем известный застой в протестантских странах, но начало его восходит к XVI столетию, а его источник коренится не во внешних причинах, а вообще в духовном складе как таковом, обращенном скорее к этическим и воспитательным задачам, нежели к проблемам, связанным с миром художественного воображения. Искусство здесь было скудным не из-за бедности страны, но потому, что иная направленность духовной жизни не способствовала более интенсивному развитию искусства.

Совершенно противоположную картину мы наблюдаем в Италии в эпоху Возрождения. Ее политическая роль в тогдашней Европе была крайне мало значащей. Расчлененная на ряд небольших деспотий и республик, государственное устройство которых было неустойчивым и которые постоянно вели ожесточенные гражданские войны, возникавшие из узко местных интересов, Италия принимала лишь незначительное участие в больших вопросах мировой политики, волновавших северные государства. Ведь Средневековье также имело свои «империалистические» проблемы, но состояли они — в соответствии с общим характером эпохи — не в борьбе наций между собой за преобладание, а в соперничестве между двумя идеологическими системами, между империей и папством.

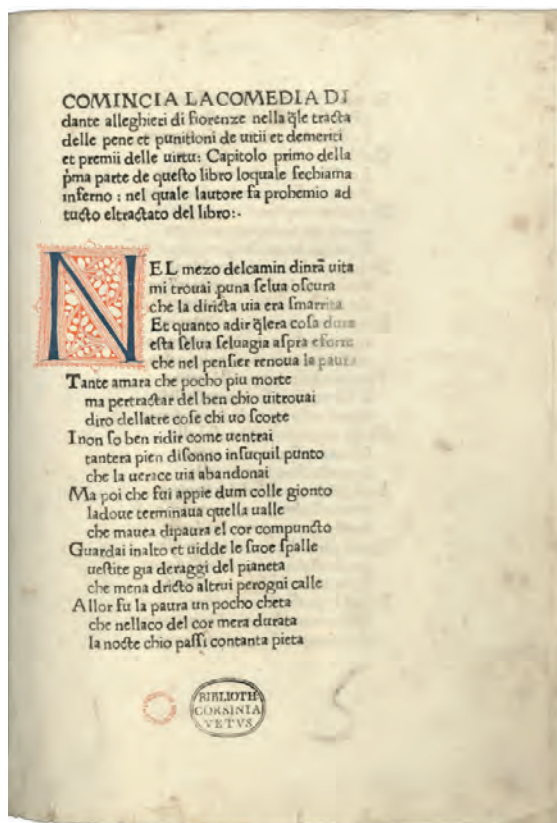
Ни одна страна не была затронута этим соперничеством до такой степени, не была взбудоражена им до последней общины включительно и так не страдала от него, как Италия; и когда соперничество это разрешилось и интерес к нему у ведущих мыслителей эпохи иссяк, то Италия словно бы сошла с арены политических событий и осталась пестрым скопищем коммунальных образований, в которых и экономический уклад по сравнению с феодальным севером обладал мелкобуржуазным характером. Еще в XV столетии ведущие флорентийские семейства были, на взгляд французских и немецких дворян, не более чем разбогатевшими торговцами шерстью, с которыми можно было особенно и не считаться. Были, конечно, и итальянские патриоты, оплакивавшие подобное положение вещей, — не кто иной, как Данте, открывает собою их череду, — но все же именно благодаря этому положению вещей Италия и оказалась колыбелью прогресса и источником благодати для человечества. Из этих мелочных итальянских взаимоотношений возникли новые воззрения на явления общественной жизни; в этом неприятии «империалистической» политики крылся путь к духовной сосредоточенности, которой мы и обязаны мироощущением, искусством и литературой Возрождения. Благодаря этой концентрации духовных сил, благодаря культурному соревнованию отдельных коммун вся страна, по словам того же Данте, превратилась в «вертоград Европы», в котором находили для себя наслаждение и поучение еще многие последующие поколения и в ту эпоху, когда идеал власти и общеполитические проблемы позднего Средневековья давно уже были забыты.

Во всем этом в настоящее время видится, быть может, утешение, но не пророчество. В истории ничто не повторяется в точности. Для нас важнее всего здесь лишь указание на тот исторический факт, что политические успехи или, точнее говоря, успехи определенных политических доктрин не всегда служат мерилom того значения, которое суждено иметь тому или иному народу в истории человечества.



Сандро Боттичелли. Портрет Данте, ок. 1495. Колонны, Бодмеровская библиотека

Страница из первого печатного издания «Божественной комедии» Данте, 1472



Как и во все времена, так и ныне будущее принадлежит молодежи. Она не привыкла особенно оглядываться назад — и вынуждена будет строить заново. В этом ее право, но также и обязанность. Ей не раз придется также заново ориентироваться и в науке, ибо от взгляда внимательного наблюдателя едва ли ускользнет тот факт, что ныне и наука переживает кризис. Это, по-видимому, происходит от слишком большой механичности научного труда — замечание это, по крайней мере, относится к гуманитарным наукам. У нас слишком мало крупных исследователей, хотя мы и обладаем целым штатом профессиональных ученых, настоящей ученой кастой, если можно так выразиться, и представители этой касты ищут в научной карьере прежде всего положения в жизни. Создавшаяся ситуация вполне объяснима, ибо в сложном аппарате научной работы для каждого человека с нормальным интеллектом всегда найдется местечко, которое можно заполнить, пользуясь испытанными рецептами, и которым можно управлять точно так же, как это делается в бюрократическом аппарате. Но это, конечно, не то, что требуется. Сознание того, что ученый должен в первую очередь следовать внутреннему призванию, словно бы исчезло, и в этом направлении существует необходимость в реформах.

Три условия, если не считать одаренности, необходимы всякому желающему посвятить себя научным исследованиям. На первом месте — бескорыстное отношение к науке. Человек, занимающийся наукой ради карьеры, никогда не сможет обладать тем свободным взором, той внутренней независимостью, благодаря которым только и возможно утвердить благотворное и ведущее влияние науки. Наука всегда до известной степени — жертва и отречение. Далее, для этого требуется общая образованность. Кажется бы, что это само по себе очевидно, но положение обстоит отнюдь не так. Возможно, что в естественных науках далеко зашедшая специализация необходима и плодотворна. Но в гуманитарных науках специализация приводит к полному бесплодию, если она не подкрепляется проникновением во всеобщие духовные проблемы. В-третьих, здесь необходимы объективное умение и объективное познание. Под этим следует понимать не только четкое знание предмета, но и овладение научной методологией, то есть осведомленность в тех



Симоне Мартини. Чудеса,
между 1312 и 1317. Ассизи,
капелла Сан Мартино.
Фрагмент

критических основоположениях, которые можно рассматривать как последние достижения в отдельных дисциплинах. Без этой осведомленности никакая деятельность никогда не сможет быть действительно плодотворной. Ведь нередко добиваешься результатов на путях, которые к ним на первый взгляд вовсе не ведут, и приходишь к выводам, которые при детальном рассмотрении могли бы показаться вначале несостоятельными.

Ясно, что с такой точки зрения всякая лекция способна дать лишь очень немного. Самое существенное учащийся должен найти самостоятельно. Работа эта сложна, она требует от человека полной самоотдачи.



Леонардо да Винчи. Водный компас, до 1517 (возможно, более поздняя копия). Лондон, Королевская библиотека



Рафаэль. Афинская школа, 1511. Ватикан. Апостольский дворец



I
НОВОЕ
ЕВАНГЕЛИЕ



Портрет Джотто ди Бондоне.
Иллюстрация из книги Vasari G.
*Vite de più eccellenti pittori scultori
ed architetti.* Livorno — Firenze, 1768

Джотто ди Бондоне. Распятие,
ок. 1317. Капелла Санта Мариа
дель Арена (часовня Скровеньи),
Падуя

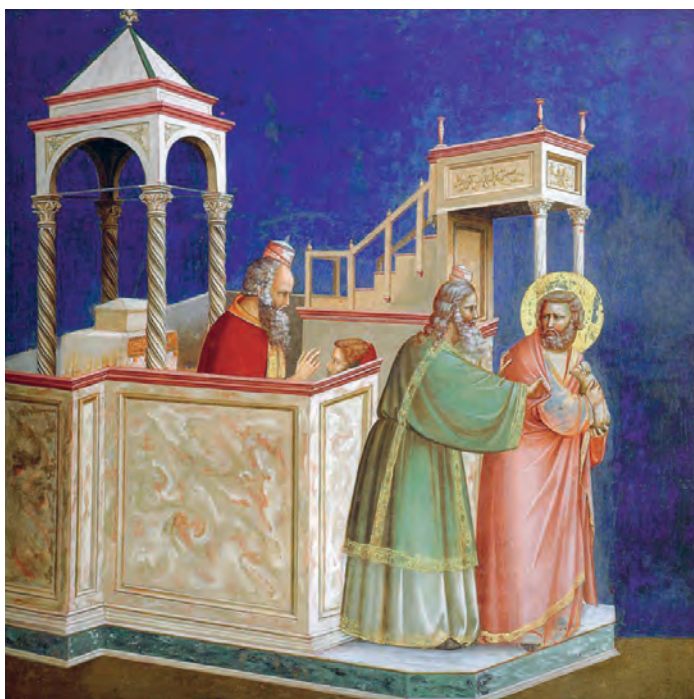


В самом начале XIV столетия — по-видимому, около 1306 года — некий флорентийский живописец Джотто ди Бондоне по заказу богатого падуанского горожанина Энрико Скровеньи украсил стенными росписями капеллу Санта Мариа дель Арена в Падуе. Мы вправе начать наше изложение эти-ми росписями, ибо хотя они и не являются древней-шими памятниками нового итальянского искусства, знаменующими переход к Возрождению, но тем не менее открывают собой ряд наиболее значительных из сохранившихся до наших дней произведений, в которых новые устремления обрели решающую свою форму.

Падуанскими же росписями можно начать также и обзор творчества Джотто, поскольку фрески в церкви Сан Франческо в Ассизи, приписывавшиеся ему Вазари в качестве якобы наиболее ранних его работ, на самом деле не принадлежат кисти Джотто — в этом ныне уже нет никакого сомнения, — а то, что дошло до нас из его юношеских произведений в Риме, настолько фрагментарно, что едва ли заслуживает внимания. Но в капелле дель Арена нашему взору предстает совершенно зрелое искусство Джотто в блистательных и относительно хорошо сохранившихся произведениях, с удивительной ясностью повествующих о наступлении новой эпохи в понимании европейскими народами художественных проблем.

Величайшая простота здания и заключенного в нем пространства — вот то, что прежде всего

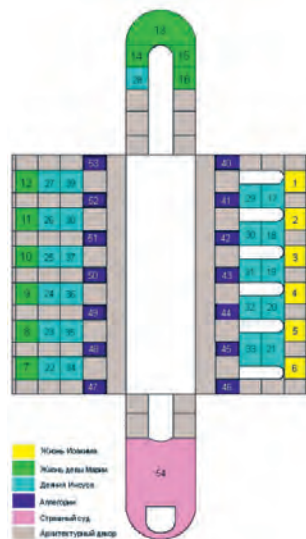
бросается в глаза. Мы рассматриваем сейчас период, представлявший собою высшую ступень в развитии готического стиля, и по сравнению с современными ей постройками к северу от Альп капелла эта могла бы показаться просто убогой. На севере, без всякого сомнения, попытались бы блеснуть сложными планом и пропорциями. Здесь же мы видим скромный зал с нишей для хора (как было принято тогда в Италии), самым простейшим образом перекрытый цилиндрическим сводом. Пластические украшения, игравшие на севере столь значительную роль, здесь почти полностью отсутствуют. Венцом убранства капеллы должны были служить ее росписи.



Джотто ди Бондоне. Изгнание Иоакима из храма, между 1303 и 1305. Падуя, капелла Санта Мариа дель Арена

Росписи эти принадлежат к самому значительному из всего, что сохранилось до нашего времени в числе подобных произведений, относящихся ко всему послеевангельскому периоду. Это — повествование на библейские, а отчасти и апокрифические темы из жизни Девы Марии и Иисуса Христа, повествование, опоясывающее стены капеллы несколькими рядами фресок, расположенными друг над другом. Помимо этого, на внутренней стороне фасадной стены находится большое изображение сцены Страшного суда. Темы эти были отнюдь не новы для искусства позднего Средневековья, да и в иконографических схемах сюжетов, составляющих росписи, едва ли найдется нечто подлинно новое, — можно сказать, что схемы эти почти полностью восходят к традиции. Сущность воздействия росписей Джотто делается понятной лишь при более детальном анализе.

План расположения фресок в капелле Санта Мариа дель Арена, Падуя



Мы знаем, какова была сила воздействия этих росписей в свое время. Древнейшие из свидетельств, дошедших до нас, в первую очередь восхваляют правдоподобие изображений. Но понятие правдоподобия растяжимо: каждое столетие понимает его по-разному. Конечно, это правдоподобие у Джотто



Джотто ди Бондоне. Страшный суд, 1306. Падуя, капелла Санта Мария дель Арена



Джотто ди Бондоне. Виночерпий, пробующий вино. Фрагмент фрески «Брак в Кане Галилейской», 1304—1306. Падуя, капелла Санта Мария дель Арена

Джованни Пизано. Распятый Христос, 1300. Лондон, Музей Виктории и Альберта



основывалось не на принятых в наши дни представлениях о верности природе, не на верной передаче действительности во всех ее индивидуальных проявлениях, — и в этом можно убедиться на любом примере. Но и в таком аспекте росписи Джотто представляют немалый прогресс. Джотто умел с гениальной уверенностью воспроизводить человеческое тело в его естественных пропорциях, а временами даже сообщать своим персонажам индивидуальные характеристики. Повсюду мы находим у него такие характернейшие объекты, как выхваченная прямо из жизни жанровая фигура виночерпия, пробующего вино (из «Брака в Кане Галилейской»), или же натюрморт из яств и столовых приборов, разложенных на свадебном столе. Однако совершенно очевидно, что отнюдь не в этих достижениях индивидуальной наблюдательности и не в верности природе при воплощении замысла кроется существеннейшая из особенностей нового стиля. Подобное — и к тому же порою в очень развитой степени — мы находим и у предшественников Джотто, например у Джованни Пизано, или же в современном Джотто французском искусстве, где эти черты проявляются более обильно и ошеломляюще. С другой стороны, как Джотто, так и все его современники без всяких колебаний пренебрегают требованиями индивидуализированной верности природе в тех случаях, когда они руководствуются иными соображениями. Если зал, в котором празднуется свадьба, непропорционален по отношению к фигурам и изображен в своеобразном разрезе, то в других сценах мы обнаружим еще более поразительные явления: горы и деревья написаны словно детской рукой, пастушья хижина настолько мала, что кажутся совершенно непригодными для жилья; иногда же все действие переносится на архитектурную площадку, на которой причудливо сочетаются внешнее и внутреннее пространства и которая вследствие особенностей формы и конструкции представляется вольной игрой по отношению к действительности. Столь же нетрудно обнаружить в отдельных образах типическое, неиндивидуальное в одеяниях и в изображении лиц. Эти особенности — и лежащую в их основе внутреннюю противоречивость восприятия — Джотто разделяет со всем современным ему готическим искусством, и хотя бы только поэтому нельзя ставить ему в заслугу точное

следование чувственному восприятию и искать в этом основную суть его преобразований в живописи.

С точки зрения средневекового искусства величайшее новшество заключалось в композиционном принципе, положенном Джотто в основу каждого своего изображения. Это станет ясным, если мы сравним одну из его фресок с предшествовавшим ей по времени произведением на аналогичный сюжет.

Джованни Пизано также изобразил — в числе рельефов соборной кафедры в Пизе — сцену поругания Христа, создав великолепную, полную драматизма группу, в которой, однако, нам приходится с трудом выискивать Христа в необозримом хаосе фигур. Действительно, на рельефе представлены различные моменты Страстей Христовых, причем соседство их столь тесно как по вертикали, так и по горизонтали, что весь фон покрыт мешающими друг другу персонажами, расположенными так, что фигуры в верхнем ряду словно бы стоят на головах фигур нижнего ряда, а единство естественной пространственной связи играет для художника столь же незначительную роль, что и естественная протяженность сцены в глубину. Здесь по-прежнему господствует — несмотря на все достижения наблюдательности и пластического оживления — все та же средневековая система композиционного сочетания, связывающая, правда, фигуры отнюдь не произвольным образом (как предполагалось некогда), но исходящая из совершенно иных художественных принципов, чем те, которые стремятся раскрыть естественную связь предметов в пространстве и добиться благодаря этому цельности впечатления.

Джотто, напротив, заменяет беспорядочное изобилие единым изолированным действием, которое он изображает так, словно оно происходит у него перед глазами на некоей сценической площадке. Последовательное проведение этого принципа знаменовало, таким образом, великие и решающие нововведения:

1. Этим в первую очередь была достигнута определенная объективизация взаимоотношений меж-



Джованни Пизано. Барельеф соборной кафедры «Распятие», ок. 1315. Пиза



Джотто ди Бондоне. Стигматизация святого Франциска, ок. 1297–1299. Париж, Лувр

ду изображающим художником (или воспринимающим данное изображение субъектом) и изображенным объектом. Средневековый художник мог свободно комбинировать элементы изображения независимо от некоей единой — реальной или воображаемой — точки наблюдения, следуя при этом либо особенностям содержания, либо отвлеченным идеям, с которыми это содержание связывалось, — Джотто же сделал эту связь зависимой от противопоставления наблюдателя изображаемой сцене и заложил тем самым основу для всего последующего развития живописи.

2. Второе принципиальное нововведение основано на положении фигур в пространстве. Со времени раннего Средневековья фигуры в живописных изображениях всегда были в большей или меньшей степени оторваны от земли. Даже в тех случаях, когда они стоят на твердой почве или на пьедестале, одни из них приподнимаются на цыпочках, стоят *in punta dei piedi*^{*}, другие свободно парят в безграничном пространстве, третьи же, в свою очередь, передвигаются или стоят, не обнаруживая

при этом всей тяжести своего тела, на узкой полоске земли или на острой грани обрамления картин. Этот способ изображения обусловлен стремлением придать фигурам надматериальность, оторванность от всего земного, причем это стремление оказывало воздействие на живопись в течение длительного времени; еще Джованни Пизано ограничивается узкой полоской земли под ногами своих фигур. Джотто же располагает свои живописные изображения на горизонтальной поверхности, простирающейся в глубину пространства. Впервые со времен Античности фигуры твердо стоят на земле во всех изображенных естественных ситуациях с такой последовательностью, благодаря чему их свободное трехмерное бытие приобретает значение центральной и фундаментальной художественной проблемы и наряду с этим гораздо более тесно связывается, чем это было до сих пор, с силой естественной тяжести как непременным условием. Правда, в этом отношении у Джотто временами встречается

* На носках (*итал.*).



Джотто ди Бондоне.
Смерть дворянина из Челано, 1300.
Ассизи, церковь Сан Франческо



Мастер Сан Франческо Барди.
Святой Франциск и сцены из его
жизни, 1250—1270. Флоренция,
церковь Санта Кроче

еще некоторая неловкость, но принцип налицо, а именно это и является решающим.

3. В последовательном продвижении по этому пути Джотто возводит не только естественную пространственную базу для фигур, но и всю пространственную зону, в которой они находятся (то есть определенную естественную обусловленность), в неотъемлемую норму всякой живописной композиции. Именно это и было достижением греков, положивших в основу живописного изображения материального мира естественную связь вещей в качестве принципиальной нормы, благодаря чему живопись соответственно и получила свое обоснование и наиболее существенное содержание на будущее — точно так же как и естественные науки благодаря греческой философии. Средневековое искусство отвернулось от этого греческого понимания живописи, господствовавшего на протяжении всей классической древности, заменив естественную связь вещей связью идеальной, основанной на неких ирреальных отношениях и законах. Поэтому античные формы, внутренне связанные с живописной реконструкцией пространства, распались на свои составные части: интерьер или пейзаж изображаются по большей части лишь тогда, когда этого безусловно требует содержание повествования или же иллюстрируемый текст, да и то в этих случаях изображение обычно ограничивается бессвязными или совершенно схематичными намеками, призванными служить лишь своего рода комментариями к действию, которое протекает в идеальном пространстве. Однако у Джотто нет ни одного изображения, где действие не являлось бы интегрирующей частью связного пространственного отрезка. В сценах на открытом воздухе мы постоянно находим ландшафт в качестве сценической площадки изображаемого события, в сценах же, происходящих в закрытом помещении, интерьер всегда служит композиционным фактором, призванным координировать фигуры.

Джотто ди Бондоне. Сон Иоакима, 1303–1305. Падуя, капелла дель Арена





Джотто ди Бондоне. Христос перед Каиафой, 1305. Падуя, капелла дель Арена



Ян Стен. Танцующая пара, 1663. Вашингтон, Национальная галерея искусства



Фреска со схемой базилики Святого Петра в Ватикане, IV–XVI вв.



Базилика Святого Павла за городскими стенами, VI в. Рим

Естественно, что такое понимание должно было оказать серьезное воздействие и на другие изобразительные моменты. В числе наиболее важных последствий этого процесса можно назвать появление проблемы перспективного построения пространства, не игравшей никакой роли в Средние века, а теперь вновь ставшей актуальной и определившей новые пути развития. Наряду с этой проблемой приобрели значение и задачи объемной моделировки и воспроизведения цвета, охватывающие все живописное единство в целом. Одним словом: то были все последствия *in pice*^{*}, вытекавшие из изображения определенной пространственной зоны как зримого и вещественного единства.

Так благодаря этому для живописи возникли предпосылки и цели построения картин, которыми она некогда была обязана грекам и которые отныне должны были явиться необходимыми исходными точками ее дальнейшего развития. Проницательное замечание Буркхардта о том, что без Джотто Ян Стен был бы иным и, по всей вероятности, менее значительным, можно было бы распространить на всю новую живопись.

Теперь мы должны задать вопрос: каким образом Джотто пришел к этим новшествам?

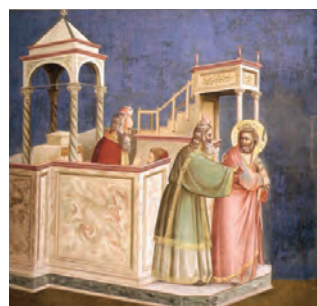
Источник их установить нетрудно. Никто не поверит, что столь значительные находки дважды совершаются в истории спонтанно и независимо друг от друга. Это маловероятно хотя бы потому, что у Джотто было немало возможностей познакомиться с античными пространственными построениями. Во времена Джотто еще оставались в целости циклы росписей, созданные в период раннего христианства, — в том числе и те, что ныне не существуют более, и в которых, как мы знаем, еще были выражены нормы живописи, достигнутые Античностью, — такие, как, например, большие циклы росписей в старом соборе Святого Петра и в базилике Сан Паоло fuori ле Мура. К тому же античные композиционные приемы пусть хотя бы и в зачаточном виде, но сохранились в средневековом художественном обиходе и в живой практике вплоть до XIV столетия: в искусстве греческого Востока, влияние которого уже в XIII столетии, без сомнения, привело к заимствованию на

* В зародыше (лат.).

Западе определенных схем в изображении пейзажей и интерьеров.

Следовательно, прототипы эти существовали задолго до рассматриваемого периода, так что теперь у нас возникает вопрос: почему же они оказали столь решающее воздействие на изображение пространственных связей именно в начале XIV столетия и именно в Италии? Этот вопрос, впрочем, затрагивает иные особенности искусства Джотто.

Уяснить эти особенности позволит нам анализ соотношения фресок Джотто с реальной действительностью и с художественной абстракцией. Здесь мы сталкиваемся с двумя характерными явлениями. Наиболее поразительным из них представляется новый художественный принцип, который с полной очевидностью проявляется в согласованности общей композиции. В распределении фигур в пределах одной фрески выражается совершенно явственный умысел художника, заключающийся в том, что каждая из фигур соотносена с целым и благодаря этому осуществляет определенную функцию. Выберем пример, который, быть может, является наиболее простым и в то же время принадлежит к числу наиболее прекрасных: «Встреча у Золотых ворот». Согласно легенде, Иоаким был бездетным, и по этой причине первосвященник изгнал его из храма. В отчаянии Иоаким вернулся к своим пастухам и в течение сорока дней предавался молитвам и посту. Тогда к нему явился ангел Господний и возвестил, что Бог избавляет его от горести: пусть Иоаким возвращается, ибо Анна, жена его, дарует жизнь младенцу. В восторге Иоаким спешает обратно в город. Анна, также получившая от ангела благую весть, идет навстречу мужу — и у Золотых ворот Иерусалима супруги сталкиваются и приветствуют друг друга, взволнованные до глубины души. Эту историю Джотто проиллюстрировал в пяти фресках, рассматривая ее как пролог к жизни Иисуса Христа и Девы Марии, и завершил весь цикл встречей у Золотых ворот. В этой фреске все элементы формы соразмерены Джотто с величайшим искусством так, чтобы в сознание зрителя проникло наиболее существенное и по-человечески захватывающее в этом событии: сама встреча и радостное приветствие после долгой разлуки. При этом определяющую роль в композиции играют три фактора. Наиболее значителен из них момент



◀ Джотто ди Бондоне. Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот, ок. 1305. Падуя, капелла дель Арена

◀ Джотто ди Бондоне. Изгнание Иоакима из храма, Иоаким среди пастухов, Благовещение святой Анны, Жертвоприношение Иоакима, 1304–1306. Фрески капеллы дель Арена. Падуя



Джотто ди Бондоне. Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот, ок. 1305. Падуя, капелла дель Арена. Фрагмент

покоя, статической устойчивости: мощные широкие ворота, под аркой которых изображена странная фигура в черной накидке; ее принято называть кормилицей Анны, но, так или иначе, она кажется безучастной зрительницей. В противовес этому спокойному расчленению композиции само событие показано в двойном движении. Из ворот быстрыми шагами выходят женщины, теснясь возле неподвижно стоящей фигуры, и их движение направлено навстречу приближающемуся Иоакиму и его спутнику. Это противопоставление усиливается благодаря наклону, приданному телу старца и фигуре пастуха, перерезанной обрамлением фрески, а также пространственной паузе между пастухом и Иоакимом. В то же время центральное положение супружеской четы подчеркивается и с правой стороны (интервалом между Анной и находящейся позади нее молодой женщиной). Таким образом, здесь все пребывает в одухотворенной взаимосвязи друг с другом и с центральным эпизодом повествования, причем выразительность и убедительность художественного истолкования этого события достигает наивысшей степени благодаря столь тонко обдуманному построению.

Однако мы можем наблюдать этот принцип внутренней художественной упорядоченности не только в характере воссоздания события, но и в чисто формальном распределении компонентов изображения и в их отношении к форме и плоскости. Вся площадь фрески так удивительно заполнена воротами и фигурами, что нигде не возникает безжизненной немой пустоты! Ясность и выразительность любой части изображения столь же мало страдают от сжатости или бессвязности масс. Здесь все воспроизведено в соответствии с действительностью, все внутренне обусловлено и при этом неразрывно связано чудесным ритмом плоскостей и форм, линий и движений, в то же время — художественно и проникновенно одушевлено и монументализировано, подобно тому как (если только так можно выразиться) высокий замысел эпического построения «Божественной комедии» воплощается в ней посредством стихотворной формы.

Таким образом, все эти достижения характеризуются глубоко понятой художественной закономерностью, и при этом — закономерностью совершенно иного характера, чем та, что господствовала



в готическом искусстве. В готическом искусстве сила воплощения питалась двумя источниками. С одной стороны, его живописные творения коренились в идеальном мире, чистейшим выражением которого были огромные соборы с их архитектурным, пластическим и художественным убранством. Здесь в процессе возникновения форм были действенными силы, формообразующая мощь которых стремилась возвыситься над пределами любого единичного явления, обусловленного своим земным бытием; эти силы господствовали всюду — от статуй, украшавших стены порталов, вплоть до последнего фиала, до самой незначительной линии — и принципиально преодолевали любую земную обусловленность. Фигуры и формы в готическом искусстве не только представляют собой воспроизведение природных прототипов, но — в то же время и в равной степени — являются образцами вневременной, беспредельной абстракции, управляемой магическими силами и отрешенной от всего земного; эти фи-

Дуомо. Милан. 1816. Лондон, Национальный морской музей

Дуомо. Сиена. Гравюра в книге: Strafforello G. *La patria, geografia dell'Italia. Province di Arezzo, Grosseto, Siena.* Torino Unione Tipografico-Editrice, 1895



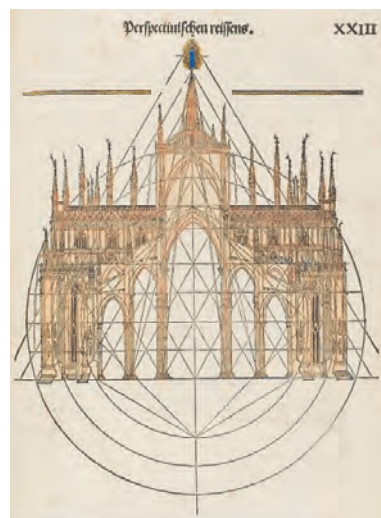
гуры и формы складываются в симфонию, неукротимо вздымающуюся к небесам. Но даже и в этих идеальных творениях, где сверхъестественное начало сочетается с земным, реальная действительность также получила возможность свидетельствовать о Божественной мощи и благодати, обретая тем самым право на существование, — и поэтому здесь наряду с общим идеальным стилем развился индивидуализирующий натурализм. Оба момента, таким образом, были субъективными. В противовес этому художественная закономерность, положенная в основу композиций Джотто, выражается не в идеальной системе, лежащей

Джотто ди Бондоне. Исаак отвергает Исава, ок. 1292–1294. Ассизи, капелла Сан Мартино в Нижней церкви Сан Франческо



по ту сторону живописных изображений, не в богословски-трансцендентном истолковании мира, но в естественной связи вещей. Или же, иными словами, в естественной объективной закономерности, познаваемой с помощью жизненного опыта и чувственного восприятия. То, о чем повествует нам Джотто, должно воздействовать исключительно на наше чувственное восприятие. И, однако, он стремится достичь этой цели не посредством точной естественнонаучной передачи действительности, но путем переработки ее в типическую нормативную истину, которая показывает нам не единичное и случайное, но всеприемлемое и вседейственное, возведенное в художественный принцип.

Иными словами, стиль Джотто был стилем идеальным. Но этот идеальный стиль проистекал не из некой иррациональной идеальности, как в готическом искусстве, — он был лишь художественной парафразой и преображением, монументализацией чувственной действительности, то есть тем, к чему стремилось античное искусство. Таким образом, значение искусства Джотто заключалось в том, что оно принципиально восстановило это античное отношение к окружающему миру. И все же восприятие



Иоганн Петреус. Схема Миланского собора, 1547. Милан



Мозаика из дома трагического поэта в Помпеях. I в. н. э. Неаполь, Национальный археологический музей