

Б. Р. ВИППЕР

**СТАТЬИ ОБ
ИСКУССТВЕ**



Б. Р. ВИППЕР

*СТАТЬИ ОБ
ИСКУССТВЕ*

СОДЕРЖАНИЕ

БОРИС РОБЕРТОВИЧ ВИППЕР
И ЕГО НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ
5

I
ИЗ «ВВЕДЕНИЯ
В ИСТОРИЧЕСКОЕ
ИЗУЧЕНИЕ
ИСКУССТВА

ГРАФИКА
61

СКУЛЬПТУРА
155

ЖИВОПИСЬ
258

ПРИЛОЖЕНИЕ I
ИЗ ПРОСПЕКТА «ВВЕДЕНИЕ»
341

ПРИЛОЖЕНИЕ II
ПРОБЛЕМА СХОДСТВА В ПОРТРЕТЕ
342

АРХИТЕКТУРА
352

2
ЗАПАДНО-
ЕВРОПЕЙСКОЕ
ИСКУССТВО
ПЕРВОЙ ТРЕТИ
XVII ВЕКА
451

3
БЕНВЕНУТО
ЧЕЛЛИНИ
509

4
К ПРОБЛЕМЕ
АТТРИБУЦИИ
539

ПРИЛОЖЕНИЕ
ГЕНУЭЗЦЫ В МОСКВЕ
561

ПРИМЕЧАНИЯ
569

СПИСОК РАБОТ Б. Р. ВИППЕРА
574

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН
585

РЕДАКЦИОННАЯ
КОЛЛЕГИЯ:

Ю. Б. ВИППЕР,
М. Я. ЛИБМАН,
Т. Н. ЛИВАНОВА,
М. И. СВИДЕРСКАЯ

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ
СТАТЬЯ
Т. Н. ЛИВАНОВОЙ

БОРИС РОБЕРТОВИЧ ВИППЕР И ЕГО НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ

Наиболее крупные из всех обобщающих работ Б. Р. Виппера опубликованы в 1956—1966 годы: «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века» (1956), «Становление реализма в голландской живописи XVII века» (1957), «Очерки голландской живописи эпохи расцвета» (1962), «Проблема реализма в итальянской живописи XVII—XVIII веков» (1966). Эти хорошо известные труды представляют собой блистательный итог многолетней деятельности замечательного русского ученого. На протяжении почти шести-десяти лет разворачивались исследования Бориса Робертовича, охватившие серьезнейшие проблемы истории и теории изобразительных искусств. Не менее сорока лет посвятил Б. Р. Виппер педагогической работе в Московском и Рижском университетах. По существу, та и другая сферы его деятельности внутренне неотделимы: создание лекционного курса всегда означало для Б. Р. Виппера столь же глубокое исследование материала, как и подготовка проблемной монографии. Бывали годы, когда едва ли не вся его исследовательская работа выражалась только в создании новых исторических и теоретических курсов. При этом любая лекция в принципе была готова к печати как полноценная научная статья.

С тех пор как создавалась первая, еще юношеская публикация (1908) Б. Р. Виппера, он с одинаковой энергией и всепоглощающим интересом продолжал свои исследования до последних дней жизни. Между тем хронологический перечень печатных работ Б. Р. Виппера далеко не отражает всей равномерной напряженности этого творческого процесса. Лишь в последние десять лет общий масштаб изданного позволяет более или менее точно судить о том, как работал исследователь.

В ранние годы, особенно в период первой мировой войны и сразу после Октября, только единичные искусствоведческие работы Б. Р. Виппера

могли быть опубликованы целиком и своевременно. То, что попало тогда в печать, рассеяно главным образом по периодическим изданиям и не дает возможности представить ни широту интересов, ни степень углубленности решений, ни истинные темпы деятельности молодого ученого в целом. Вдобавок такие издания, как «Московский Меркурий» 1917 года или «Казанский музейный вестник» 1920-го, давно стали библиографической редкостью, и мало кто в наши дни может обратиться к ним.

За семнадцать лет, проведенных в Латвии (1924—1941), Б. Р. Виппер опубликовал много материалов о латышском искусстве и ряд научных статей и монографий по различным вопросам истории и теории искусств. Однако поистине львиная доля написанного им и тогда не попала в печать. Это были прежде всего обширные лекционные курсы, не только законченные по своей концепции, но и до тонкости отделанные в литературном отношении. Они охватывают в совокупности всю историю западноевропейского искусства — от его истоков до XX века, искусство древних цивилизаций, отчасти русское искусство XIX века и дают теоретическое освещение специфики отдельных областей художественного творчества — графики, скульптуры, живописи, архитектуры.

В 40-е и отчасти 50-е годы Б. Р. Виппер, в частности, разрабатывал проблемы связей русского и зарубежного искусства, участвуя в коллективных трудах Института истории искусств, посвященных русскому искусству. И в данном случае из всего поднятого им материала лишь очень скромная часть была в этих трудах опубликована.

Наконец, напомним о самых последних работах исследователя, созданных им незадолго до кончины и, естественно, еще не успевших попасть в печать: здесь и новые обобщающие исторические очерки («Западноевропейское изобразитель-

ное искусство первой трети XVII века») и крупные теоретические статьи, возникшие на основе университетского курса.

Таким образом, если оставить пока в стороне все, что было в разное время издано, после Б. Р. Виппера осталось большое научное наследие первостепенной ценности. И в этом наследии даже явно спорные страницы, даже впоследствии отвергнутые автором положения и концепции всегда полны значения и интереса.

Выпуская настоящий сборник, включивший преимущественно самые поздние работы исследователя, мы надеемся этим положить начало дальнейшей публикации рукописного наследия Б. Р. Виппера.

*

Только изучение всего написанного Б. Р. Виппером (насколько это вообще доступно¹) может дать истинное представление об удивительной цельности его научного облика и одновременно о постоянной целеустремленности его творческого развития.

Основные научные интересы Б. Р. Виппера определились рано и оказались на редкость устойчивыми на протяжении всей жизни. Также рано выступили и основные черты его индивидуальности искусствоведа: яркая непосредственность художественного восприятия и строгий артистизм суждения, сила эстетического чувства — в гармонии с могучим интеллектом и властвующей волей ученого. Эти свойства, столь редкие в своем равновесии, были постоянным залогом успеха на пути исследователя и лектора.

Сам же путь этот, большой и богатый событиями, вел через преодоление культурно-исторического и формально-стилистического методов (как и буржуазного социологизма) к овладению марксистской методологией — процесс, который для

¹ Многие ранние рукописи не сохранились.

Б. Р. Виппера оказался не только естественным и органичным, но в итоге и единственно возможным.

*

Борис Робертович Виппер родился 3 (15) апреля 1888 года в Москве. Его предки по отцу были австрийскими выходцами из Брегенца (Форарльберг, близ Швейцарии): его прадед, мастер-краснодеревец, перебрался в Россию в 1820-х годах. Дед Б. Р. Виппера, Юрий Францевич, был уже известным в Москве педагогом (географ), работавшим в Строгановском училище, в Лазаревском институте и оставившим воспоминания о московской художественной жизни (рукопись в Государственной Третьяковской галерее). Отец Б. Р. Виппера, Роберт Юрьевич (профессор, затем академик), — известный русский историк, автор многих оригинальных исследований и пособий, один из крупнейших русских ученых. Мать Б. Р. Виппера, Анастасия Васильевна Ахрамович, — белорусского происхождения, родом из Слуцка. Единственному сыну, ему повезло расти в очень благоприятной обстановке: отец и мать жили в полном духовном единении — Роберт Юрьевич свидетельствовал, что жена его была настоящей умницей, что она с горячностью поддерживала его в первых шагах научной деятельности, а он делился с ней замыслами своих книг, которые и складывались порою в их бесконечных беседах. Б. Р. Виппер вспоминал впоследствии, что родители уделяли ему много внимания, не стеснялись, но и не баловали, много путешествовали вместе с ним. От отца Б. Р. Виппер унаследовал, вернее, воспринял с юности историзм мышления, вкус к истории. Рано проявились и его художественные склонности, прежде всего — тяготение к живописи и к музыке. С успехом его обучали игре на фортепиано, а превосходный голос мальчика одно время внушал даже надежды, что он станет артистом.

В 1906 году Б. Р. Виппер окончил VII Московскую классическую гимназию и поступил на историко-филологический факультет Московского университета. Общее развитие его было ранним и удивительно гармоничным: живые и широкие умственные интересы сочетались с достоинствами превосходного спортсмена. Здесь нужно заметить, что широкий круг научных интересов Р. Ю. Виппера (древний мир — Восток, особенно Греция, Рим, история христианства; средние века), его внимание к истории культуры, к проблемам метода, его яркий, живой литературный стиль, его образное мышление (вплоть до попыток писать исторические драмы) имели неоценимое значение для духовного формирования его сына.

Благодаря самостоятельным занятиям, влиянию отца и университетским курсам И. В. Цветаева, А. Н. Савина, М. Н. Сперанского, М. Н. Розанова Б. Р. Виппер получил раньше всего основательную гуманитарную подготовку к своей будущей специальности. Как раз в годы его учения на историко-филологическом факультете открылось первое в России отделение теории и истории искусств (1907), ближайшая судьба которого стала тесно связанной с деятельностью московских музеев. В то же время в Москве в атмосфере больших увлечений античным искусством подготавливалось открытие музея гипсовых слепков (так называемый Музей изящных искусств, теперь в преобразованном виде, — Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина). Это нашло свое непосредственное отражение и в университетских курсах, особенно в курсах В. К. Мальмберга. Крупный ученый, знаток классической древности, автор многих работ о древнегреческом искусстве, лектор экспансивный и, по словам Б. Р. Виппера, не без странностей²,

² Рассказывая, например, об античных статуях, он тут же воспроизводил их позы и не стеснялся тем, чтобы лечь в аудитории на пол,

он успешно ввел своих слушателей в изучение античной художественной культуры и сумел привить интерес к ее памятникам. Другим, основным учителем Б. Р. Виппера в университете был Н. И. Романов, известный в Москве педагог, широкообразованный историк западноевропейского искусства, фигура положительная и симпатичная, но не слишком яркой индивидуальности. Из курсов Романова слушатели извлекали по преимуществу обстоятельные сведения о классических периодах развития изобразительных искусств (итальянское Возрождение, Голландия XVII века). Б. Р. Виппер вспоминал об опытах анализа художественных произведений на занятиях Романова, в частности о том, как студенты оказались на первых порах комически беспомощны на подступах к разбору картин Рембрандта...

Уже в университетские годы Б. Р. Виппер опубликовал свои первые небольшие исследования, они были посвящены памятникам античного искусства и свидетельствовали о пристальном внимании к первоисточнику, стремлении самостоятельно истолковать его смысл или место в исторической эволюции. И хотя поставленные задачи еще ограничиваются иконографией («Памятник Гарпий», 1908³) или исторической классификацией памятников («Техника вазового производства в Греции», 1909), все же молодой автор приходит к новым выводам, совершает первые — пусть пока частные — научные открытия. Как увидим дальше, интерес Б. Р. Виппера к античному искусству никогда не иссякал, хотя с годами и отступил перед другими темами.

Занятия не мешали тогда Б. Р. Випперу посещать все московские театральные премьеры, пристально следить за деятельностью Художественного и Малого театров (а за границей наблюдать, например, за постановками Макса Рейн-

³ Полные ссылки на источники см. в «Списке работ Б. Р. Виппера» в настоящем сборнике.

гардта), часто бывать в концертах, общаться с московскими музыкантами в кругу Гнесиных и т. д.

По окончании университета (1911) годы учения для Б. Р. Випера еще продолжались, но уже в высшем смысле дальнейшего совершенствования, которое он понимал очень широко. Будучи оставлен при университете и подготавливаясь к профессуре и магистерскому экзамену, Б. Р. Випер совершил несколько поездок за границу и работал в библиотеках и музеях Вены, Парижа, Берлина, Италии, Голландии и т. д. В то же время он практически изучал живопись в мастерских Киша и Юона и архитектурное проектирование под руководством архитектора Рерберга. Впоследствии Б. Р. Випер не рисовал, не писал красками, не проектировал зданий. Настолько велика была его требовательность к себе, что он решительно отказался от занятий живописца или архитектора, но зато целиком подчинил свои практические знания задачам художественного анализа или объяснения специфики изобразительных искусств. И это, вне сомнений, внутренне обогатило его исследования, сообщило новые качества его всегда интенсивному художественному восприятию. «Смотреть картину,— писал он немного спустя,— значит ощущать ее всем телом, всем организмом, всеми нервами и мускулами: не только глазами, но и мышцами, не только в совершенном результате, но и в процессе оформления, участвуя вместе с художником в преодолении материала, следуя за каждым ударом мазка, за каждым настроением. Смотреть художественное произведение.— значит зрительно измерить его пространство, зрительно испытать его предметные свойства, его цвет и форму, его плоскости и закругления»⁴. Для изучения музейного дела Б. Р. Випер работал в

⁴ Б. Випер, Три стиля.— «Казанский музейный вестник», 1920, № 7/8, стр. 4—5.

Румянцевском музее в качестве хранителя картинной галереи и одновременно читал лекции по истории искусства в Народном университете имени Шанявского⁵. Первые же выступления молодого лектора имели большой, серьезный успех. Те, кто слушал Б. Р. Виппера в ранние годы, доныне помнят, с какой глубиной и основательностью он подходил к предмету, даже когда аудитория не была специальной, с какой законченностью и блеском он читал лекции.

В 1915 году Б. Р. Виппер сдал магистерские экзамены и был зачислен приват-доцентом Московского университета. Защита его магистерской диссертации на тему «Проблема и развитие натюрморта» произошла уже в Советской России — в 1918 году. Вскоре он был утвержден в звании профессора Московского университета, где читал курсы и вел семинары до учебного 1923/24 года включительно (и куда вернулся после длительного перерыва в 1941 году)⁶. В тот ранний период лекции Б. Р. Виппера слушали Н. И. Брунов, В. Н. Лазарев, М. В. Алпатов, Г. В. Житков — впоследствии выдающиеся советские искусствоведы. Одновременно Б. Р. Виппер принял энергичное участие в деятельности Государственной академии художественных наук.

Нет сомнений, что за тринадцать лет с момента окончания университета Б. Р. Виппер из талантливого юноши, с успехом входящего в науку, превратился в крупного и уже опытного педагога, в ученого, не только разносторонне подготовленного к широкому кругу обязанностей, но и выработавшего определенную систему взглядов на многие вопросы истории искусства. Правда, мы можем судить об этом периоде в известной мере лишь косвенно: по свидетельствам совре-

⁵ Из «Автобиографии» (архив Б. Р. Виппера).

⁶ Помимо того, Б. Р. Виппер был профессором Политехнического института в Москве и вел занятия по истории искусства в школе Малого театра, где его слушали многие артисты ныне старшего поколения.

менников, по общим итогам последующих лет, по отрывочным данным немногих опубликованных тогда работ⁷. В архиве Б. Р. Виппера сохранились, например, собственноручные записи всех его курсов, сделанные значительно позднее, главным образом в 1930-е годы. По всей вероятности, их содержание в общем близко тому, что автор читал в Московском университете. Но сам он всегда подчеркивал, что только в процессе писания, только на бумаге мысль находит полное свое выражение и тут же возникают новые ее оттенки, каких не могло быть ранее. Значит, мы не можем все-таки отождествить тексты записанных в Риге курсов с содержанием лекций, прочитанных Б. Р. Виппером в Москве десятью годами раньше. Однако судить о направлении и характере лекционных курсов молодого профессора, о том, как он строил историю искусств, какие ее разделы развивал и с каких позиций ее освещал, у нас, думается, есть возможности.

Сопоставляя этого рода заключения с материалом печатных работ Б. Р. Виппера в те годы, мы устанавливаем прежде всего крут его основных интересов. Античное искусство продолжает занимать его мысли — и в своих отдельных памятниках, и в связи с общими проблемами закономерностями истории искусств, и как самостоятельный раздел этой истории (специальный курс). В его отношении к античности нет ничего академически-отвлеченного: он даже специально предостерегает от такой опасности при знакомстве со слепками в музее⁸. По-видимому, уже

⁷ За годы 1913—1923 в печати появилось одиннадцать работ Б. Р. Виппера; из них лишь одна книга — диссертация, опубликованная с большим опозданием: «Проблема и развитие натюрморта. (Жизнь вещей)», Казань, 1922.

⁸ «Каждый из нас помнит, — писал Б. Р. Виппер еще в 1914 году, — как он был сначала равнодушен к овалу классического лица и к скучной белизне эллинских богов, как искал он откровения в явной искренности примитивов. Но приходит день, как будто случайный

тогда Б. Р. Виппер много работает над проблемами итальянского Возрождения, которому посвящает особый курс лекций. На одно из первых мест в его занятиях выделяется голландское искусство XVI—XVII веков. Еще в студенческие годы он получил премию имени Исакова за работу о голландском пейзаже. По отдельным статьям («Рисунки голландских художников XVI века», 1917; «Проблема сходства в портрете», 1917; «Рембрандты в изгнании», 1922), по содержанию монографии «Проблема и развитие натюрморта» видно, как близка Б. Р. Випперу живопись и графика голландцев, как дорог ему в особенности Рембрандт. Начинает вырисовываться и еще одна историческая тема, захватывающая постепенно внимание исследователя: это — итальянское барокко («Генуэзцы в Москве», 1922; специальный курс).

Наряду с большими разделами истории искусств его увлекают проблемы отдельных жанров (портрет, натюрморт) и общих закономерностей художественного развития. Пристально следя за новейшей научной литературой, в частности за воздействием концепций Вельфлина⁹, Б. Р. Виппер в свою очередь задумывается над исторической логикой смены стилей и выдвигает свою концепцию развития живописи — в зависимости от понимания пространства и предмета в

мы долго бродили по широким залам музея и присели отдохнуть после томительного осмотра; и в воспоминании вашем начинают возникать образы виденного — гибкий наклон «Девушки из Андриума» или сцена разлуки на афинской надгробной стеле — тогда неожиданно открывается вам очарование нежного мрамора, и, затаивши дыхание, вы следите за ритмом текучих линий, вы покоряетесь убедительной плавности этих движений, вы верите теплоте участия этого прощального рукопожатия. Вы вновь обрели милую Грецию, вы вновь узнали свое прошлое» (из предисловия к книге: *О. Вазер*, *Греческая скульптура в ее главных произведениях*, М., 1914, стр. III).

⁹ См., в частности: *Г. Вельфлин*, *Истолкование искусства*. Перевод и предисловие Б. Виппера, М., 1922.

различные эпохи с характерным для них мировоззрением. В проблемной статье «Три стиля» (1920) идет речь о классическом искусстве Древнего Египта (о плоскостном изображении, «где нет пространства вне предмета»), об искусстве Дальнего Востока (где есть динамическое пространство, но взятое сверху вниз, а не в обычной перспективе) и, наконец, о европейском стиле («третий из величайших мировых стилей») с его глубоким пространством (центральная перспектива) и объемным изображением предмета. Любопытно, что в заключение возникает вопрос о грядущем создании нового, четвертого стиля.. Каждый из трех стилей связан, по убеждению Б. Р. Виппера, с определенным художественным мировоззрением («эволюция искусства не есть развитие умения, но смена мировоззрения»); в частности, третий стиль, европейский реализм сделал искусство орудием познания. Общие закономерности развития стилей интересуют исследователя и в его монографии о натюрморте, где, пожалуй, слишком многое из истории искусств подведено под это определение жанра. Но, во всяком случае, книга «Проблема и развитие натюрморта» обнаруживает редкостную широту исторического охвата (от первобытного искусства до конца XVII века), серьезнейшую эрудицию и самостоятельность мышления ее автора. Она неовободна еще, как и отдельные ранние статьи Б. Р. Виппера, от некоторой изысканности изложения, которая в дальнейшем, как отпечаток времени и возраста, будет преодолена исследователем.

Упомянем также о новой теме, которая явно тревожит ученого к концу рассматриваемого периода и которая связана с новейшими направлениями в искусстве того времени. В интересной и острой статье «Искусство без качества» (1923) резко ставится вопрос о кризисе современного буржуазного искусства, о переоценке в нем проблем формы, о произвольном ее искажении

(которое оправдывается теорией «художественной воли» — кивок на А. Ригля), о поразительной неустойчивости течений, об утрате художником единства и цельности мировоззрения — и все это освещено в связи с характером современной цивилизации и общим укладом жизни.

Из дальнейшего изложения станет ясным, что Б. Р. Виппера до конца дней занимал примерно тот же круг искусствоведческих проблем; изменялись только масштабы их разработки, изменялся метод решений, при этом Б. Р. Виппер всегда призывал к живому постижению каждого памятника¹⁰, стремясь в то же время раскрыть его смысл в ходе исторической эволюции.

Свою работу над проблемами истории зарубежного искусства Б. Р. Виппер начал в исключительно сложный исторический период: накануне и в годы первой мировой войны. Та область, которую он избрал, была наименее разработана в русском искусствознании: здесь во многом приходилось полагаться на самого себя. Если некоторые вопросы античного искусства нашли интересное решение в трудах В. К. Мальмберга, Б. В. Фармаковского и других русских ученых в конце XIX — начале XX века¹¹, то исто-

¹⁰ В связи с этим он очень приветствовал работу Макса Фриндлендера «Знакомство с искусством» («ведет нас в заманчивый мир творческого общения с искусством»), перевод которой был выпущен в Москве (1923) под редакцией и с предисловием Б. Р. Виппера.

¹¹ См.: В. К. Мальмберг, *Метопы древнегреческих храмов. Исследование в области декоративной скульптуры*, Дерт, 1892; В. К. Мальмберг, *Древнегреческие фронтоновые композиции*. — «Записки классического отделения ИРАО», т. I, 1904; В. К. Мальмберг, *Этюды по древнегреческой вазовой живописи*. — ЖМНП, 1906—1907; Б. В. Фармаковский, *Аттическая вазовая живопись и ее отношение к искусству монументальному в эпоху непосредственно после греко-персидских войн*. — «Записки ИРАО», тт. X и XXII, 1902. Из многих названий мы упоминаем здесь то, что имело наибольшее значение для исследовательских интересов молодого Б. Р. Виппера.

рия западноевропейского искусства в целом и в отдельных разделах еще не получила у нас достаточно самостоятельного освещения. Ни университетские курсы, подобные курсам Н. И. Романова, ни единичные новые монографии¹², ни старые статьи в «Вестнике изящных искусств» (1883—1890), ни материалы «Мира искусства» (1899—1904) не создавали в целом основу для полного представления об историческом процессе, для глубокого понимания творческих школ и течений, для самостоятельной оценки крупнейших художественных памятников. Во всей этой литературе было еще немало компилятивного, зачастую она не претендовала ни на полноту охвата, ни на глубину анализа, иногда и не учитывала новейших научных данных. В области русского искусства и византистики дело уже обстояло иначе: здесь русские ученые могли гордиться достигнутыми результатами. Тем более назревала необходимость самостоятельного освещения истории западноевропейского искусства; свидетельством тому открытие искусствоведческого отделения в Московском университете, основание музея изящных искусств, переводы крупных зарубежных исследований (Г. Вёльфли-на, А. Гильдебранда и других) и, наконец, работа А. Н. Бенуа над «Историей живописи всех времен и народов», доведенная до конца XVIII века. Таким образом, Б. Р. Виппер взялся за решение трудной и очень своевременной задачи.

Не забудем также, что он складывался как ученый в крайне тревожной исторической обстановке.

¹² См.: Н. И. Романов, История итальянского искусства (первая половина XV века), курс лекций, читанный в Московском археологическом институте, М., 1909; Н. И. Романов, Введение в историю искусства, лекции, читанные на Высших женских курсах в 1914—1915 гг. (литографированное издание), б. г. См. также: А. Л. Волынский, Леонардо да Винчи, Спб., 1900; Г. К. Соломин, Джотто да Бондоне. Эпоха раннего Ренессанса, Спб., 1911; Н. М. Горбов, Донателло, М., 1912.

новке, в годы острой борьбы художественных направлений, когда поднимались одно за другим модернистские течения, возникали первые опыты абстрактной живописи Кандинского, выходили манифесты футуристов, когда формировался экспрессионизм и т. д. Все эти и многие другие течения не захватили Б. Р. Виппера, хотя он и не закрывал на них глаза и пытался дать им объективную оценку. Тем примечательнее в конечном счете тот выбор, который он убежденно сделал для себя в истории искусств, углубившись в изучение классических образцов, прогрессивных направлений, важных эпох, богатых реалистическими исканиями.

Что касается современного зарубежного искусствознания, то наибольшим влиянием из концепционных трудов тогда пользовались работы Вёльфлина. Постоянно обращаясь к периодам и стилям, о которых писал Вёльфлин (Ренессанс, барокко), Б. Р. Виппер высоко ценил меткость и силу его художественных наблюдений, остроту в определении общих закономерностей стиля, но не разделял его схематизма, его крайностей в отвлечении художественной формы от конкретных исторических условий развития искусства. Во введении к одному из своих курсов по истории зарубежного искусства он прямо подчеркнул, что «формальный метод бессилен ответить на вопрос, почему возникают те или другие художественные формы». У самого Б. Р. Виппера никогда не было склонности к имманентному рассмотрению истории искусств: для него искусство было особой формой познания мира — как он об этом недвусмысленно высказался в ранних работах.

Вместе с тем в России в годы борьбы за самостоятельность искусствознания как научной дисциплины, за отделение его от археологии и филологических наук было естественным со стороны искусствоведов резко критическое отношение к культурно-историческому методу. Игнорирование собственно эстетической природы искус-

ства, его творческой специфики, его активной, создающей роли — эти особенности культурно-исторической школы рождали тогда реакцию в среде искусствоведов нового поколения, ратовавших прежде всего за углубление в специфику художественного творчества. И понятно, что Б. Р. Виппер не примкнул ни к одному из господствовавших тогда течений — ни к представителям формально-стилистического, ни к последователям культурно-исторического метода. Стремясь проникнуть в специфику искусства, в существо стиля, в закономерности художественной эволюции, он ясно понимал, что развитие искусства зависит от истории общества. Однако трактовать эту зависимость в духе культурно-исторической школы или вульгарного социологизма Гаузенштейна Б. Р. Виппер не находил возможным: он осознавал слабые стороны этих методов и критически разбирал их во введениях к курсам.

Разумеется, Б. Р. Виппер не был еще марксистом в тот ранний период — как, впрочем, и подавляющее большинство его коллег. Важно другое: он складывался таким ученым, с такими интересами, возможностями и перспективами, что в дальнейшем, в итоге большого пройденного пути, смог прийти к марксизму. Перед ним уже тогда вставала проблема общественной обусловленности истории искусств. Он еще не брался решать ее до конца. Но не мог принять ни одного решения из числа предложенных буржуазной наукой.

*

Летом 1924 года Б. Р. Виппер переехал с семьей в Ригу, где жил и работал до весны 1941 года. В Латвийском университете и в Академии художеств он вел курсы истории и теории искусств, а кроме того, специально занимался латышским искусством, его прошлым, его памятниками, его народной традицией. Работая в местных архивах, выезжая вместе со студентами в специальные экскурсии для обследования памятников

архитектуры, Б. Р. Виппер поднял много материалов по истории латышского искусства, положил начало их научной разработке. Откликнулся он и на выставки современных художников Латвии или художественного ремесла, писал об отдельных художественных деятелях, о вопросах искусства в школе. Примерно с середины 1930-х годов Б. Р. Виппер от общих обзоров и более частных стилистических исследований перешел в этой области к проблемным работам широкого охвата («Латвийское искусство эпохи барокко», 1937; «Проблемы истории латышского искусства», 1938; «Искусство барокко в Латвии», 1939; «Латвийское искусство. Опыт синтеза», 1940). В них он высказал целый ряд новых, самостоятельных суждений об особенностях, традициях и судьбах искусства Прибалтики в связи с путями европейского искусства в целом. Затрагивая совершенно новые в науке темы, исследователь не избегал, разумеется, спорных положений (о чем впоследствии писал и сам). Но широта постановки проблем, как и результаты научного исследования ранее неизученных памятников, сообщает его работам особый интерес новизны и свежести.

Статьи и книги о латышском искусстве образуют около двух третей всего, что было опубликовано Б. Р. Виппером в рижские годы.

Остальные статьи, исследования, монография «Джотто» (1938), сборник «Судьбы искусства и художественные ценности» (1940) представляют на первый взгляд относительно небольшой итог в изучении западноевропейского искусства. Но это впечатление обманчиво. Дело в том, что Б. Р. Випперу удалось опубликовать тогда едва лишь десятую часть из написанного по общим вопросам истории и теории искусства.

В некоторых работах получили свое развитие (или, напротив, сжатое выражение) уже известные нам идеи из более ранних его статей и книг. Опубликованная в немецком издании статья

«Das Problem des Stillebens» (1931) представляет своего рода экстракт из материала монографии «Проблема и развитие натюрморта». Научно-публицистическое выступление «Кризис искусства и современная культура» (1938), по существу, развивает далее мысли, когда-то высказанные в статье «Искусство без качества». Интересное исследование «Die Altersstufen der Kunst» (1929) соприкасается по концепции со статьёй «Три стиля» и опирается на материалы лекционных курсов Б. Р. Виппера.

Все же остальные статьи 1928, 1936, 1940 годов, как и почти все, вошедшие в сборник 1940 года¹³, оказываются на поверку лишь фрагментами из текста лекций по истории и теории искусств. Именно эти лекционные курсы, тщательно записанные Б. Р. Виппером в Риге, и составляли в те годы главное содержание его научной деятельности (помимо занятий латышским искусством). До 1929 года он имел возможность читать лекции на русском языке и потому не нуждался в полной записи текста. Позже в буржуазной Латвии это было запрещено, а латышским языком Б. Р. Виппер еще свободно не владел. Поэтому ему пришлось написать полный текст своих курсов и обратиться затем к переводчику; по переводу он сделал первые попытки выступать перед аудиторией на латышском языке.

Так благодаря случайному обстоятельству для нас сохранены не наброски или конспекты, а литературно завершенные тексты восьми годовых

¹³ В первый раздел сборника вошли главным образом фрагменты из исторических курсов («Возникновение искусства», «Критское искусство», «Китайская живопись», «Караваджо» и др.); второй же раздел целиком состоит из фрагментов теоретического курса «Введение в изучение искусства» (проблемы живописи и графики, «Скульптура и действительность», «Язык архитектуры», «Проблема времени в изобразительных искусствах»). Каждая статья так закончена и отделанна, что производит совершенно самостоятельное впечатление проблемной искусствоведческой работы.

курсов, прочитанных Б. Р. Виппером за период 1929—1940 годов.

Строго говоря, мы не можем связывать содержание этих курсов (кроме того, что посвящен латышскому искусству) только с латвийским периодом: основы их заложены раньше, еще в Московском университете, а дальнейшая работа над ними продолжалась в эвакуации в Ташкенте и снова в Москве. Но наиболее полная редакция всего их текста относится к фижским годам.

Впоследствии совершенствовались формулировки, дополнялись биографические данные, пересматривались некоторые оценки, а главное, появилось новое истолкование исторического процесса; но основной костяк художественных фактов, материалы анализа, самый ход рассмотрения творческих школ и судеб отдельных художников почти во всем определились уже в этой редакции, то есть между 1929 и 1940 годами.

Будучи поистине блестящим лектором, Борис Робертович вкладывал в каждую лекцию предельно большое содержание: максимум возможного материала, веские детали, обильные характеристики, частые сравнения, новые выводы. Незадолго до кончины он вспоминал, как удовлетворяла и как бесконечно утомляла его педагогическая работа: после любой лекции ему казалось, что он отдал слушателям все, вложив в сказанное не только свои знания, свои эмоции и свои идеи, но и всю силу убеждения.

Среди исторических курсов, записанных Б. Р. Виппером, три годовых носят специальный, особенно углубленный характер: «Греческое искусство», «Итальянский Ренессанс», «Барокко»¹⁴. Другие же изложены несколько более кратко и охватывают материал: от происхождения искусства до конца XV века; с середины

¹⁴ В настоящее время печатаются два исторических курса Б. Р. Виппера: «Искусство итальянского Возрождения» и «Искусство Древней Греции».

XVII до XIX века включительно; с середины XVIII до XX века. Обращаясь к XIX веку, Б. Р. Виппер вводит в лекции и характеристики русских художников, посвящая, в частности, целый этюд Александру Иванову.

Все курсы открываются проблемными (иногда также источниковедческими) введениями, которые в больших, специальных циклах перерастают в обширные критические обзоры самостоятельного значения. В этих вводных лекциях Б. Р. Виппер формулирует свое отношение к искусствоведческим методам, к новым концепциям крупных зарубежных исследователей. Теоретический курс «Введение в историческое изучение искусств» открывается серией лекций по истории эстетических учений и заключается разбором новейших теорий развития искусства.

Рассматривая различные направления в науке об искусстве, Б. Р. Виппер отмечает, что «эволюция методов искусствознания совершается в постоянном согласии с развитием самого искусства новой Европы», и проводит параллели между научными и творческими течениями, возникавшими с конца XIX века. Вслед за критической оценкой культурно-исторического метода, подробной характеристикой сильных и слабых сторон формально-стилистического метода (А. Ригль, Г. Вельфлин, П. Франкль), краткими и резкими отзывами об О. Шпенглере и В. Гаузенштейне Б. Р. Виппер в те годы все охотнее задерживается на новейших трудах представителей «культурно-философского» или «духовно-исторического» метода — Макса Дворжака, Дагоберта Фрея и других¹⁵.

¹⁵ См. об этом в «Истории европейского искусствознания. 1871—1914» под редакцией Б. Р. Виппера и Т. Н. Ливановой (М., 1969.), а также в статье Н. М. Чегодаевой «Теории развития искусства в западноевропейском искусствознании. 1900—1940 гг.» («Современное искусствознание за рубежом. Очерки», М., 1964).

Он видит своего рода диалектику в противопоставлении сначала формального метода — культурно-историческому, а затем духовно-исторического («Kunstgeschichte als Geistesgeschichte») формальному¹⁶.

При этом Б. Р. Вилпер подчеркивает, что представители новейшего духовно-исторического метода, выступая против имманентного рассмотрения искусства «формалистами», отнюдь не возвращаются к позициям культурно-исторической школы.

Многое, видимо, привлекает его в их трудах — особенно широта охвата явлений духовной жизни, стремление найти основной творческий стержень эпохи: «От наблюдений над искусством эпохи исследователь устремляется к основному духу эпохи, а оттуда опять к периферии — отыскивая подтверждение своей концепции во всех смежных областях культуры — в религиозных воззрениях, литературе, философии, семейном укладе или одежде. Одним словом, цель нового метода — от объектов эпохи проникнуть к ее субъекту». И тут же от острого взгляда Б. Р. Вилпера не укрывается основная слабость новой школы: ее представители вообще стремятся снять вопрос о причинной связи в истории искусства и, следовательно, «Geistesgeschichte», так сказать, повисает в воздухе... В итоге можно заметить, что Б. Р. Вилпер, пристально следя за новейшей научной литературой, не упуская ничего ценного в ней, все-таки остается неудовлетворенным методами зарубежного искусство-

¹⁶ «Может, пожалуй, показаться,— замечает Б. Р. Вилпер,— что новый метод означает не только реакцию против чрезмерной абстракции формального метода, но и как бы возвращение к принципам старого «культурно-исторического метода. Современный историк искусства как будто больше не верит в имманентную эволюцию искусства, не довольствуется одной внутренней логикой стилистической эволюции...» (из заключительной лекции теоретического курса «Введение в изучение искусства»).

знания. Он не отрицает общего поступательного движения науки, ее растущего умения «интерпретировать» искусство прошлого, но ждет от нее большего: ответа на коренной вопрос «почему», исследования первопричин художественного развития.

Для специальных курсов Б. Р. Виппер отбирал круг наиболее ярких и типичных явлений эпохи: Возрождение он предпочитал специально освещать на примере только Италии; из культуры древности брал для специального курса только греческое искусство, в курсе «Барокко» выделял лишь некоторые страны (Италию, Голландию, Испанию) и определенные творческие школы. Это давало возможность идти в глубину, проследивать далекие истоки направлений и их сложные последствия, то есть, по существу, исследовать проблему.

За редкими исключениями, Б. Р. Виппер опирался в специальных курсах на великолепное знание подлинников — тех образцов искусства, которые он разбирал или характеризовал суммарно. И так же как в книге он подразумевал иллюстрации, в процессе чтения лекций он показывал диапозитивы, предупреждая и поясняя, в чем репродукция отходит от оригинала.

При определенной концепции целого в каждом из специальных курсов Б. Р. Виппер никогда не был схематичным в ее последовательном, постепенном — через все богатство движений и противодвижений — историческом раскрытии. Некоторые периоды для него самого не сразу укладывались в определенные концепции: так, переломное время после Высокого Ренессанса (примерно с 1530 года) он относил то к курсу «Возрождение», то к курсу «Барокко» (как введение), видимо, колеблясь в окончательном решении. Лишь начиная с книги «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века» (1956), все стало на свои места, и в дальнейшем Б. Р. Виппер придерживался этой точки зрения.

Самым удивительным свойством больших специальных курсов Б. Р. Виппера (как, впрочем, и любой его крупной работы) было умение провести единство общей идеи, не поступившись всем многообразием художественной действительности, показав острые противоречия в развитии творческих течений и индивидуальностей, сложные отклонения на пути к идеалу, бесконечные оттенки в его поисках. Казалось, он свободно продвигается шаг за шагом, изумляя слушателей (или читателей) тонким артистизмом своих наблюдений, не упуская ничего в бегении творческой мысли, следуя за потоком времени... Но, оказывается, все это изложение, живое, гибкое, всегда проникнутое эмоцией, строго направлено руководящей мыслью, включено в концепцию целого. И ничто в итоге не пострадало: ни общее определение эпохи Возрождения (широкое и реальное) или главного смысла греческого искусства (понимаемого как этап в развитии мирового искусства), ни бесчисленные характеристики художников или их шедевров.

Наиболее сложное, поистине грандиозное целое возникает в специальном курсе, посвященном итальянскому Возрождению: события четырех веков, многие десятки живописцев, скульпторов, архитекторов, многие сотни их произведений получают здесь свое освещение, будучи включены в общий процесс развития искусства и занимающая в нем свое неповторимое место. Б. Р. Виппер знакомит слушателей с различными концепциями Ренессанса в научной литературе, с исторической эволюцией самого понятия, затем характеризует основные тенденции эпохи, выделяя ее противоречия, ее сложность, обосновывая внутреннюю периодизацию. И далее, на всех подступах к Высокому Ренессансу, включая и искусство XV века, он все время показывает борьбу старого и нового в художественном творчестве, в понимании общих закономерностей искусства, в истолковании тем, в отношении к обра-

зу человека, к интерьеру, к пейзажу, в частности живописной концепции, в области колорита, композиции и т. д. и т. п. Никакой прямолинейности, никакой однозначности нет в этом процессе: каждая школа идет своим путем, каждый художник находит свои решения, приливы сменяются отливами, прогресс тормозится реакцией. Истоки Возрождения глубоки, но и готическая традиция доходит чуть ли не до Высокого Ренессанса. А сразу вслед за порой недолгого цветения наступает переломный период, полный иных противоречий, иных исканий и борьбы течений накануне новой эпохи.

С удивительной выпуклостью даны в этом потоке яркие творческие фигуры — от самых крупных до второстепенных. Джотто, например, обрисован так полно и широко, что из лекций о нем легко выросла отдельная монография (1938)¹⁷. При этом, конечно, внутри курса «монография» не может быть самодовлеющей: каждый художник важен лишь своими завоеваниями, своей ролью в историческом процессе.

Отсюда вытекают и особенности анализа художественных произведений: каждый анализ подчинен контексту, общим задачам изложения. В картине, скульптуре или здании могут быть, например, отмечены только общие закономерности (то или иное понимание перспективы, связи с окружающим или плана целого); могут быть прослежены только отличия в понимании одного образа у двух современных живописцев: может возникнуть сопоставление только двух колористических решений одной темы; могут сравниваться группы произведений одного живописца

¹⁷ В 1923 году московское издательство «Дельфин» сообщало среди своих анонсов: «Печатается: Б. Виппер. Греко (с 15-ю воспроизведениями)». Между тем отдельная работа на эту тему не выходила из печати и неизвестна среди рукописей Б. Р. Виппера. По всей вероятности, автор предполагал опубликовать материал лекций о Греко.

или скульптора. Но если картина крупного мастера требует более глубокого анализа, тогда рассматриваются особенности его индивидуальной манеры выражения, его художественная концепция, в которой содержание нельзя отделить от выразительной формы, а впечатление целого создается не одним «сюжетом» как таковым, а также радостной или таинственной, мрачной или приглушенной симфонией красок, то есть не чисто изобразительным, а выразительным или декоративным их применением.

Сослемся на два примера. О «Венере» Джорджоне сказано очень мало: «Не только изумительная замкнутость силуэта, хочется сказать, музыкальность линии, не только чудеса самой живописи приковывают наше внимание к «Венере» Джорджоне, но... неслыханная смелость концепции. Обнаженное тело Венеры писали и живописцы кватроченто... но они всегда, так сказать, отступали на почтительное расстояние мифа, изображая Венеру непременно стоя и прикрытую античной декорацией. Джорджоне показал Венеру просто прекрасной женщиной и притом спящей. Так близко, вплотную, подойти к жизни никто из художников Ренессанса еще не осмеливался». Включенный в общую, тоже краткую, но очень тонкую характеристику живописи Джорджоне, этот отзыв достаточен для целей автора.

Гораздо более развернутым получился анализ «Тайной вечери» Леонардо да Винчи как «евангелия классического искусства», но и этот анализ лаконичен и не содержит ни одной лишней подробности. В итоге сделан вывод, что Леонардо «обнаруживает огромный дар драматического синтеза и композиционной логики», причем глубокое наслаждение от его картины имеет «исключительно интеллектуальный характер». От этого анализа протягиваются пути и к дальнейшему: когда заходит речь о «Тайной вечере» Тинторетто, от сравнения с Леонардо различ-

ные концепции двух художников становятся еще очевиднее.

Особенно выразительны у Б. Р. Виппера анализы произведений не «спокойного» классического стиля, а переломного, еще не сложившегося или уже «взрывающегося» стиля. И в каждом случае он находит особый ключ к целому, особый тон оценок, резко изменяет свою стилистику и самые приемы анализа. Достаточно сопоставить, например, несколько строк, посвященных «Весне» Боттичелли, и отдельные штрихи из характеристики «Страшного суда» Микеланджело.

«Прозрачные одежды обнажают тонкие, изгибающиеся тела. Линии ясны и в то же время текуче-нежны. С бесшумной легкостью фантомов мелькают движения фигур, и тень невысказанной грусти лежит на всех лицах. Композиция построена на еле уловимом диссонансе. С одной стороны она строго центральна и симметрична, с другой стороны движение идет справа налево, мимо зрителя. В этом диссонансе композиции, недосказанности настроения, неутоленности движений и скрыта колдовская сила искусства Боттичелли».

Фреска «Страшный суд» разбирается подробно. Сначала резко и смело очерчена ее необычная композиция; сказано о далеком отходе от теологических преданий, о «сближении с Данте. «Но эта близость к идеям Данте не исчерпывает главного содержания Сикстинской фрески. Микеланджело сумел наполнить этот клубок тел не поддающейся описанию страстностью, кипением чувств и превратить свою собственную жажду обличения и отмщения в извергающуюся, словно из вулкана, лавину «гнева божия». Присмотритесь к святым и мученикам. Разве похожи они на посредников всепрощения? Они кипят нечистотой и жаждой отмщения; дрожа от возбуждения, затаив дыхание, они ждут рокового вердикта владыки. Здесь нет места справедливости и милосердию. Это вихрь взорвавшихся стра-

стей.. действие происходит вне времени и пространства, в каких-то бездонных, бесконечных сферах. Кроме узкой полоски земли и клубящихся облаков художник не дает нам никакого указания на арену действия. Это впечатление иррационального, не поддающегося объективной оценке события еще усиливается произвольностью пропорций. Микеланджело абсолютно не соблюдает перспективной относительности масштабов: фигуры уменьшаются и увеличиваются совершенно независимо от их положения в пространстве, от их расстояния к передней плоскости. Для зрителя, находящегося внизу, создается впечатление какой-то сферической фигуры, нечто вроде гигантского шара... И этот выпуклый шар тел совершенно уничтожает ощущение плоскости картины. Такое сознание пространства, такое построение мира было совершенно невиданным в истории европейского искусства...».

Появляются в искусстве Возрождения иные мотивы — бытовые, жанровые, пародийные, и для них автор находит совсем иной тон, другие слова. Он может, например, дать представление о яркой жизненности «putti», у Донателло; легко интерпретировать его «Амура»: «Чрезвычайно странный, причудливый замысел! — Амур с крылышками за спиной и на ногах, но — в штанишках и с хвостиком сатира. Змея же, которую хохочущий сорванец давит своими ножонками как будто заставляет думать, что перед нам маленький Гераклес. Одним словом, самое романтическое смешение античных мотивов, какое только можно себе представить и которое похоже почти на пародию».

Одно оттеняет другое: каждая оценка становится выуклее по контрасту с другими. А в общем контексте все оказывается связанным и постепенно обрастает большей и большей цепью ассоциаций: прочерчиваются линии от художника к художнику, от школы к школе — отсюда к общей характеристике периода, и в этом про-

цессе каждое творческое явление, словно игрой рефлексов, освещается новыми оттенками. Поэтому, между прочим, как бы мы ни расценивали отдельные анализы, они в полную силу действуют лишь на своем месте, лишь после многих других и перед теми, которые идут дальше.

Любой из исторических курсов Б. Р. Виппера может дать богатый материал для размышлений — не только над самой историей искусства данного периода, но и над методом работы искусствоведа. При самостоятельном значении и отчетливой завершенности каждого специального курса они внутренне овязаны между собой. Особенно тесная связь существует между «Возрождением» и «Барокко», грани между которыми устанавливались Б. Р. Виппером по-разному в пределах XVI века. Другого характера зависимость возникает между «Ренессансом» и «Греческим искусством»: творческие проблемы итальянской архитектуры и пластики XV—XVI веков требовали неоднократных сопоставлений с античностью, и здесь Б. Р. Виппер как раз мог с великой конкретностью показать и долю творческой преемственности и степень исторической самостоятельности художников Италии.

Особое место в наследии Б. Р. Виппера занимает его теоретический курс под названием «Введение в историческое изучение искусства». В этот годовой цикл лекций вложено содержание даже не одного, а большой группы исследований своеобразного профиля. Практические основы для них создавались, видимо, тогда, когда автор работал в мастерских Юона и Перберга, овладевая техникой живописи, графики (скульптуры?) и архитектуры. Что касается первой и заключительной частей курса, то в них дается, так сказать, история воззрений на искусство, доведенная до последнего времени. Весь этот курс в целом, включая его эстетический раздел и теорию жанров, сыграл важную роль для научного самоопределения его создателя и в известном смысле

долго оставался для него программным. Не случайно уже в поздние годы Б. Р. Виппер отчасти обратился к материалу его первого раздела (в своих главах для «Истории европейского искусствознания») и переработал центральный раздел в самостоятельный цикл исследований «Графика. Скульптура. Живопись. Архитектура»¹⁸.

Создавая в свое время этот оригинальный курс, Б. Р. Виппер стремился противопоставить «литературным» рассуждениям об искусстве, общим словам о теме, сюжете, фабуле и т. п. определение специфики каждого из родов изобразительного искусства, определение того, как это делается (и как это делалось в различные эпохи), каковы преимущественные возможности графики и разных ее видов, живописи и разных ее техник, скульптуры и разных ее материалов и т. п.

За обстоятельным рассказом о технике живописца и рисовальщика, скульптора и архитектора встает множество интереснейших вопросов о том, какие стороны действительности, в каком истолковании и почему именно поддаются наилучшему выражению в данном роде изобразительного искусства. В чем существо графического стиля? Какие жанры ему подвластны? В чем преимущества и в чем ограниченность скульптуры? Как выражена проблема времени в изобразительном искусстве?¹⁹ Почему архитектура относится к изобразительным искусствам? Эти и бесчислен-

¹⁸ Публикуется в настоящем издании.

¹⁹ Эта проблема, как особенно неспецифическая (и потому трудная) для изобразительного искусства, больше и глубже других занимала Б. Р. Виппера. С докладом на эту тему он выступил в Риге в «Кантовском обществе» (1935), вызвав серьезную философскую дискуссию. Текст доклада на латышском языке был опубликован в 1936 году и вошел в сборник 1940 года. Много позже новый вариант этой работы, уже на русском языке, был опубликован в сборнике ГМИИ (1962). Возникнув как раздел курса, она в этом же качестве воспроизводится в настоящем издании.

ные другие вопросы, возникающие в теоретическом курсе, всегда привлекали к нему особенно большой интерес слушателей — было ли то в Москве начала 1920-х годов (когда курс лишь складывался), было ли то в Риге, в Ташкенте 1942—1943 годов или снова в Москве послевоенного периода. Теория жанров освещена в курсе с глубоким историзмом, с поразительной свободой обращения к любым странам и эпохам — от первобытного искусства до течений начала XX века.

В одном из общих исторических курсов, обращаясь, видимо, к менее подготовленной аудитории, Б. Р. Виппер заменил специальный разбор источников эстетическим введением и задался в нем вопросами: что такое искусство? Что такое стиль? «Пусть художественное творчество можно определить как выражение и изображение [объективного и субъективного мира]. Но какова цель такой деятельности? — спрашивает лектор. — Зачем художник выражает и изображает? Ответ может быть только один: во имя познания. Художественная деятельность есть познание — вот последний, решающий ответ на наш вопрос... От научного познания художественное творчество отличается своей наглядностью и непосредственностью. Ученый оценивает мир с помощью отвлеченных понятий, художник же оценивает его с помощью наглядных представлений, перерабатывая свои осязательные и зрительные впечатления в специфике художественной формы. Подобно научному познанию, также и художественное познание своей конечной целью ставит некоторую оценку мира, его творческое истолкование. Разница между искусством и неискусством определяется именно наличием этой оценки. Картину, статую, здание мы назовем художественным произведением только в том случае, если они дают новое истолкование явлениям видимого мира». И дальше Б. Р. Виппер поясняет свое понимание стиля, впоследствии развитое им в статье «Несколько

тезисов к проблеме стиля» (1962) и во введении к сборнику «Ренессанс, барокко, классицизм» (1966).

Не трудно заметить, что в этом определении искусства Б. Р. Виппер прямо соприкасается с эстетическими воззрениями Герцена и Чернышевского. Иди, казалось бы, другим путем, разрабатывая совсем иной материал, он приходит, однако, к выводам, очень близким передовой русской эстетической мысли.

Свои впечатления от памятников классического искусства Б. Р. Виппер освежил и пополнил во время нового путешествия летом 1937 года, когда он побывал в Вене, во многих центрах Италии, в Париже, в Голландии и Германии. Выставка произведений Тиоторетто в Венеции дала ему важные импульсы для последующего создания монографии об этом художнике, а другие впечатления непосредственно отразились в монографии «Джотто».

•

Все яснее и яснее с годами в содержании курсов Б. Р. Виппера звучат социологические обоснования — в характеристике школ, иногда отдельных художников или творческих течений. Свободно и открыто он высказывается в этом смысле в новых введениях к курсам 1940/41 учебного года, то есть уже в Советской Латвии. Одна из таких вводных лекций дает широкую концепцию развития мирового искусства по крупнейшим историческим этапам или фазам, обусловленным историей общества, и подводит к определению социалистического реализма как нового этапа в этом диалектическом процессе. Если многое здесь сегодня представляется схематичным, даже не лишенным наивности, то для того момента и тех условий это было закономерием.

Вообще 1940 год стал, естественно, важным переломным годом на научно-творческом пути Б. Р. Виппера. Раздвинулись самые рамки его деятельности; он заведовал кафедрой истории

искусства в Латвийском государственном университете и Академии художеств, был приглашен референтом в Управление по делам искусств. Вышел из печати на латышском языке сборник его работ (о котором уже говорилось). Для издания в Риге автобиографии Бенвенуто Челлини Б. Р. Виппер подготовил вводную статью, в которой обрисовал личность мемуариста-скульптора на широком историко-культурном фоне²⁰.

Впереди открывались большие перспективы — возвращение в Москву, в новые условия педагогической и научной работы. С особой остротой вставала проблема метода, и Б. Р. Виппер превосходно осознавал всю ответственность своего положения.

Нужно сказать, что общим направлением своей предыдущей деятельности он был, в сущности, хорошо подготовлен к этому решающему перелому. Мы уже видели, что едва ли не важнейшим качеством работ Б. Р. Виппера (и шире — его мышления об искусстве) стал историзм укоренившийся, глубокий, побуждающий его всегда улавливать и характерные тенденции времени, и «сквозные» процессы развития, и борьбу старого и нового, как диалектику истории. При этом исследователь зорко схватывала общую картину художественной действительности и стремился показать ее правдиво, реально, во всей творческой сложности, во всех живых противоречиях. Перед ним давно уже вставала проблема причинной связи искусства с общественной жизнью. В искусстве, изображающем и выражающем мир, он видел специфическую форму познания жизни, ее обязательного истолкования, ее по возможности самостоятельной оценки. У него был настоящий талант: он превосходно чувствовал искусство и так же писал о нем. И, наконец, он обладал верным вкусом,

²⁰ Текст статьи, опубликованный в Риге (1941) на латышском языке, воспроизводится в настоящем издании в оригинальной авторской редакции.

неизменным чутьем прекрасного, здорового, прогрессивного в художественном творчестве, будь то глубокая древность или близкие времена.

•

В 1941 году Б. Р. Виппер был приглашен на постоянную работу в Москву — в качестве старшего научного сотрудника Института истории материальной культуры Академии наук СССР (ИИМК) и профессора, заведующего кафедрой истории искусств ИФЛИ. Незадолго до начала войны, в мае 1941 года, он вернулся с семьей в Москву, а в октябре был эвакуирован с Институтом Академии наук в Ташкент, где и находился до июня 1943 года. В Институте истории материальной культуры Б. Р. Виппер работал в секции истории искусств.

Несколько позже, когда в Москве последовало открытие Института истории искусств (1944), который возглавлялся академиком И. Э. Грабарем, весь искусствоведческий раздел был передан сюда из ИИМК, а Б. Р. Виппер со времени основания нового института работал в нем до конца дней.

Педагогическая деятельность Б. Р. Виппера в Ташкенте сосредоточилась в Средне-Азиатском государственном университете, где он заведовал вновь организованной кафедрой истории искусств. По возвращении же в Москву Б. Р. Виппер возглавил кафедру общего искусствознания в Московском государственном университете²¹ и до 1954 года читал лекции и вел семинары в МГУ. Тогда же, в 1943 году, он вернулся и к музейной работе и стал в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (ГМИИ) заместителем директора по научной части.

²¹ В 1943 году Б. Р. Виппер был утвержден в ученой степени доктора искусствоведческих наук (диссертацию на степень доктора защитил еще в 1927 году в Каунасе).

Время показало, что этот большой поздний период деятельности Б. Р. Виппера был самым благодарным и самым плодотворным. Он мог сосредоточить внимание на крупных научных исследованиях и увидеть их опубликованными. Его жадно слушала хорошо подготовленная аудитория, и он шире, чем когда-либо, воздействовал на воспитание молодых искусствоведов. Многосторонние обязанности не препятствовали углублению и в творческую работу: Б. Р. Виппер, как никто, умел действовать энергично, но без спешки, быть внимательным без траты лишних слов, трудиться равномерно — но только в полную силу.

Когда вышли из печати крупные, обобщающие труды Б. Р. Виппера, посвященные истории итальянского и голландского искусства (1956—1967), он был, вне сомнений, признанным авторитетом советского искусствознания, исследователем-марксистом, создателем определенной школы в своей области науки. Однако не следует думать, что это свершилось внезапно и само по себе. На протяжении ряда лет, сначала в процессе переработки лекционных курсов, затем в научных докладах, выдвигающих идеи пересмотра тех или иных проблем искусствознания, и, наконец, в первых монографиях, созданных в 1940-е годы, Б. Р. Виппер совершенствовал метод изучения искусства, искал, отклонял и снова находил решения на этом пути, пока не почувствовал себя на нем свободно и уверенно. Это был сложный внутренний процесс, далеко не всегда встречавший верную поддержку вовне: до середины 1950-х годов Б. Р. Випперу приходилось сталкиваться то с претензиями вульгарного социологизма, то с ложнопатриотическими переоценками посредственных образцов искусства. Но, к чести исследователя, он не изменял лучшим качествам своей индивидуальности, своим убеждениям и вкусам, оставался верен самому себе.

Еще в Риге в 1940/41 учебном году Б. Р. Виппер начал вносить методологические изменения и

текст своих лекционных курсов. В годы эвакуации он углубил эту работу. Читая в Ташкенте специальный курс «Итальянское Возрождение», он составил новый подробный конспект всех лекций. Сохранилось также несколько новых вариантов вступительной, так сказать, программной лекции к курсу и два варианта введения к разделу «Кватроченто». И вот, восстанавливая теперь весь ход этой тонкой и на редкость вдумчивой работы, мы убеждаемся, что передумано и заново взвешено абсолютно все, но в итоге автор вернулся к подающему большинству своих прежних анализов, подтвердил почти все прежние характеристики художников, лишь иногда дополнив их выразительными подробностями. Что же изменилось? Переставлены некоторые акценты, отчетливее выделены прогрессивные тенденции времени, оптимистичнее получилась общая картина. Ряд явлений, которые раньше рассматривались на подступах к барокко, теперь получил свое освещение в границах данного курса (творчество Микеланджело и других его современников). Главное же — вся эпоха в целом и различные ее периоды, сложение местных творческих школ и подъем новых художественных течений объяснены глубокими социально-историческими причинами, истолкованы в связи с развитием общества, как его понимает марксистская наука. Это выполнено с большим тактом, без нажима и схематизации. Первоначально, например, новая вводная лекция к курсу и введение к XV веку содержали гораздо больше социально-экономических подробностей, а в последнем варианте Б. Р. Виппер сократил их, оставив лишь необходимое для понимания искусства.

Годом позже он передумал весь свой теоретический курс и составил новый конспект теории жанров. Здесь появилось новое введение, поясняющее единство содержания и формы в искусстве и обосновывающее необходимость познания выразительной, содержательной формы. Возникли новые акценты там, где заходила речь о целеза-

правленности определенных приемов; намечен специальный раздел, посвященный исторической картине; углубились исторические мотивировки.

Советское студенчество встретило эти курсы Б. Р. Виппера с огромным интересом, и он сразу же завоевал у своих новых слушателей в Ташкенте и Москве настоящий успех и высокое признание. Это дало ему, в свою очередь, важный стимул для работы. Однако у него уже не было дальнейшей необходимости перерабатывать свои курсы. Если что-либо изменялось, пересматривалось или дополнялось в частностях (Б. Р. Виппер никогда не мог просто повторять лекции), то основа метода была заложена, и лектор чувствовал себя во всеоружии советского историка.

За последние одиннадцать лет работы в Московском университете лекционные курсы Б. Р. Виппера прослушали многие искусствоведы, которые ныне достигли или достигают научной зрелости. Неоценимое значение для них как для научных работников имели также его семинары, посвященные искусству эпохи Возрождения и XVII—XVIII веков. Каждое из сообщений участников семинара обстоятельно рассматривалось руководителем (сохранились все его заметки), который прочитывал любую студенческую работу с тем же вниманием, с каким относился к серьезнейшим научным трудам. На обсуждениях возникали новые для слушателей интересные проблемы, и Б. Р. Виппер тут же освещал их с неожиданной подробностью, увлекательно и ясно.

Когда Б. Р. Виппер оставил работу в университете, он продолжал воспитание искусствоведческой молодежи в Институте истории искусств и Академии художеств (членом-корреспондентом которой был избран), где руководил аспирантами, а также в ГМИИ имени А. С. Пушкина, где постоянно наблюдал за деятельностью молодых сотрудников. Впрочем, повсюду, когда молодые или не вполне сложившиеся искусствоведы соприкасались в своей деятельности с Б. Р. Виппером,

они, в сущности, учились у него, на его собственном примере, пользовались его советами, прислушивались к его замечаниям. Из числа учеников Б. Р. Виппера назовем И. А. Антонову, И. Н. Голышток, К. С. Егорову, Ю. К. Золотова, А. А. Каменского, А. М. Кантора, Т. П. Кантереву, Р. Б. Климова, М. Я. Либмана, В. Н. Прокофьева, Е. И. Ротенберга, М. И. Свицерскую, И. А. Смирнову, В. В. Турову.

Возвращаясь к первой половине 1940-х годов, следует напомнить о ряде небольших (преимущественно неопубликованных), но очень симптоматичных проблемных работ Б. Р. Виппера, посвященных пересмотру некоторых вопросов искусствознания или его методики. Такова, например, статья «Проблемы изучения искусства Прибалтики и его взаимоотношений с русской художественной культурой»; в ней автор как бы критически дополняет собственные работы прежних лет, выдвигая новую актуальную тему и поднимая новый материал. Таков научный доклад «Проблема конца Ренессанса в западноевропейской культуре» (1942—1943). Положительную программу развивает доклад (1944), превращенный в статью — «Новые проблемы советского искусствознания»; вместе с тем и здесь подвергается пересмотру круг задач науки, очередность их решения и т. д. Специфической области музейной работы посвящена острая и не утратившая своего интереса статья «К проблеме атрибуции»²², в которой методика определения памятника ставится в связь с коренными вопросами искусствоведческого исследования в целом.

Как видим, 40-е годы в деятельности Б. Р. Виппера оказались в известном смысле переломными, но лишь в известном ограниченном смысле, поскольку каждая работа, каждое выступление носили завершенный характер, воплощали в себе всю меру ответственности их автора. Переломны-

²² Печатается впервые в настоящем издании.

ми мы называем эти годы по их значению для внутренних процессов, которыми подготовлены не только выступления тех лет, но и весь последующий замечательный расцвет научного творчества Б. Р. Виппера. В этой связи нетрудно, между прочим, заметить некоторые отличия крупных печатных работ, вышедших в 1945—1948 годы, от книг, изданных в 1956—1966 годах.

Не будем даже касаться очерка «Английское искусство» (1945): автор не ставил специально исследовательских целей в этом историческом обзоре. Обратимся к монографии «Тинторетто» (1948). Безотносительно к дальнейшим работам Б. Р. Виппера, это — превосходная книга, проникнутая прежде всего пафосом открытия нового живописного мира Тинторетто. Как всегда, выразительны и целенаправленны многочисленные анализы, из которых складывается выпуклая характеристика особого стиля художника и его эволюции. Как обычно, метки биографические подробности, выбранные для обрисовки его личности. Шире, чем когда-либо, показана историческая обстановка, выдвинувшая мастера. Убедительно само истолкование его искусства, отражающего сложные противоречия эпохи, кризис ренессансного гуманизма — притом в специфической атмосфере Венеции середины и второй половины XVI века. Своевременна полемическая направленность общей концепции: в противовес западноевропейскому искусствоведению, настаивающему на мистическом, иррациональном характере творчества художника, Б. Р. Виппер, по его словам, «выдвигает прогрессивные, реалистические начала в сложном и противоречивом искусстве Тинторетто и рассматривает формальные элементы его стиля, как средства для воплощения его богатого новыми идеями мировосприятия»²³. И все же монографии не хватает той внутренней гармонии, того общего равновесия, какие были даже в лекциях Б. Р. Вил-

²³ Б. Р. Виппер, *Тинторетто*, М., 1948, стр. 4.

пера о Тинторетто и какие всецело присутствуют в более поздних работах.

Каждая из глав книги поражает богатством материала, неистощимостью новых и новых наблюдений. В главе «Тинторетто и его время» это прежде всего — блестящая «предварительная» оценка творческой личности мастера, данная в первых же строках («Тинторетто не знает себе равных по силе и страстности темперамента: мощь его воображения неисчерпаема — его картины похожи на битвы, где мастер борется с сонмом теснящих его фантазию образов» и т. д.). В главе «Новые искания» — ключевое определение новой образной концепции Тинторетто (от индивидуального образа человека к множественности людей, к окружению) и связанной с ней живописной структуры образа (безграничное пространство, рассеяние действия, сгущение эмоций). Поразительны страницы, посвященные циклу Сан Рокко: мощное вдохновение Тинторетто словно передается здесь исследователю, воссоздающему саму грозную, беспокойную атмосферу его творчества. Очень интересны наблюдения над пейзажами Тинторетто, предвосхищающими пейзажную живопись барокко.

За обилием блистательных наблюдений, за потоком доказательств несколько проигрывает пластичность общего впечатления от книги. Это, пожалуй, единственная работа, где Б. Р. Випперу немного не хватило сдержанности, власти плана... Он превзошел самого себя в том, что связано с интерпретацией художественных произведений, с прозрениями во внутренний мир художника, но не достиг той кристальной ясности, которая вообще свойственна выражению его общих концепций. Виной ли тому сама природа творчества Тинторетто или по-своему сказалось значение переломных для автора лет — судить в конечном счете трудно. Скорее всего, и то и другое.

В дальнейшем мы уже не встретим подобных явлений на пути ученого. Крупные исследования,

БОРИС РОБЕРТОВИЧ ВИППЕР
И ЕГО
НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ

опубликованные в 50-е, 60-е годы, означают подлинную вершину его творческого движения.

В центре интересов исследователя стояло итальянское и голландское искусство XVI—XVII веков. Обдумывая дальний план своих работ по Институту истории искусств, Б. Р. Виппер сразу наметил для себя цикл исследований из истории западноевропейского искусства XVI—XVIII веков и в течение ряда лет выполнял его. С этой проблематикой связано не только появление его книг, но и возникновение нескольких статей в 1952, 1956, 1960 годах. В известной мере исследователь еще возвращался поначалу к темам латвийского периода: отнесем сюда статью «Дом Черноголовых в Риге» (1948); уже упомянутую работу «Проблемы изучения искусства Прибалтики...», а также этюд «Растрелли в Прибалтике». Выступал Б. Р. Виппер и с полемическими статьями, направленными против реакционных течений в зарубежном искусстве («Сюрреализм и его американские апологеты», 1951; «О сюрреализме», 1959) и искусствоведении («Ложные методы монографического исследования...», 1952). Значительное место среди его последних работ заняли теоретические статьи и очерки: «Проблема времени в изобразительном искусстве» (новая редакция, 1962), «Несколько тезисов к проблеме стиля» (1962) и др., о которых будет речь впереди. В зависимости от коллективных трудов Института истории искусств Б. Р. Виппер обратился еще к одному кругу проблем: к русской архитектуре XVIII века и к творческой личности Растрелли (см. «В. Растрелли и архитектура русского барокко», 1954; «В. В. Растрелли», 1960). Проблематика барокко в архитектуре интересовала его давно, так что новая задача в известном смысле была ему близка. Если мы ознакомимся с обширными подготовительными материалами к этим работам и сопоставим их с лекциями о русских художниках XIX века (в общем курсе «Новейшей истории искусства»), с этюдом «Сильвестр

Шедрин в Италии», мы убедимся, что Б. Р. Виппер много размышлял о русском искусстве, хорошо знал и верно чувствовал его. Здесь у него тоже наметились своя тема и свой угол зрения: в его лекциях выделяются фигуры Александра Иванова и Брюллова, его интересовал Сильвестр Шедрин, поскольку проблемы их творчества прямо соприкасаются с проблематикой современных им зарубежных художников. И хотя сам исследователь никогда не относил эту тему к области своей основной специализации, страницы, посвященные, например, Александру Иванову, стоят на уровне лучших работ Б. Р. Виппера. Обращался исследователь и к темам советской живописи — когда участвовал в подготовке тринадцатого тома «Истории русского искусства» (1964), посвященного искусству 1941—1945 годов.

Выпустив в 1956—1966 годах четыре книги, посвященные итальянскому искусству XVI—XVIII веков и голландской живописи XVII века, Б. Р. Виппер считал, по-видимому, законченным наметенный им цикл исследований из истории западноевропейского искусства XVI—XVIII столетий. Проблемы искусства других европейских стран он предпочел осветить в рамках коллективных комплексных работ, что отчасти и выполнил в 1965—1966 годы.

Книги об итальянском и голландском искусстве, являясь крупнейшими исследованиями Б. Р. Виппера, по существу, опираются на весь его опыт искусствоведа и, в частности, на материал его специальных лекционных курсов. Вместе с тем это в полном смысле новые работы, новые не только по общей концепции, но и по пересмотру всего известного, по привлечению свежих источников. Если в первой из этого ряда монографий («Борьба течений в итальянском искусстве XVI века») материал анализов в значительной мере подготовлен курсом «Итальянское Возрождение» (хотя изложен совсем по-другому), то в книгах о Голландии и такой опоры быть не могло: в курсе

«Барокко» лекции о голландской живописи занимают относительно скромное место.

С наибольшими трудностями для автора протекала работа над книгой «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века»: сохранилась не одна редакция текста ее глав, видно, что многое переделывалось в процессе подготовки издания, в ходе обсуждений. Помимо естественных для исследователя раздумий и поисков наилучшего решения сложной цепи проблем излишние осложнения возникали из-за характерной для тех лет (начало 1950-х годов) тенденции догматизма, вульгарно-социологических схем и всякого рода научной перестраховки. Поскольку Б. Р. Виппер оставался в общем чужд этой тенденции и совершенствовал свой текст лишь по убеждению, ему и приходилось туго.

Для самого исследователя монография «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века» была продиктована внутренней необходимостью, почему он и начал ею задуманный цикл исследований. В течение многих лет его волновали проблемы переломного периода, наступившего после Высокого Ренессанса: это хорошо видно по содержанию смежных специальных курсов — «Ренессанс» и «Барокко». К тому же в зарубежном искусствознании со временем все больше переоценивалось течение маньеризма, которое превращалось уже в обозначение целой эпохи. Когда-то и сам Б. Р. Виппер рассматривал это течение более широко, чем оно того заслуживало²⁴. Тем более у него назревала потребность распутать весь клубок противоречий послеренессансного XVI века (то есть 1520—1590 годов) и обосновать цельную концепцию этого исторического периода, отведя здесь маньеризму подобающее ему место.

Книга и получилась прежде всего концепционной. Автор широко захватывает проблемы итальян-

²⁴ См., в частности, статью «Бенвенуто Челлини» в настоящем издании, а также старые лекционные курсы.

янского Возрождения и неоднократно возвращается к проблемам Высокого Ренессанса, чтобы выпуклее показать кризис ренессансного гуманизма. Сложные процессы, протекающие в самом искусстве и отразившиеся также в суждениях о нем современников, получают свое объяснение в связи с общим идеологическим переломом, наступившим в Италии и обусловленным серьезными социально-историческими причинами.

Огромный материал художественного творчества освещен с поразительной целеустремленностью, с высокой степенью концентрации. В любом из разделов («Архитектура», «Скульптура», «Живопись») исследователь затрагивает и более ранние явления: творческие идеи Рафаэля в архитектуре, пережитки кватроченто в скульптуре, тенденции живописи Боттичелли и его сверстников, характерные черты искусства Джорджоне и т. д. Естественно, что творческие фигуры явно переломного значения — Понтормо, Лоренцо Лотто, Пармиджанино, Бронзино — потребовали особенно обстоятельной оценки. И как бы ни были «сгущены», концентрированы характеристики Микеланджело, Тициана, Веронезе, Тинторетто, самые проблемы их творчества наполняют отведенные им страницы богатым содержанием.

В отличие от монографии «Тинторетто», где материалы анализов порою заслоняют концепцию, здесь вся масса фактов и наблюдений строго подчинена целому. Такая степень концентрации облегчена тем, что автор сплошь и рядом делает выводы из годами подготовленного и превосходно разработанного материала. Порою становится жаль тех подробностей, которые были в лекциях о Микеланджело или Тициане и теперь изъяты из оценки их произведений. Но этого властно потребовал замысел книги: иначе частности пошли бы в ущерб целому.

Именно общая концепция всего труда побудила исследователя пересмотреть свои определения исторической роли Микеланджело. Прежде он

склонен был видеть в его творчестве начало новой эпохи и стиля барокко; затем (в новой редакции специального курса) предпочел завершать его характеристикой освещения эпохи Ренессанса. Теперь же, в итоге работы над книгой, Б. Р. Виппер поставил Микеланджело, так сказать, во главе переломного периода, показал его трагическую борьбу за идеалы Возрождения в пору кризиса и неизбежное сложение в этих условиях новых черт стиля. Это придало общей картине периода своеобразное величие, подчеркнуло ее главный пафос.

Ни в советской, ни в зарубежной искусствоведческой литературе нет другого столь ясного и цельного марксистского истолкования послеренессансной переломной эпохи. Обращаясь к тем или иным проблемам близкого круга, никто не сможет обойти эту книгу.

Обе работы Б. Р. Виппера о голландском искусстве («Становление реализма в голландской живописи XVII века» и «Очерки голландской живописи эпохи расцвета») также проникнуты единством концепции, но развернуты они по-другому, в иных темпах и масштабах. Речь идет только о живописи, путь которой от начала до 70-х годов XVII века рассматривается последовательно и в общем неторопливо. Три стороны или грани проблемы по преимуществу занимают исследователя: становление и расцвет реализма, особенности национальной школы в этом процессе и формирование жанров — портрета, пейзажа, натюрморта, бытового жанра, исторической картины и т. д. Проблематика жанров всегда интересовала Б. Р. Виппера; Голландия же XVII века дает для этого особенно богатый материал. Развитие голландской живописи совершается через множественность родов ее, и самый реализм носит здесь иной характер, не столь обобщенный, синтетический, а захватывающий жизненную среду, многие конкретные подробности человеческого бытия, интерьеры, городского и сельского пейзажа. Множе-

ство творческих фигур различного плана участвует в этом движении. И особенно напряженным в таких условиях становится подъем к обобщению, к высокому одухотворению реалистического искусства, к вершине Рембрандта... Широко поняты автором истоки реализма в нидерландском искусстве XVI века. Остро поставлена проблема романизма и противостоящих ему прогрессивных явлений (Питер Артсен и особенно Питер Брейгель Мужичкий). Вместе с тем проблема Возрождения не встает в отношении Нидерландов, хотя о реалистическом ренессансном начале идет речь в связи с творчеством Луки Лейденского.

Исследователь показывает развитие голландского искусства не в выводах или итогах, а как бы изнутри, задерживаясь на каждой значительной фигуре, окружая ее реальной исторической средой, поясняя источники творческих замыслов, восстанавливая даже по мере надобности обстановку литературных споров. В ярких персональных монографиях (П. Брейгель Мужичкий, Г. Сегерс, Франс Гальс, Я. Рейсдаль, Ян Стен, Э. де Витте, К. Фабрициус, Питер де Хоох, Я. Вермер), в великолепных анализах пейзажей, натюрмортов, жанров поистине блещет талант Б. Р. Випера. Здесь нет ни безудержности «Тинторетто», ни вынужденной сдержанности предыдущей книги. Для патетики и бытовых мотивов, для психологизма и вульгарности, для высоких замыслов и забавных эпизодов найдены свои приемы литературной стилистики, свои слова — от поэтических определений до просторечия. Это поразительная интерпретация оживляет в характерной выразительности даже граненые бокалы натюрмортов («...главный герой — высокий граненый бокал...»), даже детали интерьера... Голландия XVII века, Голландия своих живописцев встает перед нами. От начала к концу изложения (имеем в виду оба тома вместе) интерес неуклонно нарастает, и кульминацией всего труда становится глава о Рембрандте — лучшее, что написано Б. Р. Випером.

Вообще индивидуальность самого исследователя полнее всего проявилась в этих книгах, особенно во второй из них. На редкость многообразный материал, выражение различных сторон действительности в голландской живописи эпохи расцвета естественно и шире, чем когда-либо, побуждали высказываться о быте и психологии, о природе и общественных явлениях, об этической основе человеческих решений и поступков, об одухотворении обыденного, как они даны в искусстве. Здесь убеждения и вкусы, предпочтения и протесты Б. Р. Виппера — не только как искусствоведа, а как цельной и своеобразной личности — очень заметно окрасили все изложения. Ближе всего ему оказался Рембрандт — и тут это всего заметнее! Можно сказать просто: если кто-либо захочет понять, каким был Борис Робертович Виппер, пусть вчитается в «Очерки голландской живописи эпохи расцвета».

Концепция всего двухтомного труда нова: это первая марксистская концепция истории голландской живописи. Проведена она ясно, последовательно и с той свободой, которая дается не всем и не сразу.

Последняя из книг Б. Р. Виппера — «Проблема реализма в итальянской живописи XVII—XVIII веков» — посвящена трудной, неровно разработанной в литературе и, казалось бы, несколько расплывчатой теме: здесь нет единого узла противоречий (как во второй половине XVI века), нет определенности главного русла движения (как в Голландии XVII века). Множество течений, различие творческих исканий, то далеко обгоняющих время, то странных и загадочных, причудливых, романтических, то вполне реальных, трезвых, жизненных — все это препятствует целостному представлению о XVII—XVIII веках в Италии. «Собрать» эти тенденции, улавливая общий процесс развития искусства, и в то же время не поступиться ни одной индивидуальностью, даже ни одним художественным парадоксом — задача

труднейшая! Решена она исследователем с необыкновенной ясностью, хочется сказать, прозрачно. В начале и в конце книги особенно выделяются две крупные фигуры — Караваджо и Тьеполо. Это несомненно сильнейшие разделы исследования. Автор превосходно чувствовал каждого из этих художников и дал удивительно осязаемые их образы. Очень ярки страницы, посвященные Маньяско, Доменико Тьеполо, Фетти, Креспи, Черути, Франческо Гварди. И самым интересным общим результатом всего исследования является своеобразная перегруппировка течений в итальянском искусстве XVII—XVIII веков, по существу, новая концепция эпохи.

Когда-то Б. Р. Випер, как и другие искусствоведы, видел в XVII веке «эпоху барокко» (к Италии это относилось в первую очередь). Параллельно работе над данной книгой он специально обращался к проблеме барокко (статья «Искусство XVII века и проблема стиля барокко»), всегда одной из самых острых для него, и показал всю значительность ее, в частности, для Италии. А в книге, где искусство барокко тоже заняло, разумеется, свое место, на первый план вышли и обрели будущее иные течения. Представленные не всегда самыми крупными мастерами, еще как бы разрозненные, иногда неожиданные, они многими малыми руслами стекаются в сторону нового реализма, связанного с воплощением быта, народного жанра, городского пейзажа — все это в каком-то свежем облике, с новыми живописными открытиями.

Исследователь видит и своеобразную ограниченность этого искусства, и его перспективность, его жизненную проблемность, даже прозрение в XIX и XX века. В целом книга несет в себе нечто светлое — вероятно, потому, что в ней уловлены и показаны молодые силы и тенденции итальянского искусства XVII—XVIII веков, которое мы по традиции привыкли представлять в несколько иных тонах. На этом фоне и в этой связи по-но-

вому вырастает значение Караваджо как зачинателя нового стиля и значение Тьеполо как яркой вершины движения, как исаватора, не вполне понятого искусствоведением.

В работах различных лет, особенно в предисловии к книжечке М. Фридлендера (1923) и в статье «К проблеме атрибуции» (1945), Б. Р. Виппер говорит о счастье непосредственного общения с памятниками искусства, о важности знания не копии, не репродукции, а именно оригинала. Анализируя картину Рембрандта «Давид и Саул», он замечает: «Зритель видит только один глаз на худом, изможденном лице Саула, но в нем сосредоточено все душевное потрясение Саула, все его трагическое отчаяние. Тот, кто стоял перед картиной Рембрандта в гаагском Мауритсхейсе, никогда не забудет этого потрясающего круглого глаза, который воплощает страх и одиночество Саула на вершине власти»²⁵.

✱

Чувством непосредственного общения с искусством, с подлинниками проникнуты все исследования Б. Р. Виппера. В последней книге он даже считал нужным подчеркнуть роль выставки произведений итальянской живописи XVII—XVIII веков, организованной ГМИИ имени А. С. Пушкина в 1961 году: в процессе ее подготовки и затем наблюдая за реакцией посетителей, исследователь утвердился в замысле своей монографии. Работа в музее привлекала Б. Р. Виппера прежде всего этой постоянной возможностью близко общаться с оригиналами. Свобода его ориентировки в материале, умение определить реальную ценность и происхождение любой предъявленной вещи были поразительны! Приходилось, например, видеть, как кто-либо появлялся с «коллекцией голландских подлинников XVII века», а уходил — после

²⁵ Б. Р. Виппер, *Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640—1670)*, М., 1962, стр. 456.

экспертизы Б. Р. Вилпера — «с плохим подделками, сплошь выполненными в XIX веке» (случай в Институте истории искусств в 1961 году). И хотя в научной деятельности самого исследователя собственно музейная работа в конечном счете занимала относительно небольшое место, его роль научного руководителя была для ГМИИ неоценима: организация многочисленных выставок, редактирование каталогов и альбомов, проведение научных сессий, выпуск сборников научных работ, заботливая помощь молодежи — все это служило важным просветительным целям.

Превосходное, непосредственное знание искусства, дар и умение говорить и писать о нем сообщают особый интерес суждениям Б. Р. Вилпера о проблемах анализа в искусствоведческом исследовании. Сохранился конспект подготовленного им выступления на предстоящей сессии в Академии художеств (1965) — «Некоторые проблемы анализа художественных произведений»²⁶. По мнению Б. Р. Вилпера, анализ — это «краеугольный камень, главный стержень искусствоведческой работы. Определяет правильность методологических позиций, понимания специфики искусства, широту и глубину историко-художественных представлений». В вопросах анализа нет рецептов и эталонов. Здесь важное значение имеют индивидуальность исследователя и своеобразие произведений — каждое требует своей методики. Ссылаясь далее на классические примеры анализов Фромантена, Вёльфлина, Юсти, Дворжака и признавая в каждом из них художника, мастера формального анализа, Б. Р. Вилпер находит, что это пройденный для нас этап. «В советском искусствоведении, — продолжает он, — анализ — составная часть марксистского метода — базируется на понимании искусства как формы общественного сознания, как отражения объективной действительности».

²⁶ Это выступление (как и запроецированное обсуждение) не состоялось.

тельности. Одна из главных задач анализа — раскрыть в художественном произведении связь с общественными явлениями, с формами общественной борьбы, выражение в образах идей, стремлений, мыслей и чувств определенного класса.

Но как именно раскрыть? Здесь начинается полемика с теми, кто неправильно понимает это раскрытие связи художественного произведения с общественными условиями, его породившими. В искусстве иногда попросту «узнают» идеи и явления эпохи, уже знакомые из социально-экономической истории, философии, литературы. «При этом часто упускают из виду, что в художественном произведении имеют дело не с любой действительностью, а с эстетическими качествами явлений действительности, с «очеловеченной» действительностью, по выражению К. Маркса». Важно в художественном произведении уловить новое, «что обогащает наше представление об эпохе и человеке».

Б. Р. Виппер протестует также против анализа художественных произведений как явлений самой реальной действительности (описание картины, подобное описанию жизни в романе), призывая разбираться в специфическом материале и средствах различных видов и жанров искусства. Признаки реализма могут, например, не вполне совпадать в станковой живописи, в театральном оформлении, в декоративной живописи. Нужно стремиться к обогащенному пониманию реализма. Б. Р. Виппер протестует против известного определения реализма — «метод в искусстве, который требует, чтобы отражение жизни совершилось в формах самой жизни». «Не в «формах жизни», — возражает он, — а в специфических формах самого искусства... Отражением действительности является художественное произведение в целом, но именно в силу своего содержания. Художественная же форма в реалистическом искусстве всегда содержательна, то есть подчинена задаче выражения содержания, воплощает его в себе,

является материальным бытием отраженной в искусстве действительности — это главное свойство формы». Таким образом, в художественном произведении нужно анализировать не саму жизнь, а то, «как она увидена, сделана, какие из нее делаются выводы».

Каждый художник и каждое произведение представляют неповторимое своеобразие, производят особое впечатление, воплощают индивидуальность. И каждое произведение, каждый художник раскрывают грань эпохи, звено исторического развития. Отсюда — «важный принцип анализа — сочетание неповторимости и закономерности».

Часто приходится встречать противопоставление: научность анализа вне эмоционального переживания — или одно переживание, анализ как разновидность художественно-творческой деятельности. Это недоразумение: неправомерно противопоставлять художественность и научность. «Необходимы: творческий момент, одаренность — чуткость к художественному языку форм, умение воплотить свои художественно-эмоциональные переживания в словах, в структуре анализа. Вместе с тем речь должна идти не о «художественном анализе», а об анализе художественных произведений. Решающим является, что искусствознание есть форма научной деятельности, отрасль истории общественного сознания. Поэтому необходимо, чтобы автор опирался на передовые общественные идеи своего времени, владел глубоким научным пониманием места искусства в общественной жизни, знанием законов развития искусства и его специфики, чтобы уметь мастерски излагать свои переживания, не только убеждать, но и научно доказывать».

Пожалуй, лучшей оценкой этих тезисов будет признание того, что они в точности соответствовали научной деятельности Б. Р. Виппера: у него не было разрыва между словом и делом. Можно заключить даже, что на его научном пути художественное чутье и интуиция никогда не подводили.

БОРИС РОБЕРТОВИЧ ВИППЕР
И ЕГО
НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ

Специальный интерес к вопросам метода в искусствознании (метода анализа, метода атрибуции, метода определения специфики различных родов искусства и т. д.) всегда был присущ Б. Р. Випперу. В поздние годы он особенно углубился. С одной стороны, исследователь замыслил проследить эволюцию методов искусствознания от его истоков до современности: так возникла идея коллективного труда «История европейского искусствознания». С другой стороны, его привлекала возможность комплексного рассмотрения истории искусств (как, впрочем, и искусствознания), когда такая возможность появилась в Институте истории искусств. В 1959 году по инициативе Б. Р. Виппера в названном институте была организована межсекторная группа по истории искусствознания, куда вошли специалисты по истории изобразительных искусств, архитектуры, театра и музыки. Немного позже (в конце 1960 года) он возглавил также комплексный сектор классического зарубежного искусства, объединивший специалистов различных профилей. Постепенно функции группы и сектора фактически слились, и коллектив, руководимый Б. Р. Виппером, готовил ряд трудов по истории искусствознания и истории искусств как коллективных, так и индивидуальных.

Освещая историю изобразительных искусств, Б. Р. Виппер издавна изучал параллельно историю театра интересующих его стран, отлично знал их литературу, обращался к истории театроведения и литературоведения. В его лекционных курсах мы встретим значительные экскурсы в область музыки (Глюк, Гайдн, Моцарт); в монографии «Тинторетто» ему понадобились параллели с музыкальным искусством Венеции (Габриели, Царлино, Меруло). В теоретическом курсе он сопоставляет разные искусства. Будучи очень музыкален от природы, владея игрой на фортепиано, он верно судил о музыке, питал пристрастие к Шуману, любил Лядова, охотно слушал произ-

ведения композиторов XV, XVI, XVII веков. С годами Б. Р. Виппер, по его собственному признанию, предпочитал сотрудничать скорее со специалистами разных профилей, сосредоточенных на изучении определенных стран и эпох, чем с историками одного лишь изобразительного искусства. У него росла потребность исследовать один какой-либо период с разных сторон, понять закономерности развития различных искусств, исследовать проблемы стиля широко и в различных специфических проявлениях.

За семь лет работы над «Историей европейского искусствознания» под руководством Б. Р. Виппера было подготовлено шесть томов этого коллективного труда²⁷, и тем самым издание было завершено, причем последний том его закончен в рукописи за две недели до кончины руководителя. Следует сказать, что ни в советской, ни в зарубежной науке до сих пор подобных исследований не было. Для «Истории искусствознания» Б. Р. Виппер сам написал много крупных разделов: почти все, что касается изобразительных искусств за рубежом в первом томе, большие разделы в третьем и четвертом.

За те же годы сектор, руководимый Б. Р. Виппером, подготовил кроме двух сборников коллективный труд «Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. Ренессанс, барокко, классицизм» (1966). Для этой книги Б. Р. Виппер написал статью «Искусство XVII века и проблема стиля барокко», в которой дал сжатое и глубокое освещение давно волновавшей его темы. Помимо того, ему принадлежит здесь

²⁷ См.: «История европейского искусствознания от античности до конца XVIII века», М., 1963; «История европейского искусствознания. Первая половина XIX века», М., 1965; «История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века», М., 1966; «История европейского искусствознания 1871—1917», 2 тома, М., 1969; «Современное искусствознание за рубежом. Очерки», М., 1964. Все издания под редакцией Б. Р. Виппера и Т. Н. Ливановой.

введение (где содержится определение понятия «стиль») и заключение.

Большие надежды возлагал Б. Р. Виппер на новую работу сектора — «Комплексную историю западноевропейского искусства» в пяти томах (от эпохи Возрождения до конца XIX века). Первый том, посвященный искусству Ренессанса, был почти завершен при его участии. С живым интересом он писал для тома «сквозную» главу — «Западноевропейское искусство второй половины XVI века», охватив в ней многие страны. Летом и осенью 1966 года Б. Р. Виппер работал уже над аналогичной главой для второго тома «Комплексной истории» — «Западноевропейское искусство первой трети XVII века»²⁸.

Во всех коллективных трудах, созданием которых руководил Б. Р. Виппер, он не только направлял коллектив, но постоянно сам подавал авторский пример, шел вперед других, брал на себя труднейшие задачи и делал это с таким азартом, как будто силы его неиссякаемы.

Наконец, едва ли не самой дорогой для автора из последних его тем была тема возрожденного «Введения в историческое изучение искусства». Когда-то центральная часть теоретического курса (о нем шла речь выше), теперь это превращалось в цикл больших очерков: «Графика», «Скульптура», «Живопись», «Архитектура». (По мысли Б. Р. Виппера, аналогичные очерки должны были подготавливаться также по вопросам театрального и музыкального искусства.) Два первых очерка были закончены исследователем в 1965 и 1966 годах. Третий он не успел завершить переработкой: помешала смертельная болезнь. Последние страницы едва можно разобрать: они написаны слабеющей рукой, но мысль ясна, как всегда²⁹.

²⁸ Печатается впервые в настоящем издании.

²⁹ Очерки из «Введения в историческое изучение искусства» печатаются в настоящем издании (о подготовке их к печати см. в примечаниях).

Борис Робертович Виппер болел немного более месяца и скончался 24 января 1967 года на семьдесят девятом году. Вся жизнь его была посвящена работе, которая оставалась одинаково напряженной до конца дней. Писать об искусстве было его призванием, внутренней потребностью и долгом одновременно. Он трудился всегда, не желая знать для себя ни дней отдыха, ни отпусков. Он был исключительно требователен к себе, требователен и внимателен к другим. Он никогда не шел на компромиссы, не умел проявлять житейской гибкости, мог казаться нетерпимым и суровым, если не аскетичным. Сквозь меняющиеся, часто сложные условия жизни он пронес высокий строй мыслей и цельный характер.

Т. Н. Лизанова

*ИЗ „ВВЕДЕНИЯ
В ИСТОРИЧЕСКОЕ
ИЗУЧЕНИЕ
ИСКУССТВА“*

Каждое искусство имеет свою специфику, ставит перед собой особые задачи и обладает для их решения своими специфическими приемами. Вместе с тем искусствам свойственны некоторые общие черты, объединяющие их в определенные группы. Распределение искусств по этим общим признакам называется классификацией искусств. Это классифицирование искусств позволяет поближе подойти к пониманию самой сущности того или другого искусства. Поэтому мы приведем несколько примеров таких классификационных схем.

Классифицировать искусства можно исходя из разных точек зрения. Наиболее распространенной является классификация на пространственные и временные искусства. К пространственным искусствам причисляют архитектуру, скульптуру, живопись, так как их формы развертываются в пространстве, тогда как музыку, мимику и поэзию — к временным искусствам, так как их формы существуют во времени. В иные группы объединяются искусства, если их делить по признаку использования художественных средств — на прямые или непосредственные и косвенные или опосредствованные искусства. К непосредственным искусствам относят мимику, поэзию, отчасти музыку, где художник может обойтись без особых инструментов и материалов, одним человеческим телом и голосом; к косвенным, опосредствованным — архитектуру, скульптуру, живопись, где художник пользуется особыми материалами и специальными инструментами.

Если принять время за четвертое измерение, то можно было бы сгруппировать искусства по измерениям следующим образом: искусства с одним измерением не существует. Одно искусство — живопись — существует в двух измерениях; два искусства — скульптура и архитектура — в трех измерениях и три искусства — музыка, мимика и поэзия — в четырех измерениях. При этом каждое искусство стремится преодолеть свойственную ему шкалу измерений и перейти в следующую группу. Так,

¹ В дальнейшем все подстрочные примечания, отмеченные звездочками, принадлежат автору. Редакционные примечания с цифрами отнесены в конец сборника.

живопись и графика создают свои образы на плоскости, в двух измерениях, но стремятся поместить их в пространство, то есть в три измерения. Так, архитектура есть трехмерное искусство, но стремится перейти в четвертое, так как совершенно очевидно, что воспринять все объемы и пространства архитектуры мы способны только в движении, в перемещении, во времени. Эта своеобразная тенденция нашла свое отражение в дефинициях архитектуры, которые давали ей некоторые представители эстетической мысли: Шлегель, например, называл архитектуру «застывшей музыкой», Лейбниц считал архитектуру и музыку «искусствами, бессознательно оперирующими числами». Если мы возьмем какой-нибудь отрезок линии, разделим его пополам и одну половину перечертим поперечными штрихами, то эта половина покажется нам более длинной, так как она требует более длительного восприятия. Подводя итог высказанным соображениям, можно было бы сказать, что геометрически архитектура есть пространственное искусство, но эстетически — также и временное.

В характеристике изобразительных искусств мы обращаемся прежде всего к графике. Это название утвердилось, хотя оно объединяет два совершенно различных творческих процесса и хотя были предложены разные другие названия: среди других, например, «искусство грифеля» (Клингер) * или «искусство бумажного листа» (А. А. Сидоров) **.

Почему мы начинаем наш обзор стилистики и проблематики изобразительных искусств именно с графики? Прежде всего потому, что графика — это самое популярное из изобразительных искусств. С инструментами и приемами графики сталкивается каждый человек — в школе, на работе или во время отдыха. Кто не держал в руке карандаш, не рисовал профилей или домиков, из труб которых вылетает дымок? А кисти и резец, краски и глина — далеко не всякий знает, как с ними обращаться. Графика во многих случаях является подготовительной стадией для других искусств (в качестве

* M. Klinger, *Malerei und Zeichnung*, Leipzig, 1899.

** А. А. Сидоров, *Рисунки старых мастеров*, М.—Л., 1940.

эскиза, наброска, проекта, чертежа) и в то же время графика — популяризатор произведений других искусств (так называемая репродукционная графика). Графика теснейшим образом связана с бытом и с общественной жизнью человека — в качестве книжной иллюстрации и украшения обложки, в качестве этикетки, плаката, афиши и т. п. Несмотря на то, что графика часто играет подготовительную, прикладную роль, это — искусство вполне самостоятельное, со своими собственными задачами и специфическими приемами.

Принципиальное отличие графики от живописи (позднее мы более подробно остановимся на этой проблеме) заключается не столько в том, как это обычно говорят, что графика — это «искусство черно-белого» (цвет может играть в графике весьма существенную роль), сколько в совершенно особом отношении между изображением и фоном, в специфическом понимании пространства. Если живопись по самому существу своему должна скрывать плоскость изображения (холст, дерево и т. п.) для создания объемной пространственной иллюзии, то художественный эффект графики как раз состоит в своеобразном конфликте между плоскостью и пространством, между объемным изображением и белой, пустой плоскостью бумажного листа.

Термин «графика» — греческого корня; он происходит от глагола «graphein», что значит скрести, царапать, писать, рисовать. Так «графика» стала искусством, которое использует грифель — инструмент, который процарапывает, пишет. Отсюда — тесная связь графического искусства с каллиграфией и вообще с письменами (что особенно заметно сказалось в греческой вазописи и японской графике). Термин «графический» (например, «графический стиль») имеет не только описательное, классифицирующее значение, но включает в себе и особую, качественную оценку — подчеркивает качества художественного произведения, которые органически вытекают из материала и технических средств графики (однако следует подчеркнуть, что «графическими» могут быть произведения живописи, например некоторые картины Боттичелли, и, наоборот, графика может оказаться неграфической, например некоторые иллюстрации Доре).

Вместе с тем следует помнить, что термин «графика» охватывает две группы художественных произведений, объединенных тем общим принципом эстетического конфликта между плоскостью и пространством, о котором мы говорили выше, но которые в то же время совершенно различны по своему происхождению, по техническому процессу и по своему назначению — рисунок и печатную графику.

Различие этих двух групп выступает прежде всего во взаимоотношении между художником и зрителем. Рисунок обычно (хотя и не всегда) художник делает для себя, воплощая в нем свои наблюдения, воспоминания, выдумки или же задумывая его как подготовку для будущей работы. В рисунке художник как бы разговаривает сам с собой; рисунок часто предназначается для внутреннего употребления в мастерской, для собственных папок; но может быть сделан и с целью показа зрителям. Рисунок подобен монологу, он обладает персональным почерком художника с его индивидуальной фактурой, оригинальной и неповторимой. Он может быть незакончен, и даже в этой незавершенности может быть заложено его очарование. Следует подчеркнуть, наконец, что рисунок существует только в одном экземпляре.

Напротив, печатная графика (эстамп, книжная иллюстрация и т. п.) часто выполнена на заказ, для размножения, рассчитана не на одного, а на многих. Печатная графика, которая репродуцирует оригинал во многих экземплярах, быть может, более всех других искусств рассчитана на широкие слои общества, на народную массу. Но не следует думать, что печатная графика — это всегда рисунок, для размножения гравированный на дереве или на металле; нет, это — особая композиция, специально задуманная в определенной технике, в определенном материале и в других техниках и материалах неосуществимая. И каждому материалу, каждой технике свойственна особая структура образа.

РИСУНОК

Его начала восходят к древнейшим периодам в истории человечества. Уже от эпохи палеолита сохранились рисунки животных, процарапанные на кости и камне и на-

рисованные на стенах и сводах пещеры. Причем можно проследить последовательную эволюцию в развитии рисунка: от линий, процарапанных или вдавленных, к линиям нарисованным, от контура к силуэту, к штриховке, к тону, красочному пятну.

В искусстве древнего мира можно говорить о полном господстве рисунка. В сущности говоря, и вся египетская живопись и роспись греческих ваз — это тот же линейный, контурный рисунок, в котором краска не играет активной роли, исполняя только служебную роль — заполнения силуэта. Вместе с тем этот древний рисунок принципиально отличен от рисунка эпохи Ренессанса и барокко: в Египте рисунок — это в известной мере полуписьмена, образный шрифт, на греческих вазах — декоративное украшение, тесно связанное с формой сосуда. В средние века тоже нельзя говорить о принципиальном различии между рисунком и живописью. Византийская мозаика с ее абстрактным золотым или синим фоном и плоскими силуэтами фигур не пробивает плоскость иллюзорным пространством, а ее утверждает; средневековая миниатюра представляет собой нечто среднее между станковой картиной и орнаментальным украшением; цветной витраж — это расцвеченный рисунок.

Только в эпоху поздней готики и раннего Возрождения, в пору зарождения капитализма и буржуазной культуры, в период пробуждающегося индивидуализма живопись начинает отделяться от архитектуры (в виде алтарной и станковой картины), а вместе с тем намечается принципиальная разница между живописью и рисунком. Именно с этого времени начинается, по существу, история графического искусства как самостоятельной области.

Древнейшими материалами для рисования (в узком, чисто графическом смысле), начиная с раннего средневековья и вплоть до XV века (в Германии даже до XVI века), были деревянные дощечки. Ими пользовались сначала мастера, а потом они стали годиться только для подмастерьев и учеников. Их первоисточниками являются древнеримские вошенные таблички, которые позднее стали употребляться в монастырях, где на них обу-

чали писать и считать. Обычно их делали из букового дерева, квадратной формы, величиной с ладонь, грунтовали костяным порошком, иногда обтягивали пергаментом. Рисовали на них металлическим грифелем или штифтом. Часто дощечки соединяли в альбомы, связывая их ремешками или бечевками, и они служили или для упражнений, или как образцы, переходили из одной мастерской в другую (так называемые подлинники). Сохранилось несколько таких альбомов (например, французского художника Жака Далива в Берлине). Известны и картины, изображающие, как художник рисует на деревянной дощечке.

Более утонченным материалом для рисования был пергамент, который изготовлялся из различных сортов кожи, грунтовался и полировался. До изобретения бумаги пергамент был главным материалом для рисования. Потом некоторое время пергамент состязался с бумагой, которая его в конце концов вытеснила. Однако в XVII веке, особенно в Голландии, пергамент переживает кратковременный расцвет как материал для рисования портретов или тонко проработанных рисунков свиновым грифелем или графитом.

Но главным материалом для рисования является, разумеется, бумага. Впервые она была изобретена в Китае (согласно легенде — во II веке до н. э.). Ее делали из древесного луба, она была рыхлая и ломкая. Через Среднюю Азию бумага попала в Западную Европу. В первом тысячелетии н. э. важным центром бумажного производства был Самарканд.

В Европе бумагу изготовляли из льняных тряпок. Первые следы изготовления бумаги в Европе находят в XI—XII веках во Франции и Испании. Историю бумаги можно прочитать в основном по так называемым «водяным знакам», которые образуются от проволоочной крышки ящика, где «вычерпывалась» бумага. С конца XIII века из проволоки образуется особый узор в центре листа, который служит как бы фабричной маркой. В отличие от старинной бумаги современная бумага — изготавливаемая из целлюлозы — чисто белая, но менее прочная.

Художники стали использовать бумагу для рисования только в XIV веке. Чимабуэ и Джотто (их рисунки

не сохранились) рисовали, по-видимому, на пергаменте. Но во второй половине XIV века бумага становится довольно распространенным материалом наряду с пергаментом. В начале XV века консервативные художники (Фра Анджелико) рисуют на пергаменте, новаторы (Мазаччо) переходят на бумагу. В Северной Италии, Германии, Нидерландах пергамент держится дольше.

Старинная бумага для рисования — довольно толстая, с несколько шершавой поверхностью. Без проклеивания и грунтовки она не годилась для рисования. В XV веке бумага становится крепче, но с неприятным желтоватым или коричневатым оттенком. Поэтому вплоть до XVI века ее грунтовали и подпвечивали с одной стороны. Быть может, для того чтобы избежать грунтовки, к бумаге стали примешивать светло-голубую краску. Так в конце XV века появилась голубая бумага, carta azzurra, прежде всего в Венеции, возможно, под арабским влиянием, — бумага, которая очень подходила для мягких живописных приемов венецианских рисовальщиков.

В XVII и XVIII веках голубую бумагу применяли главным образом для световых эффектов (лунная ночь) и для рисования в несколько тонов (пастель, сангина, свинцовые белила). Вообще же в XVI—XVIII веках применяли цветную бумагу — синюю, серую, светло-коричневую или розовую (особенно излюбленную в академиях для рисования с обнаженной модели). При этом следует подчеркнуть, что рисование на белой бумаге отличается принципиально иным характером, чем на цветной: на белой бумаге свет возникает пассивно (благодаря просвечиванию белого фона бумаги сквозь рисунок), на цветной же цвет добывается активным способом (путем накладывания белой краски).

Переходим к инструментам рисования. Существует различная их классификация. Австрийский ученый Лепорини предлагает делить инструменты рисования на три группы: 1. Линейный рисунок пером и штифтом. 2. Рисунок кистью. 3. Тональный рисунок мягкими инструментами. Советский специалист А. А. Сидоров предпочитает другую классификацию: сухие инструменты (штифт, карандаш, уголь) и мокрые или жидкие (кисть,

перо). Мы попытаемся сочетать обе классификации, исходя из существа графического стиля.

Древнейший инструмент рисовальщика — металлический грифель. Уже римляне писали им на воощенных дощечках. До конца XV века металлический грифель, наряду с пером, остается наиболее распространенным инструментом. В средние века пользовались свинцовым грифелем, который дает мягкие, легко стирающиеся линии. Поэтому к свинцовому грифелю прибегали главным образом как к подготовительному средству: для наброска композиции, которую потом разрабатывали пером, сангиной или итальянским карандашом.

К концу средневековья свинцовый грифель сменяется любимым инструментом XV века — серебряным грифелем (обычно металлическим грифелем с припаянным к нему серебряным наконечником — острием — ср. яркие образцы рисунков серебряным грифелем у Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Дюрера и других). Сохранились образцы серебряных грифелей, а также картины, изображающие художников, рисующих серебряным грифелем. Серебряные грифели бывают самой различной формы, некоторые богато орнаментированы, иные заканчиваются статуэткой (например, мадонны). Серебряным грифелем любили пользоваться в торжественных случаях (например, изображая, как св. Лука пишет портрет мадонны) или в путешествиях.

Серебряным грифелем рисовали только на грунтованной и тонированной бумаге, причем его линии почти не стираются (в старое время линии стирали хлебным мякишем, резинки появляются только в конце XVIII века).

Если говорить о стиле рисунков серебряным грифелем, то можно было бы сказать, что в области рисунка они занимают примерно то же место, что в области печатной графики и гравюры на меди. Серебряный грифель требует от художника чрезвычайной точности, так как его штрихи почти не допускают поправок. Вместе с тем штрихи серебряного грифеля (в отличие, скажем, от угля или сангины) почти не имеют тона, они — тонкие, бестелесные и поразительно ясные при всей своей мягкости. Главное воздействие рисунка серебряным грифе-

лем основано на контуре и легкой штриховке внутренних форм; его эффект — строгость, простота, несколько наивное целомудрие. Поэтому особенно охотно серебряным грифелем пользовались мастера линии — Гольбейн Младший, умбрийская школа во главе с Перуджино и Рафаэлем. К середине XVI века рисунок становится свободней, живописней, и поэтому серебряный грифель теряет свою популярность. Но в XIX веке художники, вдохновлявшиеся старыми мастерами, пытаются возродить серебряный карандаш, среди них в первую очередь следует назвать Энгра и прерафаэлитов.

Одна из важнейших причин упадка серебряного грифеля заключается в органической эволюции рисунка от линии к пятну и тону, другая — в появлении опасного конкурента, графитного карандаша.

Первое знакомство с графитом относится к второй половине XVI века, но из-за несовершенного приготовления графитный карандаш долго не приобретает популярности (графитные карандаши раннего периода или царапали бумагу, или их штрихи слишком легко стирались; кроме того, рисовальщики эпохи барокко не любили графитный карандаш из-за металлического оттенка его штриха). Поэтому в XVII и XVIII веках графитный карандаш выполнял только второстепенную, вспомогательную роль: так, например, некоторые голландские пейзажисты (Альберт Кейп) применяли графит в комбинации с итальянским карандашом, которым проводились более густые штрихи переднего плана для выполнения более тонких, расплывчатых далей.

Настоящий расцвет графитного карандаша начинается с конца XVIII века: здесь сыграли роль и тенденция неоклассицизма к контуру и к твердой линии и изобретение французского химика Конте, который в 1790 году с помощью примеси глины научился придавать графитному карандашу желаемую твердость. «Карандаш Конте», тончайшая линия, блестящая белая бумага и резинка — вот компоненты, в известной мере определившие специфический стиль рисунка XIX века.

Самый замечательный мастер графитного карандаша — Энгр. Он умеет сочетать точность линии с ее мягкостью и легкостью; его линии воплощают не столько

контуры предмета, сколько игру света на поверхности. Совершенно своеобразный стиль карандашного рисунка у Родена: он дает только контур фигуры, очерченный как бы одним движением руки, но при этом карандаш не начинает, а заканчивает рисунок, обводя контуром пятно сепии. Но графитный карандаш допускает рисунок и совершенно иного типа — с прерывистым штрихом и с растушевкой (как у Тулуз-Лотрека или у Валентина Серова).

Но главный инструмент европейского рисунка — это перо (в средние века и в эпоху Возрождения художники носили перо с собой в вертикальном футляре у пояса вместе с чернилами). По сравнению с металлическим грифелем перо — гораздо более разнообразный инструмент, обладающий большей силой выражения и большей динамикой, способный на сильные нажимы, на завитки, на нарастание линий, на мощные контрасты штриховки — вплоть до пятна. Недаром пером рисовали выдающиеся мастера живописи — Рембрандт, Гварди, Тьеполо, Ван-Гог и многие другие, но также и великие скульпторы, например Микеланджело. Кроме того, рисунки пером превосходят все другие виды рисунка большей прочностью.

В древности пользовались главным образом тростниковым пером. С VI века в употребление входит гусиное перо. Но в эпоху Возрождения опять возвращаются к тростниковому перу, которым очень трудно рисовать, так как малейший нажим сразу дает сильное утолщение линии. Блестяще пользовался тростниковым пером Рембрандт, извлекая из него мощные, выразительные штрихи (впрочем, Рембрандт мог великолепно рисовать и просто щепочкой). В XVII веке из Англии приходит металлическое перо, которое постепенно оттесняет другие виды перьев. Именно на рисунках пером всего видней та эволюция, которую прodelывает европейский рисунок до конца XIX века: сначала — контур и только некоторые детали внутренней поверхности, потом — пластический рельеф формы и в заключение — сокращенный импрессионистический рисунок.

Какими же жидкостями пользовались для рисунков пером? Чернильный орешек был известен уже в сред-

невековых монастырях. Потом появляется так называемая китайская тушь из ламповой копоти, бистр из сосновой сажи, с XVIII века — сепия из пузыря каракатицы, а в XIX веке анилиновые чернила и стальное перо.

Рисунок пером требует верной руки и быстрого глаза, он основан на быстрой штриховке и динамическом ритме. Не удивительно, что в эпоху Возрождения к перу подпускали только тех учеников, которые не меньше года упражнялись на грифеле.

За исключением эпох, когда эстетический вкус требовал чистого линейного рисунка и художник работал только пером, перо предпочитали комбинировать с кистью. Эти комбинации открывали самые различные возможности перед рисовальщиками; или так называемый лавис — отмывка мягким, расплывчатым слоем (Тьеполо, Босколи), или пластическая моделировка рисунка кистью (Пальма Младший, Гверчино), или контраст светлых и темных пятен (Гойя, Нальдини).

Лавис обычно бывает одного тона — буроватого (бистр, сепия); иногда его применяют в два тона — коричневый — голубой, коричневый — черный, редко красный — зеленый. В Голландии XVII века рисунки пером иногда получали пеструю расцветку (Остаде). В основных чертах эта комбинация пера и кисти продлевает общую для всей истории рисунка эволюцию: сначала господствует перо, потом наступает как бы некоторое равновесие пера и кисти, и заканчивается эволюция господством кисти. При этом если в эпоху готики и Ренессанса преобладала тонкая, острая кисть (Дюрер), то в эпоху барокко — широкая и свободная.

Рассмотрим более детально эволюцию первого рисунка. Средневековый рисунок никогда не имел самостоятельного значения, а всегда служил подготовкой для стеной композиции или рукописной миниатюры. Его штрих не столько чертит реальные формы, сколько выполняет орнаментально-декоративные функции — вертикальные, лучевые линии подчеркивают, усиливают текущую динамику контура. Сохранились альбомы рисунков эпохи готики; но их своеобразная роль не имеет ничего общего с той, которую играли альбомы последую-

щих эпох: это — не непосредственные впечатления художника от действительности, а собрания образцов и рецептов, условные типы и схемы.

Таков, например, альбом Виллара де Оннекура, французского архитектора XIII века (Парижская Национальная библиотека) — в нем нет никаких зарисовок с натуры, но мы найдем там планы и типы зданий, мотивы орнамента и драпировок, геометризированные схемы фигур людей и животных, определяющие их структуру, канон пропорций и способ использования для архитектурных деталей или для рисунка витражей.

Первые альбомы в современном понимании — как собрание этюдов с натуры — появляются только в начале XV века. Пока известны два таких альбома — итальянских художников Джованнини де Грасси и Пизанелло. Оба отличаются очень широким репертуаром: тут и животные, и этюды драпировок, и портреты, и обнаженные акты (у Пизанелло мы находим даже зарисовки повешенных). Многие из рисунков Пизанелло использованы в его картинах. Вместе с тем наряду с острыми реалистическими наблюдениями мы встречаем в его альбоме и готические пережитки чисто орнаментальных принципов штриховки.

В течение всего XV века происходит борьба между двумя системами рисования: готической, линейной, орнаментально-плоскостной и ренессансной с ее органическим восприятием природы и пластической моделировкой форм. Важную роль в этой эволюции сыграли падуанский мастер Мантенья, который первым применяет диагональную штриховку и достигает в своих рисунках мощного рельефа, и флорентинец Поллайоло, использующий штрих пера различного нажима и придающий линиям острую динамику. Но в рисунках Поллайоло и его современника Боттичелли наряду с тенденцией к пластической моделировке сильно чувствуются пережитки готической орнаментальности. В итальянских рисунках их преодолевают только на рубеже XV и XVI веков. Причем происходит это в двух направлениях.

Во-первых, появляется новый вид рисунка — набросок пером — движения, позы, даже поворота головы или очень беглого эскиза композиции. Иногда это — набро-

сок будущей фрески или алтарной картины, иногда — совершенно самостоятельный замысел, который нельзя реализовать в другой технике. Таким образом, рисунок из вспомогательного средства все более становится самостоятельным, автономным искусством. Во-вторых, в то же самое время входит в употребление перекрестная штриховка, придающая пластическую выпуклость формам и создающая иллюзию пространственной глубины. Тем самым контур теряет свое господствующее значение, и центр тяжести в рисунке переходит на внутреннюю форму.

На этой стадии развития находятся рисунки великих мастеров Высокого Возрождения в Италии — Леонардо да Винчи блестяще удаются наброски, беглые эскизы, порой точных и тонких штрихов выделяющие главные элементы композиции, выразительный жест, характерный профиль*. Но есть у Леонардо и другие рисунки, детально проработанные, с мягкой светотенью (так называемым *сфумато*), картоны, карикатуры, портреты, реальные и воображаемые пейзажи, обнаженные фигуры и т. п. В рисунках Рафаэля поражает необычайно свободная, «открытая» линия, пластическая сила и динамическая штриховка; гибкие нажимы пера отзываются на малейший изгиб поверхности, форму лепит параллельная круглящаяся штриховка. Микеланджело и в рисунках остается скульптором: пластическую форму лепит тонкой сетью перекрестных штрихов, чеканит и шлифует мускулы, почти уничтожая значение контура. Когда мы смотрим на рисунки Микеланджело, мы забываем о штрихе и чувствуем лишь мощь формы, поворота тела, движения.

Рисунки эпохи Возрождения позволяют сделать и еще одно наблюдение. Помимо эволюции задач и приемов рисунка, помимо индивидуальных «манер» художников ясно сказываются и более постоянные признаки специфических местных школ. Например, между флорен-

* Кстати, наблюдая за профилями Леонардо, почти всегда обращенными вправо, а также за его диагональной штриховкой слева направо, мы находим полное подтверждение указанию источников, что Леонардо был левшой.

В тийским и венецианским рисунком всегда есть очень существенное различие.

Флорентийский рисунок эпохи Возрождения отличается энергичным, несколько отрывистым контуром, подчеркивающим структуру тела, его несущие и опирающиеся части. Преобладают прямые линии, точные и скупые, контуры и внутренний штрих независимы, один с другим не сливаются. Флорентийский рисовальщик не любит смешанных техник, если же все-таки использует лавис, то остро, резким пятном, подчеркивая контур пером. При этом флорентийский рисунок редко имеет самостоятельное значение, обычно он представляет собой только подготовку к будущей картине.

Напротив, рисунок в Венеции или вообще в Северной Италии почти всегда имеет самостоятельное значение, обладает специфической выразительностью. Линия или теряет пластический объемный характер, означает не столько границы формы, сколько ее динамику, воздушную среду, или же линия вообще исчезает в вибрации поверхности, в игре светотени. В венецианском рисунке линия выполняет не конструктивные, а декоративные или эмоциональные функции.

Иногда бывает, что на одной странице альбома художник сделал несколько рисунков. Тогда во Флоренции каждый из них существует самостоятельно, отдельно, независимо друг от друга; художника Северной Италии, напротив, интересует вся композиция листа, ее общий декоративный ритм.

Именно в Северной Италии (отчасти в Нидерландах и Германии) назревает тот радикальный перелом в технике рисунка, который несколько ранее середины XVI века приводит к совершенно новому графическому стилю, когда штрих сменяется тоном, когда вместо линии господствует пятно.

Две предпосылки лежат в основе нового графического стиля. Одна из них — новое изобретение в начале XVI века, возникшее при подготовке композиций для витража или гравюры на дереве и которое можно назвать «негативным рисунком». Суть этого нового приема заключается в том, что вместо обычного рисунка темной линией на светлом фоне рисуют светлыми, белыми

штрихами, а позднее пятнами на темной грунтованной бумаге. Сначала этот «белый» рисунок остается только техническим приемом (например, у А. Альтдорфера), но постепенно он меняет всю основу графической концепции. Теперь рисовальщик исходит из контраста света и тени; не линия, не контур лежит теперь в основе рисунка, а отношения тонов, градации света.

Вторая предпосылка нового стиля в рисунке — это комбинация пера и кисти, причем кисть начинает все более доминировать. А благодаря этому меняется весь процесс рисования, вся сущность графического образа. Раньше рисовальщик начинал с контура и переходил к внутренней форме. Теперь он идет изнутри наружу — начинает кистью, тоном, пятном, а потом обводит границы форм, усиливая их контрасты пером.

Один из основателей тонального рисунка — Пармиджанино: к нему примыкают Приматиччо, Камбиазо, Пальдини, Босколи и другие. Рисунки Пармиджанино не преследуют никаких посторонних целей — они ничего не готовят, не иллюстрируют, не репродуцируют. Они ценны сами по себе оригинальностью композиции, особой структурой образа, может быть, даже своей незаконченностью. Кроме того, рисунки Пармиджанино и всех следующих за ним художников отличаются быстротой не только выполнения рисунка, но и восприятия натуры.

Например, «Купанье Дианы» Пармиджанино по технике еще консервативно, но характеризуется совершенно новыми приемами композиции: все фигуры помещены с краю, они как бы выходят из угла; напротив, на другой стороне нет ничего, кроме белой бумаги. Фигура Дианы разработана более подробно, остальные фигуры чуть намечены. В целом композиция разворачивается не спереди в глубину и с краев к центру, а из центра к краям, где образы как бы исчезают в белом фоне бумаги.

Настоящий расцвет тонального рисунка происходит в XVII и XVIII веках. Мы это почувствуем, если сравним рисунки художников XVI века (Пармиджанино, Босколи и другие) с рисунками художников XVII и XVIII веков (Гверчино, Маньяско, Фрагонар и другие) или с так называемыми монотипиями Кастильоне. У худож-

ников XVI века в рисунках острые, четкие границы. У художников XVII—XVIII веков пятна растворяются, сливаются с фоном. У художников XVI века есть предметы, фигуры; у художников XVII—XVIII веков главное — это пространство, свет, воздух. В XVI веке отмыску выполняют одним тоном, в XVII—XVIII веках лавис применяется в два, три тона, во всем богатстве красочных переходов. В некоторых рисунках Рембрандта (например, так называемая «Женщина со стрелой») обнаженное тело, кажется, показано только светлым пятном бумаги, охваченным тенью туши, но оно мерцает в темноте, мы чувствуем его мягкость, теплоту, воздух кругом. Или посмотрим на рисунки Тьеполо и Гварди: в них нет ничего, кроме нескольких пятен и прерывистых, прыгающих линий, но мы ощущаем ослепительную яркость солнца и мерцание теплой, влажной атмосферы Венеции.

Во второй половине XVIII века наступает быстрый упадок тонального рисунка — неоклассические тенденции опять влекут рисунок от тона и цвета к чистой линии, особенно под влиянием греческой вазовой живописи. Рисунки Давида и иллюстрации Флаксмана к Гомеру и Эсхилу (так же как иллюстрации Ф. Толстого к «Душеньке») целиком основаны на контуре. Но уже романтики, увлеченные темной, таинственной сепией и резкими контрастами светлых и темных пятен (Гойя, Жерико, Делакруа), вновь возрождают интерес к тональному рисунку.

Во второй половине XIX века происходит распадение содружества пера и кисти, и рисовальщики разделяются на две противоположные группы: на рисовальщиков, которые стремятся воплотить изменчивые впечатления действительности и обращаются к кисти (Гис, Мане), и на рисовальщиков, которые ищут в натуре драму и экспрессию и обращаются к перу (Писсарро, Ван-Гог, Мунк и другие). Полное возрождение тонального рисунка происходит уже в советской графике.

Переходим теперь к третьей группе инструментов рисунка. Кстати, такой порядок рассмотрения рисовальных средств — металлический грифель, перо, цветной карандаш — в известной мере соответствует внутренней

эволюции рисунка: сначала линия — безразличная, нейтральная граница, затем линия приобретает самостоятельность и активность, и, наконец, линия становится тоном и цветом.

Отличие этой третьей группы инструментов рисования (уголь, итальянский карандаш, сангина) от пера, графита и металлического грифеля в том, что те создают твердый штрих, а эти — мягкую, красочную линию.

Все эти средства рисования были известны в самом отдаленном прошлом. Возможно, что старейший из них — сангина: уже в палеолитических пещерах рисовали животных красным штрихом. Углем же пользовались греческие вазописцы для предварительных набросков композиций на вазах. Но как вполне самостоятельные, самоценные инструменты рисования уголь, итальянский карандаш и сангина утверждаются только в конце XV века. Непопулярность этих инструментов в средние века объясняется отчасти тем, что свободные, широкие штрихи угля и сангины противоречили тонкому орнаментальному узору готического рисунка, отчасти же несовершенством техники фиксирования рисунка. Дело в том, что штрихи угля легко стираются. Успех угля сразу возрос, как только во второй половине XV века было изобретено средство для его фиксации: до рисования бумага смачивалась клеевой водой, потом ее сушили и после рисования подвергали действию пара — рисунок углем приставал к бумаге.

С этого времени уголь становится любимым инструментом темпераментных, динамических рисовальщиков, особенно в Венеции, в кругу Тициана (вспомним его смелые, широко нарисованные натюрморты) и Тинторетто. Из Венеции Дюрер привозит уголь в Северную Европу как новинку. В эпоху Возрождения уголь делался из всевозможных сортов дерева, но самыми популярными считались орех и особенно ива, уголь которой давал в рисунке бархатный черный тон. В угле, как инструменте рисовальщика, есть нечто мужественное, монументальное и вместе с тем немного неотесанное. Углем мастерски пользовались швейцарский монументалист Ходлер и латышский рисовальщик, мастер мощных крестьянских образов Теодор Удерс.

Одновременно с углем в Италии прививается еще один мягкий инструмент — так называемый итальянский карандаш, или черный мел. Этот инструмент рисования существует в двух вариантах — в виде естественного черного камня (шиферной породы) и в виде искусственного вещества, добываемого из ламповой сажи с примесью белой глины. Итальянский карандаш знали уже в эпоху треченто (о нем упоминает в своем трактате Ченнино Ченнини). Но окончательно он утверждается в конце XV века.

С появлением угля и итальянского карандаша в некоторых видах и жанрах рисунка происходит существенная перемена. Во-первых, совершается переход от малого формата к большому, от мелкой, четкой манеры рисования к широкой и более расплывчатой. Во-вторых, в рисунке подчеркивается не линия, а светотень, лепка, шлифовка мягкой поверхности. Линии в рисунке становятся такими широкими, что обращаются в тон или же исчезают в мягком тумане моделировки. Линия выражает не столько границы формы, сколько ее закругление, ее связь с окружающим пространством и воздухом.

Рим и Флоренция — центры строгого линейного рисунка — были враждебны к итальянскому карандашу. Зато им увлекались на севере Италии, в Ломбардии, в школе Леонардо да Винчи и в Венеции. Крупнейшим мастером итальянского карандаша были Гольбейн Младший и художники французского карандашного портрета.

Рисунки Гольбейна отличаются лаконизмом, четкостью и одновременно мягкостью штриха. Рисунки мастеров французского карандашного портрета очень разнообразны: если рисунки Ф. Клуэ характеризуются тонкостью и элегантностью штриха, то у Ланьо линия отличается «густотой» и шероховатостью. Великолепно использовал итальянский карандаш Тинторетто, прибегая то к энергичным нажимам, то к коротким округленным штрихам, то внезапно обрывая линию. В эпоху барокко выдающимся мастером итальянского карандаша был Рубенс, а в начале XIX века поразительно мягкие, поэтические эффекты умел извлекать из итальянского карандаша французский художник Прюдон.

Всего позднее приобретает популярность третий инструмент этой группы — сангина, или красный мел, добываемый из особой породы камня. Художникам раннего Ренессанса этот инструмент не знаком. Первым его вводит в употребление Леонардо да Винчи. От него перенимает сангину великолепный флорентийский рисовальщик Андреа дель Сарто. Чрезвычайно широко использовал богатство сангины Корреджо.

С появлением сангины в рисунке возникает целый ряд новых задач и приемов.

В отличие от всех других инструментов рисунок сангиной характеризует красочная линия. Это поощряет рисовальщика к полихромии, к решению проблемы цвета и тона. Поэтому сангину охотно применяли в комбинации с итальянским карандашом и мелом или белилами. Поэтому же сангину не любили мастера экспрессивной линии, как, например, Дюрер. Напротив, сангиной увлекались колористы — Леонардо, Корреджо, Рубенс, многие голландцы и французы (Ватто). Характерна также смена цвета сангины: в эпоху Ренессанса сангина — светло-красная, а потом начинает становиться все темнее, почти коричневой, приобретая иногда даже фиолетовый оттенок. Кроме того, в отличие от пера и угля сангина не годится для быстрого обобщающего наброска и требует более детальной и точно разработанной формы и поверхности.

Сангина — самый утонченный, самый аристократический инструмент рисунка. Поэтому наибольшим успехом она пользуется у художников элегантного стиля, стремящихся к изяществу рисунка и композиции — Понтормо и Россо, Фурины и Ватто. Высшие достижения сангины относятся к XVIII веку. Она с одинаковым успехом воспроизводит женскую обнаженную фигуру или причуды тогдашней моды, причем и вполне самостоятельно и в сочетании с черным и белым (так называемая «техника трех карандашей»). Ватто — самый выдающийся мастер сангины, он пользуется чуть заметным нажимом карандаша, легкой штриховкой, пятнами красной пыли придавая рисунку богатую тональную вибрацию. Но в сангине заключена и опасность нарушить границы графики — вступить на путь чисто живописных

проблем и эффектов. Этот следующий шаг и делают некоторые художники XVIII века, мастера пастели и акварели, причем можно смело утверждать, что великолепные пастели Латура, Лиотара, Шардена, а позднее Дега гораздо ближе к живописи, чем к графике.

Попробуем подвести некоторые итоги нашим наблюдениям. У каждой эпохи есть свой излюбленный инструмент для рисования, который более всего соответствует ее художественному мировосприятию, причем историческая смена этих инструментов складывается в последовательную эволюцию графического стиля. Так, поздней готике и раннему Ренессансу свойственны чисто линейные инструменты — металлический грифель и перо. В эпоху Высокого Возрождения перо продолжает играть важную роль, но не столько для выделения контура, сколько для штриховки, лепки формы. Вместе с тем происходит обращение рисовальщиков к итальянскому карандашу и сангине (то есть к светотени), а во второй половине XVI века увлечение сочетанием пера и кисти (лавис) свидетельствует о том, что линия и лепка формы в рисунке начинают уступать место пятну, тону. Может показаться, что для рисовальщиков XVII века нет излюбленной техники — всеми они владеют с одинаковой охотой и совершенством. Но если присмотреться поближе, то станет ясно, что всеми техниками рисунка они владеют так, как будто рисуют кистью. Наконец, в XVIII веке явно преобладает многокрасочная техника и чаще всего в «три карандаша». Таким образом ясно намечается развитие от линии к пятну и тону.

Что же общего у всех этих технических приемов, творческих методов и художественных концепций? Какова эстетическая сущность рисунка, специфика его художественного образа? Уже Леонардо в своем «Трактате о живописи» говорил об огромном значении рисунка: «Юношам, которые хотят совершенствоваться в науках и искусствах, прежде всего надо научиться рисовать». А Давид постоянно твердил своим ученикам: «Рисунок, рисунок, мой друг, и еще тысячу раз рисунок». Нет никакого сомнения, что у рисунка есть неисчерпаемые стилистические и тематические возможности. Рисунок, с одной стороны, есть вспомогательное средство живопис-

ца и скульптора, с другой стороны, совершенно самостоятельное средство выражения, могущее воплощать глубокие идеи и тончайшие нюансы чувств. Это — искусство, которое может осуждать и прославлять, в котором может быть скрыта ядовитая сатира или добродушный юмор, которое может выражать индивидуальный темперамент художника и настроения целой эпохи. В рисунке всего ярче осуществляется и своевластность импровизации и первое, непосредственно соприкосновение с натурой. Быстрая и послушная техника рисования позволяет наиболее органическое сотрудничество руки художника и его фантазии. Ни одна художественная техника не способна воплотить столь непосредственно свежесть и интенсивность выдумки или мимолетность впечатления, как рисунок.

При сравнении рисунка с фотографией становится особенно заметно, насколько в фотографии путаются отношения цвета и света (именно поэтому зелень пейзажа получается в фотографии слишком темной и жесткой). Напротив, в рисунке цветовые отношения всегда подчинены отношениям света — это и придает такое своеобразие и очарование и, главное, удивительное оптическое единство рисунку. С другой стороны, рисунок неразрывно связан с линией, которой не существует ни в природе, ни в фотографии и которая сообщает рисунку неисчерпаемые возможности выражения.

Можно было бы сказать, что линия в рисунке выполняет три основные функции: во-первых, всякая линия изображает, создает иллюзию пластической формы. Энгр любил говорить: «Всякой линии присуща тенденция быть не плоской, а выпуклой». Во-вторых, всякая линия обладает своим декоративным ритмом и своей мелодией. В-третьих, наконец, всякой линии присуща своеобразная экспрессия, она выражает то или иное переживание или настроение.

Вместе с тем если мы посмотримся в отношения между рисунком и реальной действительностью, то заметим, что рисунок очень часто воспроизводит не готовую, постоянную действительность, а ее становление. Из движения и скрещения линий рождаются изменчивые образы: деревья — в процессе роста, вода — в непрерывном

течении и т. п. (см. рисунки Ван-Гога). В этом смысле рисунок в какой-то мере родственен музыке, где образы возникают из чередования звуков и ритмов. Поэтому можно утверждать, что и в рисунке, подобно музыке, мы воспринимаем в известной степени силу и энергию. И поэтому же в рисунке так важны интервалы и паузы (было даже высказано мнение — Максом Либерманом, — что «рисунок — это искусство опускаться»).

Все эти качества особенно наглядно воплощены в китайском и отчасти японском рисунке. Сами китайцы сравнивали рисунок со сновидением, где цвет и материальность предметов как бы растворяются в пустотах и умолчаниях. Не случайно также китайские художники предпочитают воспринимать пейзаж издали. Знаменитый китайский художник Ван Вей говорил своим ученикам: «Когда рисуешь, не забудь, что издали нельзя видеть ни глаз, ни листьев, ни волн, что на горизонте вода сливается с облаками».

Вместе с тем в Китае очень ценили значение почерка художника, экспрессивную силу штриха. Не случайно принципы китайского рисунка развивались параллельно каллиграфии. Вместе они перешли с камня и дерева на шелк и бумагу, от пера к кисти, от красок к туши. Оттого-то китайская поговорка гласит: «Почерк человека — зеркало его души». Как никакой другой рисовальщик, китайский художник умеет нажимами и ударами линии выразить характер и переживания человека. Образу это выражают слова китайского теоретика: «кисть то ложится, как нежное облако, то, подобно червю, сверлит бумагу, то она скрипит, как старое дерево, то прыгает, как кузнечик». В зимнем пейзаже с дровосеком линии тонкие, мягкие, текучие, таинственные; в фигуре всадника линии быстрые и точные.

Таковы некоторые особенности рисунка как самостоятельной области графики. Но, как мы уже отмечали, рисунок в виде наброска или эскиза может быть очень важным вспомогательным средством, подготовительным этапом для других искусств. Наконец, во все эпохи рисунок был главным орудием изучения природы и художественного воспитания. Знакомство с подготовительной и воспитательной ролью рисунка поможет нам

лучше уяснить себе становление художника, процесс его работы, его специальное положение в различные эпохи.

В средние века художники вместе с ремесленниками были объединены в цехи и гильдии. Цехи принимали художников в обучение, воспитывали их, делали из них мастеров и направляли их дальнейшую деятельность. К какому бы цеху ни был приписан художник, как бы ни менялись права и статуты цехов в зависимости от страны или города (на юге они были более свободны, чем на севере), они всегда стремились связать художника традициями и ограничить свободу его индивидуального развития. Цехи воспитывали в художниках коллективное сознание (его символизировали торжественные процессии, постоянно организуемые цехами, состязания с цехами соседних городов, пышность и гостеприимство цеховых домов). Цехи долгое время сохраняли пережитки религиозных братств, избирали своим покровителем какого-нибудь святого (например, патроном цеха, к которому принадлежали живописцы, был св. Лука). Свободное развитие индивидуального таланта художника задерживалось не только застывшими статутами и условными традициями, но и тем, что в одном цехе объединялись совершенно чуждые друг другу специальности. В Италии живописцы были объединены в одной гильдии с аптекарями и позолотчиками. В Германии скульпторы объединялись с оружейниками, переплетчиками, седельных дел мастерами. Художники стремились освободиться от зависимости и от цехов и от ремесленников. В Италии эта борьба начинается раньше, чем на севере, но к окончательному разрешению приходит только в XVII веке.

Обучение в цеховых мастерских начиналось обычно в возрасте двенадцати лет. Начинающий должен был только уметь читать и писать. До XV века учение продолжалось шесть лет; позднее оно было сокращено до четырех и даже до трех лет. Отец ученика и мастер заключали договор, который определял взаимные обязанности и размеры гонорара за обучение. Условия, в которых проходило обучение, были очень тяжелыми (Дюрер вспоминает, что ему пришлось много терпеть от под-

мастерьев его учителя Вольгемута). Первое время ученик обучался только подсобным приемам, связанным со специальностью, — например, растиранию красок, варке клея, натягиванию холста, грунтовке и т. п. Все свободное время он должен был служить моделью для мастера и подмастерьев. Только постепенно дело доходило до упражнений в рисовании. Однако обычно уровень обучения в цеховых мастерских был очень невысок и ограничивался элементарными приемами ремесла.

Следующим шагом в систематизации художественного обучения и вместе с тем известным освобождением художника от цеховых ограничений явилось основание частных школ рисования (в начале XVI века, когда их стали называть академиями). Так, например, в Риме наиболее популярной была вечерняя школа рисования скульптора, соперника Микеланджело, Баччо Бандинелли. Здесь ученикам давались кое-какие теоретические познания, а кроме того, рисование проводилось систематически, в три этапа — копирование произведений мастеров, рисование со статуй и слепков и рисование с натуры.

Дальнейший шаг в том же направлении — основание Болонской Академии в 1585 году. Ее основатели, братья Карраччи, назвали свою школу-мастерскую «*Accademia degli inscaminati*» — то есть Академия зачинателей новых путей. Академию братьев Карраччи можно считать прототипом позднейших государственных академий. Это была уже в подлинном смысле слова высшая школа: здесь специалисты — философы, медики, поэты — читали лекции по эстетике, анатомии, литературе, здесь врач Ланцони на трупах объяснял строение человеческого тела, а один из братьев, Агостино, читал лекции по перспективе и теории теней и вел графический класс. Двое других братьев возглавляли фигурные мастерские. При Академии существовала коллекция слепков, гравюр и медалей; время от времени устраивались конкурсы на лучшие работы и выдавались премии победителям. Известная гравюра Альберти иллюстрирует все стадии академического обучения — от черчения до лепки в глине.

Однако цехи еще обладали значительной силой. В течение всего XVI века происходит борьба между цеховыми традициями и новым идеалом свободного художника. Один из последних эпизодов этой борьбы разыгрывается в 1590 году в Генуе. Генуэзец Джованни Баттиста Паджи отказывается от вступления в цех и едет во Флоренцию, где учится собственными силами. Завоевав популярность, он возвращается в Геную и находит себе заказчиков. Генуэзский цех требует отнять у него всех заказчиков, так как он не прошел цехового обучения. Паджи начинает процесс, который взбудоражил всю тогдашнюю Италию, и добивается победы.

Последняя страница этой борьбы происходит во Франции, где Парижская Академия возникает как протест художников против цеховых ограничений. До основания Парижской Академии художники находились в одной гильдии со стекольщиками и красильщиками и в общественном мнении считались ремесленниками. И действительно, большая часть членов гильдии являлась ремесленниками, торговцами, предпринимателями. Именно от них-то и хотели освободиться художники.

Первая оппозиция против гильдий начинает созреть в мастерской Симона Вуэ. Но в 1648 году Шарлю Леброну удается добиться основания Парижской Академии, где он ведет фигурный класс — главное оружие в борьбе художников против гильдий. Когда министр Кольбер утверждает монопольные права Академии в области художественного воспитания, Парижская Академия становится неограниченной властительницей художественной жизни во Франции: она присуждает титулы и звания художникам, распределяет стипендии и командировки, устраивает выставки, раздает государственные заказы. Академическая эстетика целиком базируется на рисунке, «правильность» которого является главным критерием художественных произведений, тогда как колорит — это только приправа, призванная ласкать глаз зрителя.

Но вернемся несколько назад. Средние века не знали кочующих подмастерьев. Согласно средневековому обычаю, ученик, проучившийся шесть лет, еще шесть

лет обязан был проработать подмастерьем. Еще Ченнино Ченнини в своем «Трактате», написанном в самом конце XIV века, решительно высказывался против путешествий подмастерьев («Wanderjahre»): «Кто хочет приобрести в искусстве умение и имя, тот должен оставаться на месте». Но с конца XV века положение решительно меняется. Леонардо требовал, чтобы молодые художники скитались и учились у разных мастеров. С этого времени Рим становится главной целью паломничества, но ему мало уступают в этом смысле Венеция и Парма.

Нет никакого сомнения в том, что эти скитания подмастерьев сыграли очень важную роль в распространении и взаимном обмене художественных стилей и направлений. Одним из первых гамбургский живописец Мастер Бертрам в 1391 году совершил паломничество в Рим. В 1450 году в Италии побывал нидерландский живописец Рогир ван дер Вейден. А в XVI веке уже большинство нидерландских художников едет в Рим, обычно через Германию или Францию, с остановками в Милане, Венеции, Болонье, Флоренции. В Риме все иностранные художники живут в одном квартале. А в XVII веке голландские подмастерья основывают так называемую «Академию Бент» (птиц перелетных) — скорее, содружество для различных совместных торжеств и пирушек, когда каждому новичку устраивают шумные «крестины» и дают прозвище и когда все стены любимого кабака снизу доверху покрываются пробами пера и кисти «академиков». Совсем другой характер носил филиал Парижской Академии в Риме, основанный в 1666 году, куда посылали для обучения молодых французских художников, получивших за свои успехи римскую степендию (Prix de Rome).

Только после скитаний по разным странам подмастерье может добиваться звания мастера (magister, maestro), которое дает ему право самостоятельно заниматься своей профессией и принимать учеников. Но для получения звания мастера он должен выполнить специальную дипломную работу. Особенно высокие требования предъявляли к мастерскому диплому в Нидерландах и в Венеции XV века: для получения диплома

требовались три работы — написанная масляными красками «Мадонна», «Распятие» в темпере и раскраска какой-нибудь статуи.

Социальная эмансипация художников в известной мере поощрялась светским и духовным меценатством. Приглашая художника ко двору, осыпая его заказами и милостями, папы и герцоги освобождали художника от цеховой зависимости. Но, освобождаясь от опеки цехов, художник попадал в еще горшую зависимость, терялся в придворной клике, делался чиновником или, еще хуже, слугой. В эпоху Возрождения социальное положение художников было ниже положения литераторов и ученых. Поэтому уже со времен Л.-Б. Альберти звучит призыв к дружбе между искусством, наукой и поэзией.

Об установлении новых связей между художником и зрителем свидетельствует появление художественных выставок. Древнейшие из них — это обычай церквей и монастырей выставлять новую алтарную картину для публичного осмотра. Настоящий поворот в этом отношении происходит в XVII веке. Этот перелом можно иллюстрировать случаем с картиной Караваджо «Успение Марии». Когда картина была отвергнута церковью и куплена герцогом Мантуанским, римские художники потребовали, чтобы, прежде чем покинуть Рим, она была выставлена хотя бы на две недели для публичного осмотра. В эти же годы на голландских ярмарках можно было купить картины за дешевую цену. А в Париже, в день выноса плащаницы (праздник тела господня), в определенном месте устраивались выставки картин молодых неизвестных художников. Со второй половины XVII века начинаются выставки Парижской Академии (сначала в Palais Royal, а потом в салонах Лувра — отсюда позднейшее название выставок «Салоннов») только для членов Академии. С середины XVIII века эти выставки организуются систематически, каждый год. Тогда же впервые появляется и систематическая критика выставок — Ла Фон и Дидро.

Каковы же были методы воспитания художников в эпоху Возрождения? Леонардо в «Трактате о живописи» различает три подготовительные ступени и четвертую,

высшую — самостоятельное, свободное творчество мастера.

Первая ступень — копирование работ выдающихся мастеров, сначала — рисунков и гравюр, потом — картин и фресок. Были среди объектов копирования несколько таких, которые пользовались особой популярностью: цикл фресок Мазаччо в Капелле Бранкаччи во Флоренции, цикл фресок Синьорелли в Орвието, Сикстинский потолок Микеланджело и некоторые другие. Эта система натаскивания молодых художников путем копирования шедевров вызывала иногда возражения в художественных кругах, но только во второй половине XVIII века Руссо выступил с резкой оппозицией против копирования образцов и объявил природу единственной настоящей школой художника. Эта идея была подхвачена романтиками и привела к радикальным реформам в художественном воспитании.

Вторая ступень — зарисовки гипсовых слепков и мраморных статуй для изучения лепки, моделировки пластической формы. Иногда эти зарисовки делались при искусственном свете для овладения тонкостями светотени. Эта воспитательная тенденция в эпоху Возрождения поддерживалась увлечением античными образцами и все новыми и новыми археологическими находками. Достаточно вспомнить, какое огромное впечатление произвела на Микеланджело обнаруженная в 1506 году античная статуарная группа Лаокоона.

Наконец, третья и главная ступень — рисование с натуры. Как мы уже говорили, альбомы с зарисовками натуры впервые появляются в конце XIV — начале XV века (Джованнини де Грасси, Пизанелло). Обычно это — очень небольшие по размеру рисунки (возможно — пережиток средневековой миниатюры), изображающие только отдельные фигуры людей и животных, без базы и без всякого окружения. Но уже Леон Баттиста Альберти осуждает маленький размер и требует рисунков в натуральную величину: «В маленьком рисунке легко спрятать большую ошибку, тогда как в большом рисунке самая ничтожная ошибка тотчас же бросается в глаза». Леонардо значительно расширяет репертуар мотивов, которые молодой художник может

включать в свои альбомные зарисовки, — здесь и этюды мимики, и штудии драпировок, и пейзажи. Напротив, в эпоху маньеризма рисунок с натуры уступает место импровизациям и рисункам по памяти. Во всяком случае, для искусства XV и XVI веков характерно, что только тогда, когда молодой художник прошел все эти подготовительные стадии, он получает право работать над самостоятельными композициями.

Среди основных видов композиционных набросков и штудий с натуры, служащих подготовкой для будущей работы, следует отметить три главных варианта.

Во-первых, набросок (иначе «кроки» — *croquis*), который может быть подготовительным, но и совершенно самостоятельным, независимым от какой-либо будущей работы, своего рода художественный афоризм, который стремится не к полноте впечатления, а как бы к сгущенному знаку действительности. Главное очарование наброска — в его свежести и быстроте, главный его признак — индивидуальный почерк художника. Среди выдающихся мастеров наброска следует вспомнить Пармиджанино, Гейнсборо, Броувера, Рембрандта, Ватто, Тьеполо и многих других.

Во-вторых, эскиз, который всегда носит подготовительный характер — к картине, гравюре, статуе, требует таких качеств, как главные композиционные линии, основные отношения масс, общее распределение света и тени. Эскиз может представлять собой обобщенный и концентрированный стержень композиции, но может быть и тщательно разработан в деталях. Если эскиз выполнен в размерах будущего оригинала (например, фрески), то такой эскиз носил название «картона» (при переносе композиции на стену его контуры прокалывались). До XV века существовал обычай делать только один эскиз со всеми деталями (для фрески или алтарной картины). Альберти требует нескольких эскизов, и это становится обычаем для художников. Но методы у них при этом различные. Леонардо делал несколько вариантов, из которых выбирал лучший, по его мнению. Рафаэль, напротив, последовательно разрабатывал один и тот же вариант. Различны и приемы композиционных эскизов у мастеров XVI века. Леонардо и

Рафаэль пытаются сначала установить позы и движения фигур на обнаженных моделях, а потом уже драпируют их. Генуэзский живописец Лука Камбиазо геометризировал схему композиции, упрощал фигуры в виде кубов и многогранников. Тинторетто для изучения ракурсов и световых эффектов делал небольшие модели комнат, подвешивал к потолку маленькие восковые фигурки и освещал их свечками в окнах. Голландский классицист конца XVII века Герард Лересс советовал ученикам изучать мимику и движение действующих лиц на собственной фигуре у зеркала.

В-третьих, этюд, студия, неразрывно связанный с изучением натуры. Это прежде всего — выяснение не композиции в целом, а ее частных элементов, отчасти проверка своих сил, фиксация заинтересовавшего художника мотива, отчасти — прямой материал для будущих работ. Художник может изучать в этюде и мимику, и движение, и пейзаж, и натюрморт, и цвет, и свет и т. п.

У каждого мастера есть свои предпочтения, свое отношение к наброску, эскизу и этюду. Есть мастера, которые главное внимание уделяют эскизу и наброску и гораздо меньше заняты этюдом (Рембрандт). Есть мастера, выполнившие за свою жизнь несколько десятков тысяч этюдов (А. Менцель). Энгр считал композицию по-настоящему подготовленной, когда для нее выполнены сотни этюдов и все детали тщательно изучены. Напротив, Веласкес и Ф. Гальс почти не пользовались предварительными рисунками и этюдами и сразу приступали к работе над картиной. Леонардо да Винчи и особенно Ватто постоянно накапливали наблюдения в свои альбомы, не преследуя никаких специальных целей, но затем в нужный момент извлекали запечатленные в альбомах мотивы, необходимые для их композиций.

ПЕЧАТНАЯ ГРАФИКА

Печатная графика — это самое актуальное из изобразительных искусств и вместе с тем наиболее доступное широким слоям общества искусство, которое теснейшим образом связано, с одной стороны, с идеологической пропагандой, с прессой и книгой и, с другой стороны,

с хозяйственной деятельностью, с промышленностью, с рекламой, с печатным делом. Кроме того, в печатной графике больше, чем в каком-либо другом искусстве, заметна прямая связь между техникой и стилистикой.

Если подойти к печатной графике с точки зрения технических приемов, то она состоит из четырех основных технических элементов: 1. Доска, вообще поверхность, на которую наносится рисунок. 2. Инструменты. 3. Печатная краска. 4. Печатание. Соответственно материалу печатной доски и способам ее разработки различают три основных вида печатной графики.

I. Выпуклая гравюра. С поверхности доски удаляются, при помощи вырезывания или выдалбливания, все места, которые на бумаге должны выйти белыми, и, наоборот, остаются нетронутыми линии и плоскости, соответствующие рисунку — на доске они образуют выпуклый рельеф. В эту группу входит гравюра на дереве (ксилография) и на линолеуме (однако известна, как исключение, и выпуклая гравюра на металле).

II. Углубленная гравюра. Изображение наносится на поверхность в форме углубленных желобков, царапин или борозд. В эти углубления попадает краска, которая под сильным давлением печатного станка переносится на бумагу. Давление печатного станка оставляет по краям доски углубления на бумаге (*Plattenrand*), которые отделяют рисунок от полей. К этой группе относятся все виды гравирования на металле — гравюра резцом, офорт и т. п.

III. Плоская гравюра на камне. Здесь рисунок и фон оказываются на одном уровне. Поверхность камня обрабатывается химическим составом таким образом, что жирная краска при пакете воспринимается только определенными местами, передающими изображение, а на остальную часть поверхности краска не ложится, оставляя фон бумаги нетронутым, — такова техника литографии. Кроме камня в плоской печати используются и алюминиевые дощечки — так называемая альграфия.

Начнем наш обзор с гравюры на дереве, или ксилографии, как наиболее характерного вида выпуклой гравюры. На доску продольного распила (в старой Европе это — груша или бук, позднее — пальма; в Япо-

нии — вишнеевое дерево), с гладко выструганной поверхностью, а иногда и покрытую слоем мела, художник наносит свой рисунок карандашом или пером. Затем художник или специальный резчик вырезывает особыми ножами и выдалбливает долотцами промежутки между линиями рисунка (то есть то, что на оттиске должно выйти белым или, во всяком случае, цвета бумаги). То же, что в оттиске превратится в черные линии и пятна, образует на доске своеобразные хребты выпуклого рельефа. Во время вырезывания гравюры на дереве резчик держит нож крепко в кулаке почти вертикально по отношению к доске и ведет его на себя. На отпечатке изображение получается обратным (как бы в зеркальном отражении) по отношению к изображению на рисунке, то есть то, что в рисунке находилось справа, в отпечатке будет слева, и наоборот.

В досках продольного сечения, которые применяли ксилографы на ранних этапах развития, волокна идут сверху вниз. В этом направлении легко резать доску; напротив, трудно в поперечном направлении, но еще труднее, главное, опаснее — в диагональном направлении, так как тогда надо остерегаться, чтобы волокна не отклоняли линии и чтобы линию вообще не «зарезать». Вследствие этих трудностей в старой ксилографии мы встретим больше прямых и острых линий, чем округленных, волнистых и диагональных. Для ксилографии характерна отчетливость и некоторая обособленность линий; чем больше в рисунке мелочей, переходов, скрещения линий, тем труднее для резчика и тем менее выразительна ксилография.

Печатали гравюры на дереве чаще всего на бумаге (очень редко на пергаменте) обычной типографской краской, печатали от руки или простым типографским прессом. Печатание ксилографии не требовало такой тщательности и внимания, как печатание гравюры на металле. Вместе с тем печатание гравюры на дереве полностью соответствовало процессу печатания книжного набора, поэтому можно утверждать, что ксилография — наиболее естественная, наиболее органическая техника для украшения книги, для книжной иллюстрации.

Одно из важных преимуществ гравюры на дереве заключается в очень большом количестве (несколько тысяч) хороших, ясных отпечатков с одной и той же доски. Поэтому справедливо будет сказать, что гравюра на дереве является самой простой, самой дешевой, демократической техникой печатной графики, предназначенной для очень широкого потребления. Вместе с тем ксилографии присуща известная двойственность, дуализм разделения труда: художник рисует свою композицию на бумаге, специалист-резчик режет рисунок на деревянной доске (правда, в старое время были и исключения, когда рисовальщик и резчик соединялись в одном лице; особенно же это единство характерно для новейшего времени — с конца XIX века). Это разделение труда, с одной стороны, увеличивало популярность гравюры на дереве, с другой же стороны, заключало в себе и некоторую опасность — потери единства стиля: или рисовальщик мог ставить перед собой задачи, не соответствующие специфике ксилографии, или резчик не улавливал намерений рисовальщика. В какой-то мере можно утверждать, что в дуализме гравюры на дереве скрыта одна из причин ее упадка в XVI веке.

Другой дефект гравюры на дереве — чрезвычайная трудность исправлений, корректур в вырезывании на доске рисунка: достаточно самой маленькой ошибки для того, чтобы необходимо было вырезать целый кусок из доски и точно вклеить новый кусок с правильным рисунком.

Есть основания думать, что ксилография является древнейшей формой печатной графики и раньше всего возникла в Китае. Древнейшие образцы китайской гравюры — это оттиски печатей на бумаге, относящиеся к первым векам нашей эры и представляющие собой размножение образцов буддийской иконографии. Старейшие же образцы художественной китайской ксилографии вышли в свет в 868 году — это иллюстрации к «Сутра» (буддийская культовая книга). Позднее китайские ксилографы перешли от культовых изданий к иллюстрированию книг по истории и к репродуцированию картин.

В Европе использование ксилографии для отпечатков с художественной целью, по-видимому, технически

связано с печатанием тканей посредством деревянных шаблонов (так называемая «набойка», техника которой, вероятно, тоже идет с Востока). Первое использование ксилографии в Европе для графических отпечатков относится к концу XIV— началу XV века. Возможно, что здесь важным стимулом послужило начало изготовления дешевой бумаги вместо дорогого пергамента. Появление дешевой бумаги в XIV веке, печатная ксилография около 1400 года, книгопечатание подвижными буквами около 1450 года — все это этапы одного процесса демократизации и популяризации культуры и искусства, стремление к наглядному оптическому воспитанию и пропаганде. Сначала речь идет главным образом о религиозной пропаганде — ксилографическим способом печатаются лубочные иконки, всякого рода священные изображения. Скоро появляются и светские интересы — начинают печатать игральные карты. А в эпоху крестьянских движений агитационная графика достигает наибольшего размаха, печатают лубочные изображения, иллюстрированные брошюры, сатирические листки. Вместе с тем гравюра становится товаром, свободно продающимся на рынке (жена Дюрера ездила на ярмарку для продажи гравюр своего мужа). Все это заставляет думать, что «изобретение» ксилографии нельзя связывать с личностью определенного художника — она медленно созревала в ремесленной среде.

Своеобразным предтечей ксилографии из эпохи поздней готики и ее соперником в течение всего XV века следует назвать так называемую пунсонную или выемчатую гравюру («Schrotschnitt»). «Шротшнитт» представляет собой выпуклую гравюру на металле, орудующую с помощью точек, звездочек, сложной сети решетчатых линий, которые в отпечатке оказываются светлыми штрихами и пятнами на темном фоне. Эта очень сложная техника достигает часто своеобразных, декоративно-орнаментальных эффектов, часто с диковинным, экзотическим оттенком. Но главное своеобразие «пунсонной» гравюры, в отличие от ксилографии, заключается в том, что здесь мы имеем дело со светлым рисунком на темном фоне (поэтому «пунсонную» гравюру иногда называют «белой» гравюрой — «Weisschnitt»). Эта идея светлого,

белого рисунка на темном фоне потом неоднократно возвращается (в рисунке XVI века, цветной ксилографии, у Сегерса в его «лунных» офортах) и в конечном счете определяет собой возрождение ксилографии на новой технической основе в начале XIX века (Томас Бьюик).

Старейшие образцы европейской ксилографии относятся к концу XIV века и выполнены главным образом в Южной Германии (однако старейшая датированная гравюра на дереве, изображающая св. Христофора, помечена 1423 годом). Листы эти известны только в одном экземпляре (уники), посвящены религиозной тематике, выполнены только контурными линиями и часто раскрашены от руки. Постепенно в них появляется штриховка, выполняющая, однако, не задачи пластической лепки, а чисто декоративные функции. Эти старейшие немецкие гравюры на дереве по своему стилистическому эффекту (особенно благодаря раскраске) всего более сближаются с живописью на стекле, с цветными витражами.

Переход от этих уникальных листов к многотиражной и иллюстративной ксилографии представляют так называемые «блоковые», или «колодковые», книги (Blockbücher), то есть серии картинок с короткими пояснениями, где и буквы текста и относящиеся к нему изображения вырезаны и напечатаны с одной деревянной доски. Время расцвета «блоковых» книг — 50—80-е годы XV века; их содержание имеет по преимуществу религиозно-дидактический характер (Biblia Pauperum, «Искусство благочестиво умирать», Десять заповедей и т. п.). Есть основание предполагать, что печатание изображений предшествовало печатанию книг. Отсюда можно сделать вывод, что народные массы более восприимчивы к изображенному, чем к написанному содержанию; народная книга, как и детская книга, — это прежде всего книга с картинками.

Только после изобретения подвижного алфавита гравюра на дереве отделяется от текста и превращается в подлинную иллюстрацию, сопровождающую текст. Первая книга, напечатанная подвижными буквами и снабженная ксилографическими иллюстрациями, была издана

в Бамберге, в типографии Пфистера, в 1461 году (под названием «Edelstein» — драгоценный камень). Примерно к годам от 1470-го до 1550-го относится первый расцвет ксилографии и гармоническое объединение текста с иллюстрациями. Это содружество книги и ксилографии нарушается в XVII и отчасти XVIII веке, и затем в начале XIX века следует новое возрождение ксилографии.

В Германии наибольший расцвет и популярность ксилографии падают на первую треть XVI века. Два мастера определяют вершину этого расцвета — Альбрехт Дюрер и Ганс Гольбейн Младший.

Дюрер одинаково мастерски проявил себя и в гравюре на дереве и в гравюре на меди; он одинаково блестяще владел композицией как в отдельном листе, так и в больших повествовательных циклах, в которых новозаветная тематика сплеталась с современными проблемами («Апокалипсис», «Страсти Христовы», «Жизнь Марии» и др.).

Дюрер редко брался за нож гравера, но всегда сам рисовал на доске и очень следил за резчиком, стремясь подчинить его приемы своей концепции. И в этом смысле он оказал большое влияние на технику ксилографии. О том, как тонко Дюрер чувствовал специфический язык графических техник, ярко свидетельствует сравнение изображенных им одинаковых тем и мотивов в гравюре на меди и на дереве («Апокалипсис», «Страсти» и др.): если в гравюре на меди художник стремился прежде всего к пластической лепке формы и последовательно проведенной градации освещения, то в гравюре на дереве его главная задача — напряженная выразительность линий. Точно так же есть значительное различие между ранними ксилографиями Дюрера и теми, которые он выполнил в конце своей деятельности. В ранних гравюрах на дереве изображения больше подчиняются плоскости листа, в них более разнообразный штрих, то узловатый и сучковатый, то с короткими и длинными завитками; напротив, в поздних произведениях мастера его графический язык становится проще и мощнее, в композиции большее значение приобретают объем и свет.

Ганс Гольбейн Младший, испытавший сильное влияние итальянского классического стиля, — выдающийся мастер книжной иллюстрации. Его главные произведения в области ксилографии — два знаменитых цикла иллюстраций — к Библии и к «Пляске смерти» («Totentanz»). Они отличаются чрезвычайной наглядностью и динамикой рассказа, простотой и точностью пластического языка и сильной социальной и антиклерикальной тенденцией.

В Италии эпохи Возрождения ксилография не получила такого глубокого развития, как в Германии, хотя и была известна почти с начала XV века в виде игральных карт, орнаментальных украшений, календарей, изображений святых. Наиболее крупным центром итальянской ксилографии являлась Венеция, и именно там была издана иллюстрированная книга, которую можно считать одним из самых своеобразных и совершенных произведений печатного искусства — мы имеем в виду вышедшую в 1499 году у венецианского печатника Альдо Мануцио книгу, так называемое «Истолкование снов» («Nupnerotomachia Polifili») Франческо Колонна. Диковинное, утопическое содержание книги сочетается с чрезвычайной простотой и лаконизмом графического языка — обилием белых плоскостей, простыми, контурными линиями, тонким созвучием текста с иллюстрациями и характера букв с форматом книги. К сожалению, несмотря на усилия ученых, до сих пор не удалось установить имя художника (монограмма с буквой «В», очевидно, имеет в виду резчика).

Североитальянская, особенно венецианская ксилография теснейшим образом связана с рисунками пером и находилась под несомненным влиянием Тициана. Для венецианской ксилографии XVI века характерен смелый, свободный, несколько грубоватый штрих (Николо Больдрини) или же широкие, черные плоскости, расчлененные с помощью белых линий и полос (Джузеппе Сколари). И в том и в другом случае заметна тенденция не столько выявить специфику резьбы по дереву, сколько добиться более или менее точной имитации рисунка пером и кистью.

Отчасти, по-видимому, в соревновании с рисунком тушью или кистью возникло в Европе XVI века изобре-

тение цветной ксилографии, или кьяроскуро. Техника цветных отпечатков с деревянных досок для украшения тканей (набойка), как мы знаем, была давно известна на Востоке, а с XIV века и в Европе. Но когда и где изобретена цветная ксилография на бумаге? Возможно, что раньше всего цветная ксилография появилась в Китае (известны отпечатки китайской гравюры на дереве со многих досок, без черного контура, нежными красочными пятнами).

В Европе цветная ксилография раньше всего была создана в Германии: 1507 годом датирована цветная деревянная гравюра Л. Кранаха, несколько позднее (1512) цветные доски применяли в содружестве живописец и рисовальщик Бургкмайр и резчик Иост де Негкер. Но в Германии XVI века цветная гравюра на дереве имела случайный, эпизодический характер. Напротив, в Италии XVI века цветная ксилография получила гораздо более широкое распространение и более яркий расцвет.

Изобретатель итальянской цветной ксилографии Уго да Карпи получил в 1516 году от венецианской Синьории патент на исполнение гравюры «светотенью» (*ch'ia-goscigo*). Это был совершенно новый тип тональной ксилографии, основанной не на линии, а на пятне, на контрастах света и тени. Уго да Карпи печатал с двух, трех и более досок, причем одна доска (не всегда) репродуцировала контурный рисунок, а другие — те части композиции, которые должны были получить определенный тон; светлые места не печатались белой краской, а вырезывались в одной из досок. При этом каждая из трех последовательных работ — нанесение рисунка на доску, вырезывание и печатание — выполнялась особым мастером.

Своеобразие итальянского кьяроскуро («Улов рыбы» по Рафаэлю, «Диоген» по Пармиджанино и др.) заключалось не в многоцветности, а в тонких градациях одного тона — серого, бурого, зеленоватого и т. п. Уго да Карпи имел продолжателей как в Италии (Антонио да Тренто, Андреа Андреани), так и в Голландии, где Гендрик Гольциус создал ряд ксилографий в технике кьяроскуро, выделяющихся как комбинацией различных цветов, так и градациями одного тона. Однако уже в XVII веке техника кьяроскуро переживает полный упадок,

Напротив, чрезвычайно длительный и яркий расцвет цветная ксилография пережила в Японии. Основное отличие японской ксилографии от европейской заключается в более тесной связи японской гравюры с каллиграфией. А отсюда вытекает гораздо большее значение выразительного и эмоционального языка японской линии и пятна и отсутствие у японских граверов интереса к изображению пространства и полное их пренебрежение к светотени. Кроме того, в японской гравюре, быть может, еще более резко, чем в европейской, выражен контраст между художником, который дает рисунок, и резчиком.

Расцвет японской ксилографии начинают обычно с Морунобу, пользовавшегося контрастом черно-белого и умевшего извлекать из линий и пятен декоративное звучание. По-видимому, художник Масанобу в 1743 году первый применил печатание в два цвета (розовый и зеленый), а около 1764 года целая группа художников, работавших в Эдо и принадлежавших к направлению «укиё-э» (обыденная жизнь), стала создавать многоцветные гравюры с нескольких досок. На этой почве возникает искусство таких выдающихся мастеров японской цветной ксилографии XVIII века, как Харунобу, художника, создававшего нежные образы женщин в пронизанных поэтическим настроением пейзажах, Утамаро, стремившегося к индивидуализированным женским образам и утонченным, переливчатым тонам колорита, и Сяраку, специализировавшегося на изображении экспрессивных, полных эмоционального напряжения портретов актеров.

В XIX веке японская цветная ксилография становится еще богаче и разнообразнее в творчестве Хокусая, которому подвластно изображение реального мира во всем его многообразии. Особенно выдающихся результатов Хокусай достигает, с одной стороны, в альбомах «Манга», где заносит на бумагу все, что попадает в поле его зрения (архитектура и орнамент, деревья и травы, люди и животные в различных позах и движениях и т. д.), а с другой стороны, в циклах пейзажей «Мосты», «36 видов горы Фудзи» и др., поражающих не только своеобразием каждого отдельного пейзажа, но и мастерством, с которым прослеживаются последовательные изменения одного и того же мотива в связи с изменяющейся об-

становкой, окружением, освещением и т. п. Нет никакого сомнения, что если Хокусай многому научился у европейских живописцев и графиков, то и сам он оказал сильнейшее воздействие на развитие художественных методов европейского искусства (достаточно вспомнить такие циклы Клода Моне, как «Стога сена» или «Руанский собор»). Еще более тесные связи протягиваются между европейским искусством и творчеством Хиросиге, последним из старых мастеров японской цветной ксилографии.

Возвращаясь к европейской гравюре, следует прежде всего отметить, что после яркого расцвета ксилографии в первой половине XVI века наступает несомненный упадок европейской гравюры на дереве в XVII и XVIII веках. Можно назвать несколько причин, так или иначе содействовавших этому упадку. Прежде всего уже упомянутый нами дуализм рисовальщика и резчика, прекрасно использованный в японской цветной ксилографии, очевидно, мало соответствовал методу европейских художников, так как отрывал рисовальщика от особенностей материала и технических приемов. Упадку гравюры на дереве в это время способствовала также все растущая потребность в репродукционной графике, которая могла бы воспроизводить картины, статуи, памятники архитектуры, а для этих целей в те годы гораздо более пригодна была углубленная гравюра на меди. Наконец, невыгодным для ксилографии было и соперничество с появившейся в XVI веке новой техникой офорта, которая удовлетворяла потребность художника в фиксации беглых впечатлений и где художник мог рисовать непосредственно на доске без промежуточного звена — резчика-ремесленника.

Некоторым рубежом между старой и новой гравюрой на дереве в Западной Европе может служить вышедшее в свет в 1766 году руководство по ксилографии, составленное французским резчиком, мастером заставок и концовок Папильоном. В своем руководстве Папильон ототавизал целый ряд преимуществ гравюры на дереве и главными среди них считал возможность одновременно печатать книжный набор и гравюры-иллюстрации, удешевление процесса печатания и более высокий тираж издания. Единственное, чего еще не хватает

ксилографий, по мнению Папильона,— это гибкости и эластичности техники.

Этот важный технический переворот был сделан на рубеже XVIII и XIX веков английским гравером Томасом Бьюиком. Два основных момента следует выделить в реформе Бьюика: во-первых, дерево другого сорта и распила и, во-вторых, другой инструмент гравирования. Эти новые приемы Бьюика сделали технику ксилографии и более легкой и более разнообразной. Для того чтобы удобнее было резать, Бьюик берет дерево не мягкое, а твердое (сначала бук, а потом пальму) и притом не продольного, а поперечного распила (так называемое торцовое дерево, где волокна идут перпендикулярно к поверхности разреза). Эта твердость и однородность поверхности позволила Бьюику отказаться от традиционного инструмента ксилографа — ножа и перейти к инструментам гравюры по металлу — резцам, штихелям разной формы, в результате чего он получил возможность с легкостью проводить любые линии в любых направлениях. Но всего удобней для материала и инструментов Бьюика оказалась техника процарапывания тонкой сети линий и точек, которые в отпечатке должны остаться белыми, техника, по своему эффекту несколько напоминающая «выемчатую» гравюру на металле (*Schrotschnitt*): моделировка формы не черными линиями на светлом фоне, а светлыми линиями — на темном; и даже не столько линиями, сколько тонами, переходами света и тени (поэтому ксилографию, использующую технику Бьюика, стали называть «тоновой» гравюрой).

Не обладая большим художественным дарованием, Т. Бьюик мастерски владел всеми приемами своей новой техники, особенно в небольших листах чисто иллюстративного характера («История британских птиц», «История четвероногих»). Именно благодаря этому его изобретение быстро завоевало популярность. Книжная иллюстрация 30—40-х годов XIX века во всех странах Европы пошла по пути Бьюика (вспомним, например, иллюстрации Жигу — к «Жиль Блазу» — или Жоанно и других).

В конце XIX века экономическое преимущество тоновой ксилографии — деревянное клише — превращает ее в наиболее распространенную репродукционную тех-

нику. При этом производственные мастерские (в Париже, Лейпциге), изготавливающие репродукционную тоновую ксилографию, работают чисто фабричным способом, как бы совершенно забывая о том, что исходным пунктом была работа резцом по дереву: зритель уже не видит не только линий, но даже точек, которые все сливаются для него в одну сплошную поверхность «тона». Так техника ксилографии все более приближается к фотомеханической репродукции (то есть сетчатой цинкографии и фототипии по принципу выпуклой печати), которая получает распространение в 90-х годах прошлого века, — иными словами, ведет к победе машинной техники над кустарной, ремесленной.

Но как раз в это же самое время, в конце XIX века, как бы в виде протеста против механизированной репродукционной ксилографии происходит возрождение станковой гравюры на дереве, а потом и на линолеуме, а вместе с тем художник вновь совмещает в одном лице и рисовальщика и резчика по дереву.

Новые искания в ксилографии связаны с именами целого ряда художников в разных странах: в Англии — Никольсона и Обри Бердслея, во Франции — Гогена, Валлотона, Лепэра, в Норвегии — Мунка, в России — А. П. Остроумовой-Лебедевой, В. Д. Фалилеева, а затем в особенности В. Фаворского, П. Павлинова, А. Кравченко, А. Гончарова и многих других.

Эти новые искания идут в самых различных направлениях. Прежде всего это — отказ от виртуозных приемов, от ослепительной ловкости ксилографов XIX века и стремление как бы вернуться к более архаическим методам гравюры на дереве, а тем самым уничтожить дуализм рисовальщика и резчика. Вместе с тем многие мастера новой ксилографии наряду со своеобразным возвращением к традициям Дюрера и итальянского кьяроскуро стремятся использовать нововведения Бюйика (белый штрих, тон). Большая группа ксилографов исходит не из светлого фона дерева, а из черной, покрытой краской доски и из нее, с помощью пятен и узоров, так сказать, освобождает, извлекает композицию (Валлотон, Мунк). Линий у них почти нет, они оперируют главным образом пятнами, контрастами черных и

белых силуэтов. Некоторые из них стремятся использовать специфические особенности материала — например, Гоген или Мунк извлекают художественные эффекты из неровной поверхности доски, рисунка древесных волокон и т. п. Но при всем сходстве некоторых приемов они добиваются совершенно различных результатов: травюры Мунка насыщены трагически-экспрессивным содержанием, напротив, Валлотон стремится, скорее, к декоративному воздействию. Есть среди мастеров новейшей ксилографии и такие, которые воскрешают приемы последовательного развития образа в рассказе, в цикле гравюр (Ф. Мазерель в Бельгии).

Очень близкой к ксилографии является и гравюра на линолеуме, вошедшая в употребление в новейшее время. Гравюра на линолеуме тоже относится к высокой печати и пользуется теми же инструментами (ножом, стамеской). Линолеум как материал обладает иными художественными возможностями, чем дерево, он дешевле, годится для больших форматов и особенно пригоден для цветной гравюры (Фалилеев, Захаров, Голицын, Мендес, Паккард и другие). Однако в приемах гравюры на линолеуме, которая развивает и усиливает наиболее распространенную манеру новейшей ксилографии (Лепэр и другие) с ее сочетанием динамических линий и живописных пятен, менее чувствуется язык резца. Основным дефект новейшей ксилографии и линогравюры — слишком резкий контраст черного и белого, нарушающий единство книжной страницы и заставляющий буквы казаться слишком слабыми, — особенно заметен в книжной иллюстрации. Именно поэтому наиболее выдающиеся мастера книжной иллюстрации (Фаворский, Кравченко) ищут более разнообразных и гибких приемов — сочетания линий и пятен, контрастов и переходов, черных и белых штрихов.

Можно ли говорить о специфических особенностях ксилографии, о присущих ей особых стилистических основах? Разумеется, каждая эпоха выдвигает свои требования к деревянной гравюре, ставит перед ней особые задачи. И все же есть объективные признаки, критерии, есть особые требования материала, инструментов и техники, которые свойственны именно ксилографии.

Особенно ясно это проявляется при сравнении ксилографии (высокой печати) с резцовой гравюрой (глубокой печатью). Ксилографии в общем свойствен суровый, несколько угловатый и узловатый стиль, склонный к преувеличению и обобщению и тяготеющий к острому, экспрессивному образу. Напротив, стиль гравюры на металле — мягкий, гибкий, утонченный, стремящийся к сочной полноте. Ксилографии почти недоступны тонкие, нежные черные линии и густая сеть перекрестных штрихов, создающая в гравюре на металле постепенные переходы света и тени. Вместе с тем в ксилографии представляется естественным стремление черной линии превратиться в белую (ведь это — углубление, которое режут). Характерно также, что светлое пятно в деревянной гравюре кажется более светлым, чем в гравюре на металле. Наконец, следует подчеркнуть, что дерево — материал, так сказать, более упрямый, чем металл: он требует от художника большего соблюдения своей естественной логики, тогда как работа в гибком, податливом металле поощряет известное насилие над материалом.

Обращаемся ко второй основной группе печатной графике — к углубленной гравюре на металле. По сравнению с выпуклой гравюрой углубленная гравюра гораздо разнообразнее и богаче целым рядом самостоятельных вариантов. Их общий признак заключается в том, что рисунок врежется в доску и при печатании краска удерживается в бороздах. Кроме того, от сильного давления при печатании на отпечатках ясно сохраняются следы краев доски (так называемый *Plattengrand*). Все варианты углубленной печати объединяются одним и тем же металлом (обычно — медной доской) и одинаковым процессом печатания. Различаются же они способами создания рисунка на доске. При этом надо учитывать три основных вида глубокой печати: механический (куда входят резцовая гравюра, сухая игла, меццо-тинто), химический (офорт, мягкий лак, акватинта) и смешанную технику (карандашная манера и пунтир).

Древнейшая из техник глубокой печати — так называемая резцовая гравюра. Рисунок рисуют в металле

особым инструментом — резцом или штихелем, причем его ручка крепко лежит в ладони резчика и он режет не «на себя» (как ксилограф, мастер обрезной гравюры ножом), а «от себя». Доска во время работы лежит на подушке (обычно кожаном мешке, наполненном песком), которую можно поворачивать для получения волнообразных или округлых линий. Штихель при резбе поднимает как бы стружки металла, и вместе с тем возникают выступы, кромки (*barbes*) по краям борозды. Эти барбы уравнивают «гладилкой» или «шабером» (трехгранным ножом). Тем же инструментом удаляют вообще всякие нежелательные линии.

Естественно, что материал и инструмент определяют иную технику углубленной гравюры, чем та, с которой мы познакомились в ксилографии. Особенность резцовой гравюры заключается в тонких линиях, проводимых штихелем (причем каждая линия начинается и кончается сужением и острием), и в богатстве и разнообразии штриховки, которую можно варьировать с помощью нажимов и вширь и вглубь, получая различные эффекты моделировки, градации блеска тона, силы рельефа и т. п. Вместе с тем можно назвать еще две стилистические особенности резцовой гравюры: во-первых, каждая плоскость должна разбиваться на линии и точки, во-вторых, в резцовой гравюре господствует ритмический, закономерный штрих, включенный в строгую систему параллельных и перекрестных линий, соответствующих форме предмета.

В начале XIX века вместо медной доски стали употреблять стальную. Преимущество стальных досок заключается в том, что они позволяли неограниченное количество отпечатков. Зато стальную доску гораздо труднее обрабатывать — на ней можно проводить не борозды, а только царапины, отчего в отпечатках гравюры на стали нет сочности, глубины отпечатка с медной доски, господствует суховатый, серый тон. Поэтому от употребления стали отказались, когда был изобретен гальванический способ «осталивания» медной доски.

Печатание резцовой гравюры имеет свою специфику. Для того чтобы краска лучше проникала в самые малые углубления, проделанные резцом, на согретую доску

с рисунком тампоном равномерно накладывают краску. Потом краску стирают с гладких частей доски (которые в отпечатке останутся белыми), оставляя ее только в бороздах. Печатают особым прессом, для каждого отпечатка возобновляя краску. Искусство печатания заключается главным образом в правильном дозировании краски и в умении ее стирать. Поэтому мастера резцовой гравюры (в отличие от ксилографов) стремятся взять печатание в свои руки для более полной реализации своих стилистических намерений.

От постоянного снятия краски медная доска немного стирается — более тонкие линии становятся плоскими, а затем и вовсе исчезают. Поэтому не все отпечатки с одной доски обладают одинаковым качеством — первые лучше последующих. В среднем с одной доски резцовой гравюры можно получить до трехсот хороших отпечатков. Стертую доску можно ретушировать, но новые линии не совсем точно повторяют старые, поэтому ретушированные отпечатки отличаются от оригинальных и меньше ценятся.

Чтобы проверить эффект рисунка, художники часто делают так называемые пробные отпечатки до полного окончания работы. Пробные оттиски выдающихся мастеров высоко ценятся — прежде всего за их редкость, но, может быть, не меньше за их свежесть, за возможность проникнуть в процесс работы художника.

В процессе работы над гравюрой художник часто меняет рисунок и композицию, уничтожает одни линии и заменяет их другими, иначе распределяет свет и тени и т. п., причем фиксирует эти последовательные перемены в ряде оттисков. Такие оттиски (их бывает до десяти и даже больше), которые как бы констатируют эволюцию гравюры, называют «состояниями». Различают также отпечатки «до подписи» (художника) и «до адреса» (издателя). Отличие цены первого и последнего отпечатка может быть очень большим. Кроме того, в ходе работы некоторые художники делают на полях легкие наброски (нечто вроде «пробы пера», фиксирующей внезапно мелькнувшее видение фантазии). Эти «ремарки», зафиксированные в пробных отпечатках, потом уничтожаются.

Очень сложная, мелочная техника резцовой гравюры, требующая от гравера очень много времени и физических усилий, точности и огромного внимания, побудила художников искать иных, более гибких и подвижных приемов углубленной печати, более соответствующих непосредственному выражению замысла художника. Такими приемами явились сухая игла, офорт (в буквальном смысле «крепкая водка»).

Сухая игла, холодная в отличие от «горячей» техники в офорте, где она подкреплена действием кислоты, представляет собой стальную иглу с острым наконечником. Этой иглой рисуют на металле так же, как металлическим грифелем на бумаге. Сухая игла не врезывается в металл, не вызывает стружек, а царапает поверхность, оставляя по краям небольшие возвышения, кромки (барбы). Эффект сухой иглы основан именно на том, что, в отличие от резцовой гравюры, эти барбы не снимают гладилкой и в отпечатке они оставляют черные бархатистые следы.

Одним из самых ранних, но эпизодических образцов сухой иглы являются три гравюры, выполненные в 1512 году Дюрером. Однако и сам Дюрер отказывается в дальнейшем от этой техники, и вообще она на целое столетие исчезает из поля зрения графиков. Объясняется это, по-видимому, тем, что сухая игла допускает очень небольшое количество отпечатков (двенадцать-пятнадцать), так как барбы, определяющие главный эффект гравюры, скоро стираются. Может быть, именно поэтому некоторые старые мастера (в XVII веке) применяли сухую иглу только в сочетании с другими техниками, например с офортом (мягкий, тональный эффект барб особенно мастерски использовал в своих офортах Рембрандт). Только в XIX веке, когда «осталивание» медной доски сделало возможным закрепление барб, художники стали обращаться к сухой игле в чистом виде (среди мастеров сухой иглы назовем Эллё, Г. Верейского и других).

Основной принцип офорта, отличающий его от резцовой гравюры и сухой иглы, заключается в том, что прорезывание линий металлическими инструментами сопровождается и усиливается травлением кислотой.

Согретую доску покрывают тонким слоем грунта, особого лака (для его изготовления существуют разные рецепты — обычно в него входит смесь воска, смолы, асфальта), который не разъедается кислотой. После этого доска слегка коптится. На этом темном фоне художник рисует различными острыми иглами, освобождая те линии-углубления, которые потом протравливаются до желаемой глубины. Поправки и ретуши здесь очень легки — достаточно только покрыть лаком неправильные и ненужные линии. Кислота выедает свободную от лака поверхность доски, углубляя и расширяя тем более, чем дальше продолжается процесс травления.

В начале XVII века французский график Жак Калло применил прием «перекрытия», или повторного травления: те места доски, которые уже протравлены достаточно, покрываются лаком и подвергаются новому травлению. Таким образом художник достигал более гибкой градации света и тени, мягких переходов воздушной перспективы. Следует отметить, что, в отличие от штриха, проводимого штихелем, травленая линия обладает везде одинаковой толщиной и не имеет острия. Отчасти именно поэтому художники часто дополняли офорт резцом, сухой иглой, подчеркивая тени, и т. п. Легкость и гибкость техники, комбинация с сухим («холодным») инструментом сделали офорт любимым оружием выдающихся графиков.

Разновидностью офорта является так называемый мягкий лак. По-видимому, он был изобретен в XVII веке, но настоящую популярность приобрел во второй половине XIX века. К обычному офортному грунту примешивается сало, отчего он становится мягким и легко отстает. Доска покрывается бумагой, на которой рисуют твердым, тупым карандашом. От давления карандаша неровности бумаги прилипают к лаку, и, когда бумага снимается, она уносит частицы отставшего лака. После травления получается сочный, зернистый штрих, напоминающий карандашный рисунок. Драматизм мрачных сцен рабочего быта, которым веет от произведений Кете Кольвиц, в значительной мере связан с теми эффектами, которые художница извлекает из мягкого лака.

К концу XVII—началу XVIII века относится появление новых видов углубленной гравюры, связанных не столько со штрихом, сколько с пятном, с тональными отношениями, со сложной картинной композицией. Все эти виды гравюрной техники обладают высокими декоративными качествами, делающими их чрезвычайно пригодными для украшения стен. Кроме того, все они отлично приспособлены для репродукционных целей, для воспроизведения образцов живописи и рисунка.

Так, например, особой разновидностью офорта является акватинта. Ее изобретателем считают французского художника Жана-Батиста Лепренса (1765). Эффект, которого он добивался своим изобретением, очень похож на полутона рисунка тушью с отмывкой.

Техника акватинты одна из самых сложных. Сначала на доске травится обычным путем контурный очерк рисунка. Потом снова наносится травильный грунт. С тех мест, которые в отпечатке должны быть темными, грунт смывается раствором, и эти места запываются асфальтовым порошком. При подогревании порошок плавится таким образом, что отдельные зерна пристаю к доске. Кислота разъедает поры между зернами, получается шероховатая поверхность, дающая в отпечатке равномерный тон. Повторное травление дает более глубокие тени и переходы тонов (при этом, разумеется, светлые места закрываются лаком от кислоты). Помимо описанной здесь техники Лепренса существуют и другие способы акватинты. При этом следует отметить важное отличие эффекта акватинты от другой техники, с которой мы сейчас познакомимся и которая носит название меццо-тинто,— в акватинте переходы тонов от света к тени происходят не мягкими напылениями, а скачками, отдельными слоями.

Способом акватинты часто пользовались в сочетании с офортом или с резцовой гравюрой, а иногда в соединении с цветным печатанием. В XVIII веке акватинту применяли главным образом в репродукционных целях. Но были и выдающиеся оригинальные мастера, которые достигали в акватинте замечательных результатов. Среди них на первое место нужно поставить Ф. Гойю, который извлекал из акватинты, часто в сочетании с

офортом, выразительные контрасты темных тонов и внезапные удары светлых пятен, и французского художника Л. Дебюкура, цветные акватинты которого привлекают глубиной и мягкостью тонов и тонкими цветовыми нюансами. После некоторого ослабления интереса к акватинте в XIX веке она переживает новое возрождение в XX веке (Нивинский, Добров и другие).

Если мягкий лак и акватинта представляют собой разновидность офорта, то меццо-тинто, или «черная манера», является разновидностью резцовой гравюры.

Технику гравирования «черной манерой» изобрел не художник, а дилетант — немец фон Зиген, живший в Амстердаме и находившийся под сильнейшим воздействием светотеневых контрастов в живописи Рембрандта. Его самая ранняя гравюра, выполненная в технике меццо-тинто, относится к 1643 году. Стилистически меццо-тинто можно уподобить рисунку белым штрихом, так как эта техника гравюры основана на принципе выработки светлого из темного, причем она оперирует не линией, а пятном, непрерывными, текучими переходами света и тени (в буквальном смысле слова «меццо-тинто» означает «полутон»).

В технике меццо-тинто доска подготавливается особым инструментом «качалкой» — дугообразным лезвием, усеянным тонкими и острыми зубцами (или лопаточкой с закругленной нижней частью), таким образом, что вся поверхность доски становится равномерно шероховатой или зернистой. Покрытая краской, она дает ровный густой бархатисто-черный отпечаток. Затем остро отточенной гладилкой (шабером) начинают работать от темного к светлому, постепенно сглаживая шероховатости; на местах, которые должны быть совершенно светлыми, доска полируется начисто.

Так посредством большей или меньшей шлифовки достигаются все переходы — от яркого светового блика до самых глубоких теней (иногда для подчеркивания деталей мастера «черной манеры» применяли резец, иглу, травление).

Хорошие отпечатки меццо-тинто являются редкостью, так как доски скоро изнашиваются. Мастера меццо-тинто редко создавали оригинальные композиции, ставя пе-

ред собой главным образом репродукционные цели. Своего наибольшего расцвета меццо-тинто достигает в Англии XVIII века (Ирлом, Грин, Уорд и другие), становясь как бы национально-английской графической техникой и создавая мастерские воспроизведения портретов Рейнольдса, Гейнсборо и других выдающихся английских портретистов.

Комбинация резцовой гравюры с офортом вызвала к жизни в XVIII веке еще два вида углубленной гравюры.

Карандашная манера несколько напоминает мягкий лак. В этой технике гравюра изготавливается на офортном грунте, обрабатывается разными рулетками и так называемым матуаром (своего рода пестиком с зубцами). После травления линии углубляются резцом и сухой иглой непосредственно на доске. Эффект отпечатка очень напоминает широкие линии итальянского карандаша или сангины.

Особенное распространение карандашная манера получила во Франции, предназначенная исключительно для репродукционных целей. Демарто и Бонне мастерски воспроизводят рисунки Ватто и Буше, печатая свои гравюры или сангиной, или в два тона, причем Бонне, подражая пастели, иногда применял еще белила (для того чтобы получить тон еще более светлый, чем бумага).

Пунктир или точечная манера — прием, известный уже в XVI веке и заимствованный у ювелиров: его применяли для украшения оружия и металлической утвари. Пунктир тесно соприкасается с карандашной манерой, но вместе с тем стилистически близок и к меццо-тинто, так как оперирует широкими тоновыми пятнами и переходами.

Техника пунктира представляет собой сочетание резцовой гравюры с офортом: частые группы точек, как бы сливающихся в одном тоне, накладываются различными иглами, колесиками и рулетками в офортный грунт и потом травятся. Нежные точки на лице и обнаженном теле наносятся непосредственно на доску кривым пунктирным штихелем или иглой. Пунктирную технику особенно ценили в цветных отпечатках с одной

доски, раскрашенной тампонами, повторяя раскраску для каждого нового отпечатка. Наибольшее распространение эта техника имела в Англии во второй половине XVIII века. Гравюры пунктиром носили почти исключительно репродукционный характер. Ее мягкие, легкие приемы особенно подходили для воспроизведения грациозных и сентиментальных образов, характерных для популярного в английском обществе этой эпохи искусства (Анжелика Кауфман, Чиприани и другие). В Англии возникла целая школа мастеров пунктира («стипл» по-английски) во главе с виртуозом этой техники Бартолоцци.

В заключение необходимо сказать и о цветной гравюре на металле. После всего до сих пор сказанного нам должно быть ясно, что главное воздействие графики основано на контрастах черного и белого, в виде линий или тонов. И вместе с тем в графике с самого начала наблюдалась тенденция к многокрасочности. Вспомним, что японская ксилография скоро перешла на многоцветность и осталась ей верна. В Европе тоже делались неоднократные попытки цветной гравюры. Одной из первых, как мы знаем, была сделана попытка в области ксилографии — так называемое кьяроскуро — монументальное и вместе с тем в высокой мере графическое решение проблемы. В XVII веке попытки продолжались главным образом в области углубленной печати на металле. При этом наметились три основных способа: 1. Печатание с одной доски в один тон (черный, бурый, сангина и т. п.). 2. Печатание с одной доски в несколько тонов (раскраска от руки, тампонами). 3. Печатание с нескольких досок (цветная гравюра в настоящем смысле слова).

Первую своеобразную попытку цветной гравюры на металле сделал в начале XVII века Геркулес Сегерс. Он использовал только одну доску, обработанную офортом, в которой различные части покрывались разной краской. Этот красочный эффект Сегерс еще усиливал применением бумаги, тонированной различным цветом. Однако техника Сегерса требовала для всякого нового отпечатка новой раскраски, и поэтому отпечатки с его цветных офортов крайне редки.

Следующий важный шаг, уже в начале XVIII века, сделал Жак Леблон. Основываясь на теории Ньютона о трех основных цветах (синем, желтом и красном), из смешения которых можно получить все остальные тона, Леблон использовал три доски с тремя основными цветами. Печатавая одну доску поверх другой, Леблон получал промежуточные тона — зеленый, лиловый, оранжевый. Кроме того, он вводил еще четвертую доску в черном или коричневом тоне для получения глубоких теней. Свои доски Леблон обрабатывал способом меццо-тинто, преследуя исключительно репродукционные цели. Оттиски с его досок довольно редки; некоторые из них производят эффектное, но грубоватое впечатление.

Настоящего расцвета цветная гравюра на меди достигает во второй половине XVIII века во Франции в связи с техникой акватинты. Уже Жанине в своих цветных акватинтах не только блестяще воспроизводит живопись и рисунки своих современников (Буше, Фрагонара, Юбера Робера и других), но и достигает своеобразных графических эффектов. Еще дальше по пути совершенствования цветной гравюры идет, еще смелей и тоньше действует Дебюкур, который сам создает композиции для своих цветных акватинт. Для его техники характерна сложность печатания (с восьми-девяти досок, подготовленных различными графическими техниками, и доска с рисунком тушью, которая печаталась последней для подчеркивания контуров). Исключительная мягкость переходов, напоминающая акварель (самое знаменитое произведение Дебюкура «Танец новобрачной» 1786 года), богатство и тонкость нюансов, глубина и легкость тонов характеризуют цветные гравюры Дебюкура.

Вместе с тем в его произведениях замечается чуть заметная реакция классицизма (в подчеркивании контуров и движений) и легкая тенденция к карикатурности.

Новое возрождение цветная гравюра переживает в период импрессионизма (Рафаэлли и другие) в XX веке (в самых различных техниках глубокой печати — в офорте, акватинте, мягком лаке и др.).

Между выпуклой ксилографией и углубленной гравюрой на меди есть весьма существенные различия, если взглянуть на них с общественной точки зрения. Прежде

всего, как мы уже отметили, ксилография часто характеризуется двойственностью — сочетанием художника-рисовальщика и резчика-ремесленника. В углубленной гравюре автор обычно объединяется в одном лице — художник сам рисует, режет, печатает и сам обычно является распространителем своих работ — на рынке, у издателя, позднее — на выставке. Кроме того, оба вида гравюры обращаются к разным потребителям, особенно на раннем этапе развития. Ксилография проще, демократичней, распространяется вместе с книгой или в виде ленточки; у нее больший тираж, она дешевле. Углубленная гравюра, особенно в начале эволюции, меньше связана с книгой, с иллюстрациями; у нее более постоянный, изысканный характер, ее художественный язык тоньше и труднее. С практической точки зрения гравюра на металле удовлетворяла в свое время двум важным требованиям: 1. Давала образцы и мотивы для декоративных композиций (так называемый *Ornamentstich*, широко расходящийся по всей Европе). 2. Являлась самой подходящей техникой для репродукционных целей — рисунков, картин, статуй, зданий. Кроме того, в отличие от ксилографии некоторые эпохи (XVII—XVIII века) культивировали углубленную гравюру в очень большом формате, обрамляя ее и применяя для украшения стен. Наконец, гравюра на дереве часто анонимна; гравюра на металле с самого начала есть история художников; даже когда мы не знаем имени автора гравюры, она всегда обладает признаками определенной индивидуальности.

Столь же различны ксилография и гравюра на металле и по своему происхождению. Ксилография связана с книгой, с буквами, с печатной машиной. Углубленная гравюра по своему происхождению не имеет ничего общего ни с печатью, ни с письменностью вообще — ее отличает декоративный характер, она родилась в мастерской ювелира (любопытно, что граверы на меди получали образование в мастерской золотых дел мастеров, где украшали рукоятки мечей, тарелки, кубки резьбой и чеканкой). В этом смысле у резцовой гравюры очень старинные корни: уже античных ювелиров можно назвать графиками, поскольку с каждой металлической

поверхности (например, с этрусского зеркала) можно получить отпечаток. И в позднейшей резцовой гравюре, в ее блеске и пышности и в то же время точности, сохранились пережитки ювелирного искусства.

Однако подлинное начало резцовой гравюры следует вести с того момента, когда изображения стали резать на металле с определенной целью их печатать. И тогда оказывается, что углубленная гравюра родилась только в середине XV века, позднее ксилографии и, может быть, под ее влиянием.

О связи углубленной гравюры с ювелирной мастерской говорит техника так называемой *ниэлло*, популярной в Италии во второй половине XV века. *Ниэлло* представляет собой резьбу в серебре, причем вырезаемый рисунок заполняется чернью из сернистого серебра — в результате получается черный рисунок на светлой поверхности серебра. Итальянские ювелиры, чтобы проверить эффект, делали орнаментальные или фигурные отпечатки *ниэлло* на бумаге — отпечатки, вполне родственные резцовой гравюре. Согласно флорентийской традиции резцовую гравюру изобрел в 1458 году флорентийский ювелир и мастер *ниэлло* Мазо Финигуерра. Эта традиция теперь опровергнута: в Италии и Германии найдены более старинные образцы углубленной гравюры — древнейшая известная нам гравюра резцом датирована 1446 годом («Бичевание Христа» неизвестного автора немецкой школы).

Первая более или менее определенная личность мастера резцовой гравюры в Германии — «Мастер игральных карт» (действовавший в Базеле и на верхнем Рейне), названный так по своей главной работе — серии гравированных карт. В его гравюрах чувствуется некоторая неуверенность приемов, подсказанных не свойствами материала и техники, а стремлением подражать рисунку пером или серебряным грифелем: то непрерывные контуры без всякой моделировки, то попытки лепки формы короткими, врезанными линиями.

Следующий шаг в развитии резцовой гравюры делает мастер, известный под монограммой «E. S.», по-видимому находившийся под сильным влиянием нидерланд-

ской живописи, у него более широкий размах композиции и более сложные приемы — разнообразная штриховка, стремление к пластической округлости форм, в свету его линии раздробляются на точки, в тени перекрещиваются и становятся глубже.

Наивысшие достижения в немецкой графике XV века принадлежат Мартину Шонгауэру. В его ранних работах («Успение Марии») еще сказываются пережитки ювелирных традиций — нагромождение мелочей, орнаментальные изломы контуров и складок, бессистемные перекрещивания линий. Позднее (например, «Мадонна за оградой») графический стиль Шонгауэра становится более лапидарным и систематизированным, а вместе с тем усиливаются контрасты глубоких теней и светлых плоскостей. Влияние Шонгауэра сказалось в разных областях европейского искусства (между прочим, он оказал воздействие на молодого Микеланджело).

Несколько в стороне от общей эволюции немецкой резцовой гравюры и вместе с тем как бы предвосхищая кабинет Амстердамского музея). Особенностью этого мастера конца XV века, прозванный «Мастером Амстердамского кабинета» или «Мастером домашней книги» (большинство его уникальных гравюр хранится в гравюрном кабинете Амстердамского музея). Особенностью этого мастера является предпочтение светских тем религиозным и жанровая трактовка религиозных сюжетов. Вместе с тем в стилистических приемах резцовой гравюры он как бы предвосхищает появление офорта: наряду с резцом широко применяет иглу, живописно взрыхляет форму, меняя длину, направление, форму штриха и стремясь достигнуть впечатления пронизанной светом атмосферы.

Итальянская резцовая гравюра несколько запаздывает в своем развитии, и вместе с тем в ней особенно остро заметно ее происхождение из ювелирной техники, ее, так сказать, «орнаментальные корни». Одним из старейших образцов является серия «Страстей» в Венском музее. В отпечатках эти гравюры производят беспокойное, перегруженное впечатление. Но надо их представить себе в металлическом оригинале в виде выпуклых или углубленных украшений на бронзовой или серебряной поверхности — тогда их узор приобретает динами-

ческий размах и декоративную привлекательность. Почти к тому же времени относится удивительный женский портрет (Берлинский гравюрный кабинет), где в четкости профиля и экзотическом головном уборе появляется чисто ювелирная фантазия.

Другая особенность итальянской резцовой гравюры — ее своеобразная связь с монументальным искусством. Не только в том смысле, что многие выдающиеся итальянские живописцы-монументалисты XV века (Поллайоло, Мантенья) культивировали гравюру в своих мастерских, что итальянская резцовая гравюра воспроизвела в большом формате много произведений живописи и скульптуры. Здесь надо учитывать и другие особенности итальянской гравюры эпохи Возрождения — ее гуманистические, ученые интересы, увлечение античной мифологией, то, что главная ее тема — образ героического человека, что ей чужды дидактические тенденции и религиозные настроения.

Монументализация гравюры в особенности свойственна творчеству Андреа Мантеньи. Художник выполнил только семь гравюр в последний период своей жизни, но они обозначают коренной поворот в истории гравюры — к мощным соотношениям форм, к полной телесности, от повествовательной миниатюры к концентрированной, законченной композиции. По природе своего искусства Мантенья — рисовальщик. Линии у него крепкие, звучат, как металлические струны. Он режет на мягких досках тупым инструментом ровные, параллельные, диагональные линии, которые лепят форму широкими массами тени («Вакханалия»). В его самых последних работах (например, «Положение во гроб») экспрессивная сила линии, рисунок скал, облаков, складок воплощает горечь и отчаяние. Графика Мантеньи оказала сильное влияние на Дюрера.

Переход к Высокому Возрождению в итальянской гравюре осуществляет венецианец Джулио Кампаньола. Его стиль, сложившийся под влиянием Джорджоне и молодого Тициана, построен на идиллии, бездействии, лирической мечтательности («Христос и самаритянка»), на мягких, музыкальных переходах тона. Графический ритм Кампаньолы состоит из сочетания линий и точек,

то сгущенных, то редких; фон — спокойный контраст вертикальных и горизонтальных линий; каждую группу предметов, каждый вид материи характеризует особый ритм поверхности.

Произведения Мантеньи и Кампаньолы лучше всего подводят нас к пониманию стилистической структуры резцовой гравюры. По сравнению с ксилографией резцовая гравюра представляет собой гораздо более конструктивное и логическое искусство — не случайно резцовая гравюра имела такой успех в эпоху Высокого Возрождения и в эпоху классицизма XVII века. И материал и инструменты резцовой гравюры естественно ведут гравера к определенной, несколько абстрактной системе линий, придают его линиям математическую точность, которая совершенно чужда свободному духу ксилографии: то это параллельные диагонали Мантеньи, то точечная сеть Кампаньолы, то спиральные нажимы Гольциуса или Клода Меллана. Вместе с тем если ксилография стремится к пятнам, тональным плоскостям, то резцовая гравюра — к телесной, пластической лепке, к иллюзии материи. Ни одна графическая техника не дает таких неограниченных возможностей для передачи структуры предмета, его тона, поверхности (стекло, металл, мех и т. п.). Именно на этом основано, с одной стороны, стремление некоторых мастеров резцовой гравюры к иллюзорности, а с другой стороны, ее тенденция к репродукционным задачам.

Но репродуктивные тенденции резцовой гравюры опирались и еще одной особенностью ее техники. Обработывая доску, гравер все время должен поворачивать ее в разных направлениях и особенно вокруг своей оси (доска лежит на мешке с песком), для того чтобы получить правильный изгиб линии. Это «рассматривание рисунка со всех сторон», присущее резцовой гравюре, приводит к тому, что гравер не чувствует свой рисунок как изображение, а как графическую поверхность, как ритм линий, без верха и низа, без переднего и заднего плана. Поэтому так трудно в резцовой гравюре создавать образы прямо на доске (для этого обращаются к офорту) и надо точно держаться предварительного рисунка. Поэтому в резцовой гравюре такое большое,

самоценное значение принадлежит процессу резьбы, высокому уменью резчика. Резцовая гравюра требует особой ловкости рук, острого глаза, глубоких ремесленных традиций.

Однако в пределах общей логической системы стилистические варианты резцовой гравюры могут быть очень различны: например, Дюрер и Маркантонио Раймонди. Для Раймонди хаактерен классический стиль Высокого Возрождения, сложившийся под влиянием Рафаэля — мифологические темы, монументальная композиция, обнаженное человеческое тело по античным образцам, отсутствие жанра и мелких деталей, точность линий и пластическая лепка форм. У Дюрера даже в религиозные композиции всегда включены элементы быта. Для Дюрера главное — настроение, вложенное в образ и находящее себе выражение в динамике линий, в их орнаментальной и эмоциональной энергии. Кроме того, в отличие от прямолинейного искусства Раймонди Дюрера привлекает сложность и разнообразие явлений (художника привлекает проблема и освещения и окружения человека (интерьер и пейзаж), и изображение животных и растений, и натюрморт).

Расцвет резцовой гравюры относится к первой половине XVI века — Дюрер, Раймонди, Лукас ван Лейден. Дальнейшее развитие идет ко все большей свободе и виртуозности техники. В XVII веке — новый расцвет, но уже более внешнего характера, причем не сами художники являются распространителями своих работ, а особые торговцы-издатели. В Нидерландах и во Франции резцовая гравюра выполняет в это время функции, представляющие нечто среднее между фотографией и газетным репортажем. В Нидерландах, в мастерской Рубенса, целый штат профессиональных граверов занят репродуцированием и популяризацией картин Рубенса и его школы. Во Франции придворные мастера Людовика XIV (Нантейль, Эделинк и другие) являются или официальными портретистами королей, министров, полководцев, или хронистами придворной жизни, военных походов и т. п.

Для резцовой гравюры XVII века характерно, кроме того, увеличение размера листов и их обрамление —

реальное или мнимое (то есть награвированное). Гравюра потеряла свое интимное значение, из папки любителей она перекочевала на стену, превратилась в украшение комнаты, состязается с картиной. Художники уже не ставят перед собой новых художественных проблем, вся суть их деятельности выражается в виртуозном преодолении трудностей. В качестве яркого примера напомним гравюру Клода Меллана «Голова Христа», которая выполнена одной линией, начинающейся на кончике носа и идущей спиральными нажимами по лицу и вокруг головы Христа и создающей иллюзию изображения.

Но как раз в то время, когда резцовая гравюра достигла полной свободы своих технических приемов и стала окрашиваться оттенком поверхностной виртуозности, все большее значение начал приобретать ее наследник и соперник офорт, техника которого в известной мере уравновешивала и даже преодолевала недостатки резцовой гравюры; именно то, что чуждо резцовой гравюре — быстрота, легкость, непосредственность, экспрессивность; характерность и т. п., — в высокой мере свойственно офорту.

Техника офорта возникла тоже из ремесленного производства, в мастерской ювелира (травление узоров на оружии и утвари). Но есть в офорте и какая-то связь с лабораторией и фантазией алхимика: она сказывается в контрасте красной, блестящей доски и, как смарагд, мерцающего фторосульфата — во всем этом есть оттенок магии и таинственного колдовства, словно образы офорта рождаются из столкновения жидкости и огня. Не случайно, что фантазию офортиста влечет мир, где смешиваются образы фантастического и обыденного: вспомним тематику офорта — война и смерть, болезни и уродства, праздники и триумфы, сумаошество, жадность, ненависть человека; вспомним развалины Сегерса и крестьян Остаде, нищих и восточных мудрецов Рембрайда, «*Vari carnici*» и «*Scherzi di fantasia*» Тьеполо, ужасы войны Калло и кошмары Гойи.

Есть своеобразное несоответствие между светло-красным штрихом на черном асфальте и позднейшим отпечатком офорта на бумаге. Быть может, это несоответствие отчасти объясняет постоянное возвращение офор-

тиста к одной и той же доске, обилие пробных оттисков и состояний, неожиданные переломы в замысле художника («Три креста» Рембрандта). Следует отметить также большое значение случайности — при печатании офорта, в рецепте асфальта и кислоты. Наконец, необходимо обратить внимание на импровизационную сущность офорта, который гораздо живописней, динамичней, правдивей и свободней резцовой гравюры, который не требует от художника ни физических усилий, ни профессиональной рутины.

Первые опыты офорта относятся к самому началу XVI века. Между 1501 и 1507 годами аугсбургский гравер Даниель Хопфер выполнил в технике офорта портрет Розена и гравюру «Христос в терновом венце». 1513 годом датирован офорт швейцарского гравера Урса Графа. Все они травлены на железных досках. Дюрер знакомится с новым приемом. В 1515—1518 годах им выполнено пять офортов на железных досках, более ранние — сухой иглой, более поздние — травлением. Однако в этих работах Дюрера помимо мягкого использования барб не чувствуется специфический стиль офорта.

Следующий шаг делают последователи Дюрера — Хиршфогель и Лаутензак. Вместо железной доски они применяют медную, улучшают процесс травления; редуют линии, более выделяются белые поля (резцовая гравюра их стремилась избегать). Появляется мотив пейзажа, который потом становится одной из излюбленных тем офорта. Впервые делаются попытки создать впечатление воздушного пространства. И все же их графику нельзя назвать вполне офортным стилем — она еще слишком напоминает рисунок пером. Решающий шаг в этом смысле принадлежит итальянскому живописцу и графику Пармиджанино: именно в его офортах впервые начинает звучать та неожиданность выдумки, то сочетание эскизности и завершенности образа, та динамика штриха, которые являются неотъемлемой особенностью офорта.

Как мы уже говорили, упадок резцовой гравюры в известной мере совпадает с расцветом офорта. Происходит это в эпоху барокко, в период интереса к жизни общественных низов и увлечения проблемами света и

тени. И то и другое наложило определенный отпечаток на развитие офорта.

Первым мастером офорта, выступающим во всеоружии техники и с широким и новым тематическим репертуаром, является французский график Жак Калло. Мы знаем, что Калло был изобретателем повторного травления, которое давало его гравюрам глубину тона, разнообразие и мягкость переходов, воздушность дали. Этот контраст Калло еще подчеркивает контрастом между большими, крепко моделированными фигурами переднего плана и мягкой, миниатюрной трактовкой фона. Калло по справедливости может быть назван поэтом бесконечно далекого и бесконечно малого, с таким поразительным мастерством он набрасывает на маленьких листках своих гравюр сотни и тысячи крошечных фигурок и с таким искусством уводит глаз зрителя в необозримые дали. Вместе с тем искусство Калло теснейшим образом связано с театром, со сценической действительностью — не только потому, что Калло часто изображал театральные представления и актеров, но и потому, что самая композиция его всегда имеет характер сценической площадки и сценического эпизода. Замечательно также органическое сочетание в графике Калло актуальности, остроты наблюдения реальной действительности с фантастикой и гротеском. Характерно для Калло и его тяготение к графическим циклам: циклам нищих, актеров итальянской комедии, придворных маскарадов, народных праздников, ужасов войны и т. п.

Рембрандт поднимает офорт на недостижимую высоту, делает его мощным средством художественного выражения, которому доступны и сказочная фантастика, и самые глубокие истины, и юмор, и трагедия, и человек, и природа, а в сфере технических средств и линия и тон. Рембрандт владеет всеми ритмами графической плоскости — начиная с точек и кончая текучими, длинными линиями, и ярким светом, и глубокой тенью, и мягкими переходами тона, и энергичными нажимами штриха.

Техническая эволюция офорта Рембрандта проходит три главных стадии: 1. Только травление. 2. Начиная с 1640 года мастер все чаще применяет сухую иглу для

усиления светотени («Лист в сто гульденов»). 3. После 1650 года сухая игла доминирует, эффекты барб и более сложные приемы печатания придают офортам Рембрандта богатство колорита и бархатистый тон. Параллельно происходит растворение контура в воздухе и свете, и все более усиливается одухотворенность образов мастера. Эти образы воплощают не столько формы предметов, сколько некие силы и энергии. Можно было бы сказать, что в графике Рембрандта мы как бы соприкасаемся с самим процессом становления природы.

Восемнадцатый век выдвигает трех выдающихся мастеров офорта. Венецианец Джованни Баттиста Тьеполо создал не много офортов, но они выделяются яркостью, солнечностью света и богатством тонов при минимальном использовании графических средств: короткие параллельные линии почти не перекрещиваются, резко обрывающиеся штрихи теней усиливают солнечность, контуры чуть-чуть намечены и перемежаются с точками, очень много белой бумаги. Содержание офортов Тьеполо характеризуется сочетанием фантастики с реальностью и невысказанными до конца намеками. В его графических образах нет ни логики, ни последовательности, но им свойственна тонкая поэтичность и музыкальность. Не случайно его циклы носят название — «*Capricci, scherzi di fantasia*».

Джованни Баттиста Пиранези, по рождению тоже венецианец, но работал главным образом в Риме, археолог и архитектор, увлекавшийся памятниками античного искусства. Гравюры Пиранези, всегда большого размера, отличаются могучей фантазией и широким декоративным размахом. Пиранези тяготеет к монументальным формам, сильным контрастам и нарастаниям ритма. Наиболее ярким произведением его графики является фантастическая серия «Тюрьмы».

Искусство испанца Франсиско Гойи находится как бы на границе между старым и новым графическим стилем. Графические циклы Гойи — это, с одной стороны, игра свободной фантазии, с другой — орудие общественной сатиры, дидактического и политического гротеска, в них находят свое выражение и патриотический гнев художника и его ядовитая насмешка. Актуальность

графики Гойи и наличие в ней элементов критического реализма предвещают XIX век. Технически его графика представляет собой сложную смесь офорта с акватинтой и меццо-тинто. Кроме того, он одним из первых применил любимую графическую технику XIX века — литографию.

В XIX веке Англия играет важную роль в эволюции офорта. Сначала в английской графике господствуют традиции чистого, классического офорта (Сеймур Хаден). Потом Уистлер доводит офорт до вершины импрессионистической воздушности. И, наконец, в конце века — монументальные листы Бренгвина, построенные на ритме широких масс и повествующие о строительстве и жизни индустриального города. Своеобразие графической техники Бренгвина (его творчество относится уже к XX веку) состоит в том, что он травит цинковые доски сильными кислотами и печатает тоновыми пятнами, применяя так называемую «затяжку», то есть растирание краски на доске при помощи куска марли.

В советской графике офорт представлен целым рядом опытных мастеров, таких, как Нивинский, Кравченко, Верейский и другие, но не офорту, а ксилографии и рисунку принадлежат наиболее выдающиеся достижения советской графики.

Самый молодой, по времени возникновения, вид печатной графики — плоская гравюра или литография. Принципиальное отличие между выпуклой и углубленной печатью, с одной стороны, и плоской, с другой, ясно сказывается в немецкой терминологии: *Holzschnitt* (для ксилографии) и *Kupferstich* (для резцовой гравюры) означает особый вид обработки доски; *Steindruck* (литография) означает особый вид печатания, тогда как работа художника на камне представляет собой обычный рисунок. Есть и другое отличие. Старинные техники гравюры, так сказать, анонимные, незаметно пробуждаются к жизни, когда художественная культура стала испытывать в них потребность; новые техники — меццо-тинто, акватинта, напротив, были изобретены в буквальном смысле слова. Так же была изобретена и литография: ее изобрел в Мюнхене в 1796 году Алоиз Зенефельдер — не художник, а актер и автор комедий с

музыкой*. При этом он руководствовался не художественными задачами, а стремлением найти дешевый, удобный, точный способ воспроизведения и размножения нот. И действительно, ему посчастливилось, ему удалось открыть самый дешевый способ репродукционной печати с огромным тиражом.

Литография, или плоская печать, печатается на камне особой породы известняка, голубоватого, серого или желтоватого цвета (лучшие сорта находят в Баварии и около Новороссийска). Техника литографии основана на наблюдении, что сырая поверхность камня не принимает жировых веществ, а жир не пропускает жидкость — одним словом, на взаимной реакции жира и жидкости (или кислоты). Художник рисует на камне жирным карандашом; после этого поверхность камня слегка протравливается (раствором гуммиарабика и азотной кислоты). Там, где жир прикоснулся к камню, кислота не действует, там же, где действует кислота, к поверхности камня не пристаёт жирная типографская краска. Если после травления на поверхность камня накатать краску, ее примут только те места, к которым прикоснулся жирный карандаш рисовальщика, — иначе говоря, в процессе печатания полностью будет воспроизведен рисунок художника.

На камне можно рисовать пером и кистью — для этого поверхность камня шлифуют; для специального же литографского карандаша необходима «зернистая» поверхность — с этой целью поверхность камня протирают тонким, мокрым песком, который слегка взрыхляет поверхность. В последнее время художники часто рисуют на особой «переводной» бумаге, с которой потом рисунок переводится на литографский камень. Оттиски, полученные с переводной бумаги, узнаются по следам фактуры бумаги.

Поправки на камне очень затруднительны. Даже дыхание оставляет следы — пятна на отпечатке (один французский печатник уверял, что по поверхности камня можно узнать степень близорукости художника).

* Руководство Зенефельдера по литографии вышло в свет в 1818 году.

С конца XIX века тяжелый, громоздкий литографский камень иногда заменяют легкой алюминиевой пластинкой. Оттиски с таких пластинок, которые не дают свойственных литографии богатых, сочных тонов, называют «альграфией». Кроме того, литография легко допускает цветное печатание (хромолитография) с нескольких досок, причем смешанные тона получаются при печатании одной краской на другую.

Литография — язык широких масс. Ее изобретение не случайно совпадает с промышленным переворотом, с революцией, с социальной борьбой на рубеже XVIII и XIX веков. Век технического и промышленного прогресса, век машины и популяризации находит в литографии самое подходящее средство для реализации своих замыслов. Постепенно отмирают все сложные и утонченные техники XVIII века — карандашная манера, пунктир, меццо-тинто. Нужен быстрый отклик на окружающие события, дешевый, массовый способ. Литография отвечала требованиям нового мышления и вкуса — накали политическим страстей, любви к путешествиям, изучению прошлого; она — верное орудие иронии и пропаганды.

По своей стилистической природе литография радикально отличается от ксилографии и углубленной гравюры, как самое непосредственное, гибкое и послушное средство выражения художественных замыслов. В выпуклой и углубленной гравюре материал и инструменты до известной степени определяют стиль художественного произведения: литография нейтральна до почти полной несамостоятельности. Художник рисует пером или карандашом на камне, как на бумаге, и то, что он видит на камне или бумаге, с точностью отпечатывается. Литография, если так можно сказать, гарантирует художнику неограниченную свободу, которой он так добивался именно в XIX веке. С другой стороны, литография почти не требует никаких специальных знаний, поэтому ее так полюбили дилетанты. Зато очень велика популярность литографии как репродукционного средства (литография — первый предвестник фотомеханической репродукции), ее широкого использования для практических, ремесленных целей.

Однако, как бы послушно литография ни охватывала и ни размножала любой вид рисунка, у нее все же есть свои особенности, свои стилистические эффекты, недоступные другим графическим техникам. Не всякий хороший рисунок есть вместе с тем хорошая литография. Литография не обладает острой и точной линией, которая присуща и офорту и ксилографии. Литографии свойственно другое — мягкие, бархатистые, тающие переходы, глубокий черный тон, зернистые, широкие линии штриха, дымка. Ночь и туман ближе литографии, чем дневной свет. Ее язык построен на переходах и умолчаниях.

Естественно, что литография, которую изобрели в эпоху классицизма, когда увлекались строгим, ясным контуром, долгое время не имела успеха и была на низком художественном уровне — ее считали слишком вульгарной. Собственно, только после 1816 года французские романтики Жерико, Делакруа, а позднее Домье и Гаварни открыли в литографии новое средство художественного выражения. Литография и тематически и стилистически была созвучна романтическим мечтам и идеалам. Здесь и романтический герой (вспомним Раффе и его апофеозы Наполеона с таинственным освещением и эффектами порохового дыма), и любовь к прошлому, к далеким землям, неизвестным памятникам, впечатлениям путешествий (особенно важную роль провозвестника нового архитектурного пейзажа здесь сыграл рано умерший английский художник Бонингтон — среди многочисленных альбомов с романтическими видами напомним «*Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*», вышедший в 1820 году с литографиями Бонингтона, Э. Изабэ, О. Верне, Энгра, Жерико и других).

Особенно популярно в эти годы увлечение Востоком, его минаретами, тюрбанами, горячими арабскими лошадьми. Однако не только пылкие арабские скакуны привлекают романтиков. Жерико посвящает целый цикл литографий мощным, массивным битюгам, их тяжелой, мужественной силе. Напомним также, что к ранним литографиям принадлежит серия старого Гойи, посвященная «Тавромахиям» (сценам боя быков). Но особенно

охотно к литографии обращался глава французского романтизма Делакруа. В своих иллюстрациях к «Фаусту» и «Гамлету» он мастерски использовал зернистый рисунок литографского карандаша, сочные пятна туши, выскребывание освещенных мест для воплощения мрачного драматизма и демонического жара своей фантазии.

В период июльской революции литография вступает в союз с прессой и становится выдающимся агитатором и пропагандистом. Издается целый ряд сатирических журналов с участием крупных художников-сатириков, в руках которых литография превращается в воинствующее орудие оппозиции. Среди них произведения двух мастеров (О. Домье и Гаварни) представляют собой вершины в развитии литографии. Литографии Домье поражают исключительной выразительностью штриха, образного строя. Литографии Гаварни (не отличающиеся таким острым сатирическим жалом, как у Домье) прельщают тонкостью переходов и совершенно поразительной сочностью бархатного черного тона. Несколько позднее выдвинулись русские мастера литографии — Щедровский, А. Лебедев, В. Тимм — главным образом в области бытового юмора.

Новый расцвет литографии относится ко второй половине XIX века. При этом здесь следует говорить о двух различных течениях. Одно связано с интимно-эскизной манерой Э. Мане, Дега, Уистлера, с утонченной техникой Фантен-Латура, стремящегося работать без контура и достигающего воздушной вибрации форм, и, с другой стороны, с обобщенными линиями и красноречивыми умолчаниями Тулуз-Лотрека. Другое направление идет в широкие массы, в народ, в лубочную картинку или в плакат и служит революции, пролетарской тематике. Здесь надо вспомнить Стейнлена, рассказывающего в своих литографиях о забастовках рабочих, Кете Кольвиц, повествующую о быте пролетариата, о трагическом образе матери рабочего, Бренгвина в его антимилитаристских литографиях, показывающих развалины городов, опустошенные, изрытые снарядами равнины. Широкое применение нашла литография и в советской графике. Большую роль в ее применении сыграл Н. Кулундж

нов. Она тесно связана с историей советского плаката (Д. Моор), детской книги (Чарушин, Родионов), портрета (Г. Верейский) и монументальной иллюстрации (Е. Кибрик).

Теперь, после того как мы рассмотрели технические средства и стилистические задачи графики, мы можем подвести некоторые итоги. Итак, под графикой мы понимаем рисунок и печатную гравюру. Кроме того, мы делим графику на самостоятельную и несамостоятельную. Под первой мы понимаем такую графику, которая, подобно станковой живописи, ничего не подготавливает, не иллюстрирует и не репродуцирует (эстамп, самостоятельный рисунок и т. п.). Вторая — служит прикладным целям и в свою очередь подразделяется на: а) подготовительную графику (эскизы, наброски, этюды и т. п.); б) сопроводительную графику (книжная графика, иллюстрация, ex libris, карикатура, реклама и т. п.); в) репродукционную графику.

Рассмотрим теперь некоторые из названных здесь разновидностей графики.

Для своеобразия тематической структуры графики характерна карикатура. Термин «карикатура» происходит от итальянского «caricare» — то есть перегружать, подчеркивать, преувеличивать, искажать. Карикатурой принято называть всякое подчеркнутое, преувеличенное, искаженное изображение человека, вещи или события. Действительно ли это так? И почему карикатура по преимуществу отвечает средствам графики более, чем другим искусствам (живописи, скульптуры) и в других искусствах не достигает необходимого эффекта? Для того чтобы в этом разобраться, необходимо поближе познакомиться со средствами и целями карикатуры.

Среди средств карикатуры необходимо подчеркнуть три основных. I. Прежде всего это непременно должно быть одностороннее преувеличение или подчеркивание (непременно в сторону уродства, безобразия, низости и непременно с насмешкой). Если это будет всестороннее преувеличение и физическое и духовное, если нет противоречия между отдельными элементами, то в результате будет повышенная экспрессия, трагичность, может быть даже героизм, сублимирование образа

(вспомним «Рабов» Микеланджело или портрет Людовика XIV Риго). 2. Необходимо отклонение от нормы, нарушение естественности, но до известной границы. Карикатура представляет собой органическое сочетание реального и иррационального. Если нормы вообще не существует, если изображение представляет собой полное отрицание действительности, то мы назовем такое изображение уже не карикатурой, а гротеском (примеры можно найти у Босха, Брейгеля, Гойи). Карикатура требует хотя бы отдаленного сходства с натурой, хотя бы некоторого отзвука реальности, так сказать, нормального критерия (так, например, невозможно себе представить карикатуру черта). 3. Карикатура, даже если она не изображает человека, должна иметь какое-то родство, сходство с человеком (у Брейгеля, Вебера и других бывают карикатуры домов, деревьев, но у них всегда есть какая-то связь с человеческим организмом — руки, морды и т. п.).

Что касается задач карикатуры, то среди основных задач тоже следует назвать три главных признака. 1. Прежде всего карикатура должна оставлять комическое впечатление, должна высмеивать и осуждать. Поэтому нельзя согласиться с известным историком карикатуры Фуксом, утверждающим, что возможна позитивная карикатура. Здесь речь идет не о персональных намерениях художника (они могут быть самыми положительными), а о самом содержании карикатуры — она непременно должна быть негативной, иначе пропадает все острое комизма, все жало насмешки. Даже всякое добродушное преувеличение мы назовем не карикатурой, а юмором. Карикатура всегда возникает из неудовлетворенности, всегда содержит в себе критику. 2. Карикатура всегда обращается против личности, факта, конкретного явления; всякое преувеличение или подчеркивание, жало которого обращено против абстрактного понятия или явления, более подходит под понятие сатиры, чем карикатуры. 3. От шаржа или пародии карикатура отличается острой тенденцией — непременно в защиту какого-нибудь идеала — она поучает, воспитывает, агитирует, борется. Карикатура должна быть актуальной, за что-то бороться, против

чего-то протестовать. Поэтому вряд ли можно вполне согласиться с мнением Теккерея: «Задача карикатуры — возбуждать симпатии и сострадание зрителя, она обращается к его доброте, ей свойственна неприязнь ко лжи, к претензиям, нежность к слабым, бедным, притесняемым». В конце XIX века сложилось даже мнение, что карикатура печальна, меланхолична. Не грустить должна карикатура, а активно издеваться.

Теперь становится понятно, почему именно графика является естественной ареной и средством карикатуры, и это подводит нас еще ближе к пониманию сущности графического стиля. Попытки карикатуры в скульптуре и живописи редко удавались (скорее, в этом случае приходится говорить о гротеске, сатире, пародии и т. п.). Дело в том, что осязательным ощущениям, которые вдохновляют скульптора, пластическим чувствам, которые он воплощает, самим по себе чужды признаки смешного, неловкого, комического; только видимость делает людей достойными карикатуры. С другой стороны, живопись изображает людей в пространстве, а пространство карикатуре не поддается.

Кроме того, воздействие карикатуры (например, ошеломляющее сходство с оригиналами в карикатурах Решетникова вопреки полной деформации натуры) основано в значительной мере не только на наглядных представлениях, но и на абстрактных понятиях, на размышлениях. Подлинная карикатура апеллирует к нашим знаниям человеческого характера или сущности события, к игре нашего интеллекта. Вместе с тем карикатура всегда и неизбежно связана с текстом (некоторые карикатуры вообще непонятны без текста), с атрибутами, с комментарием, который раскрывает ее смысл. Одним словом, карикатура более всего подвластна искусству, тесно связанному с письменами, с литературой, с искусством, которое более смыкается со знаками — то есть с графикой. Наконец, нужно подчеркнуть еще один важный момент. Графика прежде всего оперирует линией, а линии более всех других изобразительных средств присуще самоценное выражение: совершенно независимо от смысла изображения в самом повороте и нажиме линии, ее темпе и комбинациях

может скрываться элемент подчеркивания, преувеличения, деформации, самый характер линии может содействовать комическому воздействию карикатуры, создавать иронию или смех (Домье).

Если с этими предпосылками подойти к истории карикатуры, то мы увидим, что в чистом виде она появляется поздно, собственно, только во второй половине XVIII века. Многие из того, что обычно называется карикатурой, — египетские и индийские изображения богов с головами животных, комические рисунки на греческих вазах, химеры готических соборов — на самом деле принадлежит к области идолатрии, гротеска, мистической аллегории, пародии и т. п., так как в них или нет тенденции высмеивать, или нет отклонения от нормы, от реальности, или художественное изображение не обращено против определенной личности. В лучшем случае здесь можно говорить о прологе карикатуры, ее доисторическом периоде.

Ближе к карикатуре в настоящем смысле слова мы находимся в конце средневековья, в эпоху Реформации и нидерландской революции, когда появляются сатирические листки, направленные против папы и монахов, против всяческих человеческих слабостей и пороков. Но если здесь есть одна тенденция карикатуры — осуждающая, бичующая, то часто нет другой — конкретной личности (например, сатиры Брейгеля Мужичьего обычно направлены против абстрактных понятий слепоты, жадности, разврата и т. п.). Тем более что комическое воздействие обычно поκειται не столько на преувеличении, искажении действительности, сколько на ее подмене символическими знаками или ситуациями.

Даже рисунки Леонардо да Винчи с деформированными головами не могут быть вполне названы карикатурами, хотя и используют типичное орудие карикатуры — одностороннее подчеркивание и преувеличение. Но их цель — не столько высмеивание странностей и уродств, сколько изучение натуры, штудирование структуры головы, раскрытие тайн мимики и физиогномики. Точно так же и у Калло использованы многие средства карикатуры (вплоть до иронической выразительности линии), но нет целой карикатуры.

Только в XVIII веке средства и цели карикатуры как бы сливаются вместе. Основатель новой общественной и политической карикатуры, англичанин Хогарт в 30-х годах XVIII века выступает с дидактическими жанровыми циклами, в которых высмеиваются человеческие пороки, подкупность выборов, «радости» семейной жизни, непомерность в еде, пьянство, роскошь, разложение нравов.

Любопытно обратить внимание на последовательную индивидуализацию карикатуры. У Брейгеля — безличные, коллективные пороки. В циклах Хогарта — судьба одного и того же, хоть и анонимного, но индивидуального героя. Однако у Хогарта деформация и преувеличения касаются не столько личностей, героев событий, сколько тех ситуаций, в какие они попали. При этом жало карикатуры не связано с графическими средствами художника. Таким образом, можно утверждать, что карикатура начинается с сюжета и значительно позднее переходит на экспрессию и стилистические средства.

Расцвет английской карикатуры на рубеже XVIII и XIX веков совпадает с напряжением общественной борьбы, классовых противоречий*. Главный мастер этого периода — Роуландсон. В его карикатурах деформация начинает воздействовать на все восприятие натуры, подчиняет себе графический стиль, почерк, ведение линии, упрощение силуэта и светотени. Следует отметить, что параллельно происходит экономическая и общественная эволюция карикатуры. В середине XVIII века карикатура — предмет роскоши, предназначенный только для избранной публики (благодаря сложным графическим процедурам и расцветке от руки ее оттиски очень дороги). Постепенно лавки торговцев-издателей все растут в числе, карикатуры выставляют в витринах, они рассчитаны на массы, отражают вкусы среднего класса. А так как средний класс требует добродетельных и дешевых удовольствий, то карикатура становится все более интимной, идилической и менее острой и смелой.

* Стоит отметить изменение самого термина, означающего карикатуру, на английском языке: до 1750 года «hieroglyphies» (ребус); после 1830 года — «cartoon» (юмористическая картинка).

Для удешевления карикатура должна сойти с металлической доски сначала на дерево, а потом на камень, делается все менее самостоятельной, объединяется с книгой и журналом. Писатель начинает руководить художником (в этом смысле очень поучительна эволюция Теккеря — от юмористического рисовальщика к сатирическому романисту). Стоит запомнить также важную историческую дату — 1841 год, когда был основан сатирический журнал «Punch» — образец либерально-буржуазного юмора для всей Европы.

Несколько в стороне от этой общеевропейской эволюции развивается карикатура Гойи. У английских карикатуристов жало сатиры направлено на комизм событий, действия, на физические свойства героев. У Гойи карикатура посвящена духовным ситуациям, стремлению преувеличить и показать человеческие эмоции. При этом у Гойи воздействие комического или жуткого эффекта возникает не только из тематической концепции, из искажения натуры, но и из экспрессии стилистических средств (произвольной игры пропорций, излома контура, внезапного удара света и т. п.). Однако и в карикатурах Гойи еще отсутствует ярко выраженный индивидуальный характер.

Эта персональная острота, индивидуальный комизм карикатуры блестяще выявлены в литографиях Оноре Домье, самого выдающегося карикатуриста европейского искусства.

В карикатурах Домье поразительна необычайная широта диапазона насмешки — мы найдем у него комизм и действия, и ситуации, и настроений, и чувств: карикатуры Домье относятся не только к позам и мимике, но ко всей структуре человеческого тела — можно было бы утверждать, что Домье как бы создает новую анатомию человеческого тела — самые диковинные уродства становятся реальностью, органически возможными и убедительными. Мало того, карикатуре Домье подчинены даже одежды и предметы, почти что свет и тень — в динамике линий, в их активности скрыто жало остроумия и раскаты угроз.

Расцвет карикатуры относится к 30—40-м, отчасти 50-м годам XIX века. Затем наблюдается некоторый пе-

рерыв, известное ослабление интереса к карикатуре и — новый подъем в конце XIX века, когда почти во всех крупных европейских центрах появляются специальные сатирические журналы и ряд выдающихся мастеров карикатуры — Тулуз-Лотрек, Форэн, Стейнлен, Гейне, Гульбрансон, Цилле и другие.

Этот новый расцвет карикатуры сильно отличается от предшествующего. Прежде всего тем, что он носит резкий классовый характер. Во-вторых, тем, что карикатура этого периода менее индивидуальна, что ей присущи более коллективные, типовые черты, что в ней больше пессимизма, мрачности, мизерии — перед нами резкая, обнаженная критика. Особый сокращенный язык карикатуры этого времени и ее предпочтенье к плоской силуэтной форме в значительной мере совпадают с общим развитием западноевропейского искусства конца XIX — начала XX века.

Особенно хотелось бы подчеркнуть два стилистических приема европейской графики этого периода. Один из них — это геометризация натуры, орнаментальное упрощение и обобщение (этот прием, в частности, применяет Гульбрансон). Другой — когда юмористический эффект подчеркивается мнимой инфантильностью, мнимо наивным и неловким ведением линии, когда деформацию натуры диктует как будто не сознательный замысел художника, а создается впечатление, что карикатура невольно, сама по себе вытекает из неуверенных, как бы ребяческих штрихов, которые словно не сразу попадают на свое место (этот прием, пожалуй, впервые применен Тулуз-Лотреком, на нем основан главный эффект графики Г. Гросса, его иногда используют в своих карикатурах Кукрыниксы).

Не трудно видеть, что карикатура переживает свой расцвет в годы сильных социальных потрясений, больших экономических и политических переломов. Так происходит и с советской карикатурой. Ее подъемы падают на годы становления социалистического государства (Моор, Дени и другие) и на период Великой Отечественной войны (Кукрыниксы, Ефимов, Пророков, Сойфертис и многие другие). Вместе с тем следует подчеркнуть, что карикатура принадлежит к разделу несамостоятельной гра-

фики: ей необходим словесный комментарий, она всегда или агитирует, или протестует, или осуждает, одним словом, ее подтекстом является тенденция к убеждению.

Эта тенденция к убеждению сближает карикатуру с другим видом несамостоятельной графики — с плакатом. Сближает их и возраст. Но плакат еще моложе по своему происхождению — подлинный плакат возникает только в конце XIX века. Плакат появился в связи с рекламой, а реклама, в свою очередь, связана с ростом капитализма, развитием промышленности. Кроме того, плакат неотделим от движения многоликой толпы, от дистанций большого города.

Но и плакат, как карикатура, имеет свой пролог, свою предысторию. Первыми, далекими предками плакатов являются так называемые «alba» — объявления или извещения, которые, наподобие наших столбов или экранов, ставились на самых оживленных улицах Древнего Рима, Александрии, даже такого провинциального центра, каким были Помпеи. В средние века этот обычай исчезает (если в средние века можно говорить о плакате, то только о слуховом, фонетическом — голос герольда) и начинает возрождаться только с расцветом городской культуры. Первые стимулы для возникновения таких объявлений — предшественников плаката — исходят от печатников и торговцев книгами, извещающих о подготовке и выходе в свет новой книги (первый известный нам плакат издан в 1941 году издателем Герардом Леем и сообщает о выходе в свет «Легенды о прекрасной Мелузине». Плакат был украшен иллюстрацией из готовящейся книги). Эту идею подхватывают другие предприниматели, — так появляются сообщения о новых товарах, о различного рода торжествах, представлениях и т. п. Но это преимущественно небольшие карточки, в которых иллюстрация играет только вспомогательную роль. Таков «интимный» плакат XVIII века, обычно рассылаемый антикварами заказчикам и потребителям и выполненный чаще всего каким-нибудь выдающимся мастером в офорте или резцовой гравюре и носящий совершенно приватный характер.

Первый идейный и стилистический перелом происходит в 20-х годах XIX века, когда плакат приходит в

руки литографа. Правда, сначала он делается значительно грубей. Но технически литография позволяет увеличить размеры плаката, его эффекты становятся сильнее, завлекательней. Текст занимает теперь меньше места, но буквы становятся более крупными. Однако само изображение имеет еще небольшие размеры, его надо смотреть вблизи, внимательно и долго. Плакат еще лишен декоративного обобщения.

Новый и решающий этап эволюции — 60-е годы XIX века, когда хромолитография позволяет делать красочные плакаты. Эта возможность привлекает живописцев. Появляются плакаты художественных выставок, одним из первых зачинателей выступает с таким плакатом венский художник Макарт со свойственными ему тривиально-пышными эффектами. Однако подлинный плакатный стиль удастся найти не сразу — в его сложении сыграли роль и тенденции возрождения стенной монументальной живописи, свойственные эпохе, и новые проблемы декоративно-прикладного искусства, и увлечение японской ксилографией, красочным силуэтом, утверждением плоскости изображения.

Родина нового плаката — Париж, Монмартр, квартал художественной богемы, ночных кабачков, цирка и варьете, апашей и прожигателей жизни. Плакаты извещают об открытии нового театра, о появлении новой кафешантанной звезды, о новой мелодраме, авантюрном романе, о новых духах. Авторы этих цветных литографий — художники монмартрской школы Шере, Леандр, Стейнлен, Тулуз-Лотрек.

Шере по профессии — рабочий-типограф. Его героиня — парижанка, фигура из комедии масок, охваченная вихрем танца на огненном, бенгальском фоне карнавала. Тулуз-Лотрек гораздо сложнее, психологически тоньше, социально острее. Он любит динамическую диагональную композицию, любит ее неожиданно срезать и показывать часть вместо целого. Но при всем мастерстве Лотрека в его плакатах еще слишком много рассказа и мало умолчаний. Их темп иногда слишком медленный. В них нет ударности, гипноза.

Это появляется тогда, когда плакат от живописцев приходит в руки графиков. В Германии впервые наме-

чается поворот к чисто рекламному плакату, товарному, коммерческому, где плакатист является товароведом (Бернард) и где демонстрируется какая-нибудь вещь — мыло, обувь, папиросы. Здесь впервые происходит обращение к широким, народным массам, но на низком идейном уровне. Это — торжество, но и бедность капитализма.

Несколько позднее во Франции происходит та же эволюция: человек отступает перед вещью. Причем одновременно совершается и другой процесс — от живописности к инженерной точности и отвлеченности. Два наиболее выдающихся французских плакатиста — Кассандр и Кулон — это два мастера, так сказать, «математического» плаката (недаорм Кассандр как-то выразился, что его инструменты — острый карандаш и линейка, тогда как для Кулона главное — связь изображения со шрифтом, причем буква торжествует над образом). Однако параллельно намечается и другая эволюция — плакат поворачивается от рекламы к идейной пропаганде (таковы, например, военный плакат Бренгвина в защиту разрушенной Бельгии или беженский плакат Стейнлена). Но наибольшую широту, как бы охватывающую всю жизнь страны и эпохи, плакат приобретает в советское время, где мы найдем и революционный плакат и рекламно-хозяйственный, и культурно-просветительный*.

Каковы же стилистические приемы новейшего плаката?

1. Прежде всего, плакат действует издали и быстро. Он имеет дело с массой, толпой, быстро меняющейся, поэтому он должен действовать с первого взгляда, его зов должен быть молниеносным.

2. Плакат связан с плоскостью — стены, столба, окна и т. п. Поэтому он в известной мере родствен декоративной живописи, фреске, мозаике.

3. Однако ему присуще и важное отличие от декоративной живописи (о котором часто забывают). Декоративная живопись неразрывно связана со стеной, ей принадлежит, ее украшает, на ней или в ней живет. Плакат хоть и поддерживается стеной, на ней действует,

* Плакат так называемый фотомонтажный выходит за пределы нашего рассмотрения, так как не относится к разделу графики.

но органически он с ней не связан, только к ней приложен, прилеплен, ведет самостоятельное, независимое от стены существование. Поэтому и по своим стилистическим особенностям плакат и близок и далек от стеной живописи.

Близок — потому, что оба тяготеют к плоскости: плакат избегает иллюзии глубины, чрезмерной пластичности, телесности, предпочитает обобщенную композицию, несколько широких цветных плоскостей, подчеркнутый контур. Но и далек — потому, что требует средств, которые бы отрывали действие плаката от стены, направляли его энергию и вызов в окружающее пространство. Плакат не только объявляет и демонстрирует, но и убеждает, влечет, поражает, приковывает. Это гипнотическое воздействие и определяет средства, которые отрывают плакат от стены. В декоративной живописи движение обычно идет мимо стены; плакат тем выразительнее, чем больше его действие отрывается от стены, обращается к зрителю, нападает на него. Поэтому в плакате фас убедительнее профиля, выгоднее, если светлое и теплое пятно выступает на холодном фоне, чем наоборот. Поэтому же мастера плаката предпочитают множественность точек зрения, разные масштабы, внезапные прыжки спереди в глубину, объединение прозаической действительности со сказочностью, прямой демонстрации факта рядом с символами, ассоциациями, аналогиями.

Разумеется, комбинация этих приемов меняется в зависимости от места и задачи плаката: маленький плакат на выпуклой поверхности столба, или огромный плакат на наружной стене здания, или же плакат, предназначенный для внутреннего помещения, — каждый из них предъявляет к художникам свои особые требования. Но всегда во всех плакатах присутствует контраст между приемами, которые подчеркивают плоскость, и такими, которые от нее отрывают, между конкретным и абстрактным. Известный элемент абстракции придают плакату буквы, слова, причем слова не только определяют смысл плаката, но и участвуют в его графической композиции — иначе говоря, связь текста и изображения в плакате должна быть и тематической и оптической;

плакат надо одновременно и смотреть и читать. В плакате должно быть что-то от стенограммы.

Основным видом сопроводительной графики является то, что раньше обычно называли оформлением книги. При этом перед художником часто стоит двойная задача, которую только очень немногим удастся объединить (быть может, лучше всего — В. Фаворскому), — соответствие формы книги, ее целостного построения — в выборе шрифта, формата, бумаги и согласование иллюстраций с ее содержанием, полное слияние с ее тематической и идейной структурой, с ее мироощущением. Разумеется, здесь очень большую роль может играть творческое содружество писателя и художника, повышающее эмоциональное воздействие книги. Во всей этой сложной деятельности художника книги нас интересует прежде всего книжная иллюстрация.

Формальные свойства книжной иллюстрации определяются книжной страницей, белой плоскостью бумаги, на которой буквы образуют плоский орнамент. При этом художнику книги приходится считаться не только с отдельной страницей, но и с разворотом книги, с двумя соседними страницами открытой книги. Отсюда вытекает, что украшение книги и иллюстрации должны быть задуманы на плоскости, в известной мере быть плоскостными. Что касается букв, то и они имеют в известном смысле двойственный характер по своему происхождению. Во-первых, буквы когда-то представляли собой сокращенный образный знак (египетские письмена — иероглифы). Во-вторых, они являются плоским орнаментом. Отсюда можно сделать вывод, что и книжная иллюстрация должна быть одновременно и образом и орнаментальным знаком — иначе говоря, книжная иллюстрация в каком-то смысле должна приближаться по своему характеру к письмам. Поэтому можно утверждать, что мало отвечают своей задаче иллюстрации, в которых слишком подчеркнута пластическая форма и глубина пространства, которая слишком подробно и конкретно рассказывает, как бы подавляя буквы текста и слишком вырываясь из плоскости страницы. Теоретически идеальное сочетание текста и иллюстрации получается тогда, если оба элемента выполнены в одной

печатной технике — то есть в виде выпуклой печати или ксилографии. На практике художнику, конечно, приходится прибегать ко всякого рода компромиссам.

Первоисточниками книжной иллюстрации являются миниатюры в рукописях раннего средневековья. Напомним, что название «миниатюра» происходит от латинского слова «*miniatus*» (красная краска, преобладавшая в старинных миниатюрах). Украшения древних рукописей (например, ирландских миниатюр) представляют собой плоское, орнаментальное обрамление текста, инициалы, арабески. Понемногу из них образуется иллюстративное сопровождение текста, но в стилизованных, абстрактных формах, с чисто декоративным подбором колорита (оранжевые лошади, голубые волосы, золотые одежды). Только в конце XIV — начале XV века под влиянием живописи в рукописные миниатюры проникают более пластические и реалистические моменты (изображение интерьера, пейзажа, насекомых на полях манускрипта).

Один из следующих своеобразных этапов в развитии иллюстрации представляют собой иллюстрации Боттичелли к «Божественной комедии» Данте. Рисунки Боттичелли выполнены на оборотной стороне текста серебряным карандашом, контуры усилены пером, слегка подкрашены. Особенно своеобразны рисунки к «Раю»: они представляют собой не точное сопровождение текста, а воплощают те моменты и переживания, те диалоги между Данте и Беатриче, которые в поэме непосредственно не описаны, а как бы читаются между строк. При этом Боттичелли избегает указаний на реальную обстановку и пространство, ограничиваясь сокращенными оптическими символами (например, языки небесного пламени, ослепляющие Данте, или гнущиеся от ветра вершины деревьев). Характерно также отличие штриха — сплошного, телесного для Данте и прерывистого, вибрирующего, астрального для Беатриче. Одним словом, Боттичелли стремится не к конкретизации сюжетной канвы «Божественной комедии», а к воплощению в графических ритмах идей и настроений автора.

Новый этап развития — рисунки Дюрера к молитвеннику императора Максимилиана. Он напечатан на пергаменте буквами, напоминающими рукописные буквы.

Перо как бы играет, словно отдыхая от однообразного вписывания букв, импровизирует орнаментальные завитки, фигуры на полях. Еще меньше, чем у Боттичелли, сюжетного рассказа, только поля, только сопровождение — в непрерывной смене масштабов, точек зрения, темпов.

На примерах Боттичелли и Дюрера мы видим стилистическое единство в комбинации рукописи и рисунка. В печатной книге эпохи Возрождения, как мы уже говорили, это единство достигалось сочетанием текста и иллюстраций на основе выпуклой печати. Особенно ярко, хотя и примитивно, такое согласование происходило в так называемых «блоковых» книгах, в которых одним приемом вырезывались и текст и иллюстрации. После изобретения подвижных букв к подобному стилистическому единству всегда стремились итальянские типографы, например Альдо Мануцио в Венеции, который старался использовать в тексте и в украшениях одинаковые элементы — крепкие линии, простые, белые поля, избегал перекрестной штриховки и лепки светом и тенью. Интересно отметить, что титульная страница и марка издателя часто исполнялись приемом «белой резьбы» — то есть орнаментом в виде белых линий и точек. Так соблюдалось единство ритмической структуры в странице.

Начиная со второй половины XVI века равновесие между текстом и иллюстрациями нарушается (возможно, под влиянием гравюры на меди) — в иллюстрациях появляется пластическая тяжеловесность, тяготение к оптической иллюзии. Так постепенно намечается упадок в искусстве книги, который продолжается весь XVII век.

Новое возрождение книжной иллюстрации происходит в XVIII веке, но уже в сочетании с резцовой гравюрой на металле и поэтому на основе совершенно других методов. Если раньше иллюстрации сопровождали текст, ему подчинялись, то теперь структура книги подчиняется иллюстрациям. Бумага, формат, форма шрифта (очень часто курсива, стройного и тонкого, косые, кривые линии которого столь же родственны штрихам резцовой гравюры, как готический шрифт соответствует линиям ксилографии) — все с поразительной последова-

тельностью подгоняется к включенным в набор или чаще вклеенным между листами текста иллюстрациям. Кроме того, для книг XVIII века характерны широкие поля и легкие, прозрачные виньетки и концовки (напомним некоторых наиболее выдающихся иллюстраторов XVIII века: Гравелó — новеллы Боккаччо, Кошен, Эйзел — сказки Лафонтена, Моро Младший и другие). Однако большие, совершенно самостоятельные, пластически вылепленные картины быта Моро Младшего знаменуют уже некоторые признаки разложения книжной иллюстрации и, скорее, смотрятся как самостоятельные графические циклы без текста. Создается впечатление, что книга является скорее дополнением к иллюстрациям, чем ими иллюстрируется. Украшение книги становится необходимым для издателя и чрезвычайно важным вопросом для автора, так как успех книги часто больше зависит от украшающих ее гравюр, чем от ее содержания. И, с другой стороны, писатели приобретают теперь очень сильное влияние на иллюстраторов.

Своеобразное промежуточное положение в истории книжной иллюстрации занимает У. Блейк, соединявший в себе поэта, рисовальщика, гравера в одном лице. Затем следует некоторый новый подъем в книжной иллюстрации, связанный, с одной стороны, с открытием Бьюика в ксилографии (Жоанно, Доре во Франции) и, с другой стороны, с изобретением литографии (иллюстрации Менцеля к «Жизни Фридриха»). В это же время появляется, наряду с большой законченной иллюстрацией — картинной, новый тип беглой иллюстрации в тексте.

Во второй половине XIX века попытки реформы книги и книжной графики предпринимаются в Англии так называемыми прерафаэлитами (Крэн, Бердслей и другие). Однако принципы этой реформы носят ретроспективный характер — они направлены на возрождение средневекового ремесла, на приемы старинной, примитивной книги. Последний поворот в истории книжной иллюстрации совершается в начале XX века на основе технических, промышленных завоеваний новейшей Европы и, с другой стороны, в связи с новым, революционным, народным содержанием. Особенно высокого уровня

достигает советская книжная иллюстрация (Фаворский, Кукрыниксы, Кибрик, Дубинский, Шмаринов и другие).

Такова вкратце эволюция книжной графики, ее стилистических задач и приемов. Труднее сформулировать взаимоотношения текста и иллюстраций с точки зрения содержания.

Напомним еще раз некоторые основные стилистические тенденции книжной графики: ее стремление к созвучию с белой бумагой, язык черно-белых контрастов, декоративные функции, известная свобода в отношении пространственного и временного единства. Эти свойства помогают книжной графике сблизиться с литературой, с поэзией. Сближение это может идти очень различными путями. Но всякое ли сближение создает гармонию между текстом и иллюстративным сопровождением? Иначе говоря, всякий ли хороший рисунок есть тем самым и хорошая иллюстрация?

Прежде всего необходимо сузить понятие «книжная иллюстрация». Надо выделить из этого понятия те графические циклы, которые разворачиваются в сопровождении только короткого пояснительного текста (в виде поговорок, стихотворных строчек, простых пояснительных надписей — к этой группе относится, например, «Пляска смерти» Гольбейна) или же иллюстрируют как бы мнимый, воображаемый текст (к этой группе принадлежат циклы Гойи и в особенности Макса Клингера: иллюстрации к музыкальным произведениям (симфониям Брамса) или размышления над воображаемым романом («Перчатка») и т. п. В этих случаях графика хотя и выполняет иллюстративные функции, но имеет и совершенно самостоятельное содержание; здесь не поэт, а художник является руководителем, а текст представляет собой только комментарий к изображению.

Большую, органическую связь графики с поэзией, с текстом книги имеют книжные украшения — всякого рода виньетки, концовки, обрамления, инициалы и т. п. (маски к пушкинским трагедиям Фаворского, рисунки Дюрера на полях молитвенника, гравюры Соломона Геснера к его стихам, концовки Шöffара и т. п.). Но в этих случаях графику вдохновляет не прямое содержание книги, а ее, так сказать, общий ритм, скорее ее

оформление, чем тематика; во всех этих случаях мы имеем дело именно с украшением. Концепция этих украшений подобна фантазии читателя, который на время откладывает книгу, то отвлекаясь от нее в своих размышлениях, то возвращаясь. Декоратор книги как бы облетает вокруг ее мыслей, играя намеками, аналогиями, ассоциациями (виньетки Менцеля к письмам Фридриха II с поля битвы о радостях мирного времени). Иногда эти украшения возникают в прямом контрасте с основным идейным стержнем книги (шутливый характер виньеток Дюрера к молитвеннику, словно отвлекающий внимание от торжественного тона религиозного текста).

Так мы подходим к строгим границам самой ответственной ступени графического сопровождения книги — к книжной иллюстрации в полном смысле слова. Здесь особенно трудно установить принципиальные основы и задачи, здесь особенно ярко сказывается смена вкусов и эволюция художественных потребностей. Во всяком случае, основное положение, что иллюстрация всего лучше соответствует своему назначению, если возможно ближе примыкает к тексту, если точно и полно воплощает оптически созданные поэтом образы, подвержено в ходе эволюции своеобразным изменениям. Присмотримся к истории иллюстративного искусства. Почти во все эпохи графика предпочитала эпическую поэзию лирической (в отличие от музыки, которая охотнее имела дело с лирикой) — сначала Библия, жития святых, метаморфозы, потом новеллы, басни, драматические произведения, романы — словом, все то, где больше действия, наглядных драматических коллизий, которые легче поддаются языку иллюстрирования. Вместе с тем иллюстрация развивается к более быстрому, лапидарному, динамическому рассказу, от широкого, последовательного развертывания действия она эволюционизирует к короткой фиксации мгновенного положения.

Но значит ли это, что главная задача иллюстратора — быть оптическим двойником текста, точным отражением описанных событий, последовательным повторением изображенных типов и характеров? Такой взгляд прежде всего подвергает сомнению дарование писателя, как

будто сама по себе его работа лишена достаточной художественной экспрессии, непонятна без графического комментария, а с другой стороны, он отнимает у графика свободу и самостоятельную творческую фантазию. Кроме того, есть один момент, который делает вообще невозможным полную тождественность, даже близкое сходство между образами поэзии и графики. Дело в том, что в литературе все события разворачиваются во времени, характеризуются в становлении, одно за другим, иллюстратор же должен перевести эти события на отношения плоскости и пространства — поставить их одно рядом с другим или концентрировать в одном моменте. Иными словами, точное следование тексту, его имитация противоречили бы самим основам графического стиля.

Как это ни звучит парадоксально, но решение проблемы следует искать в противоположном направлении. Задача иллюстратора заключается не только в точном повторении текста, не только в превращении словесных образов в оптические, но также в стремлении создать заново те положения, настроения и эмоции, которые поэт не может дать, в умении читать между строк, истолковывать дух произведения совершенно новыми стилистическими средствами и вместе с тем определить свое отношение к главной идее книги, дать суждение о ней*.

Вспомним, например, рисунки Боттичелли к «Божественной комедии». В начале работы над иллюстрациями Боттичелли пытался точно изобразить события поэмы. Позднее же пришел к убеждению, что своими иллюстрациями он должен выразить то, что поэт не смог выразить словами, что доступно только графическим средствам — выразить динамикой линейного ритма чувства Данте к Беатриче, истолковать дух поэмы в оптических образах.

Или сравним иллюстрации Ходовецкого и Менцеля. Ходовецкий (иллюстрации к «Минне фон Барнхельм»

* Вспомним, например, иллюстрацию Шмаринова к «Войне и миру» — «Наташа на диване». Такой ситуации, изображающей Наташу в каком-нибудь действии или активном переживании, нет в романе. Но она дает художнику возможность создать графическими средствами духовный облик Наташи.

Лессинга) статичен, абсолютно точно придерживается текста, помещает действующих лиц, как на сцене, в определенных ситуациях определенного акта, даже в определенные моменты диалога. Менцель («Разбитый кувшин» Клейста) не считается с событиями на сцене, переступает границы театрального действия, как бы изображает то, что происходит между актами. И в его иллюстрациях возникает новый мир образов, обогащающий и углубляющий восприятие зрителя.

Для достижения этих специфических целей графика не должна стремиться к полной оптической иллюзии, к телесной реальности, которая мешает читателю свободно воспринимать литературное произведение. Наоборот, важнее сокращенно-экспрессивные приемы, присущая только ей абстракция черно-белого и цветного. В иллюстрациях возможно применение сукцессивного метода (изображений рядом событий, которые происходят одно после другого), нескольких точек зрения и масштабов, изображение без фона и без рамы или объединение в одной раме нескольких изображений. И точно так же иллюстрация допускает объединение реального и нереального, замалчивание, намеки, преувеличение, вариации одного и того же мотива.

Иллюстрацию мы ценим тем выше, чем правдивей и выразительней в ней использованы чисто графические средства для истолкования поэтических образов. Однако эту правдивость и выразительность каждая эпоха понимает по-своему. Но не только эпоха, а и каждый отдельный художник. Сравним, например, простые, наивно-реалистические иллюстрации Тимма в «Художественном листке» и сложные, экспрессивно-напряженные иллюстрации Врубеля или вспомним, например, Агица, чьи иллюстрации к «Мертвым душам» основаны только на тексте Гоголя, и Менцеля, который в «Жизни Фридриха» не столько иллюстрирует книгу Куглера, сколько целую эпоху. Но всегда в этих случаях происходит организация восприятия и воображения читателя, истолкование, а не отображение. Всегда в конечном счете решает критерий — не «какое место» данной книги иллюстрировано художником, а уловлен ли им дух произведения.

Заканчивая этот раздел, можно привести слова В. А. Фаворского, утверждавшего, что «каждый честный художник-иллюстратор, стремящийся всерьез иллюстрировать писателя, никогда не сможет подняться выше этого писателя».

✓ Еще несколько слов об одной области прикладной, сопроводительной графики — о так называемом книжном знаке, или *ex libris*. Это обычно небольшие, гравированные листки, которые наклеиваются на внутреннюю сторону обложки или переплета для обозначения собственника книги. Разумеется, *ex libris* — маленькая, периферийная область графики, и все-таки она представляет общий интерес, так как вскрывает специфические особенности графического стиля.

Ex libris приобрел популярность в новейшее время, особенно после 1900 года. Но у него, подобно карикатуре и плакату, есть свой пролог. Предшественниками книжного знака являются, с одной стороны, печати собственников на переплетах рукописей, с другой — титульные листы рукописей с миниатюрами, содержание которых обычно посвящено собственнику. В нынешнем понимании — как знак, наклеенный изнутри на переплете, — книжный знак появляется впервые с конца XV века, сначала главным образом в геральдической форме (иногда с портретом собственника). В Германии расцвет относится к началу XVI века. Уже тогда *ex libris* считали серьезной формой графики — об этом свидетельствуют несколько книжных знаков Дюрера (между прочим, для его друга Пиркгеймера). Сначала для книжного знака применяли ксилографию, потом перешли на резцовую гравюру. Но изображение оставалось на втором плане, главное место отдавалось надписи: предупреждению не портить книгу, не зачитывать и т. п.

Новый короткий расцвет следует во Франции XVIII века, примерно в тот же период, к которому относится увлечение иллюстрированной книгой. Книжному знаку отдали дань почти все выдающиеся рисовальщики эпохи — Буше, Гравело, Моро Младший, Сент-Обен. Для книжного знака XVIII века характерна миниатюрная грациозность, декоративная динамика и обилие аллегорий. Затем почти во всех европейских странах начи-

нается полный упадок *ex libris*. Только в 70-х годах XIX века в связи с пробудившимся интересом к геральдике начинается возрождение книжного знака, приводящее в XX веке к небывалому расцвету.

В книжном знаке XX века применяются всевозможные техники (преобладают ксилография и офорт), разнообразнейшая тематика — тут и символический знак, и орнаментальный узор, и фигурная композиция, и пейзаж. Есть книжные знаки в виде философских, фантастических видений и меланхолических настроений, есть и символическая игра слов, например, книжный знак, который гравер Бракемон поднес своему другу Эдуарду Мане — изображена портретная герма художника с надписью «*manet et manebit*» (латинское — «есть и останется»).

В XX веке был момент, когда книжный знак грозил задушить все остальные виды графики. Началось бешеное собирательство книжных знаков, беззастенчивое соревнование коллекционеров, стали выпускаться «универсальные», анонимные *ex libris*, куда любой библиофил мог вписать свое имя. В конце концов *ex libris* стал терять всякую связь и с книгой и с собственником и превращаться из книжного знака определенной библиотеки, наклеенного на книгу, в объект анонимного собирательства, хранящийся в папке. К счастью, этот «экслибрисный» угар продолжался не очень долго, и область книжного знака вновь заняла подобающее ей не очень крупное, но все же существенное место среди других видов графического искусства.

Если бы мы попытались определить художественную сущность книжного знака, то столкнулись бы с его многозначностью. Прежде всего *ex libris* — это своего рода печать владельца, затем это — украшение книги, которое должно обладать орнаментальными, декоративными качествами, и, наконец, книжному знаку свойственно идейное назначение, связанное с личностью собственника библиотеки и заставляющее художника выходить за пределы и украшения и содержания данной книги. Иначе говоря, в книжном знаке присутствуют элементы таинственного шифра, своего рода талисмана владельца; в нем должны органически объединяться черты орнамента и афоризма, эпиграфа и декоративного знака.

Теперь, после того как нами пройден обширный путь по различным видам графики, естественно задать вопрос — какова же главная особенность, в чем специфика графики в отличие от других искусств? Какой стиль и почему мы называем графическим?

Обычная дефиниция основывается на трех главных признаках: 1. Преобладание линии. 2. Контраст черного и белого. 3. Иллюстративный, повествовательный характер. Эта дефиниция и правильна и неправильна. Правильна потому, что названные три признака действительно присущи графике. Неправильна потому, что они не являются прерогативами только графики — мы находим их и в других искусствах. А с другой стороны, сущность графики этими признаками не может быть ограничена.

Мы знаем, что мастера графики охотно применяли колористические эффекты (плакат, хромолитография, кьяроскуро, цветная акватинта, японская цветная ксилография и т. п.). С другой стороны, мы знаем также примеры монохромной живописи (так называемый гризайль — в одном тоне, моделировка светом и тенью). Следовательно, контраст белого и черного не составляет преимущества только графики. То же самое относится и к якобы линейному и повествовательному характеру графики. С этой точки зрения нельзя было бы провести принципиальную границу между графикой и декоративной живописью. В стенной живописи, мозаике, витраже форму создает линия, контур. Вместе с тем стенная живопись (вспомним также греческую вазовую живопись) обычно тяготеет к рассказу, событию, мифу, иллюстрации геройских подвигов. Это значит, что не линия, не контраст черного и белого, не рассказ сами по себе составляют своеобразие графики, а специфические методы их использования. Чтобы понять стилистическую сущность графики, надо искать другие пути.

В этом смысле очень поучительно сравнение графики и живописи и их принципиального отношения к плоскости и пространству. Живописец стремится плоскость обесценить всеми средствами — линейной и воздушной перспективой, светотенью, градациями тона и т. п., так сказать, открыть ее иллюзией глубокого пространства, превратить в окно, выходящее в видимый мир. Эту тен-

денцию к разложению плоскости подчеркивает рама, она изолирует картину от стены, от реального мира, своими срезами завлекает взгляд в глубину.

Напротив, графика утверждает, подчеркивает плоскость, как бы противится иллюзии пространства и телесности. Одним из важнейших средств этого противодействия оптической иллюзии является белый фон бумаги, который график во многих случаях оставляет как бы неиспользованным (особенно в книжной иллюстрации, но также и во всех видах рисунка и печатной графики). Другое средство утверждения плоскости — отсутствие рамы, которое напоминает зрителю, что перед ним плоскость, лист бумаги, который можно взять в руку, поворачивать во всех направлениях, положить на стол.

Картину рассматривают с определенной точки зрения (обычно издали), чтобы не уничтожить иллюзии, забыть о физических свойствах красок. Гравюру или рисунок можно приближать к глазам или удалять; чем ближе, тем сильнее воздействие. Поэтому рисунок создает совершенно иное впечатление пространства, чем живопись: в картине пространство кажется конкретным, осязательным; в графике его, скорее, можно назвать абстрактным и символическим. Этот абстрактно-символический характер графики находит свое отражение в некоторых языках (например, по-немецки «*Zeichnung*» — рисунок — одного корня с «*Zeichen*» — знак).

Рисунок представляет собой в известном смысле не конкретный, реальный образ вещи, а как бы только ее уподобление, иносказание, превращение. Поэтому графика гораздо больше, чем живопись, позволяет себе сокращать, умалчивать, употреблять метафоры, аналогии и т. п. Поэтому она свободней, неисчерпаемо разнообразней по тематике; она легко может быть связана с поэзией, политикой, рекламой, она может носить и интимный и массовый характер, может обвинять и высмеивать, потому что в ней всегда есть элементы, которые противодействуют иллюзии реальности. То, что в более телесной и пространственной живописи отпугнет как страшное, безобразное, эротическое или циничное, то в графике воспринимается только как намек, знак на плоскости.

Таким образом, сущность графики заключается не в том, что графика пользуется линией, контрастом черно-белого и динамикой рассказа, а в том, что все эти средства в руках художника-графика приобретают экспрессивно-орнаментальный характер, придают изображению оттенок письмен, иносказательного знака (отсюда тесная связь графики с литературой). Сущность графического стиля заключается в колебании между пространственной иллюзией и плоскостью, между реальным образом и знаком.

В этом смысле для сущности графики характерно то, что каждое ее стилистическое средство может иметь самое различное значение и выполнять самые противоположные функции.

Например, линия может иметь в графике по меньшей мере три различных значения: 1. Изобразительное значение — давать с помощью контура, объема, дистанции, светотени представление о предмете и пространстве, о движении и мимике. 2. Декоративно-ритмическое значение: линия может быть текучей и закругленной, острой и отрывистой, медленной и быстрой. 3. Экспрессивное значение — поскольку линейный образ может вызывать определенные эмоции, поскольку линии могут выражать субъективные чувства художника, поскольку своими комбинациями, созвучиями и диссонансами, содружеством или столкновением они могут волновать или успокаивать зрителя, вообще создавать у него определенное настроение.

Столь же многообразно может быть и другое средство графики — контраст черного и белого. Прежде всего, его можно добиться разными средствами — тоном бумаги, пятном краски, нажимом линий, их параллелью или перекрестной сетью. Вместе с тем контраст черного и белого может иметь в графике самое различное предметное и стилистическое значение.

1. Белое есть свет, черное — тьма во всех переходах и градациях. Контрастом белой бумаги и черной краски график может создать впечатление ослепительной яркости и глубокого мрака. Графика может изображать не только освещенные предметы, но и самый свет, падающий прямо в глаза зрителю («Фауст» Рембрандта).

2. Градациями черного и белого графика может передавать оттенки цвета и тона, теплого и холодного, голубого неба и зеленой лужайки — одним словом, обладать красочностью.

3. Контраст черного и белого может передавать структуру материала, оптические и осязательные свойства поверхности, поскольку различные материалы по-разному реагируют на прикосновение лучей, пропускают их, преломляют или отражают. Именно эти свойства графика может передавать оттенками черно-белого — блеск оружия, прозрачность стекла, мягкость или шероховатость ткани.

4. Подобно линиям, контрасты света и тени могут иметь декоративные, ритмические функции.

Таким образом, стилистические средства графики, с одной стороны, сильно ограничены, с другой стороны, они потенциально очень богаты и выразительны, могут выполнять сложные и часто противоречивые функции. Что же объединяет, уравнивает, скрепляет эти противоречия так, что мы их не ощущаем? Белый фон бумаги — вот самое мощное, решающее средство графики. В живописи можно забыть о холсте или дереве, на котором написана картина, в графике забыть о бумаге нельзя — отвлеченный и как будто нейтральный белый фон активно участвует в художественном воздействии графики. Именно он выравнивает все противоречия графики, оправдывает все ее умолчания, сокращает ее двусмысленные экивоки. Именно благодаря белому фону рисунок может быть без рамы, без завершения по краям, без глубины, без почвы, без базы и т. п. В рисунках Рембрандта и офортах Уистлера часто на переднем плане нет ясных контуров и крепкой моделировки; приближаясь к переднему плану и к краям, линии как бы исчезают, превращаются в ничто, как бы уходят в белую плоскость. Возможен также прием объединения на одном месте нескольких точек зрения, нескольких эпизодов, которые происходят в разное время и в разных местах, — белый фон как бы включает, всасывает в себя прошлое и будущее, близкое и далекое.

А с этим связано совершенно особое по сравнению с живописью отношение графики к пространству и време-

ни: живопись стремится к пространственной иллюзии, графика ей противодействует, в живописи мы «читаем» пространство с боков к центру и спереди в глубину, в графике — из центра к краям, без ясного членения планов.

«Антипространственная» тенденция графики особенно ярко проявляется в ее отношении к цвету. Всюду, где графика применяет цвет, она стремится отнять у него пространственную функцию и подчеркнуть плоскостный характер: или накладывая цвет равномерным пятном, избегая лепить краской, или оперируя бледными тонами, или выделяя светлые и теплые, которые имеют тенденцию приближаться к передней плоскости.

Зато графика более, чем живопись, благоприятствует временному началу, четвертому измерению. Живопись не может изобразить самый поток времени, она превращает действие в состояние, длительную, застывшую ситуацию. Напротив, графика благодаря белому фону способна воплощать самый процесс, становление действия, бег времени. Причем в двояком смысле: 1. В смысле фиксации быстрого, мгновенного впечатления, неожиданного эффекта, стремительных движений. 2. В смысле разворачивания действия в смене нескольких этапов и точек зрения. Например, показывая одно и то же пространство изнутри и снаружи или рядом помещая то, что было и что будет. Вспомним рисунки Ватто — он показывает одну и ту же фигуру то в нескольких поворотах, то в одном повороте, но с различных точек зрения, как будто бы он обходит человеческую голову кругом, улавливая сложные повороты в три четверти снизу или сверху, тончайшие нюансы, недоступные глазу в обыденной жизни.

Именно эта чувствительность графики ко времени делает ее столь благоприятной для разворачивания серий или циклов (Калло, Хогарт, Гойя, Клингер и многие другие) как иллюстраций к реальному или воображаемому тексту. И когда мы его «читаем», то настоящее естественно связывается с прошлым, а будущее с настоящим, оптические образы неразрывно сочетаются с идейными и моральными ассоциациями. Из всех изобразительных искусств графика всего ближе к поэзии и музыке.

После графики целесообразно обратиться к ознакомлению со скульптурой. Не потому, что эти искусства родственны и близки друг другу. Напротив — между ними существует резкий контраст, они представляют собой как бы крайние полюсы изобразительного творчества: насколько графика является отвлеченным искусством (изображая трехмерное пространство на плоском листе бумаги), настолько же скульптура конкретна и телесна. Вместе с тем скульптура безусловно уступает графике в смысле популярности у широкой публики. А между тем скульптура по своим стилистическим приемам — очень простое, по своему тематическому репертуару — довольно ограниченное, по проблемам и задачам — очень ясное и конкретное искусство. Поэтому есть смысл рассматривать скульптуру раньше, чем такие сложные, труднее поддающиеся пониманию и анализу искусства, как живопись и архитектура.

У произведения скульптуры — прямая, осязательная сила убеждения. Помпониус Гаурик, скульптор и ученый эпохи Возрождения, писал в своем «Трактате о скульптуре» (1504), сравнивая скульптуру и литературу: «Писатель воздействует словом, скульптор — делом, вещью; тот только рассказывает, а этот делает и показывает». Несколько иначе ту же мысль высказал в беседе с друзьями знаменитый скульптор эпохи барокко Бернини: «Ведь и сам бог — скульптор; он создал человека не колдовством, а кусок за куском, как ваятель». Характерно также, что египтяне привыкли обрабатывать самые твердые породы камня (базальт и диорит) и что для них «искусство» и «скульптура» были однозначными понятиями.

Чтобы яснее почувствовать значение и атмосферу скульптуры, посетим мастерскую скульптора. Это по большей части — холодное, голое, неуютное помещение, где несет сырость. На грубо сколоченных деревянных подставках стоят покрытые сырыми тряпками глиняные модели. В углу — деревянный пень, чуть напоминающий силуэт человеческой головы; тут же проволочное сооружение — словно жуткая тень человеческого скелета; на полках — гипсовые слепки, безжизненные в своей слепой белизне; во дворе посетитель паталкивается

на глыбы гранита или мрамора. Здесь господствует (так, во всяком случае, кажется посетителю) сухая проза, суровая обыденность, тяжелая, точная ремесленная работа. У кого нет терпения, кто не может выдержать длительный физический труд, тот не годится для скульптуры.

Необходимо также рассеять одно недоразумение, чрезвычайно затрудняющее правильное понимание и оценку скульптуры. Для того, кто не был в Италии, не видел в музеях греческих мраморов, бронзовых скульптур эпохи Ренессанса и готических деревянных статуй, представление о шедеврах европейской скульптуры неизбежно ограничивается репродукциями. К сожалению, фотографии со скульптуры часто страдают от одной роковой ошибки — неверно выбранной точки зрения. Тут не в том только дело, что многие статуи требуют обхода кругом, как бы ощупывания пластических форм и их динамики, в то время как фотография может дать одну точку зрения или в лучшем случае несколько оторванных друг от друга точек зрения. Даже примирившись с этим дефектом, приходится признать, что фотография часто дает совершенно неправильное представление о скульптуре.

Прежде всего следует помнить, что многие статуи (например, ряд греческих статуй и особенно древнеегипетских) рассчитан на рассмотрение в чистый фас или чистый профиль. Между тем фотографии тяготеют к снимкам с угла — к чисто живописному приему, который по большей части искажает контуры статуй и дает неправильное представление об их движении.

Вспомним, например, «Давида» Верроккьо. Обычно статую снимают несколько справа — в этой позиции в образе Давида преобладает напряжение, беспокойство, некоторая неуверенность позы; к тому же такая точка зрения подчеркивает два резких ракурса в статуе, обрзуемых локтем и кинжалом и нарушающих чистый, тонкий силуэт. Правильная же точка зрения для съемки — прямо фронтальная, потому что именно тогда в статуе наглядно проявляются черты, свойственные итальянской скульптуре второй половины XV века, — некоторое высокомерие юного героя, угловатость и круп-

кая грация его движений, изгиб его тела и далеко выдвинутый худой локоть.

Это не значит, что все статуи надо снимать спереди. Напротив, многие статуи требуют рассмотрения с угла. К ним относится, например, «Вакх» Микеланджело, так как именно с этой позиции особенно красноречиво воспринимается его опьянение, его шаткая поза, озорство спрятавшегося силена.

Но особенно неудачны так называемые «интересные» снимки, к которым часто прибегают фотографы, — откуда-то сверху или снизу, в неожиданном ракурсе, со слишком близкого расстояния и т. п., когда фотография произвольно искажает пластическую форму, навязывает статуе неподходящий эффект освещения и создает живописную расплывчатость или ложную выразительность статуи. Одна из основных предпосылок правильного восприятия скульптуры — необходимость отучиться от живописного восприятия скульптуры, от поэтического тумана, которым фотографы обычно заслоняют чисто материальную, телесную природу статуи.

Эта природа скульптуры обычно развивается в тесном контакте с архитектурой. Скульптура может быть опорой, участвующей в архитектурной конструкции (кариатиды, атланты, консоли, капители), или служить украшением свободных полей, выделенных структурой здания (фронтоны и метопы греческого храма, готические порталы и т. п.). Но даже в тех случаях, когда нет прямой тектонической связи между скульптурой и архитектурой, скульптура находится в известной зависимости от архитектуры — архитектура определяет масштаб статуи, ее место, в значительной мере ее освещение. Но скульптуре не всегда принадлежит подчиненная роль. Бывают случаи, когда скульптуре нужна опора архитектуры, чтобы развернуть полностью всю мощь своей энергии, и тогда архитектура подчиняется скульптуре (советский павильон на Парижской выставке и группа Мухиной «Рабочий и колхозница»).

Это взаимное тяготение скульптуры и архитектуры подчеркивает общность их материальной природы. Оба искусства — телесные, обрабатывают крепкие материалы, подчинены законам статики. Основное их различие

заключается в том, что задачей архитектуры является конструкция масс и организация пространства, задача же скульптуры — создание телесных, трехмерных объемов. Если же сравнить скульптуру с живописью, то их сближает задача изображения реальной действительности. Но тематический репертуар скульптуры, по сравнению с живописью, гораздо более ограничен. Не только все преходящие, бестелесные явления (вроде солнечных лучей, дождя, тумана, радуги и т. п.) выпадают из поля зрения скульптора, но и в пределах телесного, вещественного мира у скульптуры есть естественные границы и определенные симпатии. Так, например, для скульптуры мало подходит тематика пейзажа (горы, деревья, лужайки) и патиорморта (плоды, предметы обихода, мебель, которые в живописи могут быть очень выразительны — вспомним картины Ван-Гога, изображающие башмаки и плетеное кресло, или картину Ренато Гуттузо с изображением корзины с картошкой). Цветы и растения могут быть в скульптуре мотивами только декоративной пластики, главным образом в виде рельефа (в капители, во фризе), притом в сильно стилизованных формах, для того чтобы они могли включиться в тектонический ритм архитектуры.

Таким образом, естественным объектом пластического творчества является, собственно говоря, изображение человека и отчасти животных. Мы говорим — отчасти, так как скульпторы (кроме специалистов-анималистов) предпочитают таких животных, которые обладают в какой-то мере свойствами человеческого характера (орел, лев, собака) или же органически могут быть согласованы с человеческим телом (лошадь и всадник, кентавр).

Каковы же причины тематической односторонности скульптуры? Одна из них заключается в том, что и в создании и в восприятии скульптуры участвуют не только зрительные органы, но и осязательная моторная энергия. Зритель как бы внутренне повторяет динамические функции статуи, всем своим моторным аппаратом переживает положения и движения изображенной фигуры — только тогда камень и бронза из мертвой материи превращаются в живой образ. Понятно, что этот процесс возможен лишь тогда, если налицо соответст-

вующий объект — человек или животное, существо с разумом и волей и с родственной человеку моторной энергией. Не случайно Майоль говорил своим ученикам, что при создании новой статуи ему нужен не столько оптический образ, сколько соответствующее будущей статуе внутреннее, моторное напряжение всего тела.

Будучи, таким образом, единым по своему существу искусством, скульптура вместе с тем делится на ряд самостоятельных видов, обладающих каждый своими особыми свойствами. Во-первых, мы разделяем большую и малую скульптуру, причем к этому присоединяются и принципиальные различия: маленькая статуэтка не связана с определенным местом, ее можно взять в руки, поворачивать; она относится к монументальному памятнику, как гравюра к стенной живописи. Во-вторых, мы различаем свободную скульптуру и рельеф, а в группе свободной скульптуры еще более узкую группу круглоскульптурных, всесторонних статуй, рассчитанных на обход кругом, на рассмотрение со всех сторон. Рельеф же представляет собой в большей или меньшей мере выпуклую скульптуру, развернутую на плоскости, которую он украшает.

Общим же для всех названных выше видов являются материал и техника. К ним мы теперь и обращаемся.

*

Материал и техника его обработки имеют очень большое значение в скульптуре. Верное чутье материала, умение найти соответствующую материалу идею и тему или, наоборот, воплотить идею в подходящем материале — важный элемент дарования скульптора. Подлинный скульптор творит в определенном материале, задумывает статую в мраморе или бронзе. Он знает, что материалы по-разному реагируют на прикосновение рук скульптора, не одинаково подчиняются велениям его фантазии. Есть более гибкие и менее послушные материалы: мягкий камень пробуждает к гладким плоскостям и острым граням, твердый — поощряет закругления; в глине обычно возникают несколько расплывчатые формы, слоновая кость требует слоистой трактовки и т. п. Материал тогда дает желаемый эффект, когда ис-

пользуют все его возможности до конца и вместе с тем когда от него не требуют большей экспрессии, чем он способен дать. Однако, признавая важное значение материала в скульптуре, не следует впадать в крайность, как делают некоторые теоретики (Землер, Гильдебранд), и приписывать материалу слишком большую, почти решающую роль и в творческом процессе и в восприятии зрителя. В эстетическом процессе, в конце концов, важен не сам материал, а впечатление, которое он производит.

В самом деле, для скульптора важно не то, что материал, в котором он работает, действительно твердый, а то, что в статуе он выглядит твердым. Египтяне любили твердые материалы и мастерами их обрабатывали, но у них и мягкие материалы кажутся твердыми, как бы затрудняющими руку художника. Это значит, что не материал побуждал египтян вырабатывать твердый стиль, а по самому своему существу египетский пластический стиль был твердым, суровым. Напротив, в эпоху барокко каменная скульптура часто производит мягкое, расплывчатое впечатление, хотя использованы как раз твердые породы.

Учитывая все вышесказанное, можно было бы выдвинуть такой принцип, характеризующий значение материала в скульптуре: концепцию ваятеля определяют не столько особенности материала, сколько смысл, идея, задачи художественного произведения. Например, может казаться, что скульпторы готики и барокко пренебрегают естественными свойствами материала, творят как бы ему вопреки и все же создают ценные художественные произведения. В самом деле, каковы естественные свойства камня? — Косность, тяжесть, плотность. А между тем в бурной динамике барочных статуй исчезает тяжесть камня, а в тонких кружевах готической декоративной скульптуры растворяется плотность камня. Почему же пренебрежение к естественной логике материала не производит здесь антихудожественного впечатления? — Потому что он отвечает глубокому смыслу, внутренним идеям готики и барокко — их стремлению преодолеть пассивность, косность материи, одухотворить, насытить камень эмоциями.

Это подчинение материала художественной идее лежит, по-видимому, в основе симпатий различных художников и целых эпох к определенным материалам: так, например, египтяне предпочитали твердые, цветные породы камня, греки — мрамор и бронзу, любимые же материалы китайцев — фарфор, лак, нефрит; если Микеланджело любил мрамор, то Поллайоло предпочитал бронзу; XIX век не признавал дерева, в XX веке к нему возвращаются. Есть мастера и эпохи, которые стремятся в законченной работе сохранить следы сырого, почти необработанного материала, как бы показывая становление живого образа из аморфной массы (Роден). И есть другие, которые уничтожают мельчайшие следы резца, малейшее напоминание о борьбе скульптора с материей.

Что касается техники скульптуры, то ее виды можно группировать по различным принципам. Согласно одному принципу технику скульптуры можно разбить на три следующие группы: 1. Когда руки художника заканчивают всю работу (обработка глины, камня, дерева). 2. Когда работу художника заканчивает огонь (керамика). 3. Когда художник дает только модель будущей статуи (отлив в бронзе). Согласно другому принципу техника скульптуры распадается на три, но уже другие основные группы: 1. Лепка в мягких материалах (воск, глина) — техника, которую мы называем в узком смысле «пластикой». 2. Обработка твердых материалов (дерево, камень, слоновая кость) или «скульптура» в прямом смысле этого слова. 3. Отливка и чеканка в металле.

Обзор техник и материалов скульптуры следует начинать с мягких материалов, так как именно в них обычно выполняются подготовительные работы, изготавливаются модели и т. п. Но еще раньше скульптор реализует свой замысел в рисунках, набросках, эскизах и только после этого переходит к модели в мягкой глине или пластилине (особо несохнущем материале).

Рисунки скульптора могут быть и этюдами с натуры, и импровизациями, и набросками композиций, но они заметно отличаются от рисунков живописца. Когда скульптор рисует, он словно лепит, или высекает, или

шлифует форму, он словно ощупывает руками и глазами объем и поверхность. Его штрихи как бы взрывают поверхность бумаги. Штрихи скульптора не столько образуют контуры фигур, сколько означают прикосновения, движения самого художника. Достаточно взглянуть на рисунки Микеланджело, чтобы убедиться в гипнотической силе объемов, заложенных в них. Но они обнаруживают и еще одну особенность. Скульптор всегда стремится охватить форму и движения фигур с разных сторон, как бы одновременно с нескольких точек зрения. Так, например, Микеланджело рисует обнаженную фигуру спереди или со спины и тут же, на том же листе, хочет представить ее себе в профиль или в одежде.

За рисунком следует модель в глине или в пластине. Глина — исключительно гибкий, податливый материал, отзывающийся на малейшее прикосновение художника; маленькие частицы глины можно смять в компактную массу, прибавлять или отнимать у нее — одним словом, всегда возможны дополнения и исправления. Кроме того, глина допускает быстрый темп работы. Вообще в смысле темпа работы скульпторы оказываются в невыгодном положении по сравнению, скажем, с живописцами — сложный, длительный процесс работы может нарушить равновесие между бурным полетом фантазии художника и медленной техникой. Но именно в глине это равновесие вполне возможно. Однако в этом же быстром темпе работы заложена и опасность мягких материалов для скульптора (глины, воска): художник увлекается легкой и быстрой техникой, начинает терять контакт с другими материалами, довольствуется только моделью, предоставляя своим помощникам механически переносить формы глиняной модели в твердый материал (камень), — в результате специфические свойства камня оказываются неиспользованными. Эти опасности особенно сказываются в скульптуре XIX века. Они и вызвали резкую оппозицию Родена и Гильдебранда и их призывы — работать непосредственно в материале, высекать из камня.

Хотя мы в просторечии часто употребляем термины «скульптура» и «пластика» в одинаковом значении, как наименование особого вида искусства, следует все же

подчеркнуть принципиальное различие между содержанием этих двух понятий (в их более узком смысле).

Скульптор обрабатывает твердые материалы (камень, дерево); перед ним в начале работы сплошная компактная глыба, в которой он как бы угадывает очертания будущей статуи. В своей работе он идет снаружи вовнутрь, отнимая (отсекая или срезывая) большие или меньшие лишние части. Напротив, пластик работает в мягких материалах, он лепит, прибавляет материал, одним словом, процесс его работы идет изнутри наружу. При этом в момент начала работы перед пластиком или вообще нет никакого материала, или же есть только скелет будущей статуи, стержень, который постепенно обрастает материалом. Итак, пластика — это искусство прибавления материала, скульптура — отнимания.

Это различие сказывается не только во внешних приемах техники, но и в существе художественного мировосприятия. Если мы проследим за исторической эволюцией искусства, то заметим, что на ранних стадиях развития обычно господствует скульптурный стиль, а на более поздних — пластический.

Возьмем для примера развитие греческой скульптуры — оно явно идет от скульптурных принципов к пластическим: архаическая статуя неподвижна, строго фронтальна, замкнута в сплошных плоскостях, рассчитана на рассмотрение с одной точки зрения — в ее основе лежит скульптурный, высекающий стиль. Напротив, статуи Лисиппа, в основе которых лежит принцип пластики или лепки, полны динамики, разворачиваются изнутри наружу («Апоксиомен»), как бы врываются в окружающее их пространство, рассчитаны на обход, на рассмотрение с разных точек зрения. Своеобразное сочетание принципов скульптуры и пластики представляет собой китайская техника «каншитсу»: пустой внутри деревянный остов обкладывают бумагой или грубой тканью, поверх которой кладут ряд слоев лака, в которых и производится моделировка поверхности статуи — таким образом, и в материале и в технике его обработки мы видим сочетание принципов скульптуры и пластики.

Однако вернемся к глиняной модели. Часто скульптор не ограничивается одной моделью, а делает их не-

сколько. Маленькие модели дают самое общее представление о пластическом мотиве, который занимает скульптора (ср., например, глиняные модели Микеланджело для «Давида» в Каза Буонарроти во Флоренции). Наряду с этими «пластическими эскизами» скульптор часто изготавливает большую вспомогательную модель, в которой более точно намечает формы будущей статуи (во Флорентийской Академии хранится большая модель Микеланджело для одной из статуй Капеллы Медичи: деревянный остов покрыт паклей, поверх положена глина, моделирующая формы статуи). Для создания большой глиняной или восковой модели необходим остов, своего рода скелет (так называемый каркас), так как без него глина оседает. Каркас делается из проволоки и деревянных дощечек, определяя основные линии позиции будущей статуи.

Глину применяют не только как вспомогательное средство, но и как самостоятельный пластический материал. Но в этом случае глина должна быть обожжена до затвердения (скульптура из обожженной глины носит название терракоты). Стенки статуэтки, предназначенной для обжига, должны быть очень тонкими, так как сырость, содержащаяся в глине, при обжиге обращается в пар и может вызвать трещины. При лепке глиняной статуэтки надо учитывать, что глина при обжиге сжимается, поэтому статуэтку надо делать больше по размерам, чем она была задумана в окончательном виде.

Для глиняных статуэток характерны обобщенные, замкнутые формы, что вызывается отчасти техническими причинами — трудно обжигать далеко выступающие части. Блестящими примерами терракотовой скульптуры являются древнегреческие терракоты, особенно те раскрашенные жанровые статуэтки, которые были найдены в могилах близ Танагры. В эпоху Возрождения, особенно в Северной Италии, изготавливались большие терракотовые статуи, часто даже целые группы, в резко экспрессивном стиле, обычно пестро раскрашенные (Никколо дель Арка, Гвидо Маццони и другие).

Дефект чистой терракоты — она пропускает воду — стремились преодолеть с давних пор с помощью проз-

рачной глазури (обычно с примесью окиси металла). Древнейшие образцы глазурованной терракоты находят уже в Месопотамии. Первый расцвет она переживает в Персии. Через посредство арабов техника свинцовой глазури, так называемой мавританской, проникает в Испанию (по-видимому, от принадлежавшего Испании острова Майорка эта техника получила название «майолика»). Из Испании технику майолики завозят в Италию. В целом ряде городов Средней Италии возникают мастерские, изготовляющие расписные сосуды (главным образом блюда) с фигурными композициями, отражающими влияние классического искусства. От одного из главных центров этого производства, города Фаэнца, техника глазурованных сосудов получила название «фаянса».

Технику расписной, глазурованной терракоты в монументальную скульптуру первым вводит, правда еще эпизодически, Лоренцо Гиберти, а с середины XV века ее начинает систематически культивировать Лука делла Роббиа, глава целой семьи мастеров глазурованной терракоты. Мастерская Луки делла Роббиа изготовляла главным образом рельефы (чаще всего с белыми фигурами на голубом фоне) круглой (так называемой тондо) или полукруглой (так называемого люнета) формы. Майолика мастерской делла Роббиа отличалась исключительной прочностью, была непроницаема для дождя, и поэтому ее часто применяли для украшения наружных стен.

В XVIII веке майолика теряет популярность, и ее место занимает фарфор — материал более гибкий, содействующий более утонченной технике. Тайну изготовления фарфора впервые открыли китайцы (вероятно, уже в VII веке). С XVI века, когда образцы китайского фарфора попадают в Европу, начинаются непрерывные попытки овладеть техникой фарфора или хотя бы приблизиться к применяемым им приемам и формам («Медичейский фарфор», «Дельфтский фаянс» и т. п.).

Только в самом начале XVIII века Бетгер, сначала в Дрездене, а позднее в Мейссене, создает настоящую фарфоровую массу (несколько более крепкую по сравнению с китайской). Фарфоровая масса Бетгера состоит

из смеси каолина, полевого шпата и кварца. Обжигаемая при высокой температуре, эта смесь дает твердую белую массу. Эта масса может подвергаться окраске различными способами: или красят самую массу, или ее покрывают цветной глазурью, или раскрашивают под глазурью либо над глазурью. При быстром остывании после обжига образуется тонкая сеть трещин, которую намеренно используют для создания особой мерцающей поверхности (подобного рода техника носит название «кракля»).

Это сочетание твердости и хрупкости, сверкающей белизны и пестрой раскраски, присущее фарфору, ставило перед художниками ряд сложных и своеобразных проблем. Наиболее крупные из мастеров европейского фарфора XVIII века — Кэндлер и особенно Бустелли — достигают в своих небольших статуэтках и группах яркой выразительности и тонкого декоративного ритма.

Такой же популярностью, как фарфор в эпоху рококо, в эпоху классицизма пользовалась так называемая каменная масса, отличающаяся от фарфора большей мягкостью, непрозрачностью и желтоватым тоном. Особенный расцвет каменная масса пережила во второй половине XVIII века в Англии, где мастерская Веджвуда прославилась сосудами синего, фиолетового и черного тона, украшенными белыми фигурными рельефами, напоминающими стиль античных камей. Фарфор Веджвуда противопоставляет изысканности и игривости немецкого Мейссена и французского Севра простоту форм и сдержанное созвучие декорации с формой сосуда. Новым в изделиях Веджвуда было и то, что производство товаров широкого потребления отличалось такой же тщательностью работы и изящной простотой стиля.

Наряду с глиной, как материал лепки для отлива в бронзе, а также и для самостоятельных работ, применялся также воск.

Глина и воск очень непрочны, при высыхании трескаются, поэтому с них обычно делали точные копии в гипсе. Но гипс применялся в скульптуре и для других целей. Так, например, гипсовые отливы с живой модели служили скульптору материалом при изучении натуры. Такие гипсовые отливы найдены уже в египетских

мастерских (особенно блестящие в мастерской Тутмеса, работавшего при дворе фараона-еретика Аменемхета IV в Тель эль Амарне). Такими же гипсовыми отливками с натуры пользовались греческие скульпторы Лисипп и мастера его круга, а также скульпторы эпохи Возрождения.

В эпоху Возрождения впервые начинают делать гипсовые отливы со статуй (главным образом античных), предназначенные, с одной стороны, для обучения молодых художников, а с другой стороны, для собраний коллекционеров. Начиная с XVII века рисование с гипсовых отливов приобретает прочное место в системе академического обучения художника. В XIX веке гипсовые отливы выполняли важную роль в работе археологов и в комплектовании специальных музеев, где на слепках демонстрируется история мировой скульптуры («Трокадеро» в Париже, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве).

Не следует смешивать гипс с так называемым стуком — соединением гипса с мраморной крошкой (замешанным на клее и извести), представляющим собой материал, который широко применялся для самостоятельных декоративных работ. По-видимому, стук ведет свое происхождение с Востока — мы знаем, какое богатое применение этот материал нашел у парфян и в декоративном искусстве Средней Азии (под названием «ганча»); но его широко использовали в декоративных целях и в эпоху эллинизма и в римском искусстве (блестящим образцом применения стука являются потолочные украшения виллы Фарнезины в Риме, поражающие своей воздушностью).

Стук накладывают в мягком виде и моделируют шпательем, пока не затвердеет; но так как твердеет он очень быстро, то художник должен обладать очень быстрой и верной рукой. Наибольшую популярность стук приобретает в эпоху барокко и рококо для украшения стен и потолков, вместе с тем все более превращаясь в ремесленное производство.

*

Переходим к твердым материалам скульптуры.

Дерево — один из древнейших и притом народных материалов, долго сохранявших традиции крестьянского ремесла. Деревом как скульптурным материалом мастерски умели пользоваться уже в Древнем Египте (вспомним шедевр скульптуры Древнего царства — статую так называемого «Деревенского старосты»). В Греции дерево было, по-видимому, древнейшим материалом монументальной скульптуры: так называемые ксоаны — бесформенные идолы в виде столбов или досок с нанесенным на них примитивным рисунком человеческой фигуры — были, согласно источникам, древнейшими памятниками монументальной скульптуры. По-немногу камень начинает вытеснять дерево, но архаические каменные статуи долго сохраняют следы форм, вызванных инструментами резьбы из дерева — ножом и пилой («Гера» с острова Самоса, в Лувре, круглая, как столб, с вертикальными складками одежды, подобными каннелюрам колонны, «Артемиды» с острова Делоса, в Афинах, плоская, как доска).

Возрождение дерева как скульптурного материала происходит в средние века, начиная уже с древнехристианского периода (деревянные двери церкви Санта Сабина в Риме, V века). В Северной Европе в средние века да и в эпоху Возрождения дерево широко применялось для украшения алтарей, для распятий, для церковной утвари. Обычно дерево грунтовали, иногда покрывали холстом, окрашивали и золотили (выдающийся немецкий скульптор конца XV века — первой трети XVI Тильман Рименшнейдер одним из первых стал применять дерево, так сказать, в чистом виде).

В скульптуре итальянского Возрождения дерево постепенно вытесняется мрамором и бронзой. Но в эпоху барокко, особенно позднего и особенно в странах с крепкими традициями крестьянского ремесла (Бавария, Австрия, Польша, Прибалтика и т. п.), дерево переживает новое блестящее возрождение в декоративных ансамблях церковного убранства. Эпоха классицизма, когда в скульптуре господствуют белый мрамор и рельеф

мый принцип, неблагоприятна для дерева как скульптурного материала. В течение всего XIX века дерево было изгнано из мастерских скульпторов. Напротив, в XX веке с его революционно-демократическими тенденциями и с поисками новой, эмоциональной выразительности дерево переживает новое, яркое возрождение (Барлах, Коненков).

Для монументальной скульптуры употребляются и мягкие (липа, тополь) и твердые породы дерева (дуб); для мелкой скульптуры — по преимуществу прочный бук. Дерево обрабатывают ножами и резцами (для складок используют вогнутый резец) с помощью молотка. В эпоху готики применяли так называемую козью ножку (особый вид резца). Исходным материалом для скульптора является деревянный чурбан. Иногда ему придают правильную четырехгранную форму, на передней плоскости которой художник рисует контуры изображения. Затем различными ножами и резцами вырубаются основные плоскости будущей скульптуры. После этого скульптура разнимается на две части и выдалбливается внутри, чтобы дерево высохло и не трескалось. Только после этого заканчиваются все детали скульптуры и ее две части вновь скрепляются.

Каковы специфические особенности дерева как пластического материала? Дерево — более гибкий материал, чем камень; он допускает большую свободу в обработке форм, большее богатство деталей, но меньше нюансов и переходов; в дереве возможны более резкие выступы, ответвления формы и более глубокие вырезы (недоступные художнику в камне). В дереве возможны острые, угловатые грани, но и закругленные выемки, длинные и короткие линии, резкие контрасты и мягкое волнение поверхности (взрыхленную рашпелем, морщинистую поверхность можно комбинировать с гладко отшлифованной).

Обобщая стилистические особенности дерева как материала скульптора, можно было бы сказать, что дереву свойственны несколько нескладная масса и вместе с тем исключительно богатая, динамическая, выразительная «текстура» и поверхность, контраст между сырой, косной материей и органической силой. Дефект дерева

заключается в том, что его нельзя обрабатывать во всех направлениях — нож должен идти или по волокнам, или в поперечном направлении, но нельзя рубить или резать «против дерева». Наконец, необходимо отметить чрезвычайное разнообразие масштабов, доступных деревянной скульптуре, — от монументальных, многофигурных ансамблей (готические или барочные алтари, кафедры и т. п.) вплоть до миниатюрных вещей.

Китайцы и особенно японцы — исключительные мастера пластической миниатюры. Азиатские народы обладают особой остротой слухового и осязательного восприятия; богатство звуковых оттенков свойственно языку многих азиатских народов, точно так же как их пластика отличается неисчерпаемой игрой пластических, осязательных комбинаций. Самый процесс осязания доставляет японцу своеобразное удовольствие: японский крестьянин носит у пояса деревянные вещички или просто куски драгоценного дерева, чтобы прикасаться к ним и ощущать гладкую или шероховатую, сухую или сырую поверхность. Этими же предпосылками продиктовано тяготение японцев к миниатюрной пластике, которую можно брать в руки, прикасаться к ней, поворачивать, ощупывать все ее пластические оттенки.

Наиболее ярким проявлением этой тенденции являются мелкие японские статуэтки из дерева или слоновой кости, так называемые нетске. Размером они часто не больше пуговицы, их носят вместо передвижных пряжек, к которым особыми шнурками прикреплены у пояса маленькие коробочки для лекарств или табака. Нетске отличаются удивительной законченностью и, хотелось бы сказать, замкнутостью формы в сочетании с чрезвычайным богатством пластической экспрессии. Трудно представить себе более глубокое и органическое созвучие бытовых потребностей и пластической импровизации.

В заключение следует отметить еще одно свойство дерева как скульптурного материала, обладающего многообразнейшими возможностями. Дорогие породы дерева, в особенности если они подвергались тонкой работе, могут оставаться неокрашенными — они воздействуют

своей структурой, ритмом своих волокон, своим тоном, игрой своей поверхности. Вместе с тем дерево — самый подходящий материал для красочной скульптуры. Раскраску деревянных статуй применяли уже египтяне; она находит широкое применение в средние века и в эпоху барокко.

Сначала дерево грунтуют (мелом, медом, клеем) или обклеивают грубым холстом, пропитанным меловым раствором; на этот грунт наносятся краски и позолота. Если в средневековом искусстве расцветка деревянной скульптуры носит несколько условный характер возвышенной праздничности, то в более поздние эпохи, в XVII и XVIII веках, особенно в Испании и Латинской Америке, она приобретает натуралистический оттенок в сочетании с настоящими тканями, в которые одеты статуи, с украшающими их подлинными кружевами, капающими из глаз слезами из кристалла и тому подобными иллюзорными приемами.

*

Известное сходство с деревом и по технике и по стилистическим эффектам имеет другой крепкий материал скульптуры — слоновая кость. Это очень древний материал, который использовался еще в эпоху раннего каменного века (в форме как статуэток, так и процарапанных рисунков). Эпохи расцвета слоновой кости как скульптурного материала отчасти совпадают с расцветом дерева, но лишь отчасти; можно было бы, пожалуй, сказать, что слоновая кость — это любимый материал феодального общества.

В преобладающем большинстве случаев слоновая кость применялась для мелкой скульптуры. Но были и исключения, к которым принадлежит греческая техника классического периода, так называемая хризозефантичная, то есть сочетание золота и слоновой кости. В этой технике были выполнены колоссальные статуи Фидия (Зевса в Олимпии и Афины в Парфеноне); на деревянный остов накладывались золотые пластинки для изображения одежды и пластинки из слоновой кости для изображения обнаженного тела. Но так как слоновая кость дает материал для скульптурных работ в

небольших кусках, то естественно, что ее чаще всего применяют в мелкой пластике.

Первый расцвет скульптуры из слоновой кости относится к средним векам, особенно к раннему периоду (искусство Византии, искусство Западной Европы в эпоху Каролингов), когда из слоновой кости изготавливались всякого рода рельефы, так называемые диптихи (двухстворчатые пластинки, украшенные рельефами и посвященные прославлению какого-нибудь консула), переплеты для книг, ящики для хранения реликвий и т. п.

Новый подъем резьбы из слоновой кости начинается в XIII веке, особенно во Франции — в этом материале выполняются статуэтки и скульптурные группы из Священной истории, а также всякого рода предметы аристократического быта (гребни, зеркала, сосуды, шахматные фигуры и т. п.), часто украшенные позолотой и раскрашенные. Напротив, итальянские скульпторы эпохи Ренессанса, излюбленным материалом которых была бронза, мало ценили слоновую кость как пластический материал. Новый расцвет слоновой кости наступает в эпоху барокко, когда в этом материале работает ряд крупных мастеров (например, в Германии Пермозер) и когда для слоновой кости открывается новое поле приложения сил — портретная миниатюра. В XIX веке слоновая кость становится индустриальным материалом и все более теряет свое художественное значение.

В заключение напомним, что слоновую кость различают по тону — белую, желтоватую и красноватую и по происхождению — азиатскую или африканскую.

*

Переходим к наиболее типичному и излюбленному материалу ваятелей — камню, который представляет собой, несомненно, самый разнообразный материал скульптуры: камень может быть цветным и бесцветным, прозрачным и непрозрачным, блестящим и тусклым, жестким и мягким и т. д. Вместе с тем все породы камня объединяет общая стилистическая концепция, более или менее общие технические приемы, которые восходят к понятию «скульптуры» — то есть высекания, отымания материала. И в то же время у каждой породы камня

есть свои требования, воздействующие на фантазию и технику скульптора.

Крепкие, труднообрабатываемые материалы (обсидиан, диорит, базальт, порфир — материалы, которые особенно охотно применяли египтяне) побуждают к экономным, упрощенным формам и сдержанным движениям. Вполне законченная египетская статуя все же остается в конечном счете каменной глыбой, кубической массой, ограниченной простыми гладкими плоскостями. Отсюда — удивительная замкнутость египетских статуй, присущий им своеобразный монументальный покой, который сказывается даже в их взглядах. Кроме того, крепкие породы камня годятся прежде всего для больших статуй. Почти всем крепким породам камня свойствен темный, несколько мрачноватый тон — черный диорит, темно-зеленый базальт, красно-фиолетовый порфир.

Напротив, мягкий, прозрачный, блестящий и как бы расплывчатый алебастр пригоден прежде всего для мелкой скульптуры, для тонкой обработки поверхности, хотя может быть пригоден и для крупных статуй. Алебастр использовался как материал скульптуры в очень древние времена в Месопотамии — в алебастре выполнены некоторые шедевры скульптуры древних шумеров. С XIV века алебастр начинают применять в скульптуре Западной Европы (в Англии и Нидерландах лежащие фигуры умерших на гробницах часто выполнялись в алебастре). В XVI веке в Антверпене работал немецкий скульптор Конрад Мейт, с большим мастерством выполняя статуи в дереве, слоновой кости и раскрашенном алебастре и великолепно подчеркивая хрупкость и прозрачность алебастра. В XVIII веке алебастр полностью вытесняется фарфором.

Известняк — это ноздреватая, ломкая порода камня, которая не допускает острой и точной трактовки форм. Вместе с тем относительно легкая обработка известняка побуждает применять его для монументальной скульптуры. В Древней Греции известняк (под именем «порос») широко применялся в архаической декоративной скульптуре (особенно для пестро раскрашенных фронтонных групп), как бы образуя переходную стадию между древнейшим материалом — деревом и материалом

более зрелого периода — мрамором (эта переходная стадия подчеркнута тем, что в одной и той же статуе оба материала применены одновременно — одежда выполнена из известняка, нагое тело — из мрамора).

В наше время наиболее популярный из известняков — травертин. Еще мягче и пористей, чем известняк, — песчаник — материал, который обычно используют для выполнения пластического орнамента на архитектурном фоне, причем его шероховатая поверхность создает выразительный контраст с гладкой поверхностью стены. В средние века песчаник применялся для монументальной скульптуры: блестящими образцами являются статуи Страсбургского собора из красноватого песчаника, изображающие «Церковь» («Экклесиа») и «Синагогу».

При обработке различных пород камня очень важную роль играет большая или меньшая чувствительность материала к свету. В этом смысле камень радикальным образом отличается от фарфора и бронзы, где свет отбрасывает сильные рефлексы, подчеркивает силуэт и почти не выделяет теней. Совершенно иначе реагируют на свет различные породы камня. Так, например, гранит мягко отражает свет, ослабляет контраст света и тени, так что детали как бы «ссыдаются», а углы становятся несколько неопределенными. Поэтому в граните необходимо резче подчеркивать грани и вместе с тем компоновать в обобщенных плоскостях. Эффект гранитной статуи повышается полировкой, которая концентрирует световую энергию на поверхности. Напротив, чрезмерная полировка мрамора ослабляет его естественные свойства, приглушает его прозрачность.

Самый богатый материал скульптуры — мрамор (особая порода известняка), соединяющий в себе преимущества всех других пород — прочную структуру, красивый тон (мрамор может быть разного цвета, начиная от чисто белого до глубокого черного), нежные переходы светотени. Южные породы мрамора более пригодны для скульптуры, чем северные. Вспоминается прежде всего знаменитый греческий мрамор, так называемый паросский (с острова Пароса, известен с VII века до н. э.), который применялся для отдельных статуй, про-

зрачный, крупнозернистый, с чистым белым тоном (от времени благодаря примеси железа паросский мрамор приобретает, особенно на открытом воздухе, чуть желтоватый оттенок). Некоторые греческие скульпторы, например Пракситель, умели извлекать из паросского мрамора удивительную мягкость, воздушность поверхности. Если паросский мрамор избирался греческими скульпторами тогда, когда нужно было высечь отдельно стоящую статую, то для декоративной скульптуры, например для украшения фронтона, они избирали пенгелийский мрамор с легким голубоватым тоном (фронтоны Парфенона). В Италии особенно славился каррарский мрамор, чисто белый, но иногда с неприятным сахарным оттенком. В России особенно известны были различные сорта мрамора на Урале.

Мрамор плотнее песчаника, более податлив, чем гранит, более хрупок и нежен, чем дерево, более прозрачен, чем алебастр. В мраморе возможна точная и острая моделировка, но также мягкое, расплывчатое sfumato. Главное очарование греческих и итальянских мраморов — это их прозрачность, пропускающая свет и позволяющая контурам как бы растворяться в воздухе. Что касается полировки мрамора, то по этому поводу существуют различные взгляды и вкусы в разные эпохи: греческие мастера, Роден, Майоль избегали слишком блестящей полировки; напротив, мастера эпохи Возрождения любили полировать до предельного блеска.

Мрамор не годится для статуи с широкими движениями, с далеко ответвляющимися частями (иначе их приходится делать, как увидим дальше, из отдельных кусков, на особых подпорках). В этом смысле мрамор противоположен бронзе, которая допускает, без всяких подпорок, самые широкие движения (пустая внутри, бронзовая статуя сама держит все ответвления благодаря цепкому материалу). Поэтому-то мраморные копии с бронзовых оригиналов легко можно узнать по обилию подставок (в качестве примеров можно привести «Апоксиомена» Лисиппа или «Мальчика с гусем» Ботта).

Однако к вопросу о подпорках и связанной с ними проблеме цельности, монолитности статуи разные эпохи

подходят по-разному. Греческие скульпторы не слишком высоко ценили замкнутость статуи, часто стремились к свободным позам и движениям (которые недостижимы в одном куске мрамора). Поэтому довольно часто встречаются статуи, составленные из нескольких кусков. Такова, например, знаменитая Афродита с острова Мелоса («Венера Милосская»). Ее обнаженное тело высечено из паросского мрамора, одетая же часть — из другой породы мрамора, причем шов между двумя кусками мрамора не совпадает полностью с границей между одетой и обнаженной частью. Кроме того, в правое бедро вставлен отдельный кусок, а руки были сделаны из отдельных кусков и прикреплены металлическими скрепками.

Другую тенденцию обнаруживает древнеегипетская и средневековая скульптура. Здесь господствует стремление к замкнутым формам статуи, к работе в одном куске, без подпор. Этот культ монолита в средневековой скульптуре нашел свое отражение даже в традиционных цеховых обычаях. Если каменщик неправильно начал обработку каменной глыбы или испортил ее слишком глубокими ударами, то происходит символическое «погребение» глыбы в торжественной процессии: глыбу кладут на носилки, как «жертву несчастного случая», за носилками идет виновник в сопровождении товарищей по мастерской; после «похорон» незадачливый мастер получает основательное «назидание».

Скульпторы эпохи Возрождения в большинстве своем не очень чувствительны к проблеме монолита. Исключение составляет Микеланджело, который высоко ценил единство глыбы и замкнутую композицию статуи или скульптурной группы. Об этом красноречиво свидетельствуют не только скульптурные произведения Микеланджело, но и его высказывания. Вот два из них: «Нет такой каменной глыбы, в которую нельзя было бы вложить все, что хочет сказать художник». «Всякая статуя должна быть так задумана, чтобы ее можно было скатить с горы и ни один кусочек не отломился». Не менее красноречив и случай, предшествовавший явлению статуи Давида Микеланджело. В середине XV века скульптор Агостино ди Дуччо получил заказ на

статую из мрамора для Флорентийского собора, неловко приступил к глыбе, испортил ее слишком сильными ударами и отказался продолжать работу. Несколько позднее Донателло осмотрел глыбу и нашел ее негодной для работы. В начале XVI века, когда Флоренция избавилась от тирании Медичи, Синьория решила отпраздновать это событие постановкой монумента и предложила забракованную глыбу Микеланджело — мастер согласился и высек из этой глыбы прославленную статую Давида.

Перед скульптором, работающим в мраморе, всегда стоит задача — точно перенести формы глиняной модели или гипсового отлива в камень и при этом сохранить в статуе технические и стилистические особенности мрамора. Два метода выработались для этого процесса: более новый, механизированный метод пунктира и старый, более редкий в наши дни — метод свободного высекания из камня.

Пунктир, требующий сложных измерений циркулем и пунктирной машиной, позволяет точно определить, сколько нужно отсечь лишнего камня, чтобы выявить из глыбы объем статуи. «Пунктировать» — это значит просверлить камень до точек на поверхности будущей статуи. Чем больше найдено таких пунктов, тем увереннее можно отсекаать, не боясь нарушить границы статуи.

Прежде всего на модели и в мраморной глыбе фиксируются три пункта, находящиеся на одной плоскости, но не на одной прямой линии. От них отсчитывают четвертую точку, которая уже не находится на одной плоскости с тремя, ранее найденными. Повторяя с помощью машины поиски новых точек на основе трех, лежащих на одной плоскости, находят все выступающие пункты будущей статуи. В XIX веке, а часто и в наши дни индивидуальная работа скульптора ограничивается только последней шлифовкой, тогда как весь процесс пунктирования и высекания происходит в мастерской каменщика.

В античной и средневековой скульптуре был принят другой метод работы — метод свободного высекания из камня. Начиная с эпохи Возрождения он постепенно теряет популярность. В XIX веке полностью господствует

пунктирная система, благодаря которой скульптор утрачивает связь с материалом. Не случайно в конце XIX века немецкий скульптор Гильдебранд горячо призывает к непосредственной работе в камне и требует возвращения от пластики к скульптуре.

Инструменты скульптора и их последовательность почти одинаковы для всех эпох и направлений. Для первого выявления статуи из глыбы применяется так называемый шпунт, которым сбивают большие куски камня. Это — стальной инструмент, круглый или четырехугольный сверху, заостренный книзу. Потом, когда скульптор начинает обрабатывать мрамор между основными найденными пунктами, он применяет троянку в виде стальной лопаточки, круглой наверху, расширенной и сплюсненной внизу, причем нижняя часть зазубрена, но зубья не острые, а довольно широкие. Этот инструмент, с одной стороны, позволяет сразу снимать довольно большой слой, с другой — гарантирует от риска отколоть сразу слишком большой кусок. В конце работы, когда скульптор подошел почти к поверхности статуи, он прибегает к скарпелю или резцу, инструменту, который снимает небольшие слои камня и вместе с тем придает поверхности известную степень гладкости. Скарпель, как и троянка, расширен книзу, но не имеет зазубрин. Во всех этих операциях участвует молоток — небольшой куб на деревянной ручке.

В некоторые эпохи большой популярностью пользовался бурав (впервые его стали применять в Греции, в конце V века) для выверливания отверстий и проведения тонких и глубоких желобков в одежде, волосах и т. п. (наиболее широкое применение бурав получил в римской скульптуре поздних периодов). Но бурав, опасный инструмент, создающий глубокие дыры в материале, которые нарушают цельность, замкнутость пластической массы, не во все эпохи пользовался популярностью. И Роден и Гильдебранд (апологеты «чистого» каменного стиля) выступали против бурава.

После того как закончена работа названными выше инструментами, следует окончательная шлифовка поверхности статуи всякого рода рашпилями, пемзой и т. п. Некоторые мастера (например, Роден) любят при-

бегать к контрасту между гладко обработанными формами и поверхностями человеческого тела и почти нетронутой, шершавой, сырой глыбой мрамора. Напротив, блестящая полировка мрамора популярна в эпоху Возрождения для близко от зрителя расположенных статуй. Не следует забывать также и о практическом значении полировки: она делает камень более прочным — пыль и сырость менее воздействуют на гладкую поверхность, чем на шероховатую.

Быть может, еще более важную роль, чем употребление того или иного материала и инструмента, в эволюции пластического стиля играла общая система обработки камня, принципиальное отношение ваятеля к каменной глыбе. Здесь можно различать три основных метода.

Первый из них применялся в египетской скульптуре и в эпоху греческой архаики. Суть его заключалась в следующем. Сначала каменной глыбе придается четырехгранная форма. На ее четырех плоскостях художник рисует проекцию будущей статуи. Затем начинается высекание одновременно с четырех сторон, с четырех точек зрения, прямыми, плоскими слоями. Таким образом, до самого конца статуя сохраняет замкнутость, но и угловатость, острогранность — все объемы, закругления человеческого тела сведены к прямым плоскостям фаса и профиля.

Из этих неизменных методов архаической скульптуры вытекают два своеобразных последствия. Одно из них — так называемый закон фронтальности, присущий всякому архаическому искусству. Все архаические статуи отличаются совершенно неподвижной, прямой позой, без малейшего поворота вокруг своей оси, причем эта вертикальная ось оказывается абсолютно прямой. Другое своеобразное последствие архаического метода высекания камня носит название «архаической улыбки» и состоит в том, что почти у всех архаических статуй лицо озаряет улыбка, совершенно не зависящая от ситуации, которую изображает статуя, а иногда и наперекор всякой логике блуждающая на лице смертельно раненного, глубоко огорченного или озлобленного. Происходит это вследствие некоторого несоответствия между

содержанием, которое стремится воплотить художник, и средствами выражения, которыми он располагает. Художник ставит своей задачей индивидуализировать образ, оживить, одухотворить его, но метод обработки лица, как плоскости, находящейся под прямым углом к двум другим плоскостям головы, приводит к тому, что черты лица (рот, вырез глаз, брови) закругляются не в глубину, а вверх, и это придает лицам греческих архаических статуй выражение улыбки или удивления.

Постепенно господствующее положение в греческой скульптуре начинает занимать второй метод, который знаменует переход от архаического к классическому стилю и расцвет которого приходится на V и IV века до н. э. Сущность этого метода заключается в освобождении скульптора от гипноза четырехгранной глыбы, стремлении зафиксировать объем человеческого тела, его закругления и переходы. В новейшее время этот метод характерен для Майоля и отчасти для Родена. Если архаический скульптор скалывает слой мрамора сначала на одной из четырех плоскостей, потом — на другой и т. д., то мастер классического стиля как бы обходит резцом вокруг всей статуи. Каждый удар резца ложится не плоско, но округло, идет в глубину, уходит в пространство. Удары архаического скульптора ложатся нейтральными вертикальными рядами; удары мастера классической эпохи чаще ложатся диагоналями в связи с поворотами, выступами, направлениями формы, они моделируют объем статуи. Вполне естественно, что этот новый метод обработки мрамора освобождает статую от угловатости и неподвижности, от тяготеющего над архаической скульптурой закона фронтальности.

Постепенно статуя оборачивается к зрителю не только прямыми плоскостями, прямым фасом и прямым профилем, но и более сложными поворотами в три четверти, приобретает всесторонность, динамику, начинает как бы вращаться вокруг своей оси, становится статуей, у которой нет задней стороны, которую нельзя прислонить к стене, вставить в нишу, статуей, каждая поверхность которой как бы существует в трех измерениях («Менада» из школы Лисиппа, «Похищение сабинянок» Джованни да Болонья).

Однако есть еще третий метод работы скульптора в камне, более редкий, присущий лишь некоторым мастерам зрелых периодов в развитии скульптуры, когда скульптор так остро ощущает все углубления и выпуклости формы, что ему не нужно обходить статую кругом, все объемы будущей статуи он как бы видит в каменной глыбе спереди. Гениальным представителем этого третьего метода является Микеланджело, его теоретическим апологетом — Гильдебранд. Этот метод очень привлекателен для скульптора, но в нем всегда таится опасность промаха, который может загубить глыбу, как Агостино ди Дуччо загубил глыбу мрамора, из которой позднее Микеланджело высек «Давида».

Этот метод, который можно назвать методом Микеланджело, заключается в том, что скульптор начинает работать над глыбой с передней плоскости, постепенно идя в глубину и слоями освобождая рельеф статуи. Сохранился рассказ ученика и биографа Микеланджело, Вазари, который реально ли или вымышленно, но, во всяком случае, очень наглядно и образно воспроизводит процесс работы великого мастера: глиняную или восковую модель Микеланджело клал в ящик с водой; через маленькое отверстие вода вытекала из ящика, постепенно освобождая поверхность и объем модели, а в это время Микеланджело снимал соответствующие освобожденным от воды поверхностям модели части глыбы. Еще более наглядное представление о процессе работы Микеланджело дает его незаконченная статуя апостола Матфея. Здесь видно, как мастер врубается в камень спереди, как он освобождает из глыбы левое колено и правое плечо апостола, тогда как голова Матфея и его правая нога как бы дремлют в глыбе, сливаясь с необработанной массой.

Метод Микеланджело требовал от художника огромного напряжения пластической фантазии, так как он все время должен был сознавать, какая часть будущей статуи находится в переднем слое и какая — во втором, какая из них ближе и какая дальше, какая больше и какая меньше закругляется. При этом скульптор все время подвергался риску: или слишком врезаться в камень, или, наоборот, сплющить статую, сделать ее более

плоской. Зато метод Микеланджело обладал огромным преимуществом — он в известной мере обеспечивал единство и замкнутость пластической массы: художник уже в глыбе угадывал очертания будущей статуи и стремился сосредоточить на передней плоскости глыбы возможно большее число выступов формы (именно так, в глыбе, Микеланджело увидел «Давида» и, несмотря на несовершенство глыбы, сумел в ней осуществить задуманную статую).

Наконец, метод Микеланджело дает нам повод еще раз вспомнить контраст между понятиями «скульптура» и «пластика»: принцип скульптуры — работа снаружи внутрь и спереди в глубину, принцип пластики — работа изнутри наружу, из центра к периферии. Яркими примерами этих принципов могут служить: для «скульптуры» — «Мадонна Медичи», где младенец сидит верхом на колене матери, отвернувшись лицом от зрителя и как бы замыкая от него духовную жизнь группы, для «пластики» — «Апоксиомен» Лисиппа, посылающий свою мимику и жесты в окружающее пространство.

*

Последний раздел скульптуры в камне, который заслуживает рассмотрения, — это глиптика (от греческого слова *γλυφή* — резьба в камне), то есть пластическая обработка дорогих каменных пород, горного хрусталя и стекла; не столько даже резьба, сколько шлифовка алмазным порошком различных изображений и украшений.

Различаются два основных вида глиптики: 1. Резьба, выполненная в выпуклом рельефе, называется камеей. 2. Углубленное, гравированное изображение; это — гемма или инталий. Если камеи служат только украшением, то геммы применяются и в качестве печатей, для отпечатков в воске или глине.

Старейшие геммы мы встречаем уже на Древнем Востоке: это — цилиндрические печати в Месопотамии, которые были опоясаны фантастическими изображениями, при отпечатке развертывающимися на плоскости, и египетские скарабеи (в виде священных жуков) — печати из зеленого фаянса. Чрезвычайно богатой фантасти-

ческой тематикой и стилистическим совершенством отличаются геммы, найденные на острове Крите и принадлежащие так называемому эгейскому искусству. Наиболее яркий расцвет искусство глиптики переживает в Греции, в своей эволюции наглядно отражая процесс развития античного искусства. Если в более раннюю пору преобладают геммы, то в эллинистическую и римскую эпохи особого блеска достигает искусство резьбы камней из многослойных пород камня, таких, как оникс, сардоникс, карнеол (иной раз состоящий из девяти разноцветных слоев), изображающих то портретные профили правителей, то мифологические сцены. В эпоху Возрождения наряду с коллекционированием античных гемм и камней происходит и возрождение искусства глиптики.

*

Обращаемся теперь к последнему разделу скульптуры — к различным техникам обработки металла, главным образом бронзы*.

Бронза пригодна и для крупной и для мелкой пластики. Это — очень прочный материал, который легко поддается ковке, чеканке, а в жидком виде — литью. Бронза — материал смешанный, он представляет собой смесь олова и меди (иногда примешивают цинк или свинец). Чем выше в смеси процент меди (до 90%) — тем краснее оттенок бронзы; чем больше примеси олова (до 25%) — тем серее или чернее тон бронзы. Бронза — очень старинный материал пластики; она изобретена, по-видимому, на Востоке уже в III тысячелетии до н. э. и требует от художника задач и приемов, которые сильно отличаются от скульптуры в камне.

Прежде всего бронза обладает иными статическими свойствами, чем мрамор. Мрамор очень тяжел, он не допускает широких просветов и отверстий в статуях, требует известной замкнутости композиции. Напротив, литая бронза — пустая внутри, легче и обладает к тому же свойством сцепления частей, поэтому композиция в

* Для отлива скульптур пользуются также чугуном, алюминием, различными сплавами, а также формованием из бетона.

бронзе может быть свободней, без замкнутости, свойственной мрамору, с широкими просветами и сложными, далекими от основного стержня ответвлениями.

Кроме того, бронза иначе реагирует на воздействия света. Бронза свет не пропускает, но отражает его резкими, яркими бликами. Главное воздействие бронзовой статуи основано на острых контрастах поверхности и на четком темном силуэте. Очарование мрамора — в насыщенной, пронизанной светом поверхности и в мягком таянии, растворении контура. Так как в мраморе поверхность как бы слепка просвечивает, то в ее обработке важное значение приобретают мягкие переходы внутренней формы. Поэтому же мраморные статуи больше рассчитаны на рассмотрение вблизи и в закрытом пространстве. Бронза, напротив, воздействует резкой трактовкой деталей и общим силуэтом; поэтому бронзовые статуи больше пригодны для помещения на вольном воздухе.

Разница между мрамором и бронзой становится особенно заметной, если сравнить одну и ту же форму, выполненную в мраморе и в бронзе (например, «Голову мальчика» Дезидерио да Сеттиньяно). В мраморе (в котором голова задумана) она характеризуется мягкими, горизонтальными линиями, нежной, но ясной моделировкой. В бронзовом отливе у той же головы острые, подчеркнутые черты, улыбка натянутая, словно ироническая, внезапные блики света отнимают у форм ясную структуру. Кроме того, вследствие темного, острого силуэта бронзовый бюст кажется относительно меньшего размера.

Следует, наконец, отметить, что бронза меньше, чем мрамор, поддается воздействию времени и сырого воздуха. Можно даже сказать, что она выгибается, если долго находится на открытом воздухе, окисляется и приобретает приятный зеленоватый, голубоватый, коричневатый или черноватый оттенок — то есть покрывается так называемой патиной. Вместе с тем патина на бронзе может быть вызвана и искусственно, причем разные эпохи в истории скульптуры оказывают предпочтение к различного рода патинам. Некоторые эпохи стремятся подчеркнуть бронзовый, металлический зеленоватый тон статуи, другие, напротив, его скрывают, изменяют,

используя для этой цели асфальт, светлый лак, розоватый, золотистый тон и т. п.

Самая популярная техника обработки металла — литье из бронзы. Уже египтяне были мастерами в отливке небольших статуй. По-видимому, у египтян научились этой технике и ее усовершенствовали греки (прежде всего обитатели острова Самоса). Новое возрождение техники литья происходит в средние века (в XI—XII веках славилась, например, мастерская литейщиков в Гильдесгейме). В эпоху готики скульпторы отдают предпочтение камню и дереву перед бронзой. В эпоху Возрождения техника литья из бронзы вновь переживает расцвет. В эпоху барокко опять начинается тяготение к мрамору и дереву, хотя литье из бронзы остается на вооружении у скульпторов (руководящую роль в литейном деле играет в это время Франция).

Существуют три основных метода литья из бронзы. Древнейший метод состоит в том, что металл сплошной массой вливается в пустую форму. Этот грубоватый прием пригоден для изготовления простых предметов (например, оружия) и примитивных идолов с элементарными геометрическими формами.

Два других метода, более совершенных, сохранили свое назначение до наших дней. Второй метод носит название метода земляной формы или литья по частям. Его преимущество заключается в том, что при нем оригинальная модель не погибает и процедуру можно повторить. Серьезный дефект этого метода сводится к тому, что статуя составляется из отдельных частей и поэтому после отливки должна подвергнуться тщательнейшей дополнительной обработке. Этим методом выполнены греческие статуи архаического периода и бронзовые статуэтки раннего Возрождения (например, произведения Донателло).

Третий метод литья из бронзы, с одной стороны, более опасный для статуи, но зато и гораздо более совершенный, — это работа с помощью воска (так называемый метод *«à cire perdue»* — буквально «с потерянным воском», так как восковая модель скульптора при этом гибнет). Этот метод знали уже в Древнем Египте. Подробно он описан Бенвенуто Челлини в его трактате

о скульптуре 1568 года и с тех пор постоянно совершенствовался.

Сущность этого метода состоит в следующем: скульптор готовит модель из глины, ее сушат и обжигают (для прочности); затем покрывают ровным слоем воска — такой толщины, какой желательны стенки будущей бронзовой статуи. Покрытая воском модель плотно вкладывается в глиняную форму, в которой проделано несколько отверстий — по ним из согретой глиняной формы вытекает воск. Когда воск вытек, в те же отверстия наливают расплавленную бронзу. После того как форма остыла, форму разбивают. Необходима исключительная точность при обкладке модели восковым слоем, так как если слой окажется неровным, то и бронза будет неравномерно твердеть и могут возникнуть трещины. Риск этого метода, как мы говорили, заключается в том, что гибнет восковая модель художника, его преимущество — в том, что с абсолютной точностью воспроизводятся все нюансы модели.

Помимо литья у ювелиров есть еще один излюбленный метод пластической обработки металла — основанная на растяжении металла холоднаяковка. Тонкие пластинки бронзы, золота, серебра обрабатываются с внутренней стороны углублениями, которые с наружной стороны пластинки образуют выпуклости, рельефы. В этой технике в Древнем Египте и Древнем Вавилоне изготовляли колоссальные статуи, припаявая друг к другу отдельные пластинки бронзы и обкладывая ими деревянный или глиняный остов. Эта же техника применялась и в архаической Греции под названием «сфирелатон». Сюда же, несомненно, относится и техника описанных нами ранее хризозефантиновых статуй Фидия из пластинок золота и слоновой кости.

Большой расцвет техники холоднойковки переживает в средние века, когда скульпторы научились обходиться без деревянного остова в изготовлении статуй, реликвариев, сосудов и т. п. В начале XVI века Бенvenuto Челлини ее значительно усовершенствовал. Последние улучшения относятся к концу XIX века — теперь скелет из железа, в масштабе и примерных формах статуи, обкладывают коваными пластинами.

Статуя, выполненная методом холоднойковки, не может равняться бронзовому отливу в смысле свободы и гибкости движений и богатства переходов поверхности. Но зато такая статуя дешевле и легче по весу. Чаще всего технику холоднойковки применяют для статуй, предназначенных для рассмотрения издали в виде силуэта (например, памятник на высоком постаменте, статуи, завершающие верхний карниз здания, и т. п.).

В заключение упомянем раздел мелкой пластики, где основные техники обработки металла (литье,ковка,чеканка) или соревнуются друг с другом, или сливаются вместе — медали и плакеты. Медаль — нечто вроде увеличенной, парадной монеты — изготовлялась в честь какой-нибудь выдающейся личности или важного события. Обычно на передней стороне (аверсе) изображался портрет, на задней (реверсе) — фигурная композиция аллегорического, исторического или пейзажного характера. Плакета — обычно четырехугольная или многоугольная пластина — выполнялась в тех же техниках, что и медаль, и служила главным образом декоративным целям (украшение одежды, мебели или стены).

Первый расцвет медали относится ко временам императорского Рима, когда способом чеканки изготовляли золотые, серебряные и бронзовые медали. Новое возрождение медали происходит в Северной Италии в XV веке, особенно в мастерской выдающегося рисовальщика и живописца Антонио Пизано, прозванного Пизанелло. Этот мастер переходит к технике отливки медалей из бронзы, пользуясь преимуществом свободной, пластической лепки модели из воска или глины и обрабатывая отлитую медаль резцом и другими инструментами. Минус этой техники заключается в том, что отливка не позволяет размножать медали в таком количестве, как чеканка. Зато мастер мог сохранить в каждом экземпляре его индивидуальные особенности.

С конца XVI века тенденция умножения количества медалей заставляет медальеров вновь обратиться к чеканке, причем механизация техники постепенно приводит медальерное искусство к упадку. Только во второй половине XIX века делаются попытки возрождения медали, особенно во Франции (главные мастера — Шаплен,

Шарпантье). Теперь объединяются обе техники: художник отливает медаль из железа по восковой или глиняной модели; специальная машина для чеканки механически размножает медаль в уменьшенном масштабе.

*

В заключение этого раздела следует сказать еще об одном элементе скульптуры, который должен быть отнесен к области материалов и техники, но не в том прямом смысле, который мы придаем такому материалу, как, скажем, камень или бронза, или таким техникам, как литье или высекание,—мы имеем в виду так называемую полихромиию (буквально — многокрасочность). Цвет и тон, безусловно, являются материалами скульптора, но не в том смысле, в каком краска является материалом живописи. Скульптура может быть раскрашена и не раскрашена. Есть эпохи, когда скульпторы охотно применяют раскраску, и есть другие, когда мастера ваяния настроены решительно против раскраски. Так, например, скульпторы Высокого Возрождения считали пеструю раскраску недостойным подлинного искусства приемом, преступлением против чистого пластического стиля. Точно так же некоторые теоретики XVIII века (например, Лессинг) защищали принцип бескрасочности скульптуры. Тогда же возникает миф о чистой мраморной белизне греческих статуй, миф, опровергнутый археологическими находками, обнаружившими, в частности, пеструю раскраску греческих архаических статуй. В истории искусства чаще встречаются эпохи, признающие раскраску, употребляющие цветные материалы, эпохи, которым вообще чуждо понятие бескрасочной скульптуры: такова скульптура Древнего Востока, греческая скульптура, готическая скульптура и т. д.

В конце XIX века разгорается острый спор о праве скульптора на полихромиию. Макс Клингер стоит на позициях широкого использования цветного материала в скульптуре. Ряд художников во главе с Гильдебрандом резко критикует эту позицию и требует от скульптора большой сдержанности в применении цвета. В наши дни этот спор уже потерял свою остроту — теперь вряд ли

кто-нибудь сомневается в том, что цвет и тон являются верными средствами скульптора.

Совершенно бесцветной скульптуры вообще не существует; каждый, даже одноцветный материал обладает своим тоном, который участвует в художественном воздействии статуи: существует красный или серый гранит, зеленый базальт, черный диорит; даже мрамор бывает голубоватого или желтоватого оттенка; даже бронза отличается или зеленоватой или бурой патиной. Гипсовые отливки именно потому кажутся такими безрадостно голыми, что не имеют никакого тона. С другой стороны, цвет в скульптуре не должен быть самоцелью; он — только средство. Гильдебранд так формулирует значение цвета в скульптуре: «Цвет и тон в скульптуре должен не изображать, не имитировать натуру, а придавать статуе такой вид, как будто она сама есть красочная натура».

Раскраска и цветные материалы в скульптуре должны быть использованы прежде всего для достижения чисто пластических эффектов, например, для подчеркивания декоративного ритма, тектонических членений, выделения статуи на определенном фоне и т. п. Но как только краска из аккомпанемента обращается в мелодию, начинает изображать, то неизбежно наступает разложение пластической формы. В качестве яркого примера такого разложения пластической формы можно привести так называемую скульпто-живопись Архипенко, где близкие части выполнены скульптурными средствами, а более отдаленные — живописными, и таким образом реальная, осязательная форма спорит с иллюзорной.

То же самое противоречие может возникнуть и при работе с цветными материалами. В качестве примера возьмем «Бетховена» Макса Клингера. Художник использовал здесь самые разнообразные цветные материалы: белый мрамор, желто-красный оникс, золото, слоновую кость, фиолетовый гранит, черный тирольский мрамор. Но в своей нестрой полихромии Клингер не выдерживает до конца единство принципа. В самом деле, тело Бетховена высечено из того же белого мрамора, что и его волосы, — здесь применен принцип абстрактного

цвета. Но тут же рядом мастер использует принцип иллюзорного цвета, имитирующего конкретную, цветную природу, — таков плащ (или плед) из желтого оникса с красными полосами, таков орел из черного мрамора с белыми прожилками (перьями). Вместо богатства цветной природы мы ощущаем перед статуей Бетховена привкус обмана, подделки натуры.

В общем мы различаем три вида полихромии.

I. Тонирование. Одним тоном покрывается вся статуя или ее часть, причем обыкновенно материал статуи просвечивает сквозь тонировку, подчеркивая таким образом структуру материала. Ярким примером этого вида полихромии может служить совместная деятельность греческого скульптора Праксителя и живописца Никия, который покрывал обнаженные статуи Праксителя легким слоем воска и тонировал его теплым тоном, сохраняя прозрачность мраморной поверхности и вместе с тем как бы наполняя ее теплом человеческого тела. Также можно тонировать и дерево, сохраняя при этом декоративный узор его волокон. Что же касается бронзы, то она от времени получает свою тонировку — патину.

II. Раскраска в несколько тонов. Может быть раскрашена вся статуя или только ее часть — все зависит от качества материала. Если материал сам по себе не очень привлекателен (например, глина, гипс), то статую раскрашивают полностью (например, так называемые танагрские статуэтки, найденные в гробницах близ Танагры в Беотии) — эти жанровые статуэтки, выполненные из терракоты, то есть обожженной глины, обычно раскрашены в фиолетовые, голубые, золотистые и другие тона. В средневековой скульптуре полностью раскрашивались статуи из грубых и непрочных пород дерева — именно для прочности их грунтовали и раскрашивали.

Напротив, ценный материал, как мрамор и бронза, допускает только частичную раскраску. Так, например, греческие скульпторы охотно применяли полихромии в мраморной статуе, но только для определенных частей — волос, губ, глаз, а в архаическую эпоху — для пестрого узора на бордюрах одежды; но никогда не раскрашивали всю одежду или все обнаженное тело (его

иногда только топиливали или протравляли). Во всяком случае, значение краски в скульптуре иное, чем в живописи,— тектоническое, декоративное, но очень редко изобразительное. Поэтому в скульптуре не годится имитативная, иллюзорная раскраска, а также слишком эмоционально насыщенный цвет, отвлекающий внимание от пластической формы.

III. Применение цветных материалов. Здесь различный вкус эпох и народов проявляется особенно наглядно. В Древнем Египте скульпторы широко пользовались цветными материалами как для целых статуй, так и для отдельных деталей. В Древней Греции (помимо сочетания золота и слоновой кости, распространенного в классическую эпоху) разноцветный материал применялся главным образом для деталей. Так, например, глазное яблоко делалось то из цветного камня, то из стекла, то из серебра с гранатовым зрачком. Губы бронзовой статуи часто были позолочены или выложены золотыми пластинками. Кроме того, на многих греческих статуях сохранились отверстия, просверленные для прикрепления венков, лент, ожерелий и т. п.

В истории европейской скульптуры мы сталкиваемся с постоянной сменой колористического вкуса—то в пользу употребления цветных материалов, то против него. Так, например, в средневековой скульптуре очень популярна раскраска, но ей чуждо применение цветных материалов. Ранний Ренессанс (так называемое кватроченто) любит пестроту и в раскраске и в сочетании цветных материалов. Высокое Возрождение признает только одноцветную скульптуру. Эпоха барокко возрождает интерес к цветным материалам. Напротив, классицизм выступает с резкой оппозицией против применения цветных материалов в скульптуре. И так продолжается до конца XIX века, вплоть до Клингера. Что касается нашего времени, то нельзя сказать, чтобы оно выступало против цветных материалов, но оно требует в этом вопросе сдержанности.

Вместе с тем необходимо обратить внимание на зависимость принципов полихромии от обстановки, от окружения скульптуры. Чем пестрее, чем ярче это окружение, тем настойчивее требование полихромии в

скульптуре. Южная природа в этом смысле больше поощряет полихромиию, чем северная (это относится в той же мере к архитектуре — вспомним полихромиию в древнегреческом храме или в архитектуре Средней Азии). Но обстоятельства, поощряющие полихромную скульптуру, могут случиться и на севере: статуи, украшающие готический собор снаружи, — одноцветные, помещенные же во внутреннем пространстве собора часто бывают многоцветными (это, очевидно, связано с особым освещением интерьера готического храма, определяемого цветными витражами). Та же противоположность свойственна наружной и внутренней скульптуре барочных церквей, где в архитектуре интерьеров находят широкое применение и цветной камень, и позолота, и раскрашенные алтари, и кафедры, и яркие плафоны и где поэтому и скульптура часто бывает цветной. Но как мы уже отметили раньше, полихромия в скульптуре не должна быть имитативной, она должна выполнять, в органическом синтезе с архитектурой, чисто декоративные функции. Поэтому, обобщая, можно было бы сказать, что полихромия в скульптуре служит не столько самой статуе, сколько ее окружению, связи с архитектурой и пейзажем.

*

К техническим проблемам скульптуры относится очень важная проблема постамента, базы, постановки статуи. Во все эпохи одна из важнейших проблем, стоящих перед скульптором, заключается в том, чтобы рассчитать форму и размер постамента и согласовать статую и постамент с пейзажем и архитектурной обстановкой. Постамент важен и потому, что на нем обычно отмечены все основные данные, касающиеся тематики статуи и времени ее исполнения. Греческие скульпторы обычно отмечали на постаменте имя автора статуи.

Постаменты могут быть бесконечно разнообразны по своим формам и размерам, по характеру профилировки и по пропорциям. Многое здесь зависит, разумеется, и от характера статуи: чем больше статуя, тем массивней должен быть и постамент; напротив, маленькая статуя может обходиться вообще без постамента — достаточно

бывает небольшой плиты для стабильности (стоит вспомнить своеобразные постаменты в виде костылей, которые применялись для небольших статуэток на острове Крит в эпоху эгейской культуры). Для стоящих статуй желателен вертикальный постамент, для лежащих — горизонтальный, низкий; на слишком большом постаменте статуя теряет значительность, на слишком маленьком — лишается стабильности.

В Древней Греции предпочитали в целом не очень высокие постаменты: в V веке высота постамента не превышает обычно груди среднего роста зрителя; в IV веке постаменты чаще всего имели ступенчатую форму, сложенную из нескольких горизонтальных плит. В эллинистическую эпоху постаменты становятся несколько выше — до полутора-двух метров вышины. Но и в классическую эпоху встречаются очень высокие постаменты, если этого требовал специфический характер статуи: так, например, «Ника» (богиня победы) скульптора Пэония стояла перед храмом Зевса в Олимпии, как бы слетая с неба, на узком, трехгранном постаменте девяти метров вышины. Раннему Возрождению свойственны конные статуи, стоящие на высоких постаментах таким образом, чтобы темный силуэт возвышался на фоне неба. Напротив, в эпоху барокко в китайской и японской скульптуре (отчасти у Родена) мы встретим низкие постаменты, которые подчеркивают связь статуи с окружением и больший контакт со зрителем.

В целом можно утверждать, что постамент выполняет две основные, но противоречивые функции, и в зависимости от того, какая из них преобладает, меняются характер, пропорции, формы постамента.

С одной стороны, задача постамента — отделить статую от реального мира, отграничить ее от обыденности, поднять в некую высшую сферу. В этом случае постаменту присущи абстрактные, чисто тектонические черты, и реалистические детали, вроде свешивающегося с постамента кончика плаща или тоги, ему противопоказаны. Иногда для изоляции статуи от окружения используют контраст материала, примененного в статуе и в постаменте (например, бронзовая статуя на гранитном постаменте). На ранних стадиях развития скульптуры

иногда очень резко подчеркнуты тектонический характер постамента и его изолирующие функции — иной раз постаменты настолько высоки, что статуи обращаются в придаток к постаменту, его завершающее украшение (таковы, например, греческие архаические сфинксы или так называемые стамба — святы столбы в Индии на местах скитаний Будды с его изречениями). В скульптуре эпохи готики, да и позднее в немецкой скульптуре мы встречаем другой вариант подавления статуи постаментом, когда постамент превращается в целое многоэтажное здание, а статуи оказываются такими маленькими и их так много, что они становятся как бы только украшениями и теряются в сложной архитектуре постамента (примером может служить «Рака св. Зебальда» Петера Фишера в Нюрнберге, 1519 года). В эпоху барокко, напротив, гармонию между статуей и постаментом часто нарушает статуя, которая слишком велика по сравнению с постаментом, слишком самостоятельна в своей экспрессивной динамике и поэтому подчиняет себе постамент, превращает его в арену своей деятельности («Персей» Б. Челлини, памятник великому курфюрсту в Берлине А. Шлютера).

Наиболее гармоническое решение проблемы тектонического постамента и изоляции статуи дает эпоха Возрождения. Поучительно сравнить в этом смысле две конные статуи. Бронзовая статуя Гаттамелаты выполнена Донателло в 1453 году и стоит в Падуе. У нее высокий постамент, благодаря чему статуя ясно выступает на фоне неба. Для выделения и изоляции статуи между нею и темным постаментом вставлена светлая плита мрамора. Постамент имеет строго тектоническую форму, он не отвлекает внимания от статуи, а дает ей спокойную основу и подчеркивает ее композицию (отметим округлое тело лошади и округлые формы постамента; членение постамента согласовано с постановкой ног лошади; тело всадника подчеркивает главную ось, которая повторяется в рельефе и дверях постамента).

Бронзовая статуя кондотьера Коллеони, работы Верроккьо, поставлена в 1493 году в Венеции. Сам по себе постамент Коллеони, пожалуй, красивей, пропорциональней, чище по линиям. Но именно эта независимая

красота постамента вредит памятнику, так как архитектура не сливается в одно целое со скульптурой: в постаменте слишком много деталей, его равновесие не соответствует динамике статуи; ось постамента не совпадает с осью статуи. Поэтому создается впечатление, что вот-вот статуя перешагнет границы постамента.

Памятник Коллеони создает, таким образом, переход к другой функции, которую может выполнять постамент статуи — функции связи статуи с окружением, с действительностью, со зрителем, функции объединения скульптуры с жизнью, с природой. Тенденции к воплощению этой функции постамента мы уже нередко встречали на пути развития скульптуры, но она присуща не ранним эпохам культуры, как тектоническая, изолирующая функция постамента, а зрелым, даже поздним периодам в истории общественных формаций.

Проследим вкратце эволюцию этой второй функции постамента и вообще постановки статуи и ее роли в ансамбле. Вернемся еще раз к памятнику Гаттамелаты. Как мы уже отметили, здесь преобладает изолирующая тенденция постамента (недаром памятник поставлен на известном расстоянии от церкви). Вместе с тем скульптор принял меры к тому, чтобы памятник был связан с церковью, так сказать, «укреплен» на площади, но сделал это чисто геометрическим, линейным способом — поставил статую так, что скаты крыши направлены к ней.

Эта в целом статическая система связи уже не удовлетворяет Микеланджело, и он применяет прием, который можно рассматривать как известный переход к динамике барокко. В этом смысле очень поучительна композиция капитолийской площади и постановка в ее центре древнеримской статуи Марка Аврелия, предпринятая Микеланджело. Постамент этой конной статуи значительно ниже, чем принято в эпоху Ренессанса. Уровень площади поднимается от окаймляющих площадь зданий к центру, к подножию статуи, с помощью овального кольца ступеней. Таким образом статуя, находясь в центре площади, оказывается связанной и со зданиями и с окружающим ее пространством.

И все же связь, которой добивается Микеланджело, — это, так сказать, абстрактная, геометрическая, а

не органическая и не психологическая связь статуи с окружением. Эпохи, которые следуют за эпохой Возрождения, стремятся к более органической связи, к настоящему слиянию с окружением и статуи и постамента, слиянию с воздухом, с пейзажем, с окружающей жизнью — вплоть до полного уничтожения границы между реальностью и изображением.

Вот, например, конный памятник великому курфюрсту, поставленный Шлютером в Берлине на площади перед дворцом (находится ныне в Шарлоттенбурге). Конь не делает мощного шага, как в памятниках эпохи Возрождения, он бежит легкой рысцой. Постамент низкий, на его углах волюты, они как бы подхватывают движение всадника и передают четырем аллегорическим фигурам рабов, пригвожденных у подножия базы. В этом памятнике можно говорить о сочетании тектонической и динамической связи скульптуры с окружением.

Более пейзажное, но вместе с тем и более классическое решение проблемы дает Фальконе в монументе Петру Великому в Ленинграде. Два важных мотива подчеркивают пейзажность памятника и его органическую связь с окружением: постамент в виде мощной гранитной скалы и конь, вздыбившийся на краю скалы. Вместе с тем Фальконе избегает иллюзорного эффекта — гранитная скала обобщена широкими, условными гранями, ее контуры повторяют силуэт группы; фигуры всадника и коня тоже несколько условны и как бы замкнуты в своем декоративном ритме. Таким образом, оптически памятник связан с окружением, но психологически поднят в некую высшую сферу.

Чисто пейзажное решение проблемы постамента дает Джованни да Болонья в своей скульптуре «Аллегория Апеннин», украшающей сад виллы Медичи близ Флоренции. Апеннины воплощены в образе бородатого старика, поросшего мохом; он высечен в естественной скале, и замысел скульптора таков, что весь сад является постаментом статуи. Органически сливаясь с окружающей природой, скульптура Джованни да Болонья вносит в нее оттенок сказочности, превращая реальность в таинственный миф.

Решительный шаг в этом же направлении — внедрение скульптуры в реальность — делает и О. Роден. Первую попытку такого порядка Роден предпринимает в одной из своих ранних работ — в памятнике Клоду Лоррену: колесница Аполлона выезжает из постамента прямо в реальность зрителя. Иначе говоря, постамент теряет всякое тектоническое значение, перестает поддерживать скульптуру, а превращается в некую фиктивную среду. К полному отрицанию постамента Роден приходит в многофигурной группе «Граждане Кале». Шесть фигур, как бы случайно расположившихся в неорганизованную группу, по замыслу скульптора, должны были стоять на площади почти без постамента, смешиваясь с жизнью уличной толпы.

Мы обнаружили, таким образом, две противоположные тенденции в решении проблемы постамента: или изолирование статуи, отрыв ее от реального быта, или же слияние ее с окружением. Каждая из этих тенденций может найти себе оправдание в концепции художника, каждая может быть односторонне преувеличена: в памятнике Коллеони — чрезмерно преувеличена роль постамента; в «Гражданах Кале» — постамент чрезмерно игнорируется.

Не следует, однако, думать, что идеальное решение проблемы — в равномерном объединении обеих функций постамента, в их полном равновесии — то есть чтобы постамент и разъединял и объединял. Напротив, такой компромисс часто дает самые отрицательные результаты. Ярким примером подобного неудачного компромисса может служить конный памятник Фридриху II, поставленный Раухом в Берлине, где скульптор попытался в постаменте объединить тектонические и изобразительные тенденции. Постамент очень высок и имеет тектонический характер. Но его тектонический остов окружен целой серией скульптур то аллегорического, то исторического, то портретного характера, да к тому же еще самого разного масштаба и то в виде круглой статуи, то в виде рельефа. В результате получается художественный разброд, нестерпимая пластическая какофония.

Проблема постамента напоминает нам еще одну важную задачу пластической композиции, которую

скульптор должен учитывать в самом начале своей работы,— точку зрения, с которой будет восприниматься статуя, оптическое взаимоотношение статуи и зрителя. Уже в древнегреческой скульптуре мы встречаем ряд приемов, обусловленных позицией скульптуры по отношению к зрителю. Так, например, скульпторы точно рассчитывали оптический эффект статуй, помещаемых во фронте: противодействуя ракурсу снизу вверх, мастера Парфеноновых фронтонов сокращали у сидящих статуй нижнюю часть фигур и удлиняли верхнюю часть корпуса. Если фигура находилась в резком наклоне, то руки и ноги у нее сокращали или удлиняли в зависимости от позиции фигуры. Если представить себе такую фигуру стоящей в прямой позе, то парные члены ее окажутся разной длины. В средневековой скульптуре тоже можно наблюдать, что у статуй, помещенных высоко на алтаре, удлиняли верхнюю часть тела, шею и голову, чтобы снизу пропорции статуи не казались слишком деформированными. В эпоху барокко статуи, украшавшие алтарь, нагибались тем более вперед, чем они выше помещались; кроме того, центральные фигуры алтаря ставили фронтально, а на крыльях алтаря — в полуповоротах.

С той же проблемой ракурса снизу вверх скульпторам приходилось сталкиваться и при постановке конных статуй на высоких постаментах. Если придать нормальные пропорции всаднику и лошади, то при рассмотрении снизу вверх всадник покажется слишком мал (что и случилось со статуей Гаттамелаты по отношению к его коню). Поэтому обычно статуи всадников несколько увеличивали или, наоборот, несколько уменьшали пропорции коня (например, коня курфюрста на памятнике Шлютера). Когда скульптор Фремье во второй половине XIX века ставил в Париже статую Жанны д'Арк, то он не предусмотрел этого обстоятельства и поэтому после открытия памятника должен был заменить статую Жанны более крупной.

У греческих ваятелей мы встречаем еще один оптический прием, прямо противоположный только что рассмотренному, то есть не противодействие оптической иллюзии, а ее подчеркивание, усиление. Дело в том, что у

многих греческих статуй можно наблюдать неравномерную трактовку левой и правой стороны лица. Этой асимметрии, однако, не бывает у голов, рассчитанных на прямой фас или на обход кругом, но она очень характерна для голов, повернутых в профиль или отворачивающихся от зрителя (например, «Дискобол» Мирона). В таких случаях та сторона головы, которая удалена от зрителя и видима в ракурсе, моделирована в более плоских формах, ее элементы как бы несколько сжаты. Если такую голову рассматривать спереди, она кажется деформированной, но с правильной точки зрения, с той, с какой ее наблюдает зритель, она приобретает большую пластическую выразительность.

*

Уже в ходе изложения техники скульптуры нам неоднократно приходилось обращаться к стилистическим проблемам. Теперь мы последовательно рассмотрим некоторые важнейшие вопросы скульптурной стилистики.

Одна из причин непопулярности скульптуры в широких слоях общества заключается в ее кажущемся однообразии. Действительно, если считать, как это принято в широкой публике, что задача скульптуры состоит в возможно более точном отображении человеческого тела, то насколько же скульптура беднее живописи и графики по тематическому репертуару. В сущности говоря, скульптура знает только три основных мотива — стоящей, сидящей и лежащей статуи плюс бюст. Не удивительно, что непосвященного зрителя охватывает равнодушие, даже раздражение в музее, когда он видит ряды мраморных и бронзовых статуй, обнаженных и одетых, почти в одинаковых позах, в повороте направо или налево и различающихся друг от друга как будто только атрибутами. А между тем упрек скульптуре в однообразии несправедлив.

Прежде всего потому, что задача скульптора не есть имитация действительности. Самый точный гипсовый отлив с самой красивой модели не есть произведение скульптуры, как фотография не есть картина. Скульптор изображает формы не такими, каковы они есть, а какими должны быть. Задача скульптора — не просто телес-

ное изображение, но образ человека в таких формах, которые в максимальной степени концентрировали бы пластические ощущения зрителя, изолируя их от остальных ощущений («Геракл» Бурделя, «Бронзовый век» Родена). Статуя должна обладать особым возбуждающим, значительным, плодотворным моментом пластической энергии, какой в действительности никогда не реализуется с такой абсолютной интенсивностью. Можно поэтому сказать, что скульптура прежде всего обращается к воле и интеллекту зрителя и гораздо меньше к его чувствам и эмоциям. Скульптура должна быть «реальней», чем действительность, и вместе с тем «вне» действительности.

Во-вторых, скульптура не столько изображает тела, сколько их лепит, создает заново. Именно это созидание трехмерной формы, этот гипнотический ритм выпуклостей и углублений мы прежде всего и переживаем в статуе, и только потом перед нами возникает образ определенного человека в момент определенного движения. Зритель не просто «видит» произведение скульптуры, но повторяет, переживает в себе всю сложную работу моторной энергии, уже раз пережитую творцом статуи. Пластическое удовлетворение зрителя тем больше, чем сильнее он может пережить статую как трехмерное тело, компактную кубическую массу, и вместе с тем — как живое, активное, индивидуальное существо.

Такую концентрированную органическую энергию, такое повышенное ощущение жизни из всех изобразительных искусств способна дать только скульптура. Это свойство придает скульптуре огромную силу воздействия (но вместе с тем и сильно заостряет эстетические требования, предъявляемые к скульптуре). Скульптура требует и от художника и от зрителя повышенной воли к жизни.

Следует отметить также, что в истории нового европейского искусства периоды яркого расцвета скульптуры довольно редки и коротки. С другой стороны, мы знаем, что есть целые эпохи и народы, которым чуждо пластическое чувство.

Также несправедлив упрек, часто бросаемый скульптуре, в односторонности. Это можно отнести только к

тематическому репертуару скульптуры. Но, бедная обшей, сюжетной тематикой, скульптура неисчерпаемо богата в смысле индивидуальных пластических мотивов. Это может быть непонятно для широкого зрителя, который привык приближаться к скульптуре со стороны чисто тематических мотивов: кого изображает? Что делает? Что держит в руке? и т. п. В этом смысле скульптура действительно беднее живописи и графики. Мы же говорим о чисто пластических мотивах, и в этой области скульптура чрезвычайно богата.

*

Проанализируем, например, мотивы движения в скульптуре.

Для начала сравним проблему движения в скульптуре и живописи. Живописи доступно изображение катящегося колеса, летящей птицы, колеблемой ветром листвы и т. п., так как у живописца есть средства для изображения оптического впечатления движущегося тела и окружающей его воздушной и световой среды. У ваятеля таких средств нет. Движение для него — определенное положение тела. Эту разницу можно сформулировать и иначе. В живописи и графике каждое движение связано, если так можно сказать, с определенным сюжетом, направлено к определенной цели. Скульптору важнее самые функции движения, витальные энергии, которые участвуют в движении.

Отсюда вытекают два последствия. 1. В скульптуре (мы имеем в виду свободно стоящую статую) убедительней, пластичней — движение бессюжетное, без эпического и драматического мотива, без события. 2. В пластическом движении должно участвовать все тело. Это последнее положение убедительно иллюстрирует греческая статуя V века «Атлет, льющий масло для умачивания». Если в сюжетном отношении жест атлета вполне ясен, то в пластическом смысле он не вполне удовлетворяет: поднятая рука с сосудом слишком отвлекает внимание от статуи в целом, тело атлета становится как бы безразлично для зрителя, событие, фабула оказываются важнее для художника, чем пластические функции, напрягающие тело для движения.

Сравним с той же точки зрения две знаменитые статуи греческого скульптора Поликлета — «Дорифор» (копьеносец) и «Диадумен» (атлет, накладывающий на голову победную повязку). Статуя Дорифора кажется нам более пластически цельной, так как все тело атлета напряжено в непрерывном, ритмическом, бессюжетном, но активном движении. В статуе Диадумена фабула, событие выдвинуты на первое место, и поэтому пластические функции статуи как бы раздваиваются: широкий шаг атлета и мощный изгиб его тела не совпадают, не соответствуют жесту рук, накладывающих победную повязку.

Попробуем проследить за эволюцией проблемы движения в скульптуре. Греческая скульптура в эпоху архаики знает только один вид движения, который можно было бы назвать «движением действия». Это движение непременно должно быть оправдано мотивом какого-нибудь действия: герой или героиня статуи предлагают яблоко, угрожают копьем, бросают диск, спешат с вестью о победе, участвуют в битве или состязании. Если же нет действия, то архаическая статуя абсолютно неподвижна (как свидетельствуют многочисленные статуи так называемых «Аполлонов»).

В классический период греческого искусства в скульптуре появляется другой вид движения, изобретателем которого можно считать Поликлета, но который особенной популярностью пользовался в IV веке (вспомним произведения Праксителя, Скопаса, Лисиппа). По терминологии, применяемой Леонардо да Винчи, этот вид движения можно было бы назвать «пространственным движением». Суть этого движения заключается в том, что оно означает перемещение в пространстве, но без ясной, видимой цели, без определенного тематического мотива (впервые в греческой скульптуре мы сталкиваемся с этим движением в статуе Дорифора Поликлета).

Вместе с тем в отличие от архаического «движения действия» здесь все тело статуи полно движения, все его члены функционируют, устремляются или вперед или вокруг своей оси («Менада» Скопаса, статуя бога сна Гипноса).

Античная скульптура дальше этих двух видов движения, означающих перемену в положении тела и победу воли над плотью, не идет.

Иное решение проблемы движения присуще средневековой скульптуре. Прежде всего уже потому, что в средневековой скульптуре речь всегда идет об одетой фигуре, вследствие чего моторная энергия не может быть так наглядно вложена в самую пластику тела, в игру сочленений, которая так ярко была показана в обнаженном теле греческих статуй. И все же готическая статуя полна непрерывного, глубоко витального движения, которое не стремится к перемещению в пространстве. Тем не менее все тело готической статуи насыщено активной динамикой (характерный для готической статуи изгиб в виде буквы S как бы отрывает статую от земли и превращает ее словно в колеблющийся язык пламени). Это — не столько физическое движение, сколько воплощение спиритуальной энергии, победа эмоций над телом. Не воля определяет изгибы и спирали готической мадонны, а чувства. Греческому «движению действия» противостоит готическое «экспрессивное движение».

Экспрессивное движение готической скульптуры особенно ярко проявляется в любимой теме эпохи — в теме «Пьета» (оплакивание) или, как ее тогда называли, «Vesper» (буквально — «вечер»). Художника здесь вдохновляет вообще не тело (как в греческой скульптуре), а переживание печали, отчаяния. Тело же есть только результат переживания, его воплощение. Поэтому центр тяжести пластического замысла — в головах Христа и Марии: они несоразмерно велики, в них сосредоточена вся динамика страдания; тело же ожалось, скорчилось, словно оно только прибавка к голове, его ломаные, отрывистые, угловатые движения выражают приближение смерти.

Есть еще одно существенное отличие между греческой и готической концепцией движения. Греческий скульптор стремится «изобразить» движение, он показывает функции движения — в жестах, походке, напряжении или растяжении мускулов. В греческой скульптуре динамика касается исключительно тела изображенного

человека, но сама пластическая форма (по приемам обработки материала) остается статически нейтральной. Совсем иначе это происходит в готической скульптуре. Там идея движения вложена в самый характер пластической формы, движение выражено приемами фактуры — ритмом линий, волнением поверхности, контрастами света и тени. Греческий скульптор понимает движение как состояние, положение, перерыв между двумя моментами активности; готический скульптор стремится воплотить самое становление движения. Греческая статуя «изображает» движение, готическая — сама есть «подвижное изображение».

И опять-таки иное понимание движения мы находим в индийской скульптуре. От греческой скульптуры она отличается тем, что в движении индийской статуи нет функциональной логики, нет поводов, нет причины и следствия, оно не стремится к определенной цели. Движение индийской статуи в этом сравнении можно назвать бесцельным и бездейственным. От готической скульптуры движение в индийской скульптуре отличается тем, что в его основе лежит не духовная, а чувственная природа; его хочется называть не спиритуалистическим, а биологическим, физиологическим или вегетативным движением. Возникшее в окружении преизобилия роскошной тропической растительности, тело индийской статуи лишено костей и мускулов, оно превращается в сплетение ветвей, гибких стеблей.

К индийской скульптуре нельзя применять критерий европейской анатомической структуры человеческого тела. Знаменитый индийский писатель Рабиндранат Тагор характеризует анатомию индийской скульптуры без обычных понятий скелета, мускулов, нервов. В его фантазии рождаются иные сравнения: «Рука человека — как слоновый хобот, ноги — как банановые деревья, глаза поблескивают, как рыбы в быстром потоке». Человек в индийской скульптуре напоминает змею, растение, может быть облако. В его жилах — не кровь, а сок произрастания, оплодотворения.

А с этим связано еще одно своеобразное свойство индийской скульптуры, странное для европейского глаза, но естественно вытекающее из индийского пони-

мания движения как органической, оплодотворяющей энергии человеческого тела — мы имеем в виду умножение членов, конечностей, голов у индийских статуй: многоголовый Шива, танцующий Шива, в ореоле огненного пламени, с четырьмя или восемью руками. Индийский скульптор трактует человеческое тело так безлично и вместе с тем органически-вегетативно, что вполне естественно у него могут вырасти несколько голов и несколько рук (ведь и банановое дерево дает не один плод, а несколько). Индийская скульптура изображает не столько физическое тело человека, сколько чувственную, плодотворяющую энергию.

Возвращаемся теперь назад, к европейской скульптуре, чтобы познакомиться с тем, какие новые, невиданные возможности пластического движения открывает Микеланджело. Если греческая скульптура воплощает гармонию между человеческой волей и телом, если готическая скульптура воплощает эмоциональную энергию человека, то для скульптуры Микеланджело характерна борьба воли и чувства. Этот конфликт оказывается очень продуктивным в скульптуре и создает ряд новых, неизвестных ранее вариантов движения.

I. Движение преувеличенное, форсированное, сверхъестественно мощное (и в физическом и в духовном смысле). Греческая скульптура часто избегает чрезмерного физического напряжения или же если и использует его, то всегда односторонне, прямолинейно (вспомним «Боргезского бойца», делающего молниеносный, мощный выпад). Микеланджело, напротив, натягивает и напрягает мускулы до максимума, притом в разных, иногда противоположных направлениях — отсюда излюбленное у Микеланджело спиральное, вращательное движение, которое воспринимается как повышенная духовная жизнь, как глубокий психологический конфликт (неоконченная статуя апостола Матфея, так называемый «Аполлон», «Победа» и многие другие).

II. Зарождающееся, потенциальное движение; оно еще не вылилось в действие, но уже созрело, насыщено внутренним напряжением. Микеланджело обычно еще усиливает этот пластический мотив острым, внезапным переживанием — тело еще в покое (хотя и напряжен-

ном), но резкий поворот головы, неожиданный жест руки создают впечатление внезапно вспыхнувшей динамики («Давид», «Моисей» и др.).

III. Самым же замечательным открытием Микеланджело является мотив задержанного, подавленного, связанного, противоречивого движения (воплощающего по преимуществу борьбу воли и чувств). Чаще всего это происходит у Микеланджело таким образом, что внешние, физические препоны свободному движению превращаются во внутренний, духовный конфликт (таковы, например, «Скованные рабы» для гробницы папы Юлия II). Особенно замечателен пластический контраст в статуе молодого раба: правый контур юноши как бы съеживается, вянет; левый же устремляется вверх, оживает. Что это — предсмертная агония или вздох первого пробуждения? Столь сложного, многозвучного пластического выражения не знала ни греческая, ни готическая скульптура.

IV. Борьба воли с подсознательными импульсами. Четыре замечательных варианта этого пластического мотива мы наблюдаем в аллегориях Капеллы Медичи, воплощающих четыре времени дня. «Ночь» жаждет сна, но бурные сновидения лишили ее покоя, она вся изгибается в трагическом волнении. Мускулы «Дня» напрягаются, чтобы повернуться спиной к зрителю, но голова, лицо упрямо оборачиваются к дневному свету — «не стоит смотреть на этот позор и унижение» Италии (слова Микеланджело), но он не в силах не смотреть. В гибком теле Авроры пробуждается энергия, но в ее лице еще бродят тени тяжелых, печальных снов. Все эти глубокие, духовные конфликты воплощены вращательными движениями, сочетанием напряженной подвижности с тяжелым покоем (отдельные члены тела находятся в непрерывном движении, все тело не двигается с места).

Но и гениальная образная фантазия Микеланджело не исчерпывает всех возможностей пластического движения. Скульптура эпохи барокко, особенно в лице ее ведущего мастера Лоренцо Бернини, делает новое открытие — движения мгновенного, преходящего, изменчивого. Скульптура барокко, как бы соревнуясь с жи-

вописью, уже не довольствуется представлением движения, а хочет воплотить самое впечатление движения. Кардинал Боргезе изображен в тот момент, когда он внезапно поворачивает голову и что-то быстро говорит своему собеседнику. Еще поучительнее в этом смысле статуарная группа «Аполлон и Дафна». Характерен уже самый выбор темы — превращение, метаморфоза нимфы в дерево. Бернини отказывается от замкнутой каменной глыбы Микеланджело и пользуется чисто живописными приемами — он оперирует не столько каменными массами, сколько отверстиями, пролетами; не телами, а пространством; светом и тенью. Оттого такое большое значение в его скульптуре приобретают блики света и рефлексy. В то же время Бернини не отказывается от традиций классической скульптуры — от созвучий силуэтов, от динамики линейного ритма (стоит обратить внимание на декоративный полет линий — от руки Аполлона к руке Дафны).

Своеобразное положение в эволюции мотивов пластического движения занимает скульптура XIX века. Если до сих пор каждая эпоха культивировала преимущественно какой-нибудь один вид движения (греческая скульптура — движение пространственное, готика — экспрессивное, скульптура эпохи барокко — преходящее), то в XIX веке мы видим или комбинацию различных традиционных движений или же доведение до крайности какого-либо одного движения — до максимальной экспрессивности, до мгновенного впечатления и т. п. Но наряду с этой комбинацией традиционных мотивов XIX век вводит новый динамический мотив, основанный на стремлении перенести движение из области телесных функций в область бестелесного явления, как бы самые чувства воплотить в пластических формах.

Динамика скульптуры XIX века определяется случайными, неоконченными движениями, бессознательными импульсами, действиями словно в полусне. Уже в скульптуре французских романтиков можно наблюдать мотивы эмоционального движения, стремление выразить в пластических формах звуки, мысли, мечты. В статуе Франсуа Рюда, изображающей Жанну д'Арк в виде пастишки, главный стержень пластического замысла заклю-

чается в таинственных звуках, к которым прислушивается Жанна и во власти которых находится ее образ.

Но особенно богато и сложно разворачиваются эти новые мотивы у Родена. В качестве примера возьмем статую, которая носит название «Женщина-кентавр» или «Душа и тело». Тонкий, нервный, одухотворенный образ человека неудержимо тянется вверх, тело животного упорно влечет вниз, прочно упираясь копытами в землю.

Новое содержание требует новых форм — для реализации неосуществленных движений и подсознательных импульсов. Роден изобретает новые приемы.

I. Один из них — прием умолчания: Роден обрабатывает поверхность мрамора так мягко и расплывчато, что фигуры оказываются словно в тумане и сливаются одна с другой — создается впечатление, что в мраморе высечены не только фигуры, но и окружающие их пространство и воздух (еще дальше в этой воздушной расплывчатости образа идет итальянский скульптор Медардо Росо).

II. Другой прием Родена, имеющий широкое хождение и в современной скульптуре, состоит в том, что пластический образ еще не высвободился полностью из каменной глыбы, как бы дремлет в необработанной массе как неосуществленная мечта.

III. Для наиболее прямого, чистого выражения жеста или движения Роден применяет своеобразный прием, который можно назвать «приемом пластического фрагмента» (особенно ярким примером этого приема является «Шагающий» — один из вариантов статуи Иоанна Крестителя). Цель этого приема (по большей части все же сомнительного) — придать максимальную экспрессию и динамику шагу, освободив его от всяких посторонних ассоциаций (скульптор отказывается от головы и рук, чтобы не мешать концентрации внимания на движении шага).

*

Присмотримся теперь более детально к эволюции двух видов движения — движения действия и пространственного движения, наиболее распространенных в развитии

мировой скульптуры. С особенной ясностью и последовательностью эту эволюцию можно проследить в истории греческой скульптуры.

Начало этого развития знаменует абсолютно неподвижная статуя (египетская скульптура за все время своего развития не выходит из этой стадии). В это время в скульптуре вырабатывается так называемый закон фронтальности, впервые сформулированный датским ученым Юлиусом Ланге. Суть этого закона заключается в двух основных пунктах. 1. Все признаки пластической формы, все характерные особенности образа по возможности сосредоточиваются на передней плоскости статуй, на ее фронте. 2. Вертикальная ось, которая делит фигуру на две симметрично равные части, в архаических статуях абсолютно прямая, без всяких изгибов, причем все парные элементы человеческой фигуры (плечи, бедра, колени) находятся на одном уровне. Архаического скульптора увлекает не столько органическое построение человеческого тела, сколько абстрактная тектоника статуи, поэтому отдельные элементы тела и головы как бы геометризированны (торс подобен треугольнику, ноги — цилиндрам и т. п.).

В следующий период начинаются поиски динамики. При этом следует отметить, что начинаются они снизу, с ног статуй, затем поднимаются все выше, так что голова вовлекается в общий ритм движения только на поздней стадии архаического искусства.

Первый признак движения — выдвинутая вперед левая нога. При этом выдвинутая нога прочно опирается о землю, всей подошвой, и поэтому на движении тела этот «первый жест» никак не отражается. Характерно, что в архаической скульптуре движение фиксируется только на скелете и на конечностях; значительно позднее внимание скульптора обращается на мягкие части тела, на активные элементы движения — мускулы, жилы, кожу. В мужских фигурах греческой архаики, так называемых Аполлонов (на самом деле это — или надгробные памятники или статуи победителей на олимпийских состязаниях), очень тщательно разработаны шарниры (например, колени), тогда как мускулы даны обобщенными, застывшими плоскостями.

Дальше развитие идет с поразительной последовательностью. С ног динамика переходит выше, на руки. Рука сгибается в локте, сначала — одна, потом — другая. Руки вытягиваются вперед, поднимаются до плеч и затем еще выше — над головой. И только тогда динамическая энергия перекидывается на голову — голова начинает нагибаться, поворачиваться, откидываться назад. Но в течение всей архаики торс остается неподвижным — таков тысячелетний гипноз традиций, суровое иго поработанной личности. Особенно наглядно неподвижность торса заметна, когда статуя изображает быстрое и сильное движение (например, в статуе «Зевс, мечущий молнии»): руки и ноги статуи в энергичном движении, торс же абсолютно неподвижен и фронтален. При этом все движения человека фиксируются в силуэте, на плоскости, и, вопреки законам статики, руки и ноги действуют не в перекрестном движении, а в одной стороне тела — или правой или левой. В динамике архаической статуи нет еще диалектики движения, нет принципа действия и противодействия. Только классический стиль решает проблему перекрестного движения (так называемого хиазма или хиастического от греческой буквы «х»).

Но для того чтобы решить эту проблему, необходимо было новое, более органическое понимание динамики человеческого тела. В этом новом понимании и заключается решающий переход от архаического к классическому стилю. Казалось бы, речь идет о простейшем приеме. Однако понадобились тысячелетия, чтобы прийти к его осуществлению. Суть этого нового приема заключалась в новом равновесии тела, в перемещении центра тяжести. Архаическая статуя опирается обеими подошвами ног, и таким образом линия опоры проходит между ногами. Классическое искусство находит новое равновесие, при котором тяжесть тела опирается на одну ногу, другая же свободна от функций опоры (это разделение функции несущей и свободной ноги по немецкой терминологии носит название «Standbein» и «Spießein»).

Нужно, однако, отметить, что это открытие не явилось внезапно, оно было постепенно подготовлено: сна-

чала свободная нога опиралась всей подошвой и была без сгиба выдвинута вперед; потом ее стали отодвигать в сторону и сгибать, сначала немного, потом все больше. Решающий шаг делает Поликлет, мастер дорийской школы второй половины V века: он отводит свободную ногу назад, внушая зрителю впечатление гибкого шага; при этом свободная нога, в отличие от несущей, прикасается к земле только кончиками пальцев.

Новый мотив свободного шага, изобретенный Поликлетом, на первый взгляд как будто незначительный, на самом деле отражается на всем теле статуи и наполняет ее совершенно новым ритмом: правая и левая стороны тела в коленях и в бедрах оказываются на разной высоте, но для сохранения равновесия тела плечи находятся в противоположном отношении, то есть если правое колено выше левого, то правое плечо ниже левого. В результате вертикальная ось тела (тысячелетиями остававшаяся абсолютно прямой) начинает изгибаться. Иначе говоря, Поликлет решительно порывает с законном фронтальности.

Новый баланс тела — любимый мотив классического стиля в античном искусстве и искусстве Возрождения — получил название «контрапоста», то есть оппозиции, контраста, подвижного равновесия симметричных частей тела. Благодаря контрасту несущих и свободных элементов равновесие тела нарушается и вновь восстанавливается. И хотя композиция статуи гармонично уравновешена, в результате «контрапоста» получается не покой, а, напротив, — усиление, обогащение движения (ноги двигаются вправо, тело — влево, голова — снова вправо; правое бедро тянет вперед, левое плечо — назад) — в бесконечной смене поворотов, изгибов, рывков и т. п. Одно из самых гениальных изобретений в истории скульптуры — «контрапост» Поликлета наполняет сырую материю свободной энергией и динамикой живого существа.

Характерно, однако, что и «контрапост» развивается от периферии к центру, от ритма на плоскости к ритму в пространстве. Тело человека и в классической скульптуре сначала менее свободно, чем конечности: у Поликлета, например, тело еще прямое, мало подвижное,

формы его, особенно мускулы живота,—обобщенные, пассивные плоскости с преувеличенно резкими границами. В IV веке мускулы становятся мягче, переходы текучей, но они еще плоски, мало закругляются. Только в эпоху эллинизма в греческой скульптуре проявляется стремление к максимальной пластической выразительности, к энергичным выступам и углублениям формы. В результате наряду со стройными пропорциями классического эфеба появляются могучие мускулы профессионального атлета Геракла.

Параллельно росту динамики поверхности усиливается динамика торса. У Поликлета торс почти прямой. В IV веке начинает изгибаться вправо и влево, причем Пракситель стремится оправдать эти изгибы особыми мотивами—боковой опорой, к которой тело Аполлона («Аполлон с ~~ящерицей~~») или отдыхающего сатира прислоняется с мягкой, ленивой грацией. В конце IV века Лисипп и его школа достигают максимальной свободы движения, тело сгибается не только в стороны, но вперед и назад, его движение может теперь разворачиваться по диагонали («Боргезский боец»), наконец, самое главное, тело может вращаться вокруг своей оси, а конечности—направляться во все стороны, часто в прямо противоположных направлениях.

Мотив «контрапоста» стал так сложен (например, так называемый «Апоксиомен», то есть атлет, очищающий тело скребницей, Лисиппа), что взаимоотношение опирающихся и свободных элементов оказывается почти неуловимым: равновесие ~~нестабильно, изменчиво~~, мгновенно, кажется, в следующий момент свободная нога станет опорной и наоборот. Так возникает совершенно небывалое ~~раньше явление~~—абсолютно круглая статуя, которую можно и нужно осматривать со всех сторон, которая требует обхода кругом.

Однако уже в недрах эллинистического искусства начинается готовиться оппозиция этой свободе движений, усиливаются тенденции возвращения к плоскости, к покою (вернее, к застылости).

Отмеченная нами основная эволюция (от застылости к свободе, от плоскости к глубине), в общем, повторяется в развитии от раннесредневекового искусства к

Микеланджело, к Челлини, к Джованни да Болонья. Но, разумеется, полной аналогии здесь не может быть — каждая эпоха обладает своими специфическими особенностями, неповторимым стержнем своего пластического стиля. Нет сомнения, что скульптуры Микеланджело имеют точки соприкосновения с греческой скульптурой IV века. Но есть между ними и очень существенные различия. Греческие ваятели IV века предпочитают свободногармонические композиции с широко развернутыми движениями. Напротив, главные композиционные проблемы Микеланджело — диссонанс и замкнутость каменной глыбы. В греческой скульптуре преобладает движение от центра наружу, к внешней цели («Апоксиомен», «Бог сна»). Напротив, у Микеланджело — центростремительное движение, к центру, к замыканию в себе («Мадонна Медичи»).

*

До сих пор мы говорили почти исключительно о стоящих статуях. Последний пример подводит нас к проблеме сидящей статуи. В отличие от стоящей статуи, распространённой во все эпохи, сидящая статуя популярна только в некоторые эпохи и у некоторых художников. Отчасти это может объясняться тем, что сидящие статуи по большей части синоним бездеятельности. В самом деле, вспомним, в какие эпохи и у каких народов популярна сидящая статуя: у египтян, где она воплощает стремление к покою и замкнутости, в китайской и японской скульптуре, где служит образом медитации, погружения в себя, внутреннего созерцания. Напротив, готическая скульптура, воплощающая становление, устремление, эмоциональную активность, почти не знает сидящей статуи.

Но есть и исключения — есть эпохи и особенно художники, которые обращаются к сидящей статуе именно ради воплощения своеобразной динамики (осложнённой, противоречивой динамики в покое). Ярким примером такого исключения является Микеланджело. Его главная тема — борьба, напряжение, конфликт, диссонанс; и в то же время мы найдем у него немало сидящих и даже лежащих статуй, потому что его

привлекает как раз проблема динамического покоя, подвижного, непрочного равновесия, высшего напряжения человеческой энергии, но без внешнего действия, когда тело остается на месте («Моисей»).

Самую ясную и последовательную эволюцию сидящей статуи можно проследить в греческой скульптуре. Два основных момента определяют эту эволюцию: отношения верхней и нижней части тела и высота сиденья. В эпоху архаики это — фронтальные, неподвижные статуи; между верхней и нижней частью тела нет никакого контраста, никаких динамических взаимоотношений, поэтому не может быть и речи об удобном сиденье, о том, чтобы опереться, прислониться, о какой бы то ни было вольности позы. Для архаического скульптора сидящая статуя представляет собой не органический, а тектонический мотив. Сиденье расположено на высоте колен, бедра образуют абсолютно прямую горизонтальную линию, формы ограничены правильными геометрическими плоскостями. Статуя неотделима от сиденья, вместе с ним она образует замкнутую кубическую массу.

В эпоху классического стиля сиденье повышается; его уровень несколько выше колен сидящей фигуры, поэтому бедра видны в ракурсе и более органически связывают верхнюю и нижнюю часть тела. Кроме того, высокое сиденье придает позе большую монументальность. Постепенно намечаются динамические отношения верхней и нижней части тела, правда, сначала только на периферии — в повороте головы, в разных жестах рук, сложенных или вытянутых; но торс долгое время остается неподвижным. Только в IV веке торс приобретает некоторую свободу, поворачивается, нагибается, сиденье становится более уютным, и вместе с тем сидящая фигура начинает воплощать мотивы усталости, отдыха, размышлений («Арес Людовизи»).

В скульптуре эпохи эллинизма происходит полное освобождение сидящей статуи от ига фронтальности, от напряженности и застылости, которые присущи сидящим статуям в предшествующие периоды. Можно было бы сказать, что скульпторы эллинизма впервые индивидуализируют и драматизируют сидящую статую. Главная основа этих изменений заключается в том, что теперь

статуя сидит совершенно иначе. Два основных варианта находят наиболее широкое применение. 1. Человек сидит на кончике сиденья не всем телом и не на всем сиденье. Это создает впечатление индивидуальной позы, более быстрого, изменчивого темпа («Отдыхающий Гермес»). 2. Сиденье становится ниже (ниже колен сидящего). В этом случае создается непринужденная, свободная, интимная поза и вместе с тем возникает богатство контрастов — скрещенные руки, нога, положенная на ногу, тело сидящего поворачивается и сгибается («Сидящая девочка» в Капитолийском музее).

Так возникает поза, служащая своеобразным переходом от сидящей к лежащей статуе. Ярким примером может служить так называемый «Фавн Барберини», представляющий собой своеобразное сочетание юмора и монументальности, мощи и вялости. В этом произведении достигнута максимальная динамика, доступная сидящей статуе.

*

До сих пор мы говорили об изображении человеческой фигуры в целом, в особенности о понимании человеческого тела в скульптуре. Теперь обратимся к проблеме трактовки головы в скульптуре, к проблеме выражения лица, мимики, портрета.

В скульптуре, в основе которой лежит пластическая, моторная энергия, эти проблемы связаны с большими трудностями, в результате чего приемы выражения в скульптуре значительно отличаются от экспрессивных приемов живописи и графики. Дело в том, что живопись может изобразить только часть головы, все равно, идет ли речь о фасе или профиле. Но это ограничение имеет и свои плюсы: оно позволяет живописцу схватывать резко индивидуальные черты в преходящие моменты острого аффекта или внезапной эмоции. Скульптура есть нечто гораздо более прочное и постоянное. Скульптор обладает возможностями всесторонней пластической формы, предназначенной для рассмотрения с разных точек зрения. Но это, в свою очередь, связывает его, заставляя избегать преходящих моментов и слишком специфической экспрессии. Главная задача скульптора

при решении проблемы портрета заключается в том, чтобы добиться органического слияния всех элементов головы (то есть прежде всего фаса и профиля) в некое персональное единство, в единую личность. Именно этого слияния фаса и профиля часто не удается достигнуть архаическому скульптору. В этом смысле очень красноречиво свидетельство современников о греческом архаическом скульпторе Архерме (VI век до н. э.) и его статуе Артемиды: «Голова богини спереди улыбается, а сбоку кажется печальной».

Проследим в общих чертах эволюцию мимики в скульптуре в связи с проблемой пластической экспрессии вообще и с развитием скульптурного портрета в частности.

На первый взгляд может показаться, что нашему утверждению, будто архаической скульптуре не дается мимическая экспрессия, противоречит тот факт, что в египетской скульптуре портрет играл очень важную роль. Однако тут нет никакого противоречия. Прежде всего, настоящего расцвета портрет в египетской скульптуре достигает только в поздний период своего развития. Кроме того, по существу своего назначения портрет в Древнем Египте служил не столько оптическим, сколько магическим целям, был предназначен не для зрителя, а для собственника, его замуровывали в могильной камере, чтобы двойник умершего (Ка) мог узнать свое тело и опять в него вернуться после скитаний в загробном мире. Наконец, египетский скульптурный портрет имеет абстрактный, тектонический характер. Его реализм отнюдствен — в нем еще нет органической жизненности, нет индивидуальной мимики, его невидящий взгляд блуждает в ином мире. Портретные черты, которые египетский скульптор очень тонко подмечает, — не отражение индивидуальной психики, а словно снаружи положены на совершенно неизменное, абстрактное ядро. Чрезвычайно характерно, что египетские статуи никогда не выражают ни гнева, ни удивления, ни улыбки.

Можно сказать, что древняя египетская скульптура еще не поставила проблемы ни характера, ни душевного движения.

Не случайно, что и греческая скульптура долго избегала этих проблем: в эпоху архаики и в раннем периоде классического стиля задачи выразительности лица, индивидуальной мимики, эмоциональной экспрессии чужды греческой скульптуре. Известная роль здесь принадлежала, несомненно, культу обнаженного тела в Древней Греции, большому вниманию, которое уделяли человеческому телу в греческой общественной и религиозной жизни. Греки постоянно видели обнаженное тело на спортивных праздниках, олимпийских играх, в палестрах и гимнасиях — поэтому вполне естественно, что глаз грека был особенно чувствителен к выразительности тела. Несомненно, в связи с этим моторным чутьем в греческой скульптуре вырабатывается своеобразный идеал головы и лица (так называемый греческий профиль) — контур носа по прямой линии продолжает контур лба: здесь взаимоотношение отдельных черт определяется не психологической, а пластической выразительностью. Поэтому портрет в настоящем смысле слова появляется в греческой скульптуре так поздно — в сущности говоря, только в конце классического периода, во второй половине IV века.

Именно в этот период особенно бросается в глаза принципиальное отличие греческого портрета от египетского. Греческий портрет отрывается от магии и религии, он ориентирован не в потусторонний мир, а к согражданам и потомству. Вместе с тем, в отличие от египетского портрета, мы видим в греческом портрете не накопление индивидуальных черт сходства на абстрактной основе, а воплощение возвышенного представления о человеке.

В эпоху архаики головы греческих статуй лишены индивидуального выражения; они как бы не участвуют в действиях и переживаниях фигуры (попытки добиться этого участия приводят, как мы уже знаем, к условной, «архаической» улыбке). Головы скульптур V века (например, Фидия) воплощают обобщенную, типическую экспрессию, возвышенную одухотворенность (то, что греки определяли понятием «этос»). Здесь достигнута полная гармония между принципами этики и нормами практического поведения, здесь создан типический родовой

образ. Но если в египетской скульптуре обобщенная, геометризованная структура составляет только скелет человеческой головы, то в греческой голове классического стиля она — внутри, в самом человеке, в его разумности, совершенстве.

Насколько мимика классической скульптуры носит обобщенный и неопределенный характер, видно из ошибок археологов, пытавшихся по головам статуй определить их пол (Афину Лемнию Фидия, пока была известна только ее голова, принимали за юношу; голову Ганимеда Поликлета, пока в Помпеях не нашли бронзовую копию, принимали за голову девушки и т. п.) Даже когда скульптор V века ставил своей целью изображение определенной личности (например, портрет Перикла скульптора Креси́ла), он ограничивался традиционной, идеальной структурой головы, избегая специфических черт и даже пряча, маскируя их (так, например, сужающуюся кверху голову Перикла, над которой смеялся Аристофан в своих комедиях, Креси́л прячет под шлемом). Не случайно современники, восхищаясь портретом Креси́ла, говорили о том, что он ставит своей задачей «делать благородных людей еще более благородными».

Характерна также созданная в V веке портретная форма «гермы», чисто тектоническая и абстрактная — четырехгранный, суживающийся книзу столб, увенчанный слегка стилизованным портретом (сначала, по-видимому, так изображали только бога Гермеса — отсюда и название). Иногда — и это еще более подчеркивает абстрактный, идеальный характер греческого бюста — герма завершалась не одной, а двумя головами — двух философов, двух поэтов (такие гермы ставили в библиотеках и в частных домах).

Характер человека, свойства бога — классическое искусство воплощает не мимикой, не выражением лица, а позой, походкой, специфическими движениями или атрибутами. Олимпийские боги на фризе Парфенона характеризованы очень тонко, но чисто моторными или символическими признаками: у Зевса, единственного из богов, — кресло со спинкой, изнеженный Дионис сидит на подушке и опирается на гибкого, нетерпеливого Гер-

меса, хромой Гефест опирается на палку, воинственный Арес свободным жестом охватил колени и покачивается.

Некоторый перелом наступает только в IV веке. В это время усиливается интерес к портрету, появляется большее разнообразие его типов — скорбный Еврипид, просветленное безобразие Сократа, воображаемый портрет слепого Гомера. Но и в это время портреты отличаются обобщенностью и героической приподнятостью, воплощающей личность в борьбе с судьбой.

Контраст между V и IV веками в трактовке портрета особенно ясен на эволюции изображения глаз. До IV века у взгляда греческой статуи нет ни индивидуальной жизненности, ни какого-либо определенного выражения; это — абстрактный взгляд вне времени и пространства, ни на что не обращенный, не отражающий никакого характера или переживания. Первые попытки драматизировать голову человека и в особенности его взгляд делаются в IV веке. Но все же этот драматизм воплощает не индивидуальные переживания, а духовное напряжение вообще, страстную взволнованность. Всего последовательнее эту драматизацию образа проводит скульптор Скопас. Экспрессия его голов достигнута целым рядом специфических приемов: лоб с поперечной складкой, глаза в тени углубления, открытый рот, из которого как бы вырывается горячее дыхание, изогнутая шея. Специфические приемы Скопас применял и для изображения глаз: выпуклое глазное яблоко, верхнее веко, слегка закрывающее его, нависающая бровь придают взгляду взволнованность и страдальческий пафос. Иного эмоционального эффекта добивался современник Скопаса Пракситель. Благодаря мягкой, как бы расплывчатой трактовке форм взгляд его статуй приобретает влажность и мечтательность.

В связи с этим обогащением стилистических средств оказывается возможным и чрезвычайное обогащение тематики новыми образами психологического характера: так, в IV веке появляются вооруженная Афродита и влюбленный бог войны, бог сна, беснующаяся вакханка и подвыпивший фавн. Следует вместе с тем отметить, что психологическая интерпретация этих статуй вложена не столько в мимику лица, сколько в пластику и сим-

волику тела: голова бога сна находится в тени, он ступает мягкими, неслышными шагами: у Менады — широкий шаг, жертвенный козленок на плече, откинутая назад голова.

Во второй половине IV века появляется портрет во весь рост (Софокл, Демосфен), а вместе с тем растет популярность бюста. Портрету Софокла (выполненному лет через сто после смерти знаменитого драматурга) свойственно некоторое интеллектуальное высокомерие и в позе и в жестах, которое характеризует не столько личность данного поэта, сколько вообще знаменитого, избалованного успехом человека.

В эпоху эллинизма греческое портретное искусство становится острее, но вместе с тем будничнее и пессимистичнее, часто воплощая настроение грусти, потерянности, разлада между личностью и ее телесной оболочкой. Особенно выразителен бронзовый бюст неизвестного поэта (раньше его считали портретом поэта Каллимаха). В нем есть и несомненная близость к натуре и вместе с тем напряженный драматизм, который сказывается в наклоне головы, резких морщинах, спутанных волосах, открытом рте. И все же это — не столько индивидуальный, сколько «характерный» портрет, как и все другие греческие портреты эпохи эллинизма. Они воссоздают не индивидуальные свойства модели, а типические признаки, не переживания, а «этос», не душу данного человека, а дух человека вообще; бурное вдохновение поэта, погружение в философские размышления, непоколебимую волю стратега и т. п. Доминирующим свойством греческого портрета является выражение воли, стремление к действию, к активности. В галерее греческих портретов мы найдем характеры сдержанные или, скорее, замкнутые или открытые. Но о чувствах, переживаниях этих людей мы почти ничего не знаем. Греческому портрету чуждо выражение улыбки или самозабвения.

В отличие от греческого римский отдел античного музея поражает обилием портретов. При этом римские портреты существенно отличаются от греческих как по внешним, так и по внутренним признакам. Прежде всего в Риме создано очень много женских портретов, в

Греции же их почти нет. Римские портреты обычно изображают императоров, полководцев, чиновников; греческие портреты чаще изображают ученых и художников. К этому присоединяется отличие по существу. Греческие портреты передают типичные черты человека; при этом человек, так сказать, подчиняется статуе, тем чисто пластическим возможностям, которые скрыты в форме головы и чертах лица. В римском портрете, напротив, человек часто совершенно подавляет статую, так как художник стремится схватить в голове и лице индивидуальные, остроперсональные и часто совершенно случайные черты.

Эта разница особенно бросается в глаза, если сравнивать не бюсты, а статуи во весь рост. С одной стороны, возьмем греческую портретную статую персидского сатрапа Мавсола (IV век до н. э.). В ней воплощены типические черты восточного властителя — борода, длинные волосы, медленные, приторные движения (изогнутое тело и наклон головы); при этом специфический ритм, присущий образу Мавсола, равномерно выдержан во всей статуе — в голове и теле. Перед нами — портрет с головы до ног.

Совершенно иначе решена проблема в римском портрете императора Клавдия. У императора тело Зевса, идеальное и условное, заимствованное из греческого репертуара, и на этом условном теле — индивидуальная голова Клавдия, в которой подчеркнуты остриндивидуальные, обыденные черты императора, его духовная ограниченность. Таким образом, статуя состоит из двух стилистически и психологически разноречивых частей.

Весьма возможно, что эта своеобразная двойственность римских портретных статуй опирается на традиции этрусской скульптуры, на те этрусские статуи умерших, которые помещались на крышках саркофагов. Тело у этих статуй представляет собой условный, пассивный придаток к огромной, жутко реальной и индивидуальной голове, словно предвосхищающей расцвет бюста в римской скульптуре.

Эволюция римского бюста очень поучительна. В греческой скульптуре, собственно говоря, не было бюста в полном смысле слова — портрет состоял из головы и шеи.

Примерно по этой же схеме делались и римские портреты эпохи ранней республики. Позднее, во времена Цезаря, границы портрета начинают расширяться, особенно спереди, появляются контуры груди (хотя сзади бюст выдалбливается). Еще позднее, во времена Флавиев, граница бюста расширяется до плеч. Во времена Траяна появляются контуры рук и плеч. Наконец, в конце II века н. э. границы бюста снижаются почти до талии, а руки изображаются полностью (бюст императора Коммода в виде Геракла с дубинкой и львиной шкурой).

Вместе с тем начиная с эпохи Адриана растет популярность бурава, с помощью которого можно просверлить глубокие отверстия и употребление которого решительно меняет трактовку волос. Греческий скульптор трактовал волосы как компактную массу, подчиненную форме головы; римский скульптор превращает волосы в орнаментальное обрамление головы с богатой декоративной игрой света и тени. К этому же времени относится и новый прием трактовки глаза, который придает взгляду неизвестную раньше выразительность и динамику. Благодаря тому что скульптор прочерчивает контур радужной оболочки и делает две маленькие выемки, которые создают впечатление бликов света на зрачке, взгляд приобретает направление и энергию, он смотрит и видит.

Хотя римский портрет индивидуальней, мгновенней, «случайней», чем греческий, но и ему не хватает психологической экспрессии. Римский портрет только намечает, но отнюдь не решает проблемы психологического портрета: в римском портрете нет «души», нет проникновенного взгляда, нет веры в человека, откровенности со зрителем, он не стремится завязать с ним беседу.

Эти особенности римского портрета проявляются в последовательной его эволюции в сторону стилизации и идеализации. Происходит как бы удаление портрета от зрителя и в духовном и в оптическом смысле — портрет начинает жить не в реальном мире, а в сфере абстрактных символов и понятий. Крайняя ступень этой эволюции — голова императора Константина. Уже колоссальные размеры (два метра вышины) выводят эту голову далеко за пределы реальной действительности. Кроме

того, это вообще не голова, а лицо, и даже не лицо, а только два его наиболее выразительных элемента: мощный подбородок, воплощающий сверхчеловеческую волю, и огромные глаза, которые смотрят над действительностью — словно дух, сбросивший с себя материальную оболочку.

Средневековая скульптура дополняет и развивает дальше язык пластической экспрессии в двух главных направлениях. Прежде всего средневековый скульптор владеет мимикой не только лица, но и тела статуи; он находит элементы выразительности в позе статуи, ее движении, в складках ее одежды. Античная статуя выражает волю и интеллект, она замкнута от всего окружающего. Средневековые статуи выражают чувства, эмоции, переживания; они хотят довериться друг другу и зрителю; поведают о своих печалях и радостях. Средневековые статуи стремятся к органическому и динамическому созвучию с окружением, к ритмической и мимической перекличке с архитектурой и зрителем, к тому, что составляет принципиальное отличие западноевропейской скульптуры от античной.

Начало эволюции мы можем наблюдать на западном портале Шартрского собора (XII век — конец романского стиля). Его скульптуры представляют собой как бы архаику западноевропейского искусства. Шартрские статуи на западном портале напоминают греческую архаику своей полной пассивностью, неподвижностью. Они подобны каменным столбам. И в то же время уже в них обнаруживается тенденция к одухотворению и выразительности: их внутренняя, духовная энергия находит себе выход в сверхъестественно удлинённых телах, в том, как они живут вместе с архитектурой, с ее столбами и арками, как они тянутся ввысь, к небу. Чем ближе к центру портала, тем выше вырастают статуи; они стоят на узких, тонких базах, где едва хватает места для ног — этим еще сильнее подчеркивается вертикальная тяга, еще больше человеческие фигуры лишаются земного притяжения.

Следующий этап развития наступает тогда, когда статуи с внешних стен переходят во внутреннее пространство собора, приближаются к зрителю. В качестве

примера можно привести статуи Кёльнского собора, относящиеся к началу XIV века, к периоду зрелой готики. Они тоже ритмически связаны с архитектурой, но не с ее каменными массами, с ее тектоникой, а с самим пространством храма, с изгибами сводов и арок. Именно в этой связи, очевидно, появляется и изгиб тела статуи в виде буквы S (одно бедро статуи изгибается наружу, другое — внутрь, плечо опущено, длинные параллельные складки одежды падают с головы до кончиков пальцев ног — так тело статуи почти не ощущается, а в ее изгибе находят себе выражение внутренние эмоции человека). Вместе с тем, в отличие от Шартра, статуи поворачиваются друг к другу, немного улыбаются, а их руки начинают участвовать в диалоге.

Последний шаг этого развития североевропейская скульптура делает в конце XIV и в XV веке, когда экспрессия статуи оборачивается непосредственно в окружающее пространство, на зрителя. Император Карл IV приветствует толпу или благодарит ее за приветствие с балкона церкви в Мюльхаузене. В это время происходит уже полное освобождение мимики для передачи настроений и переживаний в скульптуре и появляется экспрессивный бюст. В качестве яркого примера могут служить произведения голландского скульптора Николауса Герхарта из Лейдена, работавшего в Южной Германии и Австрии, — его бюсты пророков и сивилл для кафедры Страсбургского собора. Они вырезаны из дерева: уже в самом материале содержится своеобразное сочетание бесформенной, сырой материи и органической энергии. Художник сознательно придал бюстам характер незаконченности. При этом бюсты вырезаны вместе с базами, что еще более усиливает впечатление случайности, находящей свое выражение в том, что локти статуи выходят за пределы баз, и в том, что фигуры обращены к зрителю боком. Художник, с одной стороны, изображает руки бюстов, а с другой стороны, срезывает плечо или показывает только два пальца, таинственно поглощающие бороду.

Существенное отличие между античной и готической скульптурой можно было бы сформулировать таким образом. Античный скульптор действует выпуклыми (кон-

вексными) формами, в его статуях главное — выпуклости, выступы, закругления масс. В готической скульптуре преобладают формы конкавные — углубления, желоба, пролеты, контрасты света и тени, интервалы.

В сущности говоря, только на этой стадии экспрессивного бюста становится возможной проблема автопортрета в скульптуре. Один из ранних примеров — автопортрет скульптора Йёрга Сирлина (среди декоративных скульптур Ульмского собора) с конвульсивно согнутой рукой и беспокойным, напряженным устремлением вперед.

Таким образом, можно утверждать, что проблема экспрессивной головы в скульптуре поставлена северной готикой. Вместе с тем необходимо отметить, что готическая экспрессия иррациональна, загадочна; духовная энергия готических голов не приняла индивидуальных форм, словно не связана с определенным местом и временем. Все эти существа подавлены гнетом глубоких переживаний, взволнованны, хотят довериться зрителю, но язык их эмоций и мимики для нас непонятен. Мы угадываем их волнение, сочувствуем борьбе, но говорить с ними не можем (характерно, что лица «плакальчиков», которых нидерландские скульпторы в эти переходные годы конца XIV — начала XV века ставят вокруг саркофага умершего, совершенно закрыты от зрителей капюшонами).

Подлинное взаимное понимание между статуей и зрителем начинается только в эпоху Возрождения. В последовательном развитии на протяжении XV века этот контакт становится все теснее, мимика все индивидуальней, настроения все изменчивей. Примером такого тесного контакта может служить бюст юного Крестителя, приписывавшийся ранее Донателло. Здесь мы видим воплощенной в образе Крестителя индивидуальную экспрессию: открытый рот, спутанные волосы, наскоро завязанный узел грубого плаща — все относится к определенному моменту, к конкретной ситуации. Вместе с тем Креститель психологически связан с окружением, с толпой — к ней обращен его горячий призыв; в свою очередь взволнованность толпы отражается в лице молодого пророка. В то же время следует подчеркнуть,

что в портретах эпохи Ренессанса деятельность человека и его характер еще не слились воедино; только в портретах эпохи барокко бывает воплощено единство судьбы и личности.

Наиболее ярко этот новый этап в развитии скульптурного портрета представлен творчеством Лоренцо Бернини. Прежде всего головы его статуй отличаются более сложным языком мимики, более богатыми оттенками психологического, физиологического или патологического выражения. Кроме того, важно отметить совершенно новый метод работы с модели, применяемый Бернини. Художник требовал, чтобы модель во время сеанса не сидела спокойно, а меняла положение, двигалась, разговаривала, давала волю своему темпераменту и мимолетному настроению. А с этим связана самая сущность художественной концепции Бернини, которого интересует изображение не столько самого человека, сколько «состояния», в котором он находится. Вместе с тем в европейской скульптуре XVII—XVIII веков значительно усиливается познавательная роль портрета. Если раньше задачи портрета диктовались или религиозными соображениями, или тенденцией к героизации человека, или, наконец, бытовыми традициями, то теперь их определяет стремление понять и зафиксировать психическое состояние человека.

В бюсте кардинала Боргезе Бернини подчеркивает мимолетную ситуацию и жизнерадостность модели — в мимике, повороте головы, криво надетой шапочке, мерцании шелковой материи. Вместе с тем художник хочет создать впечатление, что кардинал является только случайной частью группы людей, что вокруг него собралось невидимое зрительно общество, с которым кардинал находится в живом общении. Совершенно иной характер присущ посмертному бюсту папского врача Фонсеки, в котором художник хотел воплотить сложное сочетание религиозного экстаза и болезни сердца.словно в молитвенном порыве Фонсека высовывается из ниши; при этом одна его рука прижата к груди, как бы умеряя сердцебиение, другая же судорожно комкает одежду — ее ломаные складки усиливают эмоциональную насыщенность портрета.

Наиболее яркими явлениями портретного искусства XVIII века стали бюсты Гудона. Они всегда «открыты» в окружающее пространство, как бы захвачены врасплох, мимоходом, но человек разгадан. Ироническая улыбка играет на губах жены художника, но еще минута — и она исчезнет. В бюстах Гудона почти всегда преобладает одна черта — в ней сконцентрированы, к ней стянуты все элементы лица: если в портрете жены это — мимолетная улыбка, то в бюсте Франклина — сжатые губы.

В конце XIX века европейская портретная скульптура делает еще один шаг в область мгновенного, субъективного восприятия. Целый ряд скульпторов пытается использовать приемы импрессионизма и перенести их в скульптуру. Одним из первых это делает последователь Родена, русский скульптор Паоло Трубецкой, учившийся и постоянно живший в Париже или в Италии. В своей портретной скульптуре он пытается подчеркнуть случайность позы и ситуации (в повороте головы, завернувшемся воротничке, в части одежды, свисающей с постамента). Не менее характерна сама пластическая техника Трубецкого с его нарочитой эскизностью, следами шпателя, подобными ударам кисти.

Если Трубецкой только заимствовал у импрессионистов некоторые их приемы, то итальянский скульптор Медардо Россо стремится перенести в скульптуру самую сущность импрессионистического восприятия натуры: он изображает в воске или в глине не столько предметы, сколько впечатления от них, не тела, а свет и воздух, их охватывающий. Даже самая тематика Медардо Россо, названия его произведений свидетельствуют о живописном, импрессионистическом мышлении художника: «Впечатления из омнибуса», «Падающая тень», «Вечер на бульваре» и т. п. В «Вечере на бульваре» голова дамы только угадывается; главное, что интересует художника, — это эффект вечерних теней, сгустившихся вокруг головы и погружающих ее в сумеречную дымку.

Субъективизм, свойственный искусству Медардо Россо, становится еще сильнее в творчестве художников, связанных с течениями символизма и экспрессионизма,

которые окончательно переносят центр тяжести с объекта на субъект, с переживаний модели на эмоцию, настроения и впечатления самого художника. Здесь выражение как бы отрывается от человека, становится самостоятельной силой, подчиняет себе движения тела и искажает его во имя субъективной экспрессии. Многие скульпторы этого направления тяготеют к преувеличенно удлинненным, худым телам. Такова, например, скульптура бельгийского художника Жоржа Минне «Мальчик», своей угловатой, напряженной позой стремящаяся воплотить чувство депрессии и отчаяния. Еще дальше в сторону искажения натуры во имя выразительности идет немецкий скульптор Лембрук. В его «Мыслителе» нет тела, есть только кисть руки, прижатая к груди, и узкая голова с огромным лбом и напряженным, невидящим взглядом. Здесь скульптура делает безнадежную попытку воплотить в пластических формах самый дух мыслителя, самую эманацию его мысли.

Эта нездоровая тенденция в западноевропейской скульптуре в конце концов привела ряд скульпторов к абстракционизму и сюрреализму, то есть к полной потере живого пластического образа.

*

Важное значение среди проблем, определяющих творческую концепцию скульптора, имеет проблема одежды, драпировки. Каков характер одежды, тяжелая она или легкая, каков ритм ее складок и ее силуэт (сплошной или прерывистый), каково распределение света и тени — все эти элементы драпировки активно участвуют в жизни статуи, в ее движении и экспрессии. Одежда может быть подчинена, служить телу, может быть в гармоническом созвучии с ним, но может с ним бороться, его скрывать, деформировать или преувеличивать его формы.

Можно выделить три основных назначения драпировки в скульптуре. 1. Функциональное назначение одежды, то есть ее отношение к человеческому телу. 2. Характер ткани (шелк, шерсть, кожа). 3. Независимое от тела и структуры ткани орнаментально-декоративное или экспрессивное назначение одежды.

Функциональное назначение одежды находит наиболее яркое воплощение в греческой скульптуре (точно так же как проблему движения греческая скульптура решает прежде всего с функциональной точки зрения). Но происходит это не сразу. Для скульптуры эпохи архаики характерен конфликт между телом и одеждой, их несогласованность. В известной мере этот конфликт свойствен скульптуре Древнего Египта, Китая, раннего средневековья.

Здесь можно наблюдать две крайности в трактовке одежды. I. Одежда так тесно прилегает к телу, что теряет всякую материальность, вещественность, обращается в тонкий, словно накрахмаленный слой с произвольным узором складок. На этой стадии развития греческой скульптуры одежда самостоятельно не существует. II. Одежда охватывает тело как независимая, сплошная, тяжелая масса, застывшая в выпуклостях и углублениях складок. Здесь как бы вовсе нет тела.

Эти архаические схемы свойственны вообще ранним этапам в развитии стилей. Присмотримся, например, к статуям молодого Донателло, знаменующим стиль раннего Возрождения. Броня св. Георгия так плотно примыкает к телу, что обнажает его формы. Плащ св. Людовика образует целые рвы и холмы, совершенно игнорируя скрытое под ним тело.

Перелом к классическому стилю означает для трактовки одежды, что противоречие между одеждой и телом превращается в гармоническое взаимодействие — одежда ритмом своих складок повторяет, сопровождает, подчеркивает, дополняет, а иногда несколько изменяет формы и движения тела. Это гармоническое взаимодействие достигает совершенства во второй половине V века.

Широкой, свободной трактовке одежды в греческой скульптуре очень помогал самый характер греческой одежды. Следует отметить, что греческая одежда очень сильно отличалась от позднейшей европейской одежды (заимствованной, по-видимому, у скифов и галлов). Греческая одежда представляет собой не что иное, как четырехугольный или круглый кусок материи (шерсти или полотна), который получает форму только от задра-

пированного им тела. Таким образом, не покрой, а способ ношения, употребления определяет характер греческой одежды. Иначе говоря — для того чтобы получить форму, греческой одежде нужно человеческое тело. Поэтому основные принципы греческой одежды почти не меняются — меняется только ткань, высота пояса, способ драпировки, форма пряжки.

Совершенно иное соотношение между телом и одеждой мы наблюдаем в позднейшей европейской скульптуре. Европейская одежда (особенно начиная с эпохи Возрождения) как бы заранее приспособлена к человеческому телу, его имитирует. Прежде чем она надета, она уже имеет «фасон», должна «сидеть», независимо от употребления имеет форму. Именно эта независимость европейской одежды от тела сделала ее столь непопулярной у скульпторов; напротив, к античной одежде они охотно возвращаются, особенно когда хотят придать статуям возвышенный и монументальный характер.

Классический стиль в Греции выработал основной принцип драпировки, соответствующий контрасту опирающейся и свободной ноги: длинные, прямые, вертикальные складки подчеркивают и вместе с тем скрывают опирающуюся ногу, свободная же нога моделирована сквозь одежды легкими динамическими складками. Затем греческий скульптор овладевает принципиальным различием между складками, тесно примыкающими к телу и падающими свободно или развевающимися по воздуху.

В конце V века греческий скульптор ставит перед собой новую задачу — просвечивание тела сквозь одежду во всех его изгибах. Примером может служить статуя богини победы (Ники) Пэония, как бы спускающаяся с неба, причем бурный порыв ветра прибавляет одежду к телу, тем самым обнажая его формы. Еще дальше в этом же направлении идет неизвестный автор рельефов, украшавших балюстраду храма Ники на Афинском Акрополе: здесь тело просвечивает как бы сквозь две одежды — вертикальные складки рубашки и их пересекающие легкие, изогнутые складки плаща.

Если греческая скульптура V века великолепно владеет функциональными свойствами драпировки, то ей

еще чуждо чутье материальной структуры одежды. Одежда статуй V века — это одежда вообще, без конкретных признаков той ткани, из которой она сделана. Эту новую проблему драпировки впервые выдвигает скульптура IV века и притом в двояком смысле. Во-первых, мастера IV века дифференцируют складками и характером поверхности ткань одежды, стремясь различить шерсть и полотно, мягкость или жесткость ткани, ее блестящую или шероховатую поверхность (в статуе «Гермес с маленьким Дионисом» поучительно сравнить скомканную, тусклую поверхность плаща, брошенного на ствол, с гладкой, блестящей поверхностью обнаженного тела). Во-вторых, скульпторы IV века ставят своей целью передать не только особенности поверхности той или иной ткани, но и ее вес, ее тяжесть или легкость (особенно интересна в этом смысле статуя так называемой «Девушки из Анциума», изображающая, по-видимому, пророчицу и выполненная одним из учеников Лисиппа — ее одежда кое-как заткнута за пояс, падает тяжелыми складками, волочится по земле).

При всем богатстве и разнообразии драпировки в греческой скульптуре ей чужды эмоциональная или экспрессивная трактовка одежды. В греческой скульптуре может быть воплощен очень тесный контакт одежды с телом, но ей чужда связь одежды с душевным состоянием человека; одежда характеризует деятельность статуи, но не отражает ее настроений и переживаний. Это очень ясно чувствуется при переходе от античной скульптуры к средневековой. Без преувеличения можно сказать, что в готической скульптуре одежда часто является главным выразителем духовной экспрессии (ср., например, статую Уты в Наумбургском соборе).

Что касается скульптуры итальянского Возрождения, то здесь по большей части господствует функциональная интерпретация одежды (в статуях Гибerti, Донателло, Вероккьо и других). Но в скульптуре Северной Италии мы сталкиваемся с родственной готической скульптуре экспрессивной драпировкой, с той только разницей, что если в готической скульптуре одежда воплощает эмоциональные ситуации, то в североитальянской она стремится выразить драматическое событие. В качестве при-

мера можно привести статуарную группу Никколо дель Арка «Оплакивание Христа», где экспрессия рыданий выражена не только в мимике и жестах, но и в жутких тенях, отбрасываемых фигурами, и особенно в бурных взлетах платков и плащей.

Скульптура эпохи барокко как бы стремится синтезировать эти две тенденции в трактовке одежды, воплощая в драпировке и эмоции и действия статуи. В статуе св. Лонгина Бернини (поставленной в нише огромного столба, поддерживающего купол собора св. Петра) драпировка несомненно содействует эмоциональной динамике статуи, но достигается это ценой того, что одежда перестает служить телу, перестает интерпретировать его формы (как она это делала в классической скульптуре), но и не скрывает тело (как в готической скульптуре). В скульптуре эпохи барокко движения тела и одежды развиваются как бы параллельно, вместе и отдельно, подобно скрипке и виолончели, то разделяясь, то сливаясь и тем самым повышая эмоциональную динамику до экстаза.

До сих пор мы говорили почти исключительно об отдельных статуях и применительно к ним рассматривали технические и стилистические проблемы скульптуры.

Теперь нам предстоит коснуться другой, менее значительной по объему, но чрезвычайно важной области композиционной скульптуры, имеющей дело не с отдельной статуей, а со статуарной группой.

При всей сложности и трудности решения проблемы статуарной группы проблема эта несомненно является одной из самых увлекательных для скульптора. Об этом свидетельствуют мечты всех великих мастеров скульптуры (правда, по большей части неосуществленные) обобщить пути своего творческого развития в грандиозной многофигурной группе, в монументальном пластическом ансамбле. Вспомним Микеланджело и трагическую судьбу, которая была суждена его замыслу создать грандиозную гробницу папы Юлия II, или Родена, всю жизнь занятого проектом колоссального монумента «Врата ада», который, однако, так и остался неосуществленным.

Но если скульптурная группа, с одной стороны, является наиболее делеемым идеалом большинства ваяте-

лей, то с другой стороны, нет, пожалуй, никакой другой области скульптуры, которая на протяжении всего долгого развития искусства выдвинула бы так мало вполне убедительных и бескомпромиссных произведений, как именно область статуарной группы.

Однако, прежде чем обратиться к краткому рассмотрению эволюции скульптурной группы, необходимо уточнить границы понятия, которое определяет для нас скульптурную группу в настоящем смысле слова. Здесь прежде всего следует выделить за пределы этого понятия все те многофигурные композиции, которые предназначены для украшения архитектуры (как, например, греческие фронтоны, готические порталы, алтари эпохи барокко и т. п.), так как во всех этих случаях скульптура играет подчиненную, вспомогательную роль, ее содержание и ее композиционные принципы определяются тектонически-декоративными, а не самостоятельными, чисто пластическими задачами. Из области чистой скульптурной группы выпадают, кроме того, отдельные статуи с атрибутами, а также двухфигурные скульптуры, в которых одна статуя полностью подчиняется другой и как бы превращается в ее атрибут («Гермес с маленьким Дионисом» Праксителя, «Диана с оленем» Гужона из замка Ане).

Если мы с этих позиций быстро пробежим эволюцию скульптурной группы, то заметим, что каждая эпоха по-разному понимала идейную и пластическую задачу группы и стремилась внести в нее элементы новой концепции, не знакомой предшествующей эпохе.

На ранних ступенях развития мирового искусства скульптурная группа представляет собой простую рядоположенность нескольких статуй, механическое чередование двух или более фигур по кругу или по плоскости, пассивное, неподвижное сосуществование нескольких равноценных элементов. Иногда подобные статуи бываю́т прислонены к стене, к пилястру, поставлены в нишу. На память прежде всего приходят египетские статуи умерших, сидящие рядом, на одном постаменте, иногда они даже держатся за руки, но между ними нет ни пластического, ни психологического единства (их связывает только религиозная символика, магическое назна-

чение — можно вынуть любую из них, изменится только величина и количество интервалов между фигурами (Рахотеп и Нофрет). Подобные же группы мы встретим и в дальневосточной скульптуре — например, в изображениях Будды с архатами и бодхисатвами.

Собственно говоря, на этом этапе развития мы можем говорить только о предпосылках статуарной группы, только о первых попытках круглой скульптуры отделяться от тектонически-декоративного ансамбля. На этой стадии находится и греческая архаическая скульптура, и вершиной ее можно считать группу «Тираноубийц» — первое пробуждение чувства коллектива и превращение религиозного символа в общественный монумент, в памятник почти революционного значения.

Чего же не хватает этим скульптурным комбинациям, для того чтобы признать в них полноценные статуарные группы? Прежде всего — человеческих отношений между фигурами, психического контакта, общего действия и общего переживания. Этой стадии скульптурная группа достигает в Греции в эпоху классического стиля и в Италии в эпоху раннего Возрождения, а во всей Европе в пору неоклассицизма.

В качестве примера возьмем группу Мирона «Афина и Марсий». Легенда рассказывает о том, как Афина изобрела флейту, но, увидев на поверхности воды свое отражение с надувшимися щеками, в негодовании отбросила инструмент. Подкрался силен Марсий, чтобы схватить флейту, но Афина пригрозила ему проклятием и запретила прикасаться к флейте.

Нет сомнения, что Мирон богаче и органичнее комбинирует свои статуи, чем египетский скульптор. Он связывает их и психологически — единым мотивом флейты, единым действием и оптически — контрастом и соизвучием ритмических движений. И все же композиции Мирона чего-то не хватает, для того чтобы быть признанной подлинной статуарной группой. Я уже не говорю о том, что композиция Мирона разворачивается на плоскости и ее смысл раскрывается только с одной точки зрения. К тому же статуи изолированы одна от другой, самостоятельны и замкнуты в себе, их можно переставлять и отодвигать друг от друга, даже помещать на

отдельные постаменты, так что, в конце концов, они будут существовать независимо друг от друга. Не случайно мраморная копия «Марсия» (оригинал был отлит из бронзы) долгие годы стояла в Латеранском музее как самостоятельная статуя, пока на основании изображений на монетах и рассказа Павсания не удалось установить, что «Марсий» представляет собой часть группы.

Еще более заметно эта присущая классике самостоятельность, изолированность элементов статуарной группы проявляется в композиции неоклассициста Антонио Кановы «Кулачные бойцы». Характерно, что в Ватиканском музее, в зале, посвященном работам Кановы, статуи бойцов помещены далеко друг от друга и притом так, что их разделяет статуя Персея, которая не имеет к ним ни малейшего отношения. Однако пластическое единство группы не чувствуется и тогда, если статуи бойцов приближены друг к другу, так как им не хватает пространства и воздуха для движения, так сказать, настоящего разбега для скрытой в них энергии.

Очевидно, помимо психологической связи между фигурами, помимо общего действия необходимо наличие еще одного элемента, для того чтобы статуарная группа приобрела полное единство.

Чтобы яснее представить себе сущность этого важного элемента, обратимся к одной из наиболее знаменитых многофигурных групп поздней античности — к так называемому «Фарнезскому быку» скульпторов Аполлония и Тавриска. Сюжет группы заимствован из трагедии Эврипида «Антиопа». Авторы группы избирают тот драматический момент, когда сыновья дочери Зевса Антиопы привязывают к рогам бешеного быка Дирку, чтобы отомстить за мучения своей матери, которые та испытала, работая служанкой у Дирки.

Если рассматривать «Фарнезского быка» с самой выгодной точки зрения (спереди), то можно, пожалуй, говорить о некотором равновесии общего силуэта группы; но и с этой позиции бросается в глаза, как раздроблено единство группы многочисленными пересечениями форм и обилием дыр, прерывающих пластическую компактность группы. Но достаточно только немного отклониться от главной точки зрения, как мнимое равно-

весие композиции превращается в полный хаос, причем появляются новые фигуры, которых раньше не было видно (например, Антиопа), и, напротив, те, которые раньше играли главную роль, исчезают.

Тот же недостаток — раздробленность пластической массы и связанное с этим отсутствие единой, целенаправленной энергии — присущ всем позднеантичным группам (в частности, «Лаокоону»).

В эпоху средних веков свободно стоящая статуарная группа вообще уходит на второй план, уступая свое место скульптуре, подчиненной архитектурному ансамблю, выполняющей в первую очередь декоративные функции.

Только в эпоху Возрождения, в эпоху борьбы за свободу человеческой личности, возникает стремление к освобождению скульптуры от декоративных функций, к самостоятельной статуе и самостоятельной скульптурной группе. Правда, итальянская скульптура кватроченто продолжает в области статуарной группы оставаться почти на стадии поздней античности, отличаясь, быть может, только большим индивидуализмом чувства и характера («Юдифь» Донателло, «Встреча Марии и Елизаветы» Андреа делла Роббиа и др.).

Крупнейший вклад в решение проблемы статуарной группы вносит Макеланджело. По ряду его групповых композиций можно проследить, как последовательно великий мастер добивается того художественного эффекта, которого не хватало античной и ренессансной группе — сочетания психологического и пластического единства.

Римская «Пьета» — одно из ранних произведений Микеланджело — построена еще на классических началах: она предназначена для ниши, для рассмотрения с одной точки зрения, она полна гармонического равновесия. Но уже здесь Микеланджело уходит от принципов, которые лежат в основе скульптурной группы в античном искусстве и в искусстве раннего Возрождения: группа Микеланджело гораздо компактнее античной статуарной группы; благодаря широко задрاپированным коленям Марии две фигуры физически и эмоционально как бы сливаются в одно пластическое тело. Вместе с тем в римской «Пьете» Микеланджело еще

не достиг вершины своих поисков: группа лишена динамики, физическое напряжение еще не перерастает в духовное переживание; кроме того, группа еще лишена пластической всесторонности.

В некоторых отношениях следующий шаг в развитии статуарной группы Микеланджело делает в группе так называемой «Победы». Группа требует обхода, с каждой новой точки зрения она обнаруживает новые пластические богатства; две фигуры объединены одним непрерывным вращением спирали; группа полна динамики, и вместе с тем ни один элемент композиции не выходит за пределы сплошной, замкнутой каменной глыбы. Но это богатство контрастов и их изумительное пластическое единство куплены дорогой ценой — отсутствием внутренней силы, идейной значительности, духовной экспрессии. Поэтому исследователи до сих пор ломают голову, пытаясь определить смысл группы: чья это победа — то ли тирании Алессандро Медичи над поверженной в прах Флоренцией, то ли любви над старостью. Не удивительно, что в этой группе нет героической мощи, привлекательности подвига, подлинной человечности — ведь она была создана в конце 20-х годов, в годы наибольшего унижения Италии и глубокого перелома в мировоззрении мастера.

«Победа» — самое формалистическое произведение Микеланджело. Еще дальше по этому пути пошел Джованни да Болонья в «Похищении сабинянки», в группе, пожалуй, еще виртуозней решившей проблему всесторонней статуи, но и еще более бедной духовным содержанием.

Проблема статуарной группы становится основной для творчества позднего Микеланджело-скульптора.

Одним из высших достижений в области статуарной группы как самого Микеланджело, так и всей европейской скульптуры можно считать «Положение во гроб» во флорентийском соборе*. Именно в этом произведе-

* Хотя сам мастер не был удовлетворен какими-то деталями группы, так как в порыве гнева разбил ее несколькими ударами молотка (позднее группа была вновь собрана учеником Микеланджело Кальканьи).

нии Микеланджело проявляется с наибольшей яркостью его стремление к максимальному пластическому единству группы, но на почве глубокой духовной выразительности. При всем пластическом богатстве и многосторонности группа замкнута в суровые, компактные границы каменной глыбы; все движения фигур объединены стремлением охватить, поддержать бессильное тело Христа; сбившийся клубок тел выражает безысходное отчаяние, крушение всех надежд.

Вместе с тем для того, чтобы достигнуть наивысшей пластической концентрации и связанной с ней глубины трагической экспрессии, Микеланджело применяет ряд новых, не знакомых предшествующему искусству приемов. Один из них — умолчание: в осуществленной Микеланджело композиции нет места ни для ног Марии, ни для левой ноги Христа — тем убедительнее кажется нам бессилие тела Христа, тем выразительнее звучит «монолог» его правой ноги. А для того чтобы еще сильнее выдвинуть этот главный мотив, основной стержень группы, Микеланджело применяет другой прием: он несколько искажает реальные масштабы и пропорции фигур, увеличивая их от краев к центру и снизу вверх. Уменьшая женские фигуры, мастер превращает их в пассивные, почти бестелесные опоры для тела Христа, увеличивая голову Иосифа Аримафейского, он усиливает давление книзу, подчеркивает тяжесть отчаяния.

Скульптура XVII и XVIII веков прибавила, пожалуй, только одно новое качество к многообразным задачам и приемам статуарной группы — живописность. Ярким примером может служить группа Бернини «Аполлон и Дафна». Эту группу хочется назвать живописной прежде всего потому, что она рассчитана на рассмотрение с одной точки зрения как картина и потому, далее, что обработка мрамора кажется столь мягкой, как будто художник орудует не резцом, а кистью, и потому, наконец, что замысел группы рассчитан на восприятие не только нежнейших переходов света и тени на человеческом теле, но и окружающего фигуры воздушного пространства. Все эти моменты позволяют говорить о «пейзажном» характере группы Бернини — она не только включает в изображение «пейзажные» элементы,

но и рассчитана на расположение в пейзаже. Так Бернини открывает пейзажную, парковую эру скульптурной группы. Но, обогащенная новыми пиремами и задачами, скульптурная группа эпохи барокко теряет ряд важнейших качеств, которыми она обладала раньше: компактность, пластическое единство и духовную выразительность.

Некоторое возрождение скульптурной группы на новой основе возникает после французской революции. Во-первых, статуарная группа становится одной из наиболее эффективных форм общественно-политического памятника. Во-вторых, наряду с особенно популярной до сих пор темой конфликта или диалога в статуарной группе все чаще появляется теперь тема массового единения людей. Наконец, вырабатывается новый прием расположения скульптурной группы — развертывание ее на широком фоне архитектурной плоскости в виде полурельефа — полусвободной пластической композиции (в качестве примеров можно напомнить «Марсельезу» Рюда или «Танец» Карпо).

Однако наряду с открытием новых положительных перспектив для скульптурной композиции (в частности, коллективного действия или переживания) этот прием заключал в себе и опасные возможности — между прочим потерю скульптурной группой пластической самостоятельности и превращения ее в декоративный или символический придаток к архитектуре.

Естественно, что это подчиненное положение скульптурной группы вызывало у скульпторов внутренний протест и стремление вновь добиваться самостоятельности многофигурных композиций. Но прежнее пластическое единство группы оказывается утраченным, так как утрачена сама идея единства коллектива в буржуазном обществе.

Эта утрата самостоятельности скульптурной группы и ее пластического единства особенно усиливается к концу XIX века. Во всем своеобразии ее можно наблюдать в творчестве Родена. С одной стороны, мы встречаем у Родена декоративно-символическое решение в группе «Три тени» из нереализованного памятника «Врата ада», где группу образует одна и та же фигу-

ра Адама, трижды повторенная в различных поворотах вокруг своей оси. С другой стороны, Роден создает самостоятельную скульптурную группу — «Граждане Кале», где при огромной психологической выразительности отдельных фигур общая композиция группы случайна, некоординированна, лишена пластического единства. Эта группа не имеет такой точки зрения, откуда можно было бы одним взглядом охватить все шесть фигур.

Эта пластическая некоординированность группы Родена сказалась и в вопросе об ее постановке. Характерно, что сам Роден предложил два совершенно противоположных решения. Одна идея постановки — на середине площади, без постамента, таким образом, что скульптурные фигуры как бы теряются среди толпы живых людей. Другой замысел — постановка группы на вершине скалы или башни, где драматическое воздействие отдельных фигур будет полностью утрачено.

Чем дальше, тем больший упадок переживает скульптурная группа. Обособление отдельных элементов группы, уход скульпторов в символику, фантастику, в пейзаж можно наблюдать в связанных со скульптурными группами бассейнах бельгийского скульптора Минне и шведского скульптора Миллеса. Недаром крупнейший западноевропейский скульптор эпохи Аристид Майоль стремился избегать встречи с проблемами статуарной группы и ограничивать свои композиции одной статуей.

И опять, как в конце XVIII — начале XIX века, новое возрождение скульптурной группы связано с революцией. Великая Октябрьская социалистическая революция вновь открывает для скульптуры тему дружбы, коллективного единения, духовного родства, ту тему, которая всегда давала статуарной группе наилучшие возможности для многообразных пластических решений.

Напомню яркий пример из области советской статуарной группы, который свидетельствует и о глубоком понимании художником темы и о многосторонности ее пластических решений.

Прежде всего это — группа В. И. Мухомой «Рабочий и колхозница», которая воплощает идею союза рабочего класса и крестьянства, идею социализма. По

композиции группа Мухиной несколько напоминает группу «Тираноубийц» из периода поздней греческой архаики. Но то, что там — простой шаг вперед двух параллельно идущих фигур, то здесь — мощный порыв, радостный и неукротимый в своем стремительном движении вперед и вверх. Если там фигуры связывает только этот параллельный шаг, то здесь они объединены как бы в одно пластическое целое и тесным прикосновением друг к другу и общим ритмом движения, слившегося в одной, несущей их вперед диагонали. В группе (Мухиной) пластическое единство неотделимо сопряжено с духовным объединением.

Наиболее сильного воздействия статуарная группа достигала тогда, когда скульптору удавалось слить несколько фигур как бы в одно пластическое целое и замкнуть его в едином напряжении воли и чувств.

Особых разъяснений требует проблема света в скульптуре.

Свет в скульптуре не имеет такого господствующего значения, как в живописи. Живописец свет изображает и преобразует; свет в живописи — активный элемент формы, одновременно и средство художественного воздействия и в известной мере цель художника. В скульптуре свет играет роль пассивного, хотя и неизбежного условия воздействия пластической формы. Скульптор считается с реальным светом, использует его, регулирует пластическую форму в соответствии с требованиями освещения, но самый свет он не изображает, не создает, не оформляет и не преобразует. В этом смысле можно провести более тесные аналогии между скульптурой и архитектурой — и там и здесь свет воздействует не столько на самую форму (пластическую или тектоническую), сколько на то впечатление, которое глаз получает от формы. Оставаясь неизменным в своем осязательном объеме, предмет скульптуры или архитектуры может нам казаться то ясным, то неопределенным, то округлым, то угловатым, в зависимости от характера освещения.

Вместе с тем необходимо иметь в виду, что о свете в скульптуре можно говорить в двояком смысле. Во-первых, взаимоотношение между светом и пластической

формой определяет обработку поверхности. Во-вторых, при постановке скульптуры художник должен считаться с определенным источником света.

О взаимоотношении света и поверхности скульптуры мы уже говорили, знакомясь с материалом скульптуры. Различные материалы различно реагируют на воздействие света. Материалы с грубой, шероховатой, непрозрачной поверхностью (дерево, отчасти бронза и известняк) требуют прямого света, который придает формам ясный, простой, определенный характер. Для мрамора, всасывающего свет, характерен прозрачный свет, словно освещающий форму изнутри. Главный эффект скульптур Праксителя и Родена основан на контрасте прямого и прозрачного света. При обработке гладко шлифованных и глазурованных материалов скульптор имеет дело с рефлекторным светом. Бронзе наряду с прямым светом присущ рефлекторный свет, дающий яркие блики на полированной поверхности. Наиболее же сильных эффектов рефлекторный свет достигает в фарфоре с его блестящей поверхностью.

Не все эпохи и не все скульпторы придавали одинаковое значение и одинаковое истолкование проблеме света. Так, например, Родена очень занимало взаимодействие света и формы; напротив, Микеланджело был к нему равнодушен. Для египетского скульптора свет — средство выделения естественных свойств твердых, темных материалов. Напротив, Пракситель, Бернини, Карпо стремились использовать свет, чтобы заставить зрителя забыть о материале, отдаться иллюзии изображенной материи, превращению мрамора в мягкое обнаженное тело или в кружева, или в облако.

Таким образом, можно говорить о двух противоположных принципах использования света в скульптуре. Один из них заключается в том, что отношения света и тени используются для лепки, моделировки пластической формы, для облегчения ясного восприятия. Другой принцип — когда контрасты света и тени служат, так сказать, для затруднения пластического восприятия, для создания таких эффектов, которые противоречат данным осязания.

Не следует думать, что только ясное, моделирующее

освещение способно создавать положительные ценности в скульптуре. Оно свойственно в основном архаическим и классическим периодам в истории скульптуры (греческой скульптуре до середины V века, романскому стилю, скульптуре итальянского Возрождения); оно больше соответствует южным, чем северным природным условиям (поэтому многие греческие статуи, задуманные в ясном, ярком южном свете, теряют пластическую выразительность в бледном освещении северных музеев). Но в истории скульптуры есть и другие эпохи, с противоположной тенденцией — со стремлением к конфликту между светом и телесными формами, к самоценным эффектам света, которые рождаются как бы наперекор требованиям пластической лепки (скульптура эпохи эллинизма, поздней готики, Бернини, Родена). Конфликт между светом и осязательным восприятием, иначе говоря «живописный» принцип, в скульптуре может быть вполне закономерным средством скульптора, но при одном условии — если скульптор использует воздействие света, но не стремится к изображению света (как делают, например, Медардо Россо или Архипенко).

Значение источника света, его количества и направления. Для скульптора очень важно знать место постановки статуи и условия, в которых она будет стоять. Известно, например, что Микеланджело сделал важные изменения в статуе Давида после того, как ее установили на площади Синьории. Его статуарная группа «Пьета» была специально рассчитана на освещение справа. Особенно точный расчет освещения проведен Микеланджело в Капелле Медичи, где мастер стремился согласовать освещение с идейным и психологическим замыслом ансамбля; в тени оказываются лица «Ночи», «Мадонны» и «Мыслителя», то есть тех образов, которые символизируют трагическую судьбу Флоренции и рода Медичи. Здесь, таким образом, впервые в истории скульптуры не только отдельные статуи, но и весь сложный, многофигурный ансамбль задуман в связи с окружающим пространством, в зависимости от источника света.

В целом можно утверждать, что выбор источника света для скульптуры и угла его падения определяют

те же принципы, которые действительны и при обработке поверхности скульптуры. Мастера чистого пластического стиля обычно избирают ровный, концентрированный свет из одного источника, по большей части находящегося сбоку (так как такой свет подчеркивает лепку формы). Напротив, мастера живописного импрессионистического стиля в скульптуре предпочитают рассеянный свет, падающий из разных источников — спереди, сверху или сзади (Бернини, Роден, скульптура поздней готики и позднего барокко, японская скульптура). Некоторые эпохи в истории скульптуры охотно пользуются цветным освещением. Вспомним готический цветной витраж или статуарную группу Бернини «Экстаз святой Терезы». Эта группа помещена в глубокой нише и непонятным образом ярко освещена — на самом деле свет на группу падает из помещенного в потолке ниши невидимого для зрителя желтого стекла. Здесь свет не столько выполняет пластическую функцию, сколько является носителем настроения.

Следует еще раз подчеркнуть значение материала при выборе освещения скульптуры. Для мрамора выгодней одностороннее освещение, концентрированный свет, ясно выделяющий внутренние формы статуи. Иначе говоря, мрамор выигрывает во внутреннем пространстве. Напротив, на вольном воздухе, на площади, при рассеянном свете тонкие нюансы мрамора теряют выразительность. Здесь выгодней бронзовая статуя с ее ясно выделенным силуэтом и резкими бликами света.

*

До сих пор мы говорили о свободной скульптуре, независимой от декоративных и тектонических функций. В действительности же лишь меньшая часть скульптур имеет самоценное значение. Большая же часть скульптур связана с окружением, истолковывает или украшает архитектуру, или активно участвует в жизни окружающего пространства и поэтому может быть условно названа декоративной скульптурой.

Скульптура — трехмерное, кубическое искусство — по своей природе как бы требует, чтобы статую обходили кругом, рассматривали с разных точек зрения. Эту все-

сторонность скульптуры поощряют и некоторые пластические техники — например, все виды лепки (глина, воск), прибавления материала, ощупывания формы кругом.

Эпохами тяготения художников к круглой, всесторонней статуе являются конец IV — начало III века в Древней Греции и вторая половина XVI века в Западной Европе (скульптура XIX века не имеет господствующей тенденции). Очень характерны в этом смысле рассуждения, высказанные Бенвенуто Челлини в его «Трактате о скульптуре»: по его словам, «скульптура по меньшей мере в восемь раз превосходит живопись, так как она располагает не одной, а многими точками зрения и все они должны быть одинаково ценными и выразительными».

Но если мы внимательней присмотримся к эволюции скульптуры, то увидим, что эпохи круглой, всесторонней статуи представляют собой, скорее, исключение из правил и что гораздо чаще и продолжительней эпохи, когда преобладают противоположные тенденции — к скульптуре односторонней, к рельефу, к единой точке зрения на статую, к синтезу скульптуры и архитектуры (Египет, греческая архаика и ранняя классика, средние века, господствующие направления в скульптуре Ренессанса и барокко). Для односторонней, рельефной концепции скульптуры благоприятна техника обработки камня, которую применяли Микеланджело и Гильдебранд.

Борьба этих двух тенденций проходит сквозь всю историю скульптуры и особенно ярко отражается во взаимоотношениях между памятником и площадью, между скульптурой и окружающей архитектурой.

В Древнем Египте круглые статуи скорее исключение, чем правило, так как скульптура еще не отделилась от окружения, не преодолела косности материи; она еще срослась или с архитектурой или с первобытной природой. Поэтому египетская статуя всегда ищет опоры сзади, прислоняется или к стене, или к пилоэстру. Но это — еще не органическое сотрудничество архитектуры и скульптуры, как в более поздние эпохи. Статуи не служат архитектуре, тектонически с ней не связаны, не участвуют в ее конструкции. Это — куски сырой мате-

рии, которые начинают принимать образ человека. Скульптура в Египте как бы еще не проснулась к сознательной, органической жизни.

Об этом свидетельствуют масштабы и пропорции египетских статуй (например, масштаб сидящих статуй, украшающих фасад храма в Абу-Симбеле, столь огромен, что он не находится ни в какой связи с пропорциями дверей храма; по масштабу статуи принадлежат не фасаду, а окружающему безграничному пространству). Даже в тех случаях, когда египетские статуи рискуют отделиться от архитектуры, от стены, они по большей части отваживаются это делать не поодиночке, индивидуально, но, объединенные в безличные ряды, они как бы магически прикреплены к пилоастру или невидимой стене (аллея сфинксов в Карнаке).

Греческая скульптура сохраняет тесную связь с архитектурой, но вместе с тем вступает с ней в более свободные, декоративные или тектонические отношения. Греческая статуя стремится не удаляться слишком далеко от архитектуры, она ищет себе прочных, спокойных фонов. Раскопки в Приене, Пергаме и других античных городах свидетельствуют о том, что греки избегали ставить памятники в середине площади. Обычно статуи помещали по краям площади или священной дороги, на фоне здания или между колоннами — таким образом, греческая статуя обычно не была доступна обходу и всестороннему обзору. Поэтому можно утверждать, что в Древней Греции преобладала рельефная концепция скульптуры. Вместе с тем следует подчеркнуть, что греческая скульптура отнюдь не была полностью подчинена архитектуре. Взаимоотношения между ними можно, скорее, назвать координацией, гармоническим сосуществованием двух родственных искусств.

В Греции охотно доверяли статуям роль тектонических элементов (египетская скульптура еще не выполняла таких функций): мужские или женские фигуры, называемые атлантами или кариатидами, заменяли колонны или столбы и выполняли функции несущих тяжесть опор. Этот мотив получил в дальнейшем широчайшее применение. Но ни одна эпоха не достигала такой гармонии в разрешении проблемы тектонической

скульптуры, как греческое искусство, дававшее в своих атлантах и кариатидах идеальное воплощение человеческой воли и возвышенного этоса: ни в позе кариатид, ни в их мимике не чувствуется физического напряжения или духовного страдания — они несут на голове тяжесть антаблемента с такой легкостью, с какой афинские девушки носили на головах сосуды.

В средние века кариатида-колонна превращается в консоль или кронштейн — маску, тектоническая функция опоры оборачивается духовными страданиями рабства и унижения; тело же становится маленьким, съезжившимся; все внимание скульптора устремлено на переживание, выразительную мимику лица.

В эпоху барокко гармоническое сотрудничество скульптуры и архитектуры нарушается физическим усилием, мучительным напряжением, которое искажает и сгибает мощные тела атлантов (ср. атлантов Пюже при входе в ратушу Тулона).

Координация архитектуры и скульптуры в греческом искусстве проявляется и в типичном для Греции декоративном применении скульптуры. В греческом храме существует целый ряд свободных полей, которые не вовлечены в борьбу несущих и опирающихся частей: это, во-первых, так называемые метопы, то есть пролеты между балками, концы которых замаскированы триглифами, во-вторых, треугольные пустые пространства между главным карнизом и двумя скатами крыши — так называемые фронтоны или тимпаны. Метопы украшаются рельефами, фронтоны — статуарными группами. Здесь достигнуто замечательное равновесие тектонических и пластических сил: архитектура дает скульптуре обрамление, идеальную арену деятельности, само же здание обогащается органической динамикой скульптуры.

Это равновесие, гармоническая координация искусств у греков особенно бросается в глаза по сравнению с индийским и готическим искусством, где господствует полная зависимость, подчиненность одного искусства другому.

Индийская скульптура вообще почти не знает свободного монумента, самостоятельной статуи. Назначение

индийской скульптуры — украшать архитектуру. Но делается это в огромном преизобилии: декоративных статуй так много, их движения и эмоции так динамичны, что они полностью подчиняют себе здание, подавляют его своим шумным потоком. Органическая сила индийской скульптуры так велика, что в конце концов все здание превращается в живое, многоголовое существо.

Если в Индии скульптура подчиняет себе архитектуру, то в эпоху готики мы видим обратную субординацию — архитектура подчиняет скульптуру. Готика избегает свободно стоящих статуй — без опоры архитектуры готическая статуя бессильна. Этим же объясняется, что почти все готические памятники имеют чисто архитектурную форму, как бы в миниатюре имитирующую формы и конструкцию монументальной архитектуры. Характерно также принципиальное отличие между греческой и готической декоративной скульптурой: греческая статуя ищет опоры или в нейтральной плоскости стены, или в пролете; готическая статуя тяготеет к углу здания, ищет опоры в грани, выступе, столбе, она втянута в динамику вертикальных линий. Скульптурные украшения готического собора почти так же преизобильны, как декоративная скульптура индийского храма, но в готическом соборе скульптура полностью подчиняется требованиям тектоники, тянется вместе со столбами и фиалами, изгибается и гнется вместе с арками портала.

Скульптуру эпохи Возрождения характеризует борьба двух противоположных тенденций. С одной стороны, в это время возрождается рельефное восприятие скульптуры (с одной точки зрения), свойственное античности. С другой стороны, именно в эпоху Возрождения памятник начинает отделяться от стены, становится независимым от архитектуры, устремляется на середину площади. Основные этапы эволюции таковы: конная статуя Гаттамелаты уже отделилась от стены церкви, но движется параллельно фасаду; конная статуя Коллеони стоит перпендикулярно к фасаду; статую Марка Аврелия Микеланджело помещает в центре Капитолийской площади.

С этого момента рельефное восприятие скульптуры с одной точки зрения все чаще уступает место всесторонней скульптуре. Статуя отрывается от архитектуры и стремится слиться с окружающей жизнью. В эпоху барокко это слияние декоративного монумента с окружением выступает особенно ярко. Характерно, однако, для эпохи барокко, что в это время избегают помещать отдельные статуи в середине площади и обычно украшают площадь или обелиском, или фонтаном — таким образом сохраняется тектоника площади и одновременно получает удовлетворение потребность эпохи в живописной динамике водной стихии.

Вместе с тем стиль барокко представляет собой расцвет и завершение того процесса в истории декоративной скульптуры, который начинается еще в эпоху поздней готики. В эпоху античности и в средние века декоративная скульптура была сосредоточена главным образом на наружных стенах архитектуры и в наружном пространстве. В эпоху поздней готики и особенно раннего Возрождения основной центр скульптурной декорации переносится во внутрь здания, в интерьер — вспомним алтари, кафедры, кивории готических соборов; тробницы, эпитафии, скульптурные медальоны итальянского Ренессанса.

Здесь очень поучительна эволюция декоративных принципов в скульптуре начиная от раннего Ренессанса к барокко. Одним из постоянных монументов итальянского церковного интерьера является гробница. В эпоху раннего Возрождения она или находится в плоской нише, или прислонена к стене, от нее неотделима и участвует в жизни архитектуры своей ясной линейной тектоникой. Постепенно ниша становится все глубже, статуи — круглей, связь гробницы со стеной ослабевает. В гробницах эпохи барокко (например, у Бернини) саркофаг с аллегорическими фигурами находится уже перед стеной, умерший (который раньше лежал на саркофаге) теперь от саркофага отделился и сидит в нише. В эпоху позднего барокко декоративная скульптура достигает полной свободы: статуи заполняют все пространство церкви, садятся на выступы карнизов, взлетают до купола.

Если в эпоху Возрождения декоративная скульптура служила украшением стены, то в эпоху барокко она делается украшением пространства.

Краткий, далеко не полный обзор принципов декоративной скульптуры показал нам важное значение рельефного восприятия скульптуры. Можно даже утверждать, что в истории искусства преобладают эпохи, когда круглая скульптура стремится превратиться в рельеф. Теперь пришло время ответить на вопрос — что такое рельеф, каково его происхождение, его принципы, его виды.

*

В рельефе различают два основных вида по степени его выпуклости — плоский (или низкий), или барельеф, и высокий, или горельеф. Разумеется, эти два вида допускают всевозможные вариации. Понятия «высокий» — «плоский» надо понимать относительно — разница между ними определяется отношением между выпуклостью рельефа и протяженностью занимаемой им плоскости. Рельеф вышиной в четыре сантиметра на широкой плоскости покажется плоским, на маленькой плоскости — высоким. При этом выпуклость рельефа часто зависит не только от специальных намерений художника, но и от материала, техники, освещения. Растяжимость металла позволяет делать очень выпуклый рельеф. Мрамор не допускает очень глубоких прорывов и взрывлений, поэтому природе мрамора более соответствует плоский рельеф. Плоский рельеф рассчитан на рассмотрение с близкого расстояния, высокий — на рассмотрение издали. Высокому рельефу выгоден прямой, сильный свет (фриз Пергамского алтаря), плоский рельеф выигрывает в мягком, заглушенном свете (фриз Парфенона, расположенный под навесом колоннады).

Как возник рельеф? Наиболее распространенная теория выводит его из рисунка, из контурной линии, врезанной в поверхность стены. Такой вывод напрашивается при изучении памятников Древнего Египта. Действительно, древнейшие изображения иероглифов технически подобны контурному рисунку, гравированному в поверхности стены. Следующая ступень разви-

тия — когда внутренняя сторона контура начинает закругляться и появляется первый зародыш моделировки. Именно так возникает своеобразный вид рельефа, известный только в Древнем Египте, — так называемый углубленный рельеф (*en steux*). Его особенность заключается в том, что, хотя он может быть выпуклым, он все-таки остается контурным, он существует не перед стеной, а на стене или даже, еще правильней, в стене (следует отметить, что в углубленном рельефе не фигура бросает тень на фон, а фон на фигуру рельефа).

Однако параллельно в египетском рельефе происходит и другой процесс развития — наряду с углубленным рельефом вырабатывается и техника выпуклого рельефа (причем опять-таки одновременно и в изобразительном искусстве и в письменности): слой камня вокруг контура фигуры снимается, и фигура начинает выделяться на фоне стены в виде плоского силуэта. В дальнейшем развитии снимаемый слой становится все глубже, а фигура все более выпуклой; тогда перед скульптором возникает новая проблема — снятие нескольких слоев или нескольких планов — иначе говоря, проблема третьего измерения.

Вместе с тем в течение всей своей тысячелетней истории египетский рельеф сохраняет примитивную форму, связанную с традициями контурного рисунка. Даже перейдя на выпуклый рельеф, египетские скульпторы придерживаются очень плоской моделировки (чаще всего высота египетского рельефа не превышает двух миллиметров).

Другая особенность египетского рельефа заключается в том, что он не имеет рамы, у него нет точных границ, определенного места на стене: в Ассирии рельеф чаще всего помещается в нижней части стены, в Греции — обычно наверху (метопы, фриз). Египетский же рельеф может находиться всюду, украшать стену рядами (один над другим), двигаться в сторону и вниз, со стены переходить на колонну и опоясывать ее снизу доверху.

Из предпосылок контурного рисунка возникает и китайский рельеф. Ярким доказательством этого положения могут служить изображения, гравированные на

могильных каменных плитах (первых веков нашей эры) и выполненные своеобразной техникой: путем выделения полированных темных силуэтов на взрыхленном светлом фоне.

В связи с этим мы можем говорить о трех разновидностях рельефа — египетском линейном рельефе, греческом пластическом рельефе и китайском красочном или тональном рельефе.

Несколько иной генезис, иной путь развития рельефа находим в греческом искусстве. В Египте происхождение рельефа тесно связано с письменами, с линией; на всем пути своего развития египетский рельеф остается плоским, графическим барельефом. Напротив, греческий рельеф почти с самого начала стремится к пластическому, высокому горельефу. Можно предположить, что греческий рельеф возник из двух источников: из контурного, силуэтного рисунка и из круглой статуи. В течение всего архаического периода происходит как бы сближение этих двух крайностей, пока наконец на рубеже архаического и классического периода не происходит их гармоническое слияние.

Греческая легенда объясняет возникновение рельефа следующим образом. Дочь коринфского горшечника Бутада у очага провожает своего жениха на войну. Его фигура, освещенная очагом, бросает тень на стену. Девушка очертила ее углем, отец заполнил силуэт глиной, обжег, и таким образом получился первый рельеф. Эта легенда вполне соответствует действительности: древнейшие памятники греческого рельефа выполнены в технике легендарного силуэтного стиля Бутада (только по глиняным моделям отлиты в бронзе плоские силуэты).

Плоский рельеф (возникший из силуэта) в архаической скульптуре применяли главным образом для украшения надгробных стел. (Стела — продолговатая каменная плита, сужающаяся кверху и заканчивающаяся волютой или пальметкой; на ней обычно изображен умерший.) Сохранились стелы с неоконченными рельефами, по которым можно проследить последовательный процесс работы скульптора. Сначала художник процарапывает контур рельефа, потом врезывает его глубже,

выделяет силуэт, наконец, снимает фон настолько, насколько это нужно для закругления рельефа. Так вырабатывается основной принцип греческого рельефа — все наиболее выпуклые части рельефа находятся по возможности на первоначальной поверхности каменной плиты. Отсюда — удивительное декоративное единство греческого рельефа.

Наряду с эволюцией барельефа в греческой архаической скульптуре можно наблюдать другой, противоположный путь развития рельефа. Его первоисточник — не плоский силуэт, а трехмерная круглая статуя. Этот путь развития тоже подсказан своеобразными декоративными условиями, определяемыми греческой архитектурой — ритмическим чередованием тригливов и метоп. Здесь плоский рельеф явно не годился, так как метопы, во-первых, представляют собой довольно глубокие ящики, а во-вторых, расположены очень высоко, и, следовательно, рельефы, помещенные в них, нуждаются в более глубоких тенях и более выпуклой моделировке.

Процесс превращения круглой статуи в рельеф происходит в архаическом греческом искусстве на основе своеобразного компромисса, который особенно наглядно можно наблюдать в метопах храма в Селинунте, изображающих подвиги Геракла и Персея. На одной метопе изображена колесница, запряженная четверкой лошадей, причем, в отличие от барельефа, где движение всегда идет мимо зрителя, здесь четверка движется прямо на зрителя. Но так как глубина ящика недостаточна для того, чтобы вместить все тело лошади, то художник довольствуется передней половиной тела лошади, которую он приставляет прямо к задней стенке метопы. На другом рельефе, изображающем борьбу Геракла с кекропами, фигуры, как круглые статуи, отделились от фона, но их объемы сильно сплющены спереди, и к тому же если их торсы и головы изображены в фас, то ноги обращены в профиль к зрителю.

Таким образом, можно утверждать, что развитие греческого рельефа идет как бы с двух концов — со стороны плоского силуэта и со стороны круглой статуи, причем эти две крайности окончательно сходятся вместе на рубеже архаического и классического периода.

Два крупнейших «изобретения» содействуют формированию классического стиля в рельефе. Одно из них — это изображение человеческой фигуры в три четверти поворота — прием, ранее неизвестный ни египетским, ни греческим скульпторам и как бы объединяющий контраст профиля и фаса. Второе изобретение, которое сами греки приписывали живописцу Климону из Клеон, — это ракурс, или оптическое сокращение предмета в пространстве. Оба приема принадлежат к величайшим достижениям в истории изобразительного искусства, знаменуя собой решающий шаг в завоевании объема и пространства в изображении на плоскости и содействуя как формированию высокого рельефа (горельефа), так и развитию живописи (отметим уже здесь, что изобретение ракурса несомненно способствовало замене чернофигурной вазовой живописи более прогрессивной — краснофигурной).

Классический рельеф занимает в известной мере промежуточное положение между скульптурой и живописью. По материалам и технике, по значению для него осязательного восприятия рельеф принадлежит скульптуре. Вместе с тем он имеет родство с живописью, поскольку связан с плоскостью, со стеной, склонен к рассказу, к многофигурной композиции, к развешиванию движения мимо зрителя. Однако было бы ошибкой считать рельеф некоей комбинацией, смесью скульптурных и живописных элементов: рельеф не есть ни наполовину срезанная скульптура, ни живопись, превращенная в реальные тела. Рельеф представляет собой совершенно самостоятельное искусство со своими принципами и своей, в высокой степени своеобразной, концепцией пространства.

Для того чтобы ясно представить себе своеобразие рельефа, надо посмотреть на рельеф сбоку. Тогда становится видно, что рельеф — это не обычный скульптурный объем и не живописная плоскость, а перевоплощенный, деформированный, сплюснутый объем, одновременно и реальность и мнимость, некая воображаемая арена действия, зажата между двумя плоскостями. Именно отношением к этим двум основным плоскостям и отличаются главные виды, типы и стили рельефа.

Один тип рельефа может быть назван строгим, или классическим. Он был создан и получил широкое распространение в Древней Греции, и к нему охотно возвращаются в периоды, когда художники культивируют контур, силуэт и, в борьбе со всякими элементами живописности стремятся к чистой пластической форме (все эпохи так называемых классицизмов). Главным теоретиком и пропагандистом этого типа рельефа является скульптор рубежа XIX и XX веков Гильдебранд.

Для классического рельефа характерно, что он изображает обыкновенно только человека (изредка немногие предметы, активно участвующие в действии) и стремится соблюдать чистоту и неприкосновенность передней и задней плоскости. Задняя плоскость является в таком рельефе абстрактным фоном, который, так сказать, не участвует в изображении и представляет собой гладкую, свободную плоскость. Передняя же мнимая плоскость рельефа подчеркнута, во-первых, тем, что фигуры изображены в одном плане, двигаются мимо зрителя, и, во-вторых, что все выпуклые части фигур сосредоточены на передней плоскости рельефа. Кроме того, мастера классического рельефа стремятся выдержать головы всех фигур на одной высоте и по возможности избегать свободного пространства над их головами. Даже в тех случаях, когда фигуры находятся в разных положениях — например, одни сидят, другие стоят (ср. надгробный рельеф Гегесо), — греческий скульптор старается сохранить принцип так называемой *исокефалии* (равноголовья) и выдержать головы на одном уровне.

На совершенно противоположных принципах основан другой тип рельефа, обычно называемый свободным, или живописным. Мы встречаем его и в Греции в эпоху эллинизма, и в Италии эпохи Ренессанса и барокко, и в более позднее время.

Сущность «живописного» рельефа заключается в отрицании плоскости фона, ее уничтожении или иллюзией глубокого пространства или в слиянии фигур с фоном в оптическое целое. Поэтому живописный рельеф менее, чем классический годится для украшения стен. В эпоху Ренессанса его обычно применяли для украшения легких, ажурных конструкций (кафедр, та-

бернаклей) или для маскировки пролетов (двери флорентийского баптистерия). «Живописный» рельеф не связан с нормами «исокефалии», с соблюдением единства передней плоскости, его мастера охотно изображают пейзаж или архитектуру в фоне, широко применяют всякого рода ракурсы и пересечения.

В свою очередь, следует различать два основных вида «живописного» рельефа.

1. Фигуры теснятся одна над другой, закрывают весь фон до верхней рамы, создавая впечатление, что почва поднимается отвесно (наиболее ярким примером являются римские саркофаги, рельефы на кафедрах Никколо и Джованни Пизано, «Битва кентавров» Микеланджело и др.). Главная стилистическая задача этого типа рельефа — создать динамическую композицию, с бурным ритмом движения, прорезанную глубокими тенями и яркими бликами.

2. Характеризуется прежде всего глубиной перспективно расширяющегося пространства и пейзажным или архитектурным «раскрытием» фона, а также постепенным сокращением вышины рельефа от круглых фигур переднего плана до чуть заметной вибрации формы в глубине. Первые образцы такого типа «живописного» рельефа мы встречаем уже в искусстве эллинизма: позднее он возрождается в творчестве мастеров раннего Возрождения — Гиберти и Донателло. Последнему принадлежит создание особой разновидности «живописного» рельефа — так называемого *rilievo schiacciato*, необычайно воздушного типа рельефа, в котором художник орудует тончайшими градациями поверхности.

Наряду с этими двумя, так сказать, нормальными, традиционными типами рельефа изредка встречается своеобразный третий тип, который можно было бы назвать несколько парадоксально «обратным» типом рельефа. Наибольшее распространение он получил в китайской скульптуре и особенно в древнехристианском искусстве.

Здесь художник начинает разработку рельефа как бы не с передней, а с задней плоскости и разворачивает композицию сзади наперед. В китайском рельефе движение фигур идет из глубины, навстречу зрителю.

В древнехристианской скульптуре фигуры как бы теряют почву под ногами, а фон превращается в абстрактную плоскость, перед которой фигуры без всякой опоры витают в безвоздушном пространстве (саркофаг Елены IV века н. э.).

Постепенно эта своеобразная композиция рельефа сзади наперед развивается в последовательное «обратное» восприятие пространства. Примерами могут служить так называемые консульские диптихи — двухстворчатые рельефы из слоновой кости, которые вырезывали в честь римских или византийских консулов. Обычно на консульских диптихах дано изображение цирка. В глубине, в ложе, сидит консул со своей свитой, на переднем плане — ристалища. Размеры фигур уменьшаются сзади наперед. Художник как бы помещает себя на место главного героя и его глазами смотрит на изображенное событие. Восприятие окружающего пространства как бы сквозь психику героя созвучно мировоззрению древнехристианского художника, который стремится передать не столько конкретные формы реального мира, сколько его символический смысл.

В заключение нашего анализа проблем рельефа следует отметить, что рельеф классического типа не нуждается в особом обрамлении. Обычно такой рельеф довольствуется легко профилированной базой для фигур — границы композиции здесь определяются снизу этой базой, сверху — принципом исокефалии. Напротив, живописный рельеф нуждается в специфическом обрамлении, которое отделяло бы иллюзию от реальности и направляло взгляд зрителя в глубину. Рама еще больше подчеркивает родство живописного рельефа с картиной.

К сожалению, в наши дни большинство скульпторов, в силу тех или иных причин, отошло от повествовательных задач скульптуры и утратило связь с техническими и стилистическими проблемами рельефа.

Насколько скульптура в целом не популярна у современного зрителя, настолько живопись пользуется широкими симпатиями общества (между прочим, очень часто сейчас при перечислении специалистов по искусству можно прочесть «художник» вместо «живописец»). Каковы же причины этой популярности живописи в широких кругах? Несомненно — чрезвычайное разнообразие и полнота явлений, впечатлений, эффектов, которые способна воплощать живопись: ей доступен весь мир чувств, переживаний, характеров, взаимоотношений, ей доступны тончайшие наблюдения природы и самый смелый полет фантазии, вечные идеи, мгновенные впечатления и тончайшие оттенки настроений. Если архитектура создает пространство, а скульптура — тела, то живопись соединяет тела с пространством, фигуры с предметами вместе с их окружением, с тем светом и воздухом, в котором они живут.

Леонардо да Винчи восхищен необозримыми возможностями живописи, он называет ее «божественным» искусством и с увлечением перечисляет задачи и проблемы, темы и мотивы, которые находятся в распоряжении живописи, но не доступны другим искусствам.

При этом, в отличие от графики, живопись воплощает образы в красках, во всем их блеске и богатстве и при любом освещении. Однако это богатство и разнообразие покупается дорогой ценой — ценой отказа от третьего измерения, от реального объема, от осязания. Живопись — это искусство плоскости и одной точки зрения, где пространство и объем существуют только в иллюзии. Эта плоскость составляет главную «условность» живописи, и главная трудность живописца состоит не в том, чтобы преодолеть эту условность (преодоление ее означает отказ от искусства — вспомним птиц, клевавших виноград, Зевксиса), а в том, чтобы выдержать ее, так сказать, в одном ключе или, выражаясь иначе, — на одинаковом расстоянии от действительности.

Дело в том, что об этой условности, этом ограничении живописи зритель часто забывает. Тут могут помочь сравнение и контраст со скульптурой. Свою внеш-

ною бедность скульптура искупает сгущенной осязательностью. Живопись угрожает как раз обратное — преувеличенное изобилие, подчеркнутая иллюзорность или, скажем иначе, мнимость. Вот чтоб их ограничить, связать себя, противостоять гипнозу реальности, живопись и применяет как противоядие отказ от третьего измерения. Зритель же обычно или вовсе забывает, что живопись двумерна, и поддается целиком ее иллюзии, или же рассматривает плоскость как неизбежное зло, которое надо игнорировать. На самом деле плоскость и поверхность картины — столь же важные элементы художественного воздействия, как и созданные на ней образы. Дело в том, что каждая картина выполняет две функции — изобразительную и экспрессивно-декоративную. Язык живописца вполне понятен лишь тому, кто сознает декоративно-ритмические функции плоскости картины.

Мы начнем с так называемой станковой картины (то есть картины, написанной при помощи станка или мольберта) и начнем именно с плоскости и поверхности картины. Каковы материалы и техника станковой живописи? Прежде всего важное значение имеет основа, на которой пишет живописец, так как она в значительной мере определяет прочность, технику и стиль живописи. В древности наибольшим распространением пользовалось дерево — его употребляли уже в Египте и Древней Греции, затем в средние века и в эпоху раннего Ренессанса (в XIV веке часто из одного куска делались и картина и рама для нее). В Италии XV—XVI веков чаще всего применяли тополь, реже иву, ясень, орех. В раннюю пору итальянские живописцы использовали толстые доски, на задней стороне не обструганные. В Нидерландах и Франции с XVI века стали охотнее всего применять дубовые доски, в Германии же — липу, бук и ель. При этом старые мастера принимали во внимание не только прочность дерева, но и его тон и характер рисунка древесины (так, например, голландские живописцы XVII века для изображения воздушной вибрации неба использовали рисунок древесного волокна). Начиная с XVIII века дерево постепенно теряет популярность у живописцев.

Главный соперник дерева в качестве основы живописца — холст встречается уже у античных художников. В литературе первое упоминание о холсте встречается в трактате монаха Гераклия (вероятно, X век), но всегда в сочетании с деревом — или для обтягивания деревянных досок, или для заклеивания швов полосками холста. В знаменитом трактате Ченнино Ченнини (ок. 1400) холст упоминается как основа для живописца. Но все же в эту эпоху холст применяли лишь эпизодически. Широкого применения холст достигает только на рубеже XV и XVI веков — в особенности в Падуе и в Венеции около 1500 года тонким холстом пользовались для темперы (Карпаччо, Мантенья). Под влиянием венецианцев холст вводит в употребление Дюрер. Начиная с Тициана холст входит в Италию в повсеместное употребление и при этом главным образом грубых сортов. Дольше всего держались за дерево и сопротивлялись введению холста нидерландские живописцы. Обычай дублировать потертый холст и накатывать поверхность картины (особенно охотно этот прием применяли в эпоху классицизма) часто затрудняет определение возраста холста.

Со второй половины XVI века появляются медные доски главным образом для небольших картин. Особой популярностью они пользовались во Фландрии (например, Ян Брейгель, прозванный Бархатным, писал небольшие картины, подражая миниатюре в точности и эмалевом блеске красок). Преимущества дерева и меди заключаются в том, что они не допускают вредного для масляных красок проникновения воздуха с задней стороны картины. Но, с другой стороны, холст гораздо пригодней для свободного, широкого письма. В XIX веке иногда для набросков пользовались картоном.

Для каждой основы необходима особая грунтовка. Задача грунтовки — уровнять, сгладить поверхность основы, чтобы помешать связующим веществам всасываться в основу, а кроме того, участвовать своим тоном в колорите картины.

В живописи средних веков и раннего Возрождения (вплоть до XVI века) господствует белый шлифованный грунт из гипса и мела. Его преимущества заклю-

чаются в гладкой поверхности, прочности, способности пропускать сквозь красочный слой сильно рефлектирующий свет; таким образом, светлая грунтовка позволяла расширять световую шкалу колорита. В XIII—XIV веках белая грунтовка часто покрывалась золотом, гладким или орнаментированным. В конце XIV века золотая грунтовка постепенно исчезает, но золото остается в нимбах и орнаменте одежды; вместе с тем золотой фон уступает место пейзажу.

Отчасти при переходе с дерева на холст, отчасти в связи с новыми живописными проблемами и более быстрыми темпами работы в грунтовке происходят важные перемены: вместо гипса или мела грунтуют масляной краской и от белого переходят к красочному и темному грунту. В конце XVI века красочная грунтовка масляными красками получает полное признание в Италии, а оттуда расходится по всей Европе. Особенной популярностью пользовался красновато-коричневый грунт (так называемый болус), придающий теням теплоту. С другой стороны, Рубенс, например, видоизменяет грунт в зависимости от темы и задачи, которые он ставил в своей картине,— то он применял белый, то красноватый, то серый. Цветной грунт поощрял контрасты колорита, его динамику, но уменьшал прочность картины. Поэтому картины эпохи барокко, хотя они выполнены позднее, частью дошли до нас в худшем состоянии, чем картины мастеров кватроченто.

Говоря о технике живописи, следует иметь в виду, что здесь имеет значение не только состав красок, но и свойства связующих веществ. Главная задача связующих веществ — закрепить краски в грунте и связать их друг с другом. От связующих веществ зависит химическая прочность техники, но только до известной степени: пастель обходится почти без связующих веществ и от времени почти не меняется; картины масляными красками, вследствие химических процессов в связующих веществах, сильно поддаются воздействию времени.

От красочного материала живописец требует оптической насыщенности, гибкости, блеска, чистоты, химической прочности. Однако все вместе эти требования

несоединимы, поэтому каждая живописная техника основана на каком-нибудь компромиссе. Можно сказать также, что в зависимости от красочной техники в каждой картине могут быть два вида света: свет, отражаемый поверхностью, и глубокий, внутренний свет. Первый свет динамичный, но бескрасочный; второй — горит цветом, проходя через несколько красочных слоев. Можно сказать, что красочная звучность картины тем сильнее, чем больше внутренний свет превосходит внешний.

Начнем с тех техник, которые занимают как бы промежуточное место между графикой и живописью.

Пастель. Названа так от итальянского слова «pasta» — тесто (так выглядит незасохшая масса пастельных красок). Пастель состоит из обычных красочных пигментов, но отличается тем, что имеет мало связующих веществ. Пастельные карандаши должны быть сухими и мягкими, чтобы можно было перекрывать один слой другим. Дефект пастели — она очень чувствительна к мелким повреждениям: легко стирается, осыпается и т. п. Преимущества пастели — в большой свободе радикальных изменений: она позволяет снимать и перекрывать целые слои, в любой момент прекращать и возобновлять работу. Пастель допускает самые тонкие слои, втирание краски пальцами или особым инструментом (*estompe*), достигающим тончайших, нежнейших переходов тонов. Колористические границы пастели определяются тем, что пастельный карандаш допускает только кроющие (пастозные), но не прозрачные краски, поэтому грунт не просвечивает и не принимает участия в колористических эффектах пастели. Пастель очень богата поверхностным светом, но очень бедна внутренним светом. Поэтому ее краски производят несколько приглушенное, матовое впечатление. Именно эти свойства пастели привлекали к ней, по-видимому, мастеров рококо (Розальбу Каррьера). Иногда в художественных кругах появлялось некоторое предубеждение против пастели (напомним слова Дидро, обращенные к Латуру: «Подумай, друг, что ведь все твои работы только пыль»). Иногда пастель называли «живописью дилетантов», упуская из виду, что в техни-

ке пастели созданы выдающиеся художественные шедевры.

Теоретически происхождение пастели следует относить к концу XV века, когда впервые появляются итальянский карандаш и сангина, когда пробуждается интерес к цветной линии и к комбинациям нескольких тонов в рисунке. Термин же «pastello» впервые применяется в трактате Ломаццо в середине XVI века. В течение всего XVII века пастель находится как бы в потенциальном состоянии, не переступая традиций чистого рисунка. Но в это время все усиливаются живописные тенденции, растет тяга к большим форматам, к размаху композиции, к иллюзии пространства и воздуха. Последний, решающий шаг делается в начале XVIII века: с одной стороны, совершается бифуркация к технике трех карандашей, с другой стороны, — вся плоскость бумаги покрывается красочным слоем и наряду со штриховкой начинает применяться втирание красок. Характерно, что и теперь главный стимул идет из Италии: первым мастером настоящей пастели можно назвать венецианку Розальбу Каррьеру, которая в Париже в 20-х годах XVII века становится знаменитой своими портретами знати.

Восемнадцатый век — расцвет пастели. Ее крупнейшие мастера — Шарден, Латур, Лиотар. Затем классицизм решительно отвергает пастель, как технику слишком нежную, бледную и лишенную решительности линий. Но во второй половине XIX века пастель переживает некоторое возрождение в творчестве Менцеля, Мане, Ренуара, Одилона Редона и особенно Эдгара Дега, который открывает в пастели совершенно новые возможности — сильную линию, звучность краски и богатство фактуры.

Акварель и гуашь тоже иногда включаются в круг графических техник. Однако мы склонны считать их разновидностью живописи. Обе эти техники применяют воду для растирания и накладывания красок. Важное различие между ними заключается в том, что акварель состоит из прозрачных красок, тогда как гуашь — из корпусных, кроющих.

Главное связующее вещество акварели — гуммиарабик — легко растворяется в воде, что не позволяет один

сырой слой краски перекрывать другим. Поэтому же в акварели трудно достигнуть кладки равномерного слоя. Можно было бы сказать, что преимущество акварели вытекает из естественных трудностей ее техники. Акварель требует быстрой работы, но ее привлекательность как раз в свежести и беглости впечатления. Белый или красочный фон, который просвечивает сквозь тонкий слой краски; намеренно незакрытые поля белой бумаги; текучие, мягкие, светлые переходы тонов — главные стилистические эффекты акварели.

Гуашь по технике ближе к акварели, по художественному воздействию (с ее шероховатой бумагой, густым слоем кроющих красок, накладыванием светов пастозными белилами и т. п.) — к пастели.

Акварель в нашем теперешнем понимании начинается очень поздно (даже позднее, чем пастель). Но техника акварели известна очень давно — ее знали уже в Древнем Египте, в Китае, ее применяли средневековые миниатюристы. Поздняя готика и эпоха Ренессанса выдвинули в Северной Европе целый ряд выдающихся мастеров акварели — в Нидерландах братьев Лимбург и Губерта ван Эйка, во Франции — Жана Фуке, в Германии — Дюрера — как в рукописных миниатюрах, так и в пейзажных набросках. Но это еще не акварель в позднейшем понимании этого термина. Акварель в то время не имела самостоятельного значения — ее применяли для графических, иллюстративных целей, для раскрашивания рисунка. Итальянское искусство эпохи Ренессанса совершенно игнорировало акварель, поскольку она не могла конкурировать со стенной живописью и была полностью подчинена графике, рисунку (не случайно в акварелях старых мастеров сквозь краску всегда проступают штрихи карандаша или пера).

Расцвет акварели совпадает с упадком монументальной стенной живописи и со временем увлечения рисованием и писанием непосредственно с натуры — то есть со второй половины XVIII века. Нет сомнений, что в основе этих перемен лежат политические и социальные переломы, но они совпадают также с важными кризисами в области изобразительных искусств — с потерей контакта между живописью и архитектурой и с

усилением в графике репродукционных задач. Акварель — искусство тончайших нюансов и в то же время недомолвок — современница классицизма, тенденциям которого она прямо противоположна.

Акварельная живопись в современном понимании зарождается в Англии. Возможно, что отчасти ее зарождению содействовала сама природа Англии с ее облачностью и туманами — текущий ритм акварели как нельзя более пригоден для передачи воды, воздуха, рассеянного света. В годы деятельности Гёртина, Тёрнера, Котмана акварель считалась национальным искусством англичан. Второй расцвет акварель пережила в пору импрессионизма (Уистлер), когда почти каждый живописец пробовал свои силы в акварели.

Акварель и пастель тяготеют к миниатюре, к мягкому, нежному, но сложному языку. Фреска, напротив, любит большие плоскости, монументы, возвышенный ритм и вместе с тем обобщенный, упрощенный язык. Фреска орудует тоже водяными красками, но ее связующим веществом является известь: живописец пишет прямо на стене, на сырой, свежей штукатурке (отсюда и название: *frresco* — свежий).

Главная трудность фресковой живописи заключается в том, что начатое художник должен закончить, пока сырая известь не высохла, то есть в тот же день. Поэтому работа идет по частям. Если необходимы поправки, то надо или выцарапывать, или вырезать всю соответствующую часть известкового слоя и накладывать новый. Поэтому совершенно естественно, что техника фрески требует быстрой работы, уверенной руки и совершенно ясного представления о всей композиции и каждой ее части. Поэтому же фреска поощряет простоту образного языка, обобщенность композиции и четких контуров.

Так как во фреске и грунт и связующее вещество представляют собой единство (известь), то окраска не осыпается. Но зато известь подвержена сильной химической реакции, которая вредно отзывается на некоторых пигментах. К тому же фрескист должен считаться с неизбежным изменением колорита, с просветлением красок после высыхания. Словом, мастера фрески

больше, чем живописцев, работающих в другой технике, связывают трудности техники: быстрота работы, трудность поправок, ограниченность колорита, наконец, требования самой стены и окружающей архитектуры. Но мы уже знаем, что живопись по самому существу своему нуждается в связывании, ограничениях, самопожертвовании. И, быть может, именно поэтому во фреске созданы самые глубокие, самые возвышенные произведения живописи.

Техника фрески известна уже античности. Однако, как свидетельствуют образцы, сохранившиеся в Риме, в Помпеях и т. п., античная фреска отличалась от поздней некоторыми приемами. В спорах исследователей по этому поводу наметились два основных отличия. 1. Художники Ренессанса применяли два слоя извести; напротив, античные мастера — много слоев. 2. Поверхность античной фрески была блестящей, так как она полировалась горячим воском. Иначе говоря, античная фреска представляла, собственно, собой смесь фрески с живописью восковыми красками (так называемая энкаустика).

В средние века традиции античной фрески забываются. Но понемногу начинает вырабатываться новая техника. До XIV века особенной популярностью пользовался прием «*al secco*» (то есть по сухой штукатурке), подробно описанный монахом Теофилом в начале XII века. Техника «*al secco*» держится в течение всего XIV века, но параллельно ей развивается смешанная техника (ее применяли Джотто и его школа), которая и подводит нас к чистой, классической фреске (получившей прозвище «*buon fresco*» — то есть хорошая, добротная фреска). Процесс работы Джотто, по свидетельству современников, заключался в следующем. Сначала наносился первый слой, состоявший из двух частей песка и одной части извести, все смешано с водой. После того как первый слой высыхал, на нем намечали квадратную сеть (для облегчения переноса рисунка на стену) и набрасывали углем главные элементы композиции. Через второй слой, тонкий и гладкий, просвечивал рисунок. Окончательный перелом в развитии фрески совершается около 1400 года. Вместо квадратной сети теперь поль-

зуются так называемым картоном — большим подробным рисунком в натуральную величину. С него всю композицию переносят на стену путем протыкания контура. Кроме того, темперой пользовались только для последней ретуши; в основном же писали красками, смешанными с известью.

До сих пор мы говорили о монументальной живописи. Для станковой картины (самостоятельное произведение живописи, свободное от всяких декоративных функций и выполненное на мольберте или станке) характерны две основные техники — темпера и масляная живопись. Обе эти техники применяют одни и те же пигменты, но отличаются связующими веществами, а отсюда — существенное отличие и в процессе работы и в окончательном стилистическом эффекте.

Термин «темпера» от латинского «temperare» (что значит — смягчать, укрощать, смешивать). Эта техника имеет несколько вариантов, которые объединяются тем, что их связующие вещества могут быть разбавлены водой, но после высыхания в воде не растворяются. Связующим веществом могут быть яичный желток (главным образом в античности) и яичный белок (в средние века и в эпоху Ренессанса), к которому прибавляется то мед, то фиговый сок, а также казеин и другие вещества.

Темпера — это трудная техника. Краски нельзя смешивать, надо накладывать очень тонкими слоями, одну рядом с другой без переходов (поэтому от масляной живописи темпера отличается некоторой жесткостью). Темпера предпочитает простые сочетания красок; смешанные, преломленные тона можно получить, лишь накладывая один слой на другой. Моделировка достигается штриховкой или оттенками тона. При темпере применяют особый лак из смолы и конопляного масла, который усиливает блеск живописи. Темпера образует совершенно своеобразный рельеф поверхности, прямо противоположный тому, который свойствен масляной живописи: наиболее густые слои краски в тенях, наиболее мягкие на свету. Большое преимущество темперы — равномерно сохнет, не образует трещин, так называемых кракелюр. Вместе с тем темпера в гораздо большей

степени диктует свои условия живописцу — она требует большой ясности, строгости, можно было бы сказать, суровости стиля. И поэтому в какой-то мере ограничивает живописца в его исканиях.

По происхождению темпера древнее масла. Уже готические живописцы употребляли ее в классическую эпоху. В средние века это — самая распространенная техника для алтарных картин. В Италии темперой пользовались в течение всего XV века. С конца XV века все усиливается популярность масляной живописи (пришедшей в Италию с севера), которая в XVI веке окончательно вытесняет темперу. В конце XIX века начинается некоторая реабилитация темперы.

Техника масляных красок долгое время была связана с раскраской деревянных статуй. Но поздний ее расцвет дал толчок развитию новой живописи, а в новейшее время она стала синонимом живописи вообще.

Техника масляной живописи обладает многими преимуществами сравнительно с другими. Прежде всего техника масляной живописи основана на связывании пигментов различными сохнущими растительными маслами (льняное, маковое, ореховое и др.) и различными лаками. Эти связующие вещества позволяют применять различные технические приемы (в этом смысле можно сказать, что живопись масляными красками самая индивидуальная из всех живописных техник) и притом комбинировать приемы, которые в других техниках могут применяться только по отдельности: например, применение корпусных красок и прозрачных красок и рядом, и одна на другую, и в смешении. Вместе с тем масляные краски долгое время не меняют вида, тона и блеска. Наконец, масляная живопись дает художнику полную свободу в выборе темпа работы (медленный, детальный и широкий, смелый — *alla prima*), а также в выборе рельефа — от самой жидкой до сочной, пастозной, густой кладки. Можно было бы сказать, что, в отличие от всех остальных техник, масляная поощряет самоуверенность и дерзость.

При этом дефекты масляных красок больше относятся к отдаленному будущему, а не к настоящему: с течением времени масляные краски теряют эластич-

ность, силу связующих веществ, темнеют, желтеют, покрываются трещинами (кракелюры), так как масло твердеет и уменьшается в объеме. (Можно сказать, что кракелюры появляются тем раньше, чем гуще живопись, так как различные слои сохнут с различной быстротой.) Старые мастера боролись с этим подготовкой основы, грунтовкой, поздние — покрыванием картины смолистым лаком (кстати напомним, что слово, обозначающее лакировку картин накануне открытия выставки, — «вернисаж» — перешло на торжественную процедуру открытия выставок).

Следует в заключение подчеркнуть, что старые мастера не знали ряда красок, которыми мы теперь широко пользуемся, — например, кобальт, кадмий и др. Кроме того, старые мастера знали только свинцовые белила, тогда как мы теперь чаще пользуемся цинковыми (их преимущества — они прочнее и не желтеют). Французские романтики начала XIX века, стремившиеся к густым, мрачным эффектам, увлекались так называемым битумом (или асфальтом), с помощью которого достигали глубоких бархатных теней, но ценой больших жертв, так как асфальт медленно сохнет, картина темнеет и трескается. Таким образом, за свободу техники масляной живописи часто приходится платить дорогой ценой.

Происхождение масляной живописи более позднее, чем фрески и темперы. Еще и теперь не замолкли споры, когда появилась масляная живопись в настоящем смысле слова. Вазари называет изобретателем масляной живописи нидерландского живописца Яна ван Эйка — мастера первой половины XV века. Однако ряд ученых указывает, что масляные краски и лаки были известны раньше и в Европе и в Азии (в Китае). В средние века для раскраски статуй пользовались масляными красками. Однако эти возражения не умаляют исторического значения Яна ван Эйка. Точно мы не знаем сущности его нововведения: может быть, он употреблял льняное или ореховое масло, прибегал к соединению масла и темперы в прозрачных лессировках⁴ — во всяком случае, именно только с ван Эйка масляная живопись становится самостоятельным методом, стилистической основой нового живописного мировосприятия. Характерно, что

итальянские живописцы в течение всего XV века независимо от ван Эйка экспериментируют с маслами и лаками, но настоящее развитие масляная живопись получает в Италии только в конце XV века, когда Антонелло да Мессина привозит в Венецию рецепты нидерландского живописца. Полный перелом происходит в североитальянской живописи в творчестве Джованни Беллини, который использует уроки Антонелло и в сочетании масляных красок с темперой находит стимул для своего глубокого, горячего, насыщенного колорита. А в следующем поколении венецианских живописцев, в мастерских Джорджоне и Тициана, происходит окончательное освобождение масляной живописи от всяких традиций темперы и фрески, открывающее полный простор для колористической фантазии живописцев.

Еще один перелом историческая цезура проходит где-то во второй половине XIX века: живопись старых мастеров отделяется от новейшей. Это — радикальнейшее отличие: техника старых мастеров и техника новейшей живописи как будто принадлежат двум совершенно различным видам искусства. Вспомним о двух видах света, которые отражает поверхность картины. Чем глубже под поверхностью картины находится слой, отражающий свет, тем более красочная структура картины насыщена цветом, краски полны внутреннего горения и сверкания. Достигалось это у старых мастеров наслоением нескольких прозрачных слоев. Уже в XVIII веке живописцы стремятся к более непосредственному и динамическому методу, находя в индивидуальном мазке, в более свободной и густой живописи, в отказе от прозрачных лессировок выражение своей новой стилистической концепции.

Исходя из различного понимания фактуры картины контраст старого и нового метода можно было бы формулировать следующим образом. В основе техники старых мастеров мы находим в большинстве случаев трехслойную последовательность. Этой технической последовательности соответствовал внутренний процесс творчества живописца — сначала рисунок, потом светотень, потом — цвет. Иначе говоря, концепция старых мастеров

переживала последовательные стадии развития — от композиции к форме и колориту. Принципы новейшей живописи иные: они влекут художника как бы смешать, слить воедино, одновременно разрешить эти технические и стилистические проблемы и процессы. Начиная примерно с импрессионистов, категории рисунка, формы и колорита тесно связаны, срослись, кажутся непрерывным процессом — рисунок и колорит, лепка и композиция, тон и линия возникают и развиваются как бы в одно время. Процесс писания картины может, так сказать, продолжаться безгранично, момент окончания работы является несколько условным: в любом месте холста художник может продолжать ее, накладывая новые мазки на подобные же, но ниже лежащие.

Наиболее ярким и последовательным представителем этой системы является Сезанн. В письмах и записанных беседах он неоднократно формулировал этот смешанный или, правильнее, — нерасчлененный метод живописи. В любой момент работа над картиной может быть прервана, но произведение не потеряет эстетической полноценности. В любой момент картина готова. Сохранились самые разнообразные работы Сезанна, начиная от первых подмалевков и беглых этюдов и кончая полотнами, над которыми художник работал очень долго. Но именно слоев, «стадий» нет в живописи Сезанна, нет последовательного вырастания одной стилистической проблемы из другой. От начала до конца, от первых до последних мазков это одновременно рисунок, форма, цвет.

Полной противоположностью является процесс работы (и фактура) старых мастеров. Разумеется, в пределах классического метода возможны самые различные варианты, но по своему существу этот метод основан на последовательности трех слоев. Первый слой, первая стадия — это детализированный рисунок кистью на грунте. Здесь живописец устанавливает главные элементы изображения, определяет композицию, основные акценты света и тени. Этот рисунок наносится маслом или темперой, очень тонким прозрачным слоем (так что грунт просвечивает) и имеет обычно монокромный характер — черный, коричневый, кирпично-

красный; иногда в два фона, например синий и коричневый («Святой Иероним» Леонардо да Винчи). Затем следует основной слой, или подмалевок, который выполняется кроющими, корпусными красками. В этом слое выделены обычно освещенные части изображенных предметов, вообще все светлые места в картине. Задача этого слоя — дать лепку формы. Подмалевок часто выполняется белилами, обычно подцвеченными (умброй, охрой, киноварью), но в более холодных тонах, чем законченная картина. В этом слое, который потом просвечивает сквозь последний, третий слой, особенно ярко сказывается характер мазка, индивидуальный почерк художника. Некоторые живописцы с особенно динамическим темпераментом, например Франс Гальс, вообще довольствовались только двумя слоями. Последний слой выполнялся прозрачными лессировками. Он делал ниже лежащие краски более темными и теплыми. Главная задача третьего слоя — насытить колорит картины цветом, дать красочное богатство ниже находящимся монохромным слоям. Если лессировки ложатся не на совсем высохший подмалевок, то бывает, что белила подмалевка примешиваются к верхнему стекловидному слою и его баламутят. Это может быть сознательным приемом, связанным с удивительной свободой и живописностью, у наиболее выдающихся мастеров колорита — Тициана, Рембрандта, Тьеполо. В общем, можно утверждать, что в архаическую пору масляной живописи блестящие достижения характерны для верхнего, прозрачного слоя картины, тогда как с середины XVI века, особенно же в XVII и XVIII, главное внимание сосредоточивалось на подмалевке, в свободных штрихах которого художник как бы воплощал свой творческий процесс.

Техника кладки красок неотделима, с одной стороны, от проблем фактуры (обработка поверхности картины), а с другой — от концепции колорита у того или другого художника, в ту или иную эпоху в связи с тем или иным стилем. К основным элементам колорита мы теперь и обратимся.

Самым главным элементом колорита является краска. В каждой краске мы различаем три качественных

признака. Прежде всего ее цвет — синий, зеленый и т. п. Далее — светлость краски. Каждую краску можно сделать более светлой и более темной, не меняя ее специфического характера: светло-зеленый и темно-зеленый являются оттенками той же зеленой краски, но отличаются степенью светлости. В-третьих, наконец, интенсивность краски. Можно отнимать у краски ее красочное содержание, силу ее цвета, пока она, оставаясь такой же светлой, не делается совершенно серой; или, наоборот, не меняя ее светлости, все более примешивать к ней красочный пигмент.

Далее очень важное различие между красками определяется понятием теплого и холодного тона. Теплыми называют такие тона, которые приближаются к желтому, красному, пламенному; они согревают, радуют, возбуждают. Холодные же — те тона, которые родственны синему и зеленому, которые связаны в нашем представлении с водой и небом, охлаждают, успокаивают и печалят. Теплые тона физиологически сильнее возбуждают глаз, чем холодные, поэтому они как бы выступают вперед, кажутся ближе холодных. Поэтому теплые тона зовут еще позитивными, холодные — нейтральными или негативными. Среди старых мастеров поклонниками теплых тонов были Тициан, Рубенс, Рембрандт, холодных — Боттичелли, Греко, Мурильо и другие.

Каждый тон в картине связан с окружением, в зависимости от него становится холоднее, светлее или темнее; соседние тона могут его поддерживать или ослаблять. Красная крыша кажется совершенно иной при чистом голубом небе или при облачном. Кроме того, каждый тон меняется в зависимости от основы, грунта, подмалевка. Живописец стремится увидеть сразу все тона своей картины, чтобы определить их взаимоотношения — притом в двояком смысле. С одной стороны, он наблюдает с особенным вниманием тона, кажущиеся одинаковыми или родственными по степени своей светлости (например, тон белого дома или белого облака). Различия этого типа живописцы называют валёрами. С другой стороны, художника интересуют отношения красок между собой по степени их теплоты

или холодности. На этих ступенях и отношениях строятся поиски общей тональности, господствующей во всей картине. При этом следует различать тон и локальную краску. Локальными красками называются те, по большей части чистые, несмешанные, непреломленные тона, которые в нашем представлении связаны с определенными предметами, как их объективные, неизменные свойства (голубое небо, зеленая трава, красный плащ, который и в тени и на свету остается красным, только темней и светлей). Так воспринимали мир итальянские и нидерландские живописцы XV века. Тонами, напротив, мы называем те изменения, которые происходят с красками под влиянием света, воздуха, рефлексов, объединения с другими красками; когда одна и та же локальная краска приобретает совершенно различный тон в тени и на свету. Чувство тонального колорита начинает складываться в XVI веке, достигает расцвета в эпоху барокко, обостряется у Констебля и особенно у импрессионистов.

Все краски — результат действия света. Цвет предмета — это та краска, которую предмет отражает, поглощая все прочие. Согласно Ньютону, черная краска — так сказать, отсутствие всякого цвета, белая — сумма всех красок. Белый солнечный луч, пропущенный сквозь призму, разделяется на основные краски — пурпурную, красную, оранжевую, желтую, зеленую, синюю, фиолетовую. Из них красную, желтую и синюю краски называют первичными красками, зеленую, фиолетовую и оранжевую — вторичными. Все краски спектра, объединенные вместе, в свою очередь, дают белую. Но белый луч может быть получен и путем соединения попарно двух основных красок — например, красной с зеленой, оранжевой с фиолетовой, желтой с синей. Эти парные краски зовутся поэтому дополнительными (комплементарными). Каждая дополнительная краска вызывает в глазу отражение своей парной. Отсюда ясно, что цвет предмета не есть нечто абсолютное, постоянное, он меняется в зависимости от освещения и соседства. Белая скатерть кажется голубоватой, если на нее положить апельсины, и розовой, если мы видим на ней зеленые яблоки.

Чувство краски имеет свою историю. Старинный человек не видел всех тех цветов, которые видим мы. Более интенсивные краски — красную и желтую — различали раньше, чем синюю и зеленую. Известно, например, что палитра Полигнота состояла только из четырех красок — черной, белой, красной, желтой. Постепенно палитра греческих живописцев становилась богаче, но у них еще долго не было точного различения зеленой и синей краски. Уже поздней стали различать лиловую и фиолетовую краски. В общем, можно сказать, что на севере восприятие мира было более живописным, чем на юге; сырая атмосфера, мягкие переходы тонов в природе способствовали развитию красочной наблюдательности художника, чувства общей тональности, умения различать всю богатейшую игру цветовых оттенков неба, моря и далей. Колористическая живопись не случайно рождается в Венеции, Париже, Амстердаме, Лондоне. Другим важным моментом был здесь выход живописца из мастерской на открытый воздух — пленэр.

Но как достигнуть блеска, светлости, прозрачности красок живой природы? Ведь на палитре художника нет яркости цветов природы; ведь шкала света в распоряжении художника много уже шкалы солнечного света. Так, например, белизна белой краски в сорок раз слабее белизны освещенной солнечным лучом белой поверхности. Если мы обозначим самую глубокую тень в природе единицей, а самую яркую белизну сотней (другими словами, если световая шкала в природе охватывает градации от единицы до ста), то световая шкала живописи простирается только от четырех до шестидесяти. Поэтому живописец не может дать полного отражения натуры, не может конкурировать с абсолютной светлостью и темнотой натуры. Живописец может достигнуть только аналогичного с действительностью впечатления, созвучия красок, их контрастов, дополнений, взаимных поддержек и возбуждений. Искусство живописи — искусство световых и цветовых отношений.

В этом смысле очень велико различие между старыми мастерами и новейшими живописцами (особенно с середины XIX века). Живопись старых мастеров (более всего эпохи барокко) была построена на сложных кра-

сочных переходах, на смешанных, преломленных тонах. Новейшие живописцы часто предпочитают основные краски — отбрасывая черные, коричневые, серые. Старые мастера тяготели к сильным контрастам света и тени, они писали светлое на темном и темное на светлом. Живописцы XIX века (особенно импрессионисты) научились воссоздавать солнечное сияние, не ища контрастов света и тени, но выделяя светлое на светлом.

Отсюда естественно вытекает и еще одно отличие. Чтобы получить желаемый тон, старые мастера смешивали краски на палитре. Но всякая смешанная краска серее, бледнее тех чистых красок, из которых она смешана. Поэтому живописцы XIX века постепенно переходят к несмешанным краскам, предоставляя им смешиваться в глазу зрителя. В старое время этот прием применяли только мастера мозаики как декоративный прием, достигая таким образом той воздушной вибрации, которая нужна для рассмотрения издали. До крайней степени последовательности прием «разложения тонов» довели так называемые пуантилисты, накладывая на холст несмешанные чистые краски в виде маленьких квадратных мазков или красочных точек (отсюда и название). Если отойти от картины пуантилиста на известное расстояние, то глаз зрителя воспринимает не отдельные красочные точки, а воздушные, прозрачные, как бы пронизанные светом вибрирующие тона.

Наконец, новейшие живописцы гораздо больше внимания, чем старые мастера, уделяли закону красочного контраста. Как уже говорилось раньше, смешение дополнительных тонов дает белую краску. Но если положить эти тона рядом, они сохраняют свою силу, приобретут новую интенсивность, блеск, взаимно возбуждают одна другую. Французский романтик Делакруа один из первых стал изучать это оптическое явление и положил начало новому пониманию колорита. В своем дневнике он рассказывает такой случай. Он долго бился над тем, как ему ярче изобразить желтый занавес, и решил пойти в Луврский музей — поучиться у старых мастеров. На улице он подозвал кучера. Когда к нему подъехал экипаж, выкрашенный ярко, в желтый цвет, Делакруа сразу понял, как добиться максимальной яркости жел-

того цвета,— он увидел рядом с экипажем фиолетово-синюю тень, своим контрастом усиливающую желтый цвет экипажа: одна краска поджигала другую.

Параллельно интенсивности колорита идет реабилитация линий. В отличие от импрессионистов с их расплывчатым туманом светлых красок, как бы без контуров, у Матисса, Гогена, Ван-Гога — широкие, полнзвучные пятна красок и ясные контуры. Гоген говорил: «Превеличивайте, форсируйте, сгущайте краску!» У Гогена в его применении красок мы находим не столько изобразительность, сколько декоративность: на его картинах — синие стволы, красный песок, розовые лошади. На столь же звучных, контрастных цветах построены картины Ван-Гога, но здесь краски являются уже не декоративным, а психологическим фактором, становятся орудием настроения. Сам Ван-Гог описывает свою задачу в картине «Ночное кафе» таким образом: «В своей картине я пытаюсь выразить, что кафе — это место, где можно сойти с ума и совершить преступление. Я стремлюсь этого достигнуть, противопоставляя мягкому розовому кроваво-красный и нежно-зеленому — кричаще-желтый тон»⁵.

Само собой разумеется, что все отмеченные качества красок являются только общей базой колорита, но отнюдь не исчерпывают его эстетического содержания. Художники оперируют этими элементами, но главное эстетическое воздействие зависит часто от неуловимых нюансов, почти не поддающихся ни научному анализу, ни словесному выражению. Например, живописцы барокко писали свободными и смелыми мазками, но сколь различны характер и экспрессия мазка у Ван-Дейка, Маньяско, Тьеполо! У Рубенса мазки мощные, но мягкие, закругленные, эластичные и сочные. У Ван-Дейка — взволнованные, бурные, как бы взрывающиеся. У Франса Гальса — жалящие и меланхолические. Или сравним красный тон у Тициана, Рубенса и Рембрандта: он очень различен и по физической структуре и по эмоциональному содержанию. Синий тон у Мурильо — сочный, насыщенный чувственной прелестью, мечтательно-нежный; у Греко — прозрачный, холодный, бес-телесный, нереальный.

Если всмотреться глубже в живопись старых мастеров, можно представить эволюцию колорита в следующих главных этапах. В живописи XV века (все равно — итальянской, нидерландской, французской, немецкой) краски существуют как бы независимо от света-тени: художник расцвечивает предметы и независимо от их красочной оболочки моделирует их градациями света и тени. При этом фигуры героев не сливаются в колорите с окружающим пространством в одно целое: фигуры предстают пестрыми, яркими, фон выдержан в неопределенно-серых или бурых тонах. Наконец, в каждой краске сильно чувствуется пигмент, она как бы остается на плоскости картины, не погружается в глубину пространства, не превращается в изображение.

В конце XV века, раньше всего в Венеции, потом в Северной Европе, намечаются первые перемены в этой системе архаического колорита. Теперь краски накладывают не отдельными плоскостями, а сливают их в переходы, полутона. Краска освобождается от своих, так сказать, химических свойств, перестает быть пигментом, обозначением и делается изображением. Краска и форма сливаются в одно органическое целое (в XV веке раскраска и лепка формы существовали отдельно), краска становится неотделимой от света и пространства, она лепит предметы, расставляет их в пространстве, участвует в их движении — одним словом, краска, которая раньше образовывала только декоративную оболочку, теперь составляет атмосферу, жизнь, дыхание картины. Путь от Беллини к Тициану и Тинторетто — это превращение локального колорита в тональный. Вместе с тем коренным образом меняется самое понятие композиции в картине. Если раньше композиция включала в себя главным образом линейную структуру картины, строилась на взаимных отношениях фигур между собой (их симметрии или равновесии, динамике их контуров, орнаментальном ритме их силуэтов), то теперь композиция относится и к колориту картины, к известной системе ее красочных отношений. Причем особенной популярностью в то время пользовалась система композиции, которую можно назвать популярной или перекрестной симметрией: в правой и левой

части картины красочные пятна распределялись более или менее симметрично, но контрастно в смысле тональном — то есть если, например, слева композиция завершалась светлой фигурой, то справа ее уравновешивала темная или же теплomu пятну справа соответствовало холодное слева. Часто этот принцип выдерживался не только в горизонтальном, но и в вертикальном направлении, так что темному пятну в левом верхнем углу композиции соответствовало светлое пятно в правом нижнем углу. Так впервые в европейскую живопись стал проникать принцип диссонанса, разрешающегося в конце концов в гармонию. Самым излюбленным приемом красочной композиции в эпоху барокко становится так называемая овальная схема, согласно которой композиция картины составляется как бы из концентрических колец овальной формы, попеременно то светлых, то темных, то теплых, то холодных.

Если в XVI веке краска имеет сравнительно слабое имитативное значение (как идеальное вещество, означающее жизнь вообще), то в XVII веке краска все более конкретизируется и все более взаимопроникается со светом (у Караваджо — свет, а не освещение). Наступает конец золота и сверхчувственности краски. Появляются новые оттенки: у Караваджо — томатно-красный, оливково-зеленый, коричнево-желтый, васильково-синий, у Веласкеса — неуловимые переходы вокруг черного, серого, белого, розового. Рембрандт ограничивает свою палитру только темными тонами, зато у него особенно повышается выразительность краски, ее значительность, насыщенность, одухотворенность; краска возбуждает, внушает, кажется загадочной, как бы отрывается от действительности. Для живописцев Ренессанса (Тициан) краска есть элемент жизни и натуры, для живописцев барокко (Веласкес) она в гораздо большей степени есть элемент живописной фантазии, выполняющий прежде всего эстетические функции.

В XVIII веке эта эстетическая игра с краской становится еще более виртуозной, сложной и порой легкомысленной — в тончайших нюансах и преломлениях тонов, которым нет ни названий, ни аналогий в натуре. Краска становится самодовлеющей: лицо, волосы,

одежда, стена пишутся в нюансах одного тона. На первый план выступают преломленные тона, заглушенные, вянущие — белый, светло-желтый, кофейно-коричневый.

Для XIX века характерна борьба различных тенденций, противоречие между краской и формой. Краска служит главным образом только оптическим целям, утрачивая более широкое выразительное значение. Теряется ритм краски, ее экспрессия; она ограничивается изображением. Реакция наступает у Гогена, Ван-Гога, символистов.

До сих пор мы анализировали элементы плоскости или поверхности картины. Но в живописи каждый стилистический элемент, в том числе и колорит, выполняет двоякую функцию. С одной стороны, он украшает плоскость, служит декоративным или экспрессивным целям, воплощает настроение, является элементом ритма. С другой стороны, те же элементы как бы отрицают плоскость, перестают быть реальностью и делаются фикцией, изображают близкое и далекое, тьму и свет, входят в мир воображаемого пространства и времени.

Существуют, однако, два специфических элемента картины, которые как бы создают переход от плоскости к изображению, одновременно принадлежа и к реальности картины и к ее фикции: формат и рама.

Может показаться, что формат картины — только инструмент художника, но не непосредственное выражение его творческой концепции: ведь художник только «выбирает» формат. А между тем характер формата самым тесным образом связан со всей внутренней структурой художественного произведения и часто даже указывает правильный путь к пониманию замысла художника.

Как правило, формат избирается до начала работы живописца. Но известен ряд художников, которые любили во время работы менять формат картины, то отрезывая от нее куски, то прибавляя новые (особенно охотно это делал Веласкес).

Самым распространенным форматом для картины является четырехугольный, причем чистый квадрат встречается значительно реже, чем четырехугольник, более

или менее вытянутый вверх или вширь. Некоторые эпохи ценят круглый формат (tondo) или овал. История формата еще не написана; существуют только эпизодические исследования, относящиеся к отдельным эпохам и художникам. Из них с несомненностью вытекает, что выбор формата не имеет случайного характера, что формат обычно обнаруживает глубокую, органическую связь как с содержанием художественного произведения, с его эмоциональным тоном, так и с композицией картины, что в нем одинаково ярко отражается и индивидуальный темперамент художника и вкус целой эпохи.

Скрытую причинную связь между форматом и замыслом художника мы ощущаем перед каждой картиной, от которой исходит очарование истинного художественного произведения. Есть картины, содержание которых настолько срослось с характером формата, что малейшее перемещение пропорций, кажется, должно было бы нарушить стилистическое и идейное равновесие картины. При этом следует различать случаи, когда художник совершенно свободен в выборе формата в соответствии с темой и композицией своей картины, и такие случаи, когда художнику приходится считаться с уже данным форматом (например, при украшении архитектурных элементов — сводов, люнет и т. п.) и когда перед ним возникает вопрос — как приспособить свой замысел к готовому формату, как вписать в него свою композицию.

Горизонтальный, вытянутый формат в общем безусловно более пригоден для повествовательной композиции, для последовательного развертывания движения mimo зрителя. Поэтому к такому формату охотно обращаются художники, настроенные эпически, стремящиеся к активной композиции, к действию, — например, итальянские живописцы XIV и первой половины XV века (особенно во фресковых композициях). Напротив, формат квадратный или такой, в котором высота несколько преобладает над шириной, как бы сразу останавливает динамику действия и придает композиции характер торжественной репрезентации — именно этот вид формата предпочитали для своих алтарных картин мастера Высокого Возрождения («Сикстинская мадонна»). В свою очередь, при значительном преобладании выш-

ны над шириной композиция опять приобретает динамику, сильную тягу, но на этот раз вверх или вниз: такой узкий формат был особенно по душе художникам аристократическим, декоративным (Кривелли) или настроенным мистически (маньеристы, Греко), стремящимся воплотить определенные эмоции, настроения.

Конечно, непреложных законов формата нет, но есть уловимые тенденции, язык формата.

Для иллюстрации этих потенциальных стилистических свойств различных форматов возьмем несколько конкретных примеров, которые, однако, вместе с тем свидетельствуют, что всякие абсолютные схемы в искусстве неприменимы, что стилистические законы создаются художниками, а не для художников. Возьмем, к примеру, тему «положение во гроб» и рассмотрим, как она преломлялась в фантазии нескольких выдающихся итальянских живописцев. Когда молодой Рафаэль со своей родины, из тихой Умбрии, где живописцы культивировали главным образом лирические, созерцательные темы, попал во Флоренцию и сразу окунулся в ее бурную, полную напряженных исканий художественную жизнь, ему тоже захотелось разработать драматическую и героическую концепцию в духе тех, какие увлекали тогда великих флорентийцев — Леонардо и Микеланджело. И вот под влиянием новой среды Рафаэль пишет «Несение тела Христа», стремясь вложить в свою композицию страстный драматизм и бурную динамику. Однако этот первый опыт молодого Рафаэля в области героической композиции нельзя назвать вполне удавшимся: поиски динамики приводят, скорее, к нагромождению мотивов, драматизм вырождается в суматоху. Где же причина неудачи? Несомненно, что одна из них, и может быть, самая главная, заключается в неправильном выборе формата. Рафаэль выбрал для своей картины квадратный формат и тем самым в корне затруднил возможность активного, динамического развертывания композиции: движение неизбежно останавливается, застывает, замыкается, так как ни одно из направлений не получает перевеса. Сравнение с композициями других великих мастеров, трактовавших ту же самую тему, ясно показывает, в чем заключалась ошибка молодого Рафаэля. Так, например, Тициан, для

того чтобы подчеркнуть тяжелый, волочащийся ритм трагической процессии, выбирает для своего «Положения во гроб» горизонтально вытянутый формат. Напротив, большинство мастеров барокко (Караваджо, Рубенс) оказывает предпочтение вертикальному формату, который позволяет выделить торжественность, величавость момента и воплотить движение сверху вниз — снятие с креста или опускание тела в могилу.

Уже этот ряд примеров ясно показывает, что выбор формата подсказан не столько темой как таковой, сколько тем специфическим ее истолкованием, которое зарождается в фантазии художника. Еще убедительнее об этом свидетельствует различная трактовка одной и той же темы «положение во гроб» одним и тем же художником. Под конец своей деятельности, под влиянием проповедей Савонаролы, Боттичелли отказывается от мифологических тем и от хрупкой, грациозной игры линий и разворачивает в своих композициях образы глубокого, потрясающего трагизма. К наиболее волнующим композициям этого периода относятся две картины, изображающие положение во гроб (одна в Мюнхене, другая в Милане). Для первой композиции Боттичелли выбирает низкий поперечный формат, распростертый, давящий характер которого еще усиливается массивным навесом скалы и темным зиянием пещеры. Такой же подавленный, стелющийся ритм выдержан и в распределении фигур — в кривой запрокинутого тела Христа, в склонившихся к земле фигурах святых дев, в обмороке богородицы и наклоненных головах апостолов. В этой картине Боттичелли повествует о скорби и отчаянии в их различных стадиях и индивидуальных переживаниях. Но в том же самом году Боттичелли пишет второе «Положение во гроб», на этот раз исходя из совершенно иной концепции темы. Теперь его задача не столько повествовательная, сколько экспрессивно-символическая. Он хочет как бы связать все фигуры композиции в одно неделимое духовное существо и воплотить их вопль отчаяния и страдания в непрерывном ритмическом потоке линий. Если в этой новой композиции есть тяжесть падения и смерти, то — через жест и взгляд Иосифа Аримафейского — в ней выражено и противоположное направление:

тяга ввысь, устремление к небу. И для осуществления такой задачи естественно подходящим был вертикальный формат.

Таким образом, можно сказать, что формат обладает не только своим определенным декоративным ритмом, но и определенным эмоциональным тоном. Поперечный формат давит, принижает, вносит оттенок грусти, пессимизма, может быть, даже отчаяния. Милле сначала задумал свою композицию «Собирательница колосьев» в высоком формате, но очень скоро почувствовал, что только поперечный формат способен содействовать нужному настроению — атмосфере одиночества, бедности, тяжелого физического труда. Напротив, вертикальный формат настраивает бодро, радостно, внушает зрителю чувство духовного освобождения и возвышенных устремлений. Только в вертикальном формате Тициан мог создать сияющий и ликующе-торжественный полет богоматери в своей знаменитой «Assunta» («Вознесение»). Но также и квадратный или круглый формат обладает своим специфическим эмоциональным тоном, который можно определить как покой, сосредоточение, глубокую концентрацию чувств и помыслов. Именно эта эмоциональная концентрация, заложенная в круглом формате (tondo), а также крайняя сложность в заполнении фигурной композицией сделали этот формат столь привлекательным для некоторых мастеров итальянского Ренессанса (особенно Боттичелли, Рафаэля и Микеланджело). Какую сложную сеть эмоций сплетает Боттичелли в своих знаменитых тондо с изображением мадонны, показывает его картина, называемая «Magnificat». Здесь центр картины свободен и движения фигур концентрическими кругами опоясывают его и устремляются к нему. Погруженная в размышления мадонна пишет слова хора в книгу, которую держит один ангел, и при этом пользуется чернильницей, которую держит другой ангел. Обратим внимание, как сплетаются прикосновения рук, как взгляды связывают фигуры, в то же время нигде не встречаясь. Младенец Христос смотрит на богоматерь, богоматерь — на книгу, на книгу же смотрит один из ангелов, тогда как другой ангел смотрит на третьего, а третий — опять на богоматерь. Получается

перекрестная, магическая сеть эмоций, из которой нельзя вырваться.

Характерно, что квадрат и тондо представляют наиболее редкие, наиболее исключительные виды формата, только очень немногие периоды и направления, склонные в той или иной форме к классическим тенденциям, с охотой культивировали эти виды формата. В эпоху Ренессанса, например, круглый формат можно встретить почти только во Флоренции и в Риме, тогда как венецианские живописцы относились к нему так же отрицательно, как и к квадрату. По мере же того как идеи Ренессанса теряют свою популярность, и тондо уступает свое место новому виду формата — овалу: с конца XVI и до середины XVIII века овал является одним из самых излюбленных форматов европейской живописи. Это вполне понятно. Для жаждущих динамики художников барокко тондо должен был казаться слишком застывшим, абстрактно-математическим форматом. Овал двойствен. Он обладает не только более мягким изгибом контура, но и более гибким, более изменчивым ритмом своего силуэта. Насколько тондо олицетворяет покой и концентрацию, настолько овал непостоянен и полон устремления. Свободный от опеки циркуля, овал может быть уже, коренастей, свободней и т. д. Художник может придать овалу совершенно персональный оттенок. Именно в этом направлении — от некоторой жесткости к мягкой текучести — и развивается силуэт овала в эпоху барокко и рококо, соответственно всем тем стадиям общей эволюции стиля, которую можно проследить, например, в области рисунка и колорита.

Таким образом, мы вправе заключить, что история формата до известной степени отражает общие перемены, происходящие в эволюции стилей. Особенно тесная связь намечается между форматом и пространственной фантазией той или иной эпохи. Высокие и узкие пропорции готического храма поощряли вертикальный формат картины (узкие и высокие створки алтарного полиптиха как бы повторяют разрез готического собора с его делением на главный и боковые нефы). Напротив, архитектура Ренессанса тяготеет к просторным пространствам и горизонтальным членениям — и на смену вер-

тикальным створкам полиптиха появляется поперечный формат фресковой композиции. Несомненна также связь формата с индивидуальным темпераментом художника: чувственная, динамическая фантазия Рубенса требует более крупного формата, чем сдержанная и одухотворенная фантазия Рембрандта. Наконец, формат находится в прямой зависимости от живописной техники. Чем шире, свободнее мазок художника, тем естественнее его стремление к крупному формату; у Рембрандта параллельно освобождению кисти растет формат; живописцы, работающие тонкими кистями, предпочитают обычно малый формат.

Таким образом, анализ формата учит нас, что в эстетическом восприятии все функции картины (и декоративные, плоскостные, и изобразительные, пространственные) должны участвовать одновременно. Правильно воспринять и понять картину — это значит одновременно, неделимо увидеть и поверхность, и глубину, и узор, ритм и изображение.

Что касается рамы, то ее стилистическое значение менее важно, чем роль формата. Но все же рама активно участвует в эстетическом воздействии, выполняя две основные функции. С одной стороны, рама концентрирует, как бы собирает вовнутрь впечатление зрителя от картины, с другой — замыкает, ограничивает картину от внешнего мира. Подобно постаменту, рама выделяет картину над действительностью и усиливает ее живописное единство, ее иллюзорность. Это происходит благодаря, во-первых, тому, что рама, в отличие от плоскости картины, трехмерна, во-вторых, тому, что она скошена вовнутрь и подготавливает, возбуждает впечатление глубины.

Развитие рамы связано с появлением станковой картины — со средневековьем, с поздней готикой. В эпоху поздней готики и раннего Ренессанса рама выступает как архитектурное построение, связанное с архитектурой церкви и продолжающееся в архитектуре картины. Обыкновенная же, не архитектурная рама, состоящая из реек, бортов и профилей, появляется с середины XV века. Во все эпохи (особенно в стиле барокко) преобладала золоченая рама — пышная (украшенная растительным орнаментом, изображениями фруктов, раковин, сначала

вырезанными из дерева, потом отлитыми из гипса), нейтральная, мягко, но решительно отграничивающая картину от окружения. В буржуазной Голландии XVII века господствовала темная (черная, коричневая) рама с простыми профилями, естественная для темных и теплых по тону картин. Вместе с импрессионистами появляется белая рама, особенно пригодная для яркой, цветистой живописи.

Старые мастера были очень внимательны к раме; учитывали ее воздействие в процессе работы; иногда даже писали в готовом обрамлении, считаясь с определенным тоном и декоративным ритмом рамы. Поэтому композиции старых мастеров часто очень выигрывают в первоначальных рамах. Так, например, знаменитая картина Корреджо «Ночь» (теперь в Дрездене) производит гораздо более сильное впечатление, если ее вставить в ту раму, в которой она была первоначально задумана мастером (рама осталась в церкви св. Проспера в Реджо): массивная, пластическая рама подчеркивает глубину и динамику, как бы удлиняет картину; симметричный характер рамы с выделенной центральной осью подчеркивает асимметрию, случайность композиции.

Связь между картиной и рамой в итальянской, особенно венецианской, живописи Ренессанса часто подчеркнута еще созвучием архитектуры, изображенной в картине, с тектоникой рамы, которые как бы продолжают одна другую: например, аркообразное завершение рамы находит отзвук в своде или куполе изображенной архитектуры, и таким образом создается чрезвычайное единство и замкнутость впечатления. У живописцев XVIII века, склонных к крайней оптической иллюзии, это органическое слияние картины и рамы заходит, однако, так далеко, что вместо реальной рамы картина оказывается вставленной в иллюзорную, мнимую раму (Тьеполо). Напротив, живописцы эпохи романтизма для достижения той же цели часто прибегали к другому приему — продолжая изображение, вынося его на раму в символически-орнаментальных образах (Рунге, Клингер). Так происходило смещение границ, приводящее к потере дистанции с действительностью, между тем как рама должна обладать иной действительностью, чем картина.

Наблюдения над рамами старых мастеров позволяют установить еще один принцип — соответствие между профилем и шириной рамы и размером картины: так, голландские живописцы имели обыкновение вставлять свои небольшие картины в крупные рамы с глубокой, отвесной профилировкой, которая как бы уводит глаз к центру картины и изолирует ее от всякого воздействия окружения.

Наблюдения над рамой вплотную подводят нас к основной дилемме живописи, к ее двойной функции: с одной стороны, живопись является украшением плоскости, с другой же — стремится к изображению, к иллюзии пластической формы и глубокого пространства. В непосредственном художественном воздействии все элементы живописной формы участвуют одновременно, неотделимы один от другого и помогают друг другу, одновременно принадлежа и плоскости и изображению. Наше условное расчленение живописной формы на отдельные ее элементы отчасти оправдывается тем обстоятельством, что в истории живописи можно наблюдать, как отдельные художники, а иногда и целые периоды отдавали предпочтение то одному, то другому элементу — то линии, то светотени, то цвету и т. д. Если мы сравним, например, картины Дюрера, Рембрандта и Тициана, то сразу станет ясно, что в картине немецкого художника преобладает линия, контур, силуэт, картина голландского художника погружена в волны золотистого света, а картина итальянца насыщена яркими контрастами цвета.

Нет никакого сомнения в том, что древнейший и первоначальный способ восприятия и изображения мира основан на линии и силуэте. Правда, в природе собственно нет линий; есть только различно освещенные плоскости. Линия — всего лишь наша абстракция, условное средство для опознания границ плоскостей и предметов. Но эта условность необходима: живопись без линий, что организм без тела, без остова. Энгр говорил ученикам: «Даже у дыма есть форма, есть линейный рисунок».

В течение многих веков именно линейно-силуэтный рисунок (линия и плоское пятно) был основой живописи. Таковы самые древние изображения на стенах пещер

во Франции — силуэтные пятна животных из эпохи каменного века. Такова декоративная роспись античных ваз, таковы цветные стекла готического собора, таковы миниатюры средневековых рукописей, и такие же плоскостные, линейные приемы изображения свойственны византийской и русской иконописи. В новейшей живописи можно найти также немало приемов подобной декоративно-плоскостной трактовки изображения. На линии и силуэте построено воздействие декоративных панно швейцарского живописца Ходлера, к линии и красочному пятну тяготеет живопись Гогена и Матисса. Вообще всюду, где современный живописец ставит своей задачей декоративную стилизацию и вдохновляется образами архаического или народного искусства, он стремится реабилитировать линию, контур, красочный силуэт.

Во всех этих случаях главное художественное воздействие поκειται на простом контрасте между фигурами и плоским фоном: в греческой вазовой живописи фигуры выделяются на красном, белом или черном фоне, в средневековой мозаике или алтарной картине — на золотом или синем фоне. Таким образом, создается своего рода абстракция от реальной действительности, фигуры живут словно в каком-то символическом пространстве. Особенно велика абстрактно-символическая сила у золотого фона — своим блеском и таинственным мерцанием он из плоскости как бы обращается в бесконечность. Было бы ошибкой, однако, оценивать плоскостной, силуэтный способ изображения только как примитивный, только как результат неумения или неправильного восприятия натуры. Контраст между линейно-плоскостным и пространственным восприятием и изображением мира объясняется тем, что они основаны на совершенно различных предпосылках. Линейно-плоскостной стиль в живописи более свойствен эпохам с авторитарностью культур, основанных на полном подчинении деспотической власти, на коллективных, безличных принципах общежития. Наиболее ярко выраженные периоды такой авторитарно-коллективной культуры мы встречаем в архаической Греции и в эпоху раннего средневековья, и именно этим периодам в истории европейской культуры свойственны наивысшие достижения в области линейно-плоско-

стного стиля. В свою очередь, из тех же предпосылок тоталитарно-коллективной культуры естественно вытекает, что живопись в эти периоды прежде всего стремится к подчинению общему ансамблю, к выполнению декоративных, прикладных функций, к украшению архитектуры, предметов культа и быта. Характерно, что эти эпохи не знают станковой картины, самостоятельного, в себе законченного изображения. Напротив, чрезвычайный расцвет переживают техники прикладной живописи, главной задачей которой является не изображение, а украшение — мозаика, ковер, эмаль, витраж. Всем этим техникам свойственно, во-первых, что они принадлежат не столько индивидуальному миру зрителя, сколько некоей коллективной общности, являются неотъемлемыми элементами общего декоративного ансамбля и, во-вторых, что они не столько изображают действительность, сколько ее преобразуют, сообщая реальным предметам некую новую, иррациональную материю.

Посмотримся ближе к некоторым свойствам этих техник — например, к контрасту между ковром (гобеленом) и живописью на стекле (витражом). Изображения на коврах (особенно в пору их расцвета — на восточных, персидских, а также европейских коврах в эпоху готики) имеют обычно чисто линейный и плоскостной характер. При этом особенностью ковровых изображений (навеянной материалом и техникой) является, с одной стороны, острый, угловатый, граненый рисунок и, с другой, мягкий, бледный, заглушенный колорит. На этом своеобразном стилистическом противоречии основано главное очарование готического гобелена, как нельзя более соответствующее самому назначению ковра: ковер принадлежит стене или ее заменяет, образуя четкую границу пространства; и вместе с тем от прикосновения руки или порыва ветра ковер приходит в движение, колеблется, волнуется, образуя складки, превращается в подвижное, волнующееся, витающее изображение, своего рода мираж.

Живопись на стекле тоже требует плоскостного, декоративно-стилизованного рисунка. Но ее художественный эффект совершенно другой. Пестрые окна церквей известны уже с IV века, но это был еще чистый орна-

мент. Фигурные композиции появились только с конца X века на родине готики, в Северной Франции. К числу древнейших образцов относятся витражи в Аугсбурге (конец XI века) и замечательные, огромные окна на западном фасаде шартрского собора (1160). Расцвет витража происходит в XIII веке во Франции, когда готика как бы лишает стену опорных функций, вынимает ее и заменяет окнами между огромными столбами.

Техника живописи на стекле, сложившаяся тогда, осталась почти неизменной, с той лишь разницей, что в старые времена художники сами изготовляли красочные стекла, а теперь получают их готовыми. Процесс изготовления красочного витража проходит следующим образом. Сначала художник делает точный, детально разработанный набросок композиции (картон) в размер окна. По этому картону устанавливают главные линии композиции, которые будут впоследствии проложены и скреплены свинцовой проволокой, и по отмеченным границам вырезают куски стекла разного цвета. Их складывают затем на стеклянной подставке против света, и художник расписывает их особой прозрачной краской буроватого тона — сначала наносит главные контуры рисунка, а потом легко моделирует формы, штрихует, выцарапывая линии. В заключение витраж подвергается плавлению и стеклянные куски вставляются в свинцовую оправу. Сначала в витражах применялись лишь немногие тона (коричневый, желтый, красный), и до конца XIII века композиции имели главным образом орнаментальный характер — фигурные группы выполнялись в очень небольшом масштабе и вставлялись в медальоны различной формы. Постепенно палитра все обогащается, фигуры увеличиваются, медальоны исчезают, появляются округло моделированные фигуры (вместо линейно-плоскостного стиля складывается пластически-пространственный), и витраж уже может соревноваться с алтарной или станковой картиной.

Глубокое и возвышенное воздействие готического витража особенно сказывается вечером, когда пространство собора погружено в сумерки, а цветные стекла горят, освещаясь лучами заходящего солнца. Готический витраж подобен в своем назначении и стилистическом

эффекте гобелену и в то же время от него глубоко отличен. Подобен потому, что и готическое цветное окно заменяет собой каменную стену, является как бы витающей в воздухе границей пространства; подобен и потому еще, что эффект цветного витража постоянно меняется в зависимости от движения света, падающего сквозь стекло. Огромное же отличие заключается в том, что колорит ковра построен на мягких, заглушенных, бледных тонах, тогда как живопись на стекле горит яркими цветами, насыщена светом и изменчива в тонах. Этот преобразенный эффект цветного витража еще усиливается контурами свинцовой оправы; ее очертания отчасти совпадают с силуэтами фигур, отчасти же не имеют с ними ничего общего, и таким образом над изображением или сквозь него проходит беспредметный орнамент красочных пятен, такой же чистый, абсолютный, как и озаряющий его свет.

Здесь пролегает граница двух живописных методов — плоскостного и пространственного. До готического витража живописцы изображали неизменные контуры предметов на неизменном абстрактном фоне. Со времени поздней готики и раннего Ренессанса живописцы уже изображают телесные предметы и те изменения, которые происходят с ними в зависимости от света, пространства, воздуха. Готический витраж как раз находится на границе двух методов: художник уже оперирует светом, но еще не умеет свет изображать. Окончательный перелом в европейской живописи происходит только тогда, когда художники ставят своей целью достигнуть эффекта готического витража, но с помощью изображения на глухом фоне.

Заметим, что этот перелом был уже отчасти предвосхищен в греческом искусстве на пути от архаики к классике. Даже социально-стилистические предпосылки оказались здесь схожими: расцвет городской культуры, начало индивидуализма, пробуждение зрителя как полноправной личности, как активного участника художественной жизни. Попытаемся в этой связи проследить за эволюцией греческой вазовой живописи. Она совершается в трех этапах. Сначала в греческой вазовой живописи господствует так называемый чернофигурный стиль:

на красном фоне обожженной глины фигуры наносятся сплошными черными силуэтами. Это строго линейный, плоскостной стиль, в котором и фигуры (профили) и фон представляют собой чистую абстракцию. В конце VI — начале V века начинается вторая стадия — переход к краснофигурному стилю: на сплошном черном фоне (лак) выделяются фигуры в светлокрасном тоне обожженной глины. Фон еще остается абстрактным, но фигуры уже приобретают известную реальность в движении и поворотах (фас, ракурсы). Наконец, третья перемена совершается в середине V века, когда получает распространение светлый, белый фон, на который фигуры наносятся прозрачными силуэтами и легкими красочными пятнами. Эти чудесные вазы с белым фоном (так называемые белые лекифы) означают в греческой живописи примерно ту же стадию развития, что готический цветной витраж в истории средневековой живописи. Роспись белых лекифов имеет еще чисто линейный, плоскостной характер, представляя собой в гораздо большей степени украшение сосуда, чем самостоятельное изображение. И тем не менее в этих светлых, бестелесных видениях, в этом неуловимом, светящемся фоне, так сказать, в потенции готовы все основные принципы новой живописной концепции — стремление к пространственному восприятию натуры, к моделировке формы светотенью.

К этому же времени в классической Греции (аналогично — в средневековой Европе) живопись, отвечая новым социальным и духовным требованиям, стремится отделиться от архитектуры, от стены, сбросить с себя декоративные функции и превратиться в самостоятельное, законченное произведение, в индивидуальность — в станковую картину. Отныне живопись направлена уже не на предмет, который она украшает, а на зрителя, который ее рассматривает; она должна считаться с его индивидуальным вкусом, с условиями его восприятия, его субъективной точкой зрения.

Естественно, что под влиянием этого перелома живопись поворачивает в сторону реального изображения мира и прежде всего ставит своей задачей создать два главных условия этого реального восприятия — свет и пространство.

Завоевание этих двух элементов живописного восприятия мира — света и пространства — начинается почти одновременно и развивается параллельно как в Древней Греции, так и в позднейшей европейской живописи. Характерно, что в обоих случаях свет не имеет сначала самостоятельного значения и его постижение проходит в пределах более общей проблемы пространства. Свет и тень прежде всего привлекают внимание живописца как средство конструировать форму и определять положение предмета в пространстве. Поэтому первые наблюдения живописцев в области света относятся к различению светлой и темной стороны освещенного предмета или фигуры, то есть к открытию так называемой основной или телесной тени. В Древней Греции открытие светотени почти совпадает с первыми опытами конструкции пространственной перспективы и относится ко второй половине V века. Литературные источники связывают эти открытия с именами живописцев Агатарха и Аполлодора. Агатарха греческие историки искусства называют первым специалистом театральной декорации, и из их описаний можно заключить, что декорации Агатарха к трагедиям Эсхила и Софокла представляли собой нечто вроде архитектурных кулис, построенных на элементарных принципах линейной перспективы. Гораздо более крупное историческое значение греческие теоретики искусства приписывали Аполлодору. Его реформа относилась прежде всего к области техники: Аполлодор был основателем независимой от архитектуры станковой картины, выполненной в технике темперы на деревянной доске. Но еще выше античные теоретики искусства ценили глубокий внутренний переворот, вызванный стилистическим открытием Аполлодора, — Плиний, например, характеризуя значение Аполлодора, говорит, что он «открыл двери живописи». Смысл открытия Аполлодора становится особенно ясен из прозвища, которым наделили мастера его современники: Аполлодора называли «скиаграфом», то есть живописцем теней, а его живопись «скиаграфией». Аполлодор был первым греческим живописцем, который стал моделировать форму с помощью света и тени. Отныне линейная, плоскостная живопись уступает

место пластической, трехмерной живописи. Начиная с Аполлодора живопись делается искусством оптической иллюзии.

Если открытию Аполлодора предшествовали целые тысячелетия абсолютного господства линии и плоского силуэта, то теперь открытия идут одно за другим. Изучая в природе освещение предметов, живописцы открывают «падающую тень» (то есть тень, бросаемую предметами на окружение, на землю или соседние предметы), затем просвечивание света сквозь прозрачные тела, рефлексы и отражения (греческие источники описывают, например, картину живописца Павсия: девушка с бокалом вина в руке, причем лицо девушки просвечивает сквозь стекло с красными рефlekсами вина). За лепкой формы, градациями света и тени следует и другое важное открытие — моделировка с помощью так называемых поверхностных линий. Изгибаясь вместе с рельефом поверхности, такая штриховка помогает глазу ощупывать форму предметов и определять их положение в пространстве. Чем более свободным становится мазок живописца, тем свободнее он пользуется направлениями этих поверхностных линий, рисуя кистью «по форме». Вместе с тем, наблюдая над изменениями, которым предмет подвергается под воздействием света и тени, живописцы все более внимания уделяют отношениям предметов между собой, их связи с окружением, их расстоянию от зрителя. Естественно, что параллельно завоеванию света в живописи идет изучение пространства. Первым результатом этого изучения является прием так называемого пересечения или закрывания одного предмета другим, прием, которого художники тщательно избегали в период плоскостного, линейного стиля. Окончательный же доступ в глубину пространства живописцы получают с открытием законов перспективы.

В практической жизни мы почти не учитываем различие между оптической видимостью вещей и их объективным существованием. Например, если два предмета одинакового размера находятся на разном расстоянии и, следовательно, один кажется нам больше другого, мы все же оцениваем их как одинаковые; уходя, нам кажется, суживается вдаль, но мы принимаем, что она

всюду одинаково широка. Не замечаем мы обычно и тех косых углов, которыми оборачиваются к нам в зрительном восприятии прямые углы домов, столов и шкафов. Одним словом, «видимость» вещей мы тотчас же истолковываем в тот образ предметов, который есть уже в нашем представлении на основании нашего опыта, наших знаний. Следовательно, если живописец рисует предметы в перспективе, то он считается с тем, что зритель все видимые линии, масштабы и направления почти бессознательно переводит в привычное для него представление о вещах. Задача перспективы состоит в том, чтобы создать на плоскости картины те же условия, в которых зрению являются реальные предметы в реальном пространстве. Открытие перспективы не означает, таким образом, нового способа смотрения (человек всегда видел вещи в более или менее последовательной перспективе), а лишь новый способ изображения мира. Представим себе, что мы смотрим с определенной точки зрения через стеклянную плоскость на пространство и предметы. Каждая точка видимости оказывается лежащей на поверхности стекла. Если это зафиксировать — будет перспективное изображение.

Каковы основные признаки перспективного изображения пространства? Отношение вышины к ширине предметов остается неизменным, радикальным образом меняются только все отношения третьего измерения. Все масштабы предметов по мере удаления от зрителя уменьшаются; предметы, находящиеся один за другим, скрывают друг друга (пересечение). Все линии, удаляющиеся от плоскости картины, сокращаются (ракурс). Если эти линии в действительности параллельны друг другу, то на изображении они сходятся в одной точке на горизонте. Не следует, однако, думать, что абсолютно правильное геометрическое построение перспективы достаточно для убедительного впечатления глубины. Как известно, два наших глаза видят в природе два различных изображения, тогда как художник дает только одно построение. Кроме того, центральная перспектива рассчитана на вертикальное положение картины и на совпадение глаза зрителя с точкой зрения в картине — между тем как в действительности картина может быть

повешена под сильным углом к стене и ее горизонт может совсем не совпадать с реальным горизонтом зрителя. Поэтому художник часто отступает от абсолютно правильного построения, подчеркивая одни эффекты, заглушая другие во имя художественной правды (два горизонта у Веронезе). Не следует также думать, что так называемая центральная перспектива — единственный способ восприятия мира и передачи пространства. Прежде чем он был открыт и отчасти параллельно с ним художники пользовались и другими приемами изображения пространства.

В первую очередь здесь следует вспомнить античную живопись. И в области света и в области пространства греческие живописцы остановились как бы на полпути, в предчувствии тех завоеваний, которые впоследствии были сделаны европейской живописью. Проблему света греческие живописцы понимали только как средство для пластической лепки, моделировки фигур, проблему же пространства — как узкую арену для действия фигур. Долгое время в археологии господствовал взгляд, что грекам были известны принципы центральной перспективы. Теперь это опровергнуто. Следует думать, что не только греческие живописцы, но и греческие геометры не сделали тех последних выводов из своих наблюдений над пространством, которые были сделаны в эпоху Ренессанса. Так, например, Эвклид, хотя и признавал, что параллельные линии сближаются по мере их удаления от глаза зрителя, однако не делал отсюда вывода, что они должны сходиться в одной точке на горизонте. К тому же в построении Эвклида идет речь только о двух элементах восприятия пространства — о глазе зрителя и воспринимаемом предмете, которые соединены оптическими лучами, — но в своей конструкции пространственного изображения Эвклид еще не имеет в виду плоскости изображения, которая эти лучи пересекает. Поэтому лучше было бы назвать изображение пространства в греческой живописи не «перспективной» (то есть смотрением сквозь пространство), а «аспективной» — то есть осматриванием, пластическим ощупыванием пространства глазами. Иначе говоря, цель греческих живописцев — телесное, но не пространствен-

ное изображение. Они изображали не самое пространство, а фигуры в пространстве и не могли представить себе пространство без человека.

Вполне естественно, что приемы построения пространства в греческой живописи во многом сильно отступают от позднейшей центральной перспективы. Так, например, греческий живописец всегда стремится изображать каждую фигуру по отдельности, избегая закрывать одну фигуру другой и опуская тени, падающие с одной фигуры на другую. Вместе с тем греческому художнику чуждо представление глубины, бесконечного пространства, его последовательных планов; в воображении греческого художника существует только передний план, только близкие, доступные осязанию предметы. Характерным примером может служить фреска, известная под названием «Альдобрандинская свадьба» и хранящаяся теперь в Ватиканской библиотеке, — есть все основания думать, что она представляет собой римскую копию с греческого оригинала из времен Аппеллеса. В этой фреске легко видеть все отмеченные признаки греческой «аспективы» — фреска безусловно создает иллюзию телесности, но в ней нет пространства в нашем понимании этого слова. Греческий живописец не нуждается в единой, неподвижной точке зрения, которая составляет необходимую основу центральной перспективы — он как бы движется мимо фигур и каждую рассматривает по отдельности. Поэтому было бы неправильно искать в греческой картине схождения параллельных линий в одной точке на горизонте. В классический период греческой живописи параллельные линии, удаляющиеся от зрителя, так и изображаются параллельными. В эпоху эллинизма живописцы, правда, пользуются приемом сближения линий в полной мере, но каждая группа параллельных линий имеет свою точку схода. Художник каждый предмет видит, так сказать, по отдельности, или — иначе говоря — он рассматривает свой пейзаж со многих точек зрения — то сверху, то снизу, то спереди, то сбоку.

Если приемы греческой живописи не совпадают с принципами центральной перспективы, то все же можно говорить о некотором сходстве их основных предпосы-

лок. Однако история живописи знает и такие периоды, когда художественное восприятие пространства было основано на принципах, прямо противоположных центральной перспективе.

Самый яркий контраст европейскому восприятию мы находим в искусстве Дальнего Востока, в китайской и японской живописи. Я уже не говорю о своеобразных внешних признаках, так радикально отличающих китайскую и японскую живопись от европейской. Начиная с основы и материала — китайские и японские живописцы охотнее всего пишут на шелке и бумаге прозрачной акварелью или мягкой легкой тушью — и кончая самым форматом картины — там приняты особые перемещаемые форматы, ширмы, веера, длинные свитки («макимоно», «какемоно»), развертывающиеся сверху вниз или справа налево (без рамы, только узкий бордюр с двух сторон), — во всех приемах работы в каждом элементе техники эта живопись предъявляет к зрителю совершенно другие эстетические требования, чем европейская картина.

Присмотримся внимательнее именно к концепции пространства в дальневосточной живописи. Японская картина изображает придворных в широких одеждах, вышитых золотом и серебром, — при лунном свете они внимают звукам флейты. Но как представляется фантазии японского живописца эта сценка придворной жизни? Прежде всего совершенно отсутствует лепка формы светотенью, есть только мягкие взмахи линий и переливы легких красочных силуэтов — рядом с телесной, пластической живописью европейцев образы японского свитка кажутся неуловимыми и расплывчатыми, подобно сновидениям; вещи и пространство как бы растворяются в пустотах и паузах. Кроме того, в отличие от привычного для европейца восприятия здесь пространство изображено не спереди, а сверху. Если европейский живописец, желая показать внутренность комнаты, как бы снимает переднюю стену, то японский живописец снимает крышу и потолок. Зритель словно сверху заглядывает в комнату и сквозь потолочные балки видит пол, спины и затылки участников концерта.

Возьмем другой пример — китайскую картину, изображающую празднества в честь поэта Ли Тай Бо.

И здесь также живописец обходится совершенно без лепки предметов, без света и тени, показывая положение фигур в пространстве исключительно ритмом линий, отношением тонов и переливами воздушной дымки. И здесь художник воспринимает пространство сверху вниз. Поэтому поверхность земли кажется поднимающейся почти отвесно, горизонт отсутствует, и на дальнем плане пейзаж как бы исчезает в тумане бесконечности. К тому же уходящие в глубину линии не сходятся в одной точке, а так и остаются параллельными, тогда как фигуры словно слегка уменьшаются в масштабе по мере приближения к нижней раме.

Как объяснить такое своеобразное восприятие пространства, столь чуждое европейцу? Подобное изображение пространства иногда называют обратной перспективой. Однако это вряд ли правильно. Такое название было бы применимо к живописи, если бы она развертывала пространство не спереди назад, а сзади наперед. На самом же деле эта своеобразная концепция пространства имеет совершенно иной смысл. Мы обычно делим пространство на близкий и на дальний план; для китайского живописца все элементы пейзажа находятся одинаково далеко или близко, он как бы витает над миром. Европейский живописец воспринимает пространство спереди назад, китайский же живописец — сверху вниз. Философски эту точку зрения можно было бы истолковать следующим образом. Европейец привык рассматривать картину как бы со стороны, противопоставляя себя изображенному миру. Китаец словно перемещает себя в изображение, делается участником этого изображения, сливается с его ритмом. Здесь и технический прием соответствует мировосприятию. Когда европейский живописец пишет картину, он ставит ее перед собой на мольберт и как бы сквозь картину смотрит в глубину пространства. Китайский же живописец во время работы (и китайский зритель — со своей стороны) развертывает свиток на полу и смотрит на него сверху вниз.

Впрочем, и в самой Европе мы знаем периоды, когда восприятие пространства в живописи было построено на основах, можно сказать, прямо противоположных цен-

тральной перспективе. Такое «антипространственное», с нашей точки зрения, восприятие натуры свойственно, например, раннесредневековому искусству. Его принципы намечаются уже в период раннего христианства, своего же полного расцвета они достигают в эпоху романского стиля и в Византии, а в эпоху готики начинают перевоплощаться под воздействием нового мировосприятия, идущего из Италии.

Уже в миниатюрах, относящихся к раннему периоду христианства, наряду с приемами, заимствованными у античной живописи, мы находим своеобразные приемы композиции, как бы отрицающие оптическое единство пространства, — например, изображение в одном пространстве событий, происходящих в разное время и в разных местах, или же отсутствие общего масштаба для изображенных фигур. Иллюстрацией может служить свиток из Ватиканской библиотеки. Рассказ ведется в виде непрерывного чередования эпизодов, причем главный герой повторяется в каждой сцене рассказа и изображен в другом масштабе, чем остальные фигуры, трактованные в виде абстрактного, схематического фона. Другой пример — миниатюра из так называемого «Россанского красного кодекса», изображающая Христа и Варраву перед Пилатом. Миниатюра словно разбивается на две совершенно независимые части — верхнюю и нижнюю, но в то же время взгляд палача, обращенный к Пилату, явно свидетельствует, что вся нижняя группа задумана как бы находящейся перед Пилатом (на это указывает и стол, который изображен так, словно зритель видит его сверху).

Если мы сравним эти два примера, то сразу бросится в глаза их принципиальное отличие. В первом изображении, отражающем еще сильное влияние античной концепции, главный герой выделен на переднем плане и пространство разворачивается спереди в глубину, тогда как во второй миниатюре главный центр изображения находится наверху и пространство разворачивается, так сказать, сверху вниз. Таким образом, уже здесь, в миниатюре VI века, появляются в зародыше принципы того своеобразного восприятия мира, которое своего полного развития достигает в эпоху романского стиля.

Его сущность можно формулировать следующим образом. Композиция изображения строится не на оптической, а на чисто мыслительной, символической связи. Элементы изображения сопоставляются не по своим конкретным, пространственным или временным признакам, но, с одной стороны, по их духовным и символическим соотношениям, по принципам религиозной или космической иерархии, а с другой стороны, по требованиям орнаментального ритма. Верх и низ в средневековом изображении означают не пространственные категории, а лишь символически-орнаментальные созвучия.

Ярким примером может служить миниатюра из евангелия X века, изображающая «Въезд Христа в Иерусалим», где апостолы и верующие, расстилающие свои одежды по пути Христа, изображены ниже Христа и потому должны поднимать свои плащи над головами. Это символически-орнаментальное распределение композиции, этот прием «считывания» изображения «сверху вниз» настолько прочно внедрился тогда в сознание, что и много позднее, в живописи итальянского Ренессанса, мы находим его своеобразные пережитки (Кривелли). Само собой разумеется, что при подобной композиции пространства рама изображения и его фон приобретают совершенно особое значение, радикально отличное от того, к которому привыкло наше зрение. Рама средневекового изображения не означает границы пространства, она есть некий символический знак, так сказать, орнаментальное очертание идеи. Поэтому изображение может пересекать раму в разных направлениях, выходить из нее или же разлагаться на несколько самостоятельных обрамлений. Вот характерный пример: миниатюра изображает пророка Даниила в пещере со львами. Изображение разбивается на два совершенно самостоятельных поля, очерченных замкнутыми рамами: внизу Даниил в пещере, наверху — ангел; пророк же, несущий пищу Даниилу, пересекает обе рамы и как бы связывает их в одно изображение, в одно идейное целое.

Точно так же и фон средневекового изображения имеет символическое, иррациональное значение. В средневековых миниатюрах часто можно наблюдать, как фигуры выделяются на орнаментально-стилизованном

фоне. Однако такой фон не следует понимать как реальную плоскость — занавес или ковер; это — как бы некое недифференцированное, бесконечное пространство, из которого выступают только нужные художнику образы. В античном искусстве пространство существует постольку, поскольку оно заполняется телами, поскольку оно пластично, осязаемо. Средневековый же художник мыслит только такое пространство, которое обладает содержанием, выражает идею или символ. И только в эпоху Ренессанса это, так сказать, качественное восприятие пространства начинает вытесняться чисто количественным восприятием пространства — как некоей объективной видимости, как глубины, как стихии, независимой от заполняющих ее предметов.

Это восприятие пространства как глубины кажется нам таким естественным, можно даже сказать, неизбежным. Однако владение им далось европейскому художнику лишь ценой долгих поисков и неотступных усилий. К каким диковинным и парадоксальным результатам иногда приводили эти искания, можно убедиться на обзоре принципов и видов рельефа — напомним об обратной перспективе некоторых средневековых рельефов, где фигуры и предметы уменьшаются по мере удаления от главного героя — то есть не спереди назад, а сзади наперед. Не менее последовательное осуществление этой обратной перспективы встречается и в средневековой миниатюре: здесь параллельные линии сближаются не в глубине, на горизонте, а, напротив, сходятся наперед, как будто точка схода находится у зрителя. Однако даже и этому словно вывернутому наизнанку пространству нельзя отказать в несомненной эстетической логике: средневековый живописец свое изображение мыслил не как оптическое впечатление, а как символ, идею, божественное откровение, которое направлено, обращено на зрителя.

Окончательный поворот к реалистическому, глубинному восприятию пространства совершается раньше в Италии, чем в Северной Европе. В течение всего XIV века итальянские живописцы с удивительной настойчивостью и последовательностью борются за завоевание центральной перспективы. Однако их искания

направляются больше чутьем и интуицией, чем теоретическими знаниями. Поэтому ни Джотто, ни его последователям не удастся раскрыть главную тайну центральной перспективы — добиться единой точки схода для всех уходящих в глубину параллельных линий. В течение всего XIV века построение пространства в итальянской живописи основано на так называемой конструкции по частям: у каждой плоскости, уходящей в глубину, остается своя точка схода для параллельных линий, и эти точки собираются на одной вертикали — получается как бы несколько горизонтов.

Заслуга первого практического осуществления центральной перспективы принадлежит архитектору Филиппо Брунеллески. Уже античные геометры, например Евклид, основывали оптику на предположении, что глаз зрителя соединяется с наблюдаемым предметом оптическими лучами. Открытие Брунеллески заключалось в том, что он пересек эту оптическую пирамиду плоскостью изображения и получил на плоскости точную проекцию предмета. Чтобы убедить флорентийцев в значении своего изобретения, Брунеллески устроил оригинальную демонстрацию своей перспективной теории. Используя двери Флорентийского собора как естественную раму, Брунеллески поставил перед ними проекцию баптистерия (здания крещальни, расположенного перед собором), и эта проекция с известной точки зрения совпадала с силуэтом изображенного здания. Флорентийское общество с восторгом встретило изобретение Брунеллески: для молодого поколения художников, во главе с Донателло и Мазаччо, точка схода, теория теней и прочие элементы перспективы сделались отныне самой жгучей, самой актуальной проблемой. Первое же систематическое изложение этой проблемы мы находим у Л.-Б. Альберти в «Трактате о живописи». Параллельно на Севере Европы идет интуитивная разработка проблемы перспективы — в изображении интерьера — динамического и асимметричного у Конрада Вица, гармоничного у Яна ван Эйка.

Наряду с линейной перспективой живописцы итальянского Ренессанса последовательно стремились овладеть еще тремя видами перспективного изображения

пространства, совершая здесь новые открытия. Сюда относится прежде всего так называемая световая перспектива. Близкие предметы мы видим яснее и отчетливее, чем далекие. Живописцы Ренессанса использовали это наблюдение для создания иллюзии глубины, постепенно ослабляя моделировку более удаленных предметов и смягчая силу освещения от переднего плана в глубину. Кроме того, иллюзия глубины пространства может быть подчеркнута соотношением тонов («тональная перспектива»). Поскольку некоторые краски (красная, желтая) имеют тенденцию выступать вперед, а другие (синяя, коричневая) как бы уходить в глубину, подбором и сочетанием этих «позитивных» или «негативных» тонов живописец может усиливать впечатление глубины или, наоборот, ему противодействовать. Наконец, живописцы позднего Ренессанса открыли еще один способ овладеть глубиной пространства — так называемую воздушную перспективу. Это название, впрочем, не совсем точно, так как у воздуха нет цвета, его нельзя изобразить. Глаз воспринимает только пылинки в воздухе; чем дальше от нас предметы, то есть чем гуще слой пылинок, тем голубее кажется воздух и окутанные им предметы. Основываясь на этом наблюдении, живописцы Ренессанса выработали особое деление пространства на три плана при изображении пейзажа. Передний план обычно писали в буроватых тонах, средний — в зеленых, а дальний план — в голубых. Это тональное деление пространства на три плана (особенно последовательно у Рубенса) упорно продержалось в европейской живописи до конца XVIII века, когда под влиянием акварели живописцы стали стремиться к более легким, текучим, неуловимым переходам пространства, к уничтожению коричневого тона. Но, в сущности говоря, только импрессионистам удалось окончательно освободиться от векового гипноза трех планов.

Не следует, однако, думать, что конструкция пространства в картине преследует только оптические цели, служит только для создания иллюзии глубины. Эффекты перспективы могут оказывать гораздо более глубокое эстетическое воздействие, могут создавать известный ритм, усиливать действие, драматизировать его, пробуж-

дать определенные эмоции и настроения. В этом смысле, например, очень поучительно сравнить эффекты прямой и косой перспективы. Торжественный, идеально-возвышенный тон композиции Рафаэля («Афинская школа») и Леонардо («Тайная вечеря») в значительной степени поддерживается именно тем, что пространство их картин построено на строгих принципах прямой перспективы. В «Тайной вечере» Леонардо длинный стол помещен совершенно параллельно плоскости картины и точка схода всех уходящих линий находится в самом центре картины, в глазах Христа или, правильнее сказать, в бесконечной дали позади его головы. Эта суровая простота фона и его идеальное спокойствие тем сильнее выделяют драматическую насыщенность события, происходящего на переднем плане.

Напротив, косая перспектива резко противоречит духу Ренессанса, и поэтому свою наибольшую популярность этот прием приобретает в периоды, стиль которых основан на антиклассических принципах — на асимметрии, диссонансе, динамической экспрессии. Тициан был одним из первых, кто стал широко пользоваться приемом косой перспективы, предвосхищая, таким образом, динамические эффекты барокко («Мадонна Пезаро»). В этой композиции, в отличие от классического стиля, нет почти ни одной горизонтальной линии — она построена не на спокойных плоскостях, а на динамических углах, быстрых диагоналях, резких пересечениях. При этом горизонт взят очень низко (почти на уровне нижней рамы), а точка схода помещена не в центре картины, а сбоку — далеко за ее пределами. В результате чрезвычайно усиливается эффект пространственной иллюзии; кажется, что композиция выхватывает только случайную часть бесконечного пространства, которое расходится во все стороны за раму картины. Но в концепции Тициана все еще живы традиции классического стиля: чтобы разрешить диссонанс в гармонию, внести равновесие в динамическую композицию, Тициан помещает на переднем плане портреты заказчиков в симметричных и параллельных плоскости картины профилях. Живопись Тинторетто, младшего современника Тициана, уже совершенно свободна от этих пережитков классиче-

ского стиля. «Тайная вечеря» Тинторетто полна волнующей энергии, насыщена тревогой и тайной — не только потому, что пространство темного зала кажется бездонным, что свет неожиданно выхватывает из этой загадочной мглы только части фигур, но главным образом потому, что длинный стол перерезает пространство острой, асимметричной диагональю, не имеющей в композиции ни отголоска, ни противодействия.

Не менее важное значение для экспрессии и эмоционального тона картины имеет выбор горизонта. Горизонт — это камертон композиции. Различные приемы живописцев в использовании горизонта объясняются не только психологией стилей и эпох, но они часто бывают подсказаны также национальными и географическими особенностями. Так, например, пожалуй, можно утверждать, что в общем низкий горизонт более соответствует южному темпераменту, тогда как высокий горизонт более популярен в искусстве Северной Европы. Из повседневных впечатлений мы знаем, как меняется облик фигуры или предмета в зависимости от того, смотрим ли мы на них сверху или снизу или находимся с ними на одном уровне. Низкий горизонт выделяет фигуру, придает ей мощь, монументальность, величие; высокий горизонт делает фигуры безличными, пассивными, сливает с окружением. Крайне поучительно сравнить с точки зрения горизонта методы двух гениальных портретистов — Веласкеса и Рембрандта. Для официальных портретов Веласкеса (см. так называемый «Портрет с прошением», изображающий короля Филиппа IV) характерна застылость, пассивность, отсутствие эмоциональной экспрессии и индивидуального жеста. Этому впечатлению содействуют и преобладание черного тона и расплывчатый фон, но все же главную причину своеобразного безразличия модели следует искать в очень высоком горизонте. Отчасти это объясняется тем, что Веласкес обычно писал свои портреты стоя, глядя на модель сверху вниз. Поэтому ноги модели видны в ракурсе сверху, что придает позе некоторую застылость, тогда как взгляд портрета направлен снизу вверх — этот прием особенно подчеркнут в портретах придворных шутов и калек, которых так любил писать Веласкес, усиливая трагиче-

скую беспомощность их образов. Напротив, Рембрандт, а также Тициан, в связи с их активной концепцией человека, любили писать портреты сидя. Портретам Рембрандта свойствен низкий горизонт, взгляд модели направлен на зрителя сверху вниз — этот прием как бы поднимает портреты над окружением, придает им витальную силу, духовное величие, пластическую четкость характера.

Приемом низкого горизонта часто пользовались живописцы Ренессанса и барокко в композициях монологического характера, где нужно было выделить героя над окружением. В картине, называемой «Жилль», Ватто удивительно удалось меланхолическое одиночество Пьеро. Нет никакого сомнения, что одна из причин этого эффекта — в низком горизонте: спутники героя наполовину скрыты холмом, с которого Жилль произносит свой монолог, и его фигура одиноким, загадочным силуэтом вырастает на фоне вечернего неба.

Однако в приеме низкого горизонта есть какая-то граница, за которой монументальность образа начинает приобретать театрално-патетический или сатирический характер, превращаясь почти в гротеск. Уже в «Жилле» Ватто есть оттенок грустной иронии. Еще более подчеркнута ироническая тенденция неизвестным мастером в портрете кондотьера дель Борро (раньше его приписывали Веласкесу). Элемент гротеска есть уже в самой натуре забияки и бражника. Но его надменное самодовольство еще более подчеркнуто круглым стволом колонны, смятым знаменем и, конечно, всего выразительнее — низким горизонтом, который определяет положение зрителя у самых ног «триумфатора».

Иные стилистические возможности присущи высокому горизонту. В нем отражаются какие-то пережитки старинной народной фантазии, средневековой плоскостной концепции пространства. Недаром нидерландские живописцы, ревностно хранившие традиции готики, упорно придерживались высокого горизонта в XV и даже в XVI веке. При этом поверхность земли в картине поднимается почти отвесно, подчеркивается не столько иллюзия глубины, сколько плоскость, и все изображение приобретает орнаментально-сказочный характер

(Брейгель). Кроме того, высокий горизонт не изолирует индивидуальную фигуру, не выдвигает героя, а, скорее, заглушает личность, сливает ее с окружением, со стихиями природы.

Следует, однако, иметь в виду, что эмоциональный тон в картинах с высоким горизонтом сильно меняется в зависимости от того, какой элемент преобладает в композиции — фигуры или окружение. Композициям с немногими фигурами, которые подчинены пространству и настроению пейзажа и интерьера, высокий горизонт придает уютный, интимный, несколько обыденный оттенок («Святое семейство» Рембрандта), иногда грубоватый, почти brutальный характер («Даная» Рембрандта, «Вифлеемское избиение» Станционе). Напротив, если в картине с высоким горизонтом фигуры заполняют всю плоскость, скрывают реальное окружение, создается мистическое, иррациональное настроение. Сошлемся на «Голгофу» Эль Греко. Ярким примером является также «Положение во гроб» Понтормо. В связи с бледным, словно потусторонним светом, острыми пропорциями и редким приемом композиции — горизонт очень высок, но ряд фигур находится еще выше, так что зритель все же смотрит на фигуры снизу вверх — создается настроение необыкновенной таинственности (ср. аналогичный эффект в картинах Греко). К тому же в картинах Рембрандта обычно бывает горизонтальный формат, у Греко, Понтормо — вертикальный.

Если на основе нашего анализа мы попытались бы вкратце реконструировать историю горизонта в европейской живописи, то картина развития оказалась бы очень изменчивой и противоречивой. В средневековой живописи безусловно преобладает тяготение к высокому горизонту — отчасти оно объясняется орнаментальными тенденциями средневекового живописца, отчасти его желанием развертывать действие на широкой, явно обозримой арене. В североевропейской живописи, в Нидерландах и Германии, господство высокого горизонта продолжается долго. Напротив, в Италии, особенно после открытий Брунеллески в области перспективы, пробуждается жажда экспериментировать всякими сложными конструкциями и неожиданными точками зрения. При

этом наибольшую популярность у итальянских живописцев XV века приобретает прием очень низкого горизонта (часто даже ниже нижней рамы картины), получивший название «disotto in su», то есть снизу вверх — прием, который позволял художнику блеснуть самыми смелыми ракурсами и создавать резкую иллюзию пространства (Учелло, Мазаччо). К концу XV века эта страсть экспериментировать пространством утихает, крайности выравниваются, и в эпоху Высокого Ренессанса вырабатывается спокойная, уравновешенная схема, при которой горизонт проходит в самой середине картины. Реакция против классического стиля (особенно во второй половине XVI века), мистически-иррациональные устремления маньеристов снова создают популярность высокого горизонта (на этот раз в сочетании с вертикальным форматом картины). Эпохе барокко свойственно наибольшее разнообразие в применении горизонта. Отныне художник свободно и сознательно пользуется всеми ритмическими и эмоциональными возможностями, скрытыми в выборе горизонта, и в зависимости от темы, настроения, динамики картины распоряжается всем диапазоном точек зрения, от самой высокой (словно с птичьего полета) до самой низкой, получившей прозвище «лягушачьей перспективы». Новый перелом происходит в искусстве рококо, когда живопись опять обнаруживает тяготение к одному определенному виду горизонта — и именно к низкому горизонту. На первый взгляд может показаться, что живописцы рококо возвращаются к излюбленному приему раннего итальянского Ренессанса. При ближайшем рассмотрении, однако, обнаруживается очень существенное различие. В живописи кватроченто низкий горизонт сочетается с крупным масштабом фигур, в картинах рококо, напротив, фигуры изображаются обычно очень маленькими. Отныне не человек владеет фантазией живописца, а само пространство, атмосфера, окружение человека, бесконечность дали и тумана.

Помимо горизонта есть еще одно свойство нашего восприятия композиции пространства, весьма важное, хотя ему и придают обычно мало значения, — отношение между правой и левой стороной картины. Мы постоянно

сталкиваемся с этим, когда на экране диапозитив бывает случайно повернут в обратную сторону. Почему неправильно повернутая репродукция производит такое неприятное, досадное впечатление? Тут дело не в мелочах (не в том, что правая рука стала левой), а в существе композиции, в искажении его органического ритма, пространственной логики, последовательности восприятия.

Рассмотрим для примера одно из самых гармоничных произведений Рафаэля — так называемую «Сикстинскую мадонну». Главное направление композиции образует здесь непрерывную кривую линию. Она начинается в левом углу, от папской фигуры (или головок ангелов), по фигуре папы Сикста поднимается к головам Христа и богоматери, затем по изгибам плаща мадонны и опущенным глазам Варвары возвращается вниз и замыкается. Но стоит только повернуть композицию в зеркальном направлении, как она сразу теряет все очарование своего текучего ритма. Нет гибкого взлета, свободного размаха, композиция как бы тяжело оседает, погружается. Светлое облако у ног Варвары, которое в оригинале вносит успокоение и завершение, теперь кажется непонятной пустотой; занавес не поддерживает, а задерживает движение фигур; взгляды ангелочков обращены как будто мимо главного события.

На сходном ритме композиции построена картина Гольбейна «Мадонна бургомистра Мейера». И здесь взлет линии совершается слева направо, мягко завершаясь в изгибах женских фигур. Повернем композицию — и сразу ритм ее становится отрывистым, как бы хромает, движения фигур теряют органическую логику, и глазу приходится преодолевать какие-то препятствия, чтобы восстановить внутреннее равновесие картины.

Итак, в обоих случаях мы оцениваем ритм композиции в направлении слева направо. Если мы говорим о поднимающихся и падающих линиях, то именно постольку, поскольку они начинаются слева и кончаются справа. То же самое и со светом (живописцы итальянского Ренессанса даже моделировали фигуры светом, падающим слева) и с красочными отношениями в картине. Но было бы ошибкой делать отсюда заключение,

что и в изображении объективного движения (процессия, состязание, скачущие лошади) должна господствовать та же тенденция слева направо. Это неверно — изображенное движение в картине может разворачиваться во всех направлениях (ср. «Скачки» Жерико). И тем не менее правая и левая сторона в картине имеют каждая свои функции, свою ценность, но не изобразительную, а декоративно-эмоциональную. Правая сторона картины имеет другую декоративную звучность, иную эмоциональную насыщенность, чем левая. Можно утверждать, что настроение картины определяется тем, что происходит в правой стороне: там композиция говорит, так сказать, свое последнее слово.

Возьмем офорт Рембрандта «Три дерева». Разве не все равно, где стоят деревья — справа или слева? Но от их положения меняется все настроение композиции. У Рембрандта поставлен акцент на деревьях, и это придает целому характер борьбы, напряжения жизненной энергии. Стоит лишь повернуть композицию, как она сразу лишается активности и напряжения: деревья теряют свое значение, обращаются в пассивных статистов, и главный акцент падает тогда на дали, на уходящие грозные облака. Напомню еще пример из голландской живописи XVII века, особенно чуткой к языку настроений, — картину Янсенса «Женщина с книгой». Картина создает настроение теплого, интимного уюта; его носители находятся справа: сундук, солнечные зайчики, туфли; фигура же женщины — только введение к тишине и покою. Повернем композицию — покой и уют исчезают, у картины нет завершения, женщина неловко, случайно, как потерянная, сидит в комнате.

По-видимому, здесь имеет большое внутреннее значение связь с нашим оптическим и моторным опытом: ведь пишем и читаем мы слева направо. Нет никакого сомнения, что по воле художника мы воспринимаем одну сторону картины чуть раньше, чем другую, рассматривая ее как начало, другую же — как завершение. Удивительно, как меняется общее впечатление от таких различных картин, как «Боярыня Морозова» Сурикова, «Отплытие на остров Киферу» Ватто, «Петр I» Серова, «Беглецы» Домье, «Похороны крестьянина» Перова, если мы про-

изволью изменим направление изображенного в них движения. В картине Сурикова, например, появляется не свойственный оригиналу оптимизм. И в любой другой возникает оттенок настроения, на который художник явно не рассчитывал.

Иными словами, всякая картина разворачивается для нас не только в пространстве, но и во времени. К этой проблеме мы теперь и обратимся: если до сих пор мы рассматривали живопись главным образом с точки зрения ее пространственных ценностей, то теперь попытаемся характеризовать значение времени в концепции живописца.

Понятие времени бесспорно играет огромную роль в жизни современного человека, в его мировосприятии, в его научном мышлении. Достаточно вспомнить, что один из крупнейших ученых XX века, Эйнштейн, разработал свою новую физическую теорию, основываясь на относительности исчисления времени, и что новый вид искусства из разряда временных искусств — кино — был создан именно в XX веке. Не приходится говорить о том, какое важное место занимает понятие времени в марксистско-ленинской философии, в методе диалектического материализма.

«В мире нет ничего, кроме движущейся материи, и движущаяся материя не может двигаться иначе, как в пространстве и во времени. «...Пространство и время — не простые формы явлений, а объективно-реальные формы бытия» *. Наши представления о пространстве и времени, будучи относительными на каждой данной ступени человеческого познания, развиваются, приближаясь к абсолютной истине. Совершенно естественно, что искусство, которое является одной из форм общественного сознания, способом освоения мира, средством познания действительности, оперирует прежде всего и в основном объективными формами существования материи, то есть категориями пространства и времени.

Можно ли вообще говорить о категории времени применительно к пластическим искусствам, к произведениям

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 181.

скульптуры, живописи и графики? Обычно принятое деление искусств на пространственные и временные, то есть на такие, где образы существуют в пространстве и где они следуют друг за другом во времени, как будто бы полностью выключает время из сферы архитектуры, скульптуры и живописи как искусств пространственных. Действительно, образы живописи и скульптуры не меняются, не развиваются во времени, подобно музыкальной мелодии или ритму танца. Но значит ли это, что пластическим искусствам совершенно чужды идея и чувство времени, что к ним невозможно соотносить понятия динамики, ритма и т. п. Само собой разумеется, что это не так. Пусть образы пластических искусств неподвижны и неизменны, но они стремятся и способны воплощать совершенно определенные представления времени, указывать направление и последовательность движений, внушать переживания темпа и динамики временного потока. Больше того, можно утверждать, что именно дыхание времени, исходящее от картины или рисунка, потенция перемены, чувство становления образа или события, раскрытие их в статической плоскости придают подлинную жизнь образам живописи и графики, хотя в действительности они неподвижны. Чем сильнее мы ощущаем в картине (или рисунке, или рельефе) динамику времени, тем глубже и неотвратимей их эстетическое воздействие (ср. у Дидро: жизнь и движение фигуры — две вещи совершенно различные. Жизнь есть и в фигуре, находящейся в состоянии покоя. Художники придают слову «движение» свой особый смысл. Они говорят о фигуре, находящейся в состоянии покоя, что «в ней есть движение» — это значит, что она готова задвигаться).

Итак, какие же качества времени (и какими средствами) способны воплощать изобразительные искусства, в первую очередь живопись и графика? Что касается средств для воплощения временного начала в живописи и графике, то очевидно, что их следует искать в фактуре и ритме живописной и графической плоскости, в направлении и темпе линий, в характере мазка, в свойствах композиции, в контрастах света и тени и т. п. Об этом я сейчас не буду говорить. Гораздо сложнее вопрос о содержании тех временных образов, которые доступны

живописи и графике; иначе говоря, о самом существовании концепции времени в изобразительном искусстве. Именно к этой стороне вопроса я бы и хотел привлечь внимание.

Здесь мы сразу же наталкиваемся на основное противоречие проблемы. Нет сомнения, что главным показателем времени в изобразительном искусстве является движение. Но могут ли живопись и графика, искусства статические по самой своей природе (холст, стена, плоскость бумаги), изображать движение? Совершенно очевидно, что это возможно только посредством радикального компромисса (отмечу мимоходом, что именно эта-то относительность движения в живописи и привлекает более всего творческую фантазию живописцев). В самом деле, если картина изображает неподвижное состояние, то ее статическая структура находится в известном равновесии с реальным содержанием изображения. Но как только задачей живописца становится изображение какого-либо процесса движения, так неизбежно возникает противоречие между неподвижным и неизменным изображением и транзитивным характером изображенного движения. Противоречие еще более заостряется, когда живописцу приходится иметь дело с комбинацией нескольких движений, с их различными темпами и последовательностью. Одним словом, когда картина должна интерпретировать некое действие, некое событие. В этом случае невольно напрашивается вопрос: обладает ли живопись достаточными средствами для воплощения события не только в его пространственных, но и временных свойствах? Мы знаем, например, что Лессинг это категорически отрицал. В шестнадцатой главе своего трактата «Лаокоон» Лессинг между прочим пишет: «Если это верно, что живопись использует совершенно иные средства или знаки, чем поэзия (первая пользуется телами и красками в пространстве, вторая — звуками, произносимыми во временной последовательности), то в таком случае знаки, которые помещены рядом, могут изображать только предметы, находящиеся рядом, и, напротив, — знаки, которые следуют один за другим, могут воплощать только следующие один за другим явления. Иначе говоря, истинное содержание живописи — види-

мые тела, и истинное содержание поэзии — действие». И дальше Лессинг пишет: «По своим композиционным принципам живопись способна использовать только один момент действия, и поэтому она должна избирать момент наиболее ясный, из которого всего легче понять прошедшее и последующее». Родственные мысли высказывает Дидро: художник располагает только одним мгновением и не имеет права объединять два мгновения, как и два действия. Только при некоторых обстоятельствах возможно, не идя вразрез с истиной, напомнить предшествующее мгновение или дать предчувствовать последующее.

Эти очень спорные положения Лессинга и Дидро, отражающие концепцию просветителей, сразу вводят нас в сущность проблемы. По мысли Лессинга, живопись способна изображать только один момент действия. Так ли это? Всегда ли так было? И, главное, что означает термин «момент действия»? Неоспоримое ли это и вполне однозначное понятие? Если мы обратимся за разъяснениями к философам и выберем наугад несколько дефиниций, то окажется, что между ними нет никакого единогласия в этом вопросе. Есть философы, которые отрицают какую-либо длительность момента и сравнивают его с математической точкой. Есть другие, для которых переживание момента всегда включает в себе элементы уходящего прошлого и приближающегося будущего. Английский философ Джемс еще более подчеркивает эту мысль сравнением — «не острие ножа, а спинка седла». Эти разногласия побуждают некоторых философов строже различать понятия «настоящее время» и «теперь». Наконец, следует напомнить, что Платон в «Пармениде» называет момент чудесным существом, которое не пребывает во времени (не удивительно, что Платон, как и ряд других греческих философов, сближает момент с вечностью).

Совершенно очевидно, что эти разногласия ученых не являются только результатом расхождения индивидуальной философской мысли, но отражают более общие предпосылки мировоззрения, характерные для той или иной эпохи, для того или иного философского направления; что мы имеем здесь дело со сложной и противоречивой

эволюцией представлений о времени, о движении и действии, моменте и вечности, прошлом и настоящем.

Мне бы хотелось теперь вкратце проследить основную линию этого развития на некоторых узловых этапах в истории художественного творчества и философской мысли. Этим сопоставлением искусства и философии я отнюдь не утверждаю тождественности или параллелизма в их развитии, а лишь отмечаю некоторые особенно яркие созвучия и совпадения, позволяющие глубже проникнуть в саму сущность проблемы времени в искусстве.

Я не буду останавливаться на искусстве Древнего Востока. Египетский рельеф и египетская живопись еще не знают единства места и единства действия. Глубину египетский художник отождествляет с протяженностью (изображение пруда), поток времени он мыслит в виде разрозненных этапов действия (охота на уток, где охотники в одном ряду тянут сеть стоя, в другом — лежа). На аналогичной стадии развития в известном смысле находится и греческое искусство эпохи архаики. Об этом свидетельствуют не только памятники архаического рельефа и вазовой живописи, но эволюция представления времени в греческой поэзии и философии. Так, все понятия, которые Гомер применяет для обозначения времени, имеют в виду не столько последовательность и длительность времени, сколько предметную, вещественную связь событий. Время в разворачивании самой поэмы для Гомера реальней, чем время, о котором она повествует. Только у Пиндара впервые можно наблюдать более развитое представление о времени. При этом характерно, что Пиндар рассчитывает время только вперед, время для него олицетворяет движение в будущее, но никогда не обозначает ни текучего настоящего, ни уходящего прошлого. Окончательный перелом в сознании времени происходит только у Эсхила, когда понятие включает в себя всю последовательность событий. Вспомним современника Эсхила — Гераклита, для которого мир находится в вечном процессе возникновения и уничтожения — «все течет, все изменяется».

Концепция времени у великих греческих трагиков находит себе полную аналогию в греческом искусстве классического периода — аналогию, особенно красноречиво

воплощенную во фронтонах Парфенона, где достигнуто то единство действия, которое не было знакомо ни древневосточному искусству, ни греческой архаике. Следует, однако, подчеркнуть, что единство греческой драмы (как и классической фронтовой композиции) имеет характер скорее причинной, чем пространственной и временной связи. Единство времени и места, как известно, было требованием не греческих трагиков, а итальянских гуманистов XVI века (Чинтио и Кастельветро). Фронтоны Парфенона представляют собой не реальную арену действия, а как бы отражение всей небесной сферы; события, в них изображенные, совершаются не в определенные отрезки времени, а словно в круговороте вечности. Подобно тому как для греческих философов пространство не имело самостоятельного бытия, а время было только числом, атрибутом движения, так и греческому искусству было чуждо сознание глубины пространства и исторического времени.

Новый этап в развитии понятия времени разворачивается на базе средневекового мировоззрения, подготовленного в известной мере позднеримской и эллинистической культурой. Однако античный принцип единства действия оказывается утерянным, и ему на смену приходит новое понимание времени как ритмического и эмоционального потока в становлении образа. Первые симптомы нового представления о времени намечаются уже у Плотина, определяющего время как жизнь души, как некую духовную энергию. Дальнейшее развитие эти мысли получают у Августина, анализирующего незнакомые античной философии оттенки субъективного переживания времени — ожидание будущего, созерцание настоящего, воспоминание о прошлом и впервые приходящего к сознанию «исторического времени» (жизнь человечества мыслится Августином разворачивающейся в потоке времени — между сотворением мира и Страшным судом). Еще дальше идет Дунс Скот, устанавливая существенное различие между временем пережитым, субъективным и объективным, материальным временем вещей и движений.

В изобразительных искусствах это новое понятие времени находит отклик в целом ряде своеобразных

приемов рассказа и композиции. В представлении средневекового человека пространство и время не дифференцированы: пространство понимается через время как некий одномерный поток. Отсюда — радикальное отличие средневековых принципов композиции в живописи и рельефе от античных, классических. Вместо центрической, уравновешенной схемы античного искусства средневековая композиция разворачивается обычно в одном направлении — слева направо или наоборот, подобно чередованию писем. Основной принцип рассказа в средневековом искусстве заключается в сопоставлении на одной и той же плоскости изображения не одного, а нескольких событий или действий. Зритель вместе с главным героем как бы переходит из одного этапа событий в другой, подобно зрителю так называемой симультанной сцены. Ярким примером средневековой схемы рассказа может служить рельеф «Грехопадение» из цикла рельефов, украшающих бронзовые двери Гильдесгеймского собора. Средневековый мастер изображает не концентрированный момент события, как это сделал бы художник Ренессанса, а его временную последовательность, причем одно и то же яблоко отмечает главные этапы действия: вначале яблоко висит на дереве, затем змей прельщает им Еву. Ева берет яблоко, передает его Адаму, Адам же сначала протягивает одну руку за яблоком, а затем в другой руке уже держит запретный плод.

Та же идея становления во времени господствует в готической архитектуре (пучки колонн, сбегающиеся в вершине ребра свода, устремление ввысь) и скульптуре. Готическая статуя полна непрерывного, витального движения; это движение бездейственно, оно совершается без перемещения в пространстве, но все тело статуи насыщено неудержимым стремлением вверх, словно отрывающим статую от земли. Греческому «движению действия» готика противопоставляет «эмоциональное движение».

Однако средневековому человеку еще чуждо понятие единства времени, сознание одновременности действия. Для него еще не существует того принципиального контраста между языком живописи и языком поэзии, кото-

рому, как мы видели, такое важное значение придавал Лессинг. Это расхождение впервые проявляется в эпоху Ренессанса, когда протяженность пространства оказывается полностью в распоряжении пластических искусств, тогда как временная последовательность отходит в сферу поэзии. Художественная теория Ренессанса, в известной мере возвращаясь к античному единству действия, требовала от изобразительного искусства, от картины прежде всего, именно единовременного охвата всего поля зрения. «Живопись, — говорит Леонардо, — должна в одно мгновение вложить в восприятие зрителя все свое содержание». Стремясь к новому, симультанному единству, художники Ренессанса изобрели целый ряд приемов, незнакомых средневековому искусству. Сюда относится прежде всего центральная перспектива — одно из самых мощных средств концентрации впечатления. С изобретением же центральной перспективы в свою очередь связаны: единство масштаба, чуждое готике, созвучие пропорций, завоевание глубины пространства.

Однако гипноз средневекового сукцессивного метода был так велик, что он упорно продолжал воздействовать на воображение живописцев даже и в тот период, когда уже были полностью выработаны новые приемы симультанного единства. В течение почти всего XV века, а в некоторых случаях и еще позднее генетический, сукцессивный рассказ продолжает существовать рядом с центральной перспективой. Напомню несколько примеров. «Давид», приписываемый Андреа дель Кастаньо. Праща с камнем еще раскачивается в руке Давида, но отрубленная голова пораженного пращой Голиафа уже лежит у ног победителя. Фреска из цикла Беноччо Гоццолли, посвященного жизни блаженного Августина. В левой части фрески рассказывается, как отец и мать Августина приводят мальчика в школу; направо маленький Августин изображен на спине старшего школьника, и учитель обрабатывает его розгами; в центре картины Августин, уже подросток, стоит, погруженный в размышления, с тетрадкой и пером в руках, а его товарищ через плечо заглядывает в тетрадь; наконец, в глубине, под аркадами, изображена шумная жизнь школы. Сукцессивный метод рассказа сочетается у Гоццолли с един-

ством места и с новым представлением пространства — единой точкой схода, единым источником света и единством масштаба.

Подобный компромисс двух противоположных методов не мог удовлетворить мастеров Высокого Ренессанса, стремившихся к логическому и тектоническому синтезу изображения, к симультанной концепции, которая требовала, чтобы в картине было воплощено только одно событие, происходящее в одном пространстве. «Тайная вечеря» Леонардо является классическим образцом симультанной концепции Высокого Ренессанса, соединяющей единство места с единством действия. Я не буду анализировать приемы, которыми Леонардо достигает здесь изумительной драматической концентрации. Следует, однако, подчеркнуть, что композиция Леонардо лишена подлинной динамики текучего мгновения. Леонардо только суммирует отдельные, изолированные действия, индивидуальные движения, вызванные единой причиной — словами Христа («Один из вас предаст меня»).

Иначе говоря, единства места и действия, единовременности события Леонардо достигает лишь ценой потери динамики времени.

Время на картинах классического стиля как бы останавливается. Для художников Высокого Возрождения движение есть не что иное, как смена неподвижных положений. На их картинах изображены не столько сами движения, сколько выхваченные из потока времени остановки, перерывы между движениями. На память невольно приходит поразительная аналогия между концепцией Леонардо и размышлениями философов Ренессанса. Так, например, Николай Кузанский, мысли которого предвосхищены одним из выдающихся представителей средневекового материализма, Вильямом Оккамом, определяет покой как «пограничный случай движения», движение же представляется ему как «чередование неподвижных положений». Иначе говоря, человек Ренессанса мыслил движение как переход из одного неподвижного состояния в другое.

Во второй половине XVI века происходит новый важный перелом в представлениях времени и пространства.

Если концепцию времени в искусстве Ренессанса можно назвать статической, то концепцию барокко следует квалифицировать как динамическую. Ренессансная теория искусства удовлетворялась описанием различных типов движения и определением их функций. Теоретикам маньеризма и особенно барокко, возрождающим некоторые тенденции средневековой мысли, этого недостаточно. Их занимает вопрос о причинах движений, о силе, энергии, лежащей в основе движения.

Контраст мировоззрений в этом смысле особенно ярко отражается на эволюции космогонии. Коперник ставит своей главной целью установить для всех астрономических явлений единый, общий геометрически-механический закон. Свою задачу он считает выполненной, если ему удастся определить положение солнца, планет и земли в космосе и вычислить их взаимные движения. Кеплер идет гораздо дальше и спрашивает о причине этих движений, выдвигает понятие силы. У него геометрически-механическая гипотеза превращается в причинную проблему: «Никакие тайны природы нельзя раскрыть одними геометрическими законами, если не удастся найти заложенную в их основе причинную связь».

Наряду с проблемой силы, причины движения искусство барокко выдвигает, может быть впервые, проблему темпа движения, скорости времени. О темпе в живописи можно говорить в самом различном смысле. Прежде всего сюда относится большая или меньшая стремительность самих средств изображения: например, динамика мазка или скорость линейного ритма. Чувства темпа, динамики явления или события могут быть внушены, далее, характером композиции, контрастами света и тени, быстрым сокращением пространства и изобилием ракурсов — одним словом, спецификой восприятия натуры и ее перевоплощения. Наконец, не менее важное значение может иметь и самое содержание изображенных событий или явлений, их характер, эмоциональный тон, число, взаимные отношения и т. п. Во всех этих направлениях искусство барокко по сравнению с классическим стилем стремится к большей динамике, к разнообразию и ускорению темпов.

Есть, однако, еще одна особенность в концепции времени, которая принципиально отличает барокко от Ренессанса. Дело в том, что необходимо различать два измерения времени — последовательность и одновременность. Время привыкли мыслить движущимся в одном направлении, как прямую линию, нанизывающую одно за другим чередующиеся события. Однако если бы это было действительно так, то человек был бы неспособен в одно и то же время переживать несколько объектов сознания. Опыт же учит нас, что мы можем одновременно воспринимать зрительные и слуховые впечатления, способны одновременно говорить об одном и думать о другом и т. д. Такая же одновременность разного, бесспорно, присуща и объективному времени. Все это означает, что у времени есть не только протяженность, но и «объем», или, выражаясь иначе, время развертывается по меньшей мере в двух измерениях. Именно это сознание многомерности времени и отличает искусство барокко от искусства Ренессанса. В первый момент такое противопоставление может показаться неубедительным. Ведь я только что характеризовал концепцию классического искусства как единовременную, то есть основанную на некотором разрезе временного объема. Однако если мы сравним «единовременность» Ренессанса и барокко, то заметим, что в картинах Высокого Ренессанса речь всегда идет только об одном событии и о полном единообразии всех составных элементов этого события (например, мимика всех апостолов в «Тайной вечере» Леонардо концентрируется только на словах, произнесенных Христом); напротив, барочная картина часто изображает одновременность нескольких различных событий и переживаний.

Особенно яркие примеры в этом смысле дает творчество Тинторетто, например картина из цикла, посвященного св. Марку в галерее Брера. В отличие от художников классического стиля Тинторетто охотно избирает сложные сюжеты и стремится сделать их еще более сложными. В то время как в подземной крипте отыскивают тело святого, вынимаемая из саркофага один труп за другим, является сам святой, чтобы указать, где находятся его останки, и при его появлении злой дух

покидает бесноватого. Своды крипты убегают в резком сокращении перспективы; фигура святого, вырастающая из угла, острый ракурс трупa на переднем плане, судороги бесноватого, испуг свидетелей события — все наполняет картину чуждой Ренессансу стремительностью. Самое же главное завоевание Тинторетто заключается в том, что он осмеливается в одно и то же время изобразить целую вереницу событий, которые, перекликаясь между собой, еще усиливают стремительность темпа. Если средневековый живописец изображал в одной картине разновременные события, если живописец Высокого Ренессанса во имя единства места и действия ограничивался одним событием, то Тинторетто стремится зафиксировать в картине одновременность разных событий.

Еще ярче этот прием воплощен в «Тайной вечере», которую Тинторетто написал для церкви Сан Трөвазо. Невольно напрашивается сравнение с «Тайной вечерей» Леонардо. Вместо длинного стола, параллельного плоскости картины, здесь стол помещен под углом, и апостолы сидят кругом стола; иные из них скрыты в тени, другие повернулись к зрителю спиной. Вместо индивидуально характеризованных образов, которые зритель должен изучать по отдельности, здесь — общий и одновременный наплыв чувств, которые зритель и воспринимает как нечто целое. Особенное внимание привлекает выразительная фигура Иуды. Пораженный словами Христа, полный смятения, он опрокидывает стул и, желая скрыть свое замешательство, одновременно хватается за бутылку и бокал вина. Такой психологической компликации, подобной одновременности противоположных чувств, мы тщетно стали бы искать в живописи Ренессанса.

О том, что здесь проявляются не только специфические черты творческой фантазии Тинторетто, но и общие тенденции эпохи, свидетельствуют также близкие аналогии в живописи младшего современника Тинторетто — Федерико Бароччи «Madonna del Popolo» 1579 года. Не входя в подробный анализ этой чрезвычайно поучительной для мироощущения эпохи картины, отмечу только характерную для ее композиции двойственность

точки зрения: небесное явление написано в сильном ракурсе, снизу, земная сцена — в столь же резком ракурсе сверху. Картина, таким образом, как бы раздваивается на два пространства и два времени, но вместе с тем она объединена единым потоком композиции, так что зритель одновременно оказывается наверху и внизу, и в небе и на земле. Эта сложная динамика эмоций, эта одновременность разного пронизывает все детали композиции: в левом нижнем углу картины молодая мать призывает детей к созерцанию чуда; их ручки сложены в молитве, но внимание мальчугана целиком поглощено уличным музыкантом, а девочка следит за братом.

Так Тинторетто и Бароччи кладут основы дальнейшему развитию временной концепции в европейском искусстве. Если искусство Ренессанса достигло синтеза, как бы жертвуя временем, то теперь пространство все более насыщается временем, приобретая его стремительность и изменчивость. С каждым новым этапом возрастает эта динамизация пространства. Если в живописи Тинторетто динамика относится только к действию, к фигурам, то постепенно она начинает охватывать и среду, окружающую фигуры, наполняет и воздух, и свет, и всю поверхность картины своей эмоциональной энергией.

Напомню только два примера. В «Пряхах» Веласкеса одновременность разного (темное рабочее помещение ткачих и пронизанный серебристым светом парадный экспозиционный зал) воплощает не только оптический, но и социальный контраст изображенного явления. В картине Рембрандта «Синдикки» концепция времени, понимание «момента действия» становятся настолько многосторонними, что замысел художника охватывает в одном временном потоке и видимое зрителю многообразие характеров в президиуме гильдии суконников и невидимую, но ощущаемую причину их возбужденной реакции — общее собрание членов гильдии (замысел, вряд ли возможный в живописи Ренессанса).

Я не буду подробно останавливаться на развитии концепции времени в искусстве XVII века. Отмечу только, что для философской мысли этого времени «пространство» — понятие все же более близкое, доступное,

обладающее более объективными свойствами, чем «время». Так, например, Декарт понимает пространство как субстанцию, а время — только как *modus rerum* (мера вещей), только как одно из условий познания вещей, а английский представитель механистического материализма Гоббс считает, что время существует не в вещах вне нас, а только в мышлении нашего разума. С другой стороны, Ньютон приходит к выводу, что пространство и время обладают объективным характером и не зависят от человека и его сознания.

Чрезвычайно утонченный анализ нюансов времени, его непрерывного потока мы находим в философии и искусстве начала XVIII века. Мне хочется остановиться сейчас на своеобразных созвучиях, которые можно установить при сравнении искусства Ватто, тончайшего мастера эмоциональных и красочных оттенков, и философии Лейбница, одного из самых острых мыслителей позднего барокко, соединяющего идеализм и метафизику с диалектической идеей о движении материи и о взаимосвязи всех форм проявления жизни.

В этом смысле особенного интереса заслуживает теория бессознательных представлений, выдвинутая Лейбницем. Различие между осознанными и неосознанными представлениями Лейбниц иллюстрирует на примере морского прибора: шум моря возникает из отдаленных ударов волн; каждый из этих отдаленных шумов слишком ничтожен для слуха, хотя мы и воспринимаем их, но не осознаем в виде отдельных, отчетливых представлений. Точно так же и в нашей душевной жизни существует много неясных, скрытых, словно дремлющих представлений, которые Лейбниц называет «малыми представлениями» (*perceptions petites*) и которые слишком незначительны для того, чтобы проникнуть в наше сознание, — это как бы атомы человеческой души. Учение о «малых представлениях» Лейбниц дополняет еще одним, весьма характерным для эпохи наблюдением. «Подобно тому как один и тот же город, рассматриваемый с разных сторон, каждый раз кажется иным, так и весь мир производит впечатление многих миров, хотя в действительности есть только различные точки зрения, различные перспективы единого мира».

Эта идея Лейбница о бесчисленных точках зрения на вселенную, о «малых представлениях», о неуловимых, недоступных ясному сознанию ощущениях оказывается чудесным образом воплощенной в рисунках и картинах Ватто. Один из излюбленных приемов Ватто — рисовать одну и ту же фигуру в различных позах и поворотах или же, что особенно интересно, — в одном и том же повороте, но с разных точек зрения. Например, фигура скрипача дважды нарисована в одной и той же позе, но с чуть заметными поправками и перестановками для фиксации наиболее экспрессивного момента движения, или — фигура сидящей дамы. Каждый раз она опирается иначе; подобно киноленте, мы видим ее в процессе непрерывного движения. Но особенно пленительна страница альбома с набросками женской головы: художник словно обходит ее кругом, нащупывая малейшие изменения формы.

Ватто не любит ни чистого профиля, ни прямого фаса; его не удовлетворяют даже более сложные повороты головы в три четверти. В рисунках и картинах Ватто головы изображены в неощутимых полуповоротах, чуть уловимых, «уходящих» профилях, в тех тончайших нюансах немного снизу, немного сверху или сбоку, которые в обычной жизни ускользают от сознания даже очень острого наблюдателя. В рисунках и картинах Ватто мы воспринимаем, однако, не только физическую неуловимость образа, но столь же сложные и утонченные градации душевных переживаний: вместе с поворотами и наклонами женская голова становится то надменной, то радостной или взволнованной. В каждом из этих поворотов, в каждом новом движении губ или глаз скрыто новое эмоциональное содержание.

Это удивительное чутье Ватто к неуловимым, недосказанным впечатлениям, его обостренная способность воспринимать временные процессы приводят валансьенского мастера еще к одному важному открытию. Вспомним еще раз композиции Тинторетто. Как бы ни были стремительны его ракурсы, неожиданны его взрывы света, противоречивы действия и движения его героев, — взятые вместе, они все же фиксируют некую остановку в потоке времени. Картина Тинторетто — это некая

застывшая «мимика» действия, не имеющая продолжения ни в прошлом, ни в будущем. Это время, у которого, так сказать, есть темп, но нет ни длительности, ни непрерывности. На этой ступени, достигнутой Тинторетто, европейская живопись остается, в сущности, на протяжении всего XVII столетия.

На рубеже XVIII века происходит новый перелом, находящий свой отклик и в философии и в изобразительном искусстве. Так, Кларк в своей переписке с Лейбницем отмечает, что недостаточно толковать время как чередование, последовательность, так как при изменении содержания времени длительность процесса может быть весьма различной. Эти размышления приводят к открытию двух очень важных, чуждых философии XVII века признаков времени: непрерывности и длительности (в смысле продолжения прошлого в настоящем и будущем).

Именно эти свойства времени и стремится воплотить живопись Ватто. Всматриваясь внимательно в картину Ватто «Рекруты», мы замечаем, что она изображает, в сущности говоря, не столько группу новобранцев, сколько одну и ту же пару рекрутов, но показанную в смене различных моментов движения. Мастерски используя смену то последовательных, то противоречивых поворотов, Ватто достигает впечатления того текучего движения, того чарующего музыкального ритма, которые до него были недоступны европейской живописи.

Еще увлекательнее эта идея воплощена в знаменитой картине Ватто «Отплытие на остров Киферу». Картина изображает пары влюбленных; окруженные летающими амурами, они спускаются с холмов и направляются к лодкам. Композиция разветвляется с двух сторон, но главное движение начинается справа, у гермы Венеры. Это движение трех парочек воплощает постепенное нарастание одного и того же эмоционального мотива. Вначале — нежное «пианиссимо»: кавалер красноречиво убеждает робкую возлюбленную двинуться в путь, но сопротивление еще не сломлено, и в игру приходится вмешаться самому Эроту в бархатной курточке. Следующее звено — борьба еще продолжается, но красавица уже протягивает руки кавалеру, готовому привлечь

ее к себе. Наконец, последний, заключительный этап: колебания исчезли, и кавалер увлекает за собой даму, бросающую прощальный взгляд на подруг. Это чудесное нарастание единой эмоции как бы в непрерывной смене времени приобретает своеобразный привкус сладкой меланхолии благодаря тому, что действие удаляется от зрителя в глубину. Они, эти счастливые парочки, в предчувствии беззаботных часов любви — они так близки нам, так ощутимы, но вот они удаляются, исчезают вместе с последними лучами солнца, и зритель остается в одиночестве, ловя замирающие в отдалении звуки смеха и шелота. Этот удивительный оттенок концепции Ватто следует особенно подчеркнуть: быть может, впервые в истории живописи Ватто удалось воплотить образ уходящего, исчезающего в прошлое, невозвратного времени.

Новый перелом в концепции времени совершается в начале XIX века. Уже Кант относил пространство и время к категории не рассудка, а созерцания, связывая его только с миром явлений (не «вещей в себе») и ограничивая его роль функцией познающего субъекта. Этот субъективизм в концепции времени в еще более подчеркнутой форме выступает у немецких идеалистов XIX века, сплетаясь со своеобразной тенденцией «снижения времени». Так, Гегель определяет время как форму созерцания, как нечто негативное, как бытие в постоянном самоупразднении (*Sichaufheben*). Точно так же Шопенгауэр рассматривает время как форму, обнаруживающую человеку все ничтожество его стремлений. Пространство для него — утверждение, время — отрицание существования. Это «деклассирование» времени, свойственное мировоззрению начала XIX века, связано вместе с тем с обостренным к нему вниманием, с открытием все новых и новых его свойств, с превращением времени в демоническую силу, иррационализирующую действительность, — одним словом, с прямо противоположной тенденцией сублимирования времени, все усиливающейся к концу века.

В изобразительных искусствах все эти противоречия мировосприятия, связанные с ростом субъективизма и идеализма и с их борьбой против диалектического материализма, находят очень яркое отражение. Одну из

основных тенденций живописи XIX века можно было бы характеризовать как стремление подчинить пространство времени или, выражаясь точнее, наделить представление пространства свойствами времени (Гегель: «Raum ist etwas zeithaftes», Бергсон: «Проекция времени в пространстве»). Первые симптомы нового понимания времени можно наблюдать уже у Жерико и притом в двояком направлении. С одной стороны, как ускорение темпа восприятия, как изображение скорости, как подчеркивание в движении переходящего элемента, одним словом, превращение «настоящего времени» в «теперь», в «сию секунду» (пример — «Скачки в Эпсоме»). С другой стороны, как направленность времени, его приближение и удаление, как переживание времени (время — ожидание, время — воспоминание или мечта). Примерами могут служить: «Плот «Медузы» — картина, целиком проникнутая чувством острого ожидания спасительного брига, вся построенная именно на направленности времени и стремлении человека его ускорить, перескочить через его неумолимые звенья, и замечательный «Портрет художника», в котором не только образ самого человека, но и все окружение — светлая, бестелесная стена, череп, статуэтка, срезанная рамой, — явно изъято из настоящего и живет или в прошлом, или в будущем.

Жерико своим творчеством как бы предвосхищает два пути (или метода) в развитии новой европейской живописи (я говорю о путях, разумеется, лишь с точки зрения концепции времени, но они могут получить и более широкое истолкование — в смысле двух обликов реализма в живописи XIX века).

Один путь, или метод, построен на ощущении времени и ведет к обострению симультанного, мгновенного восприятия. Этот метод получил свое теоретическое обоснование уже у Делакруа, в одном образном выражении, брошенном им в письме к Бодлеру: «Если художник неспособен нарисовать человека, падающего из окна четвертого этажа, то он никогда не научится изображать движение». Своего наивысшего выражения этот метод достигает в творчестве французских импрессионистов, для которых быстрота и одновременность восприятия служили гарантией оптического единства кар-

тины. Я ограничусь только одним примером, легче всего позволяющим сравнивать импрессионистов с мастерами барокко и Ренессанса, примером из области, если так можно выразиться, импрессионистической фабулы. «Завтрак» Ренуара. Одна из дам держит рюмку ликера как бы в перерыве между двумя глотками. Ее партнер что-то рассказывает, и на самом интересном месте его папираса потухла. Он ее вновь зажигает, прищурив глаз и чуть заметно улыбаясь, в то время как дама в черном приподнялась в ожидании развязки анекдота. Еще никогда во всей истории живописи событие, если только вообще в картине Ренуара может идти речь о событии, не было столь мимолетным и преходящим.

Другой путь или метод, ведущий к переживанию времени, к его эмоциональному тону, к его специфическому содержанию, был избран русской живописью. Возможности этого пути гениально наметил уже Александр Иванов. Его «Явление Христа народу» не случайно показывает приближение Мессии издали: оно наполнено напряженным чувством ожидания не только в смысле расстояния в пространстве, но еще больше в смысле дистанции во времени. С огромной силой трагический образ неумолимого времени развернут в некоторых эскизах А. Иванова. В одном из них мастер показывает не физический путь Христа на Голгофу, а тот эмоциональный путь ожидания и страха, предчувствия и отчаяния, который его сопровождает, не место действия, а время переживания. Именно это глубокое проникновение в идейный смысл и в эмоциональное содержание времени и подняло на такую небывалую высоту русскую историческую живопись.

В творчестве Сурикова и Репина, Серова и Рябушкина воплощены все аспекты времени, все разнообразие его темпов, вся его многомерная сложность — от широкой волны социального времени в «Утре стрелецкой казни» до остроиндивидуального переживания момента в «Иване Грозном», от невозвратности прошлого через стремительный поток настоящего («Петр I» Серова) к неотвратимому будущему. Примеры слишком хорошо известны, чтобы на них задерживаться. Напомню только два блестящих образца этого удивительного чутья эмо-

циональной динамики времени, свойственного русской живописи,—образцы, в которых острое переживание времени, его специфического тембра входило в непосредственный замысел художника,—это «Не ждали» Репина и «Едут» Рябушкина.

Наряду с двумя основными течениями в концепции времени, характеризующими эволюцию европейской живописи XIX века, уже с самого начала столетия намечается третье течение, все более крепнущее и в конце XIX века захватывающее господствующее положение. Если первым двум течениям свойствен некий синтез, известное равновесие пространства и времени, то третий метод, который следовало бы назвать «антипространственным», характеризуется тенденцией к поглощению пространства временем, к иррационализации пространства и света.

Самые ранние симптомы этой тенденции мы найдем уже у романтиков начала XIX века — в графике Блейка, в живописи Рунге. Композицию «Утро» Рунге строит как будто по принципам перспективного пространства, но в то же время он сознательно нарушает эти принципы, объединяя фигуры и группы в «сверхпространственную» арабеску. Впечатление несонизмеримости пространства подчеркнуто трактовкой света в виде иррациональных полос, проходящих сквозь предметы и «отнимающих» у них телесность.

Если в композиции Рунге можно говорить лишь о симптомах нового мировосприятия, то на рубеже XIX и XX веков, в период бурного роста капитализма и разложения буржуазной культуры, этот «антипространственный» метод, это стремление эмансипировать время от пространства, этот культ времени достигает своего наивысшего расцвета. Достаточно прислушаться к словам Бергсона или Шпенглера, явно оценивающих время выше пространства. По мысли Шпенглера, «время создает пространство, пространство же убивает время». Для Бергсона пространство есть только «фантом времени», подменяющий качество количеством, все живое превращающий в царство теней. Главную ценность времени — внутреннюю динамику, слитное единство — пространство дробит в чередование и смежность.

В области художественной культуры эти тенденции находят отклик в самых разнообразных направлениях. Стоит напомнить, что именно в эти годы происходит выделение нового, самостоятельного вида временного искусства — кино, что к тому же периоду относятся первые триумфы плаката и формирование специфического плакатного стиля, основанного на произвольной игре масштабов, на внезапных прыжках в пространстве и во времени, на сочетании факта и символа, на противоречии точек зрения.

Стремление к «антипространственному» методу ярко проявляется в движении «Jugendstil'a» и в концепции символистов. В картине «День» (1900) Ходлер противопоставляет мгновенному восприятию импрессионистов космический, «вечный» ритм времени. Попав в это заколдованное кольцо непрерывного вращения, уже невозможно из него освободиться: человеческие фигуры, пейзаж, пространство — все растворяется в безличном потоке времени, в беспощадной мерности его ритма.

Своего апогея культ времени достигает в концепции футуристов. Некоторые картины итальянского футуриста Руссоло поразительно созвучны размышлениям Бергсона о времени, его «durée», той внутренней динамике, которая, по мысли французского философа, превращает пространственную смежность событий в их взаимопроникновение. Картина Руссоло «Воспоминание одной ночи», лишенная всякого пространственного единства, построена именно на тщетном стремлении создать целостность внутреннего переживания во времени.

Оглядываясь назад, на бегло пройденный нами путь, мы видим, как неисчерпаемо разнообразны могут быть аспекты времени в изобразительном искусстве, как непрерывно меняются представления времени в смене эпох и стилей. Есть эпохи, которым проблема времени близка и родственна, и есть другие, которым она более чужда. Есть эпохи, более тяготеющие к стабильности пространства, и другие — более проникнутые динамикой времени. Но при всей изменчивости этой эволюции некоторые выводы вытекают из нее с достаточной ясностью.

Прежде всего, не подлежит сомнению, что представление времени является неотъемлемым элементом, важ-

нейшим творческим стимулом в концепции живописца и графика, сообщающим подлинную жизнь их образам. Далее намечается последовательная эволюция мировоззрения в сторону все более тесного слияния времени и пространства, их неотделимости. Что касается отдельных звеньев этой эволюции, то следует подчеркнуть, во-первых, что более передовые эпохи и направления в истории мировой культуры склонны оценивать время и пространство как объективные формы бытия материи, более реакционные — как продукты человеческого мышления; и во-вторых, что в период сложения нового стиля, нового миросозерцания проблема пространства явно преобладает над проблемой времени, тогда как интерес к динамическому темпу, к становлению, к многомерности событий и явлений обнаруживается лишь на более поздних стадиях эволюции (ср. Караваджо и Гальса, Давида и Делакруа).

Для заключения после техники и стилистики обратимся также к мировоззренческим проблемам живописи, к ее тематике, идейному содержанию и т. д. Проблема времени, по существу, уже вводит нас в этот круг вопросов. Еще ближе к нему мы подойдем на анализе какой-нибудь тематической области живописи. Целесообразно начать наш обзор с исторической картины. Почему именно историческая картина дает для этого наилучшие возможности? Потому что ей свойствен самый широкий диапазон: изображение человека с его окружением, пейзажа, драматического действия, психологии героев (здесь могут присутствовать черты портрета и жанра), многофигурной композиции. В исторической картине явственно выступают социальные предпосылки и идеи времени; давая художественное осмысление истории, она тем самым с особенной полнотой обнаруживает отношение художника к жизни и развиту общества.

Историческая картина в принципе изображает исторически значительное событие, существенный момент жизни человечества. При этом тема исторической картины не непременно почерпнута из прошлого (может быть, и из настоящего), она не непременно опирается на факт — это может быть легенда, миф, поэтическое

произведение. Но историческая картина всегда изображает не частную жизнь, а общественное событие; она является не столько иллюстрацией или реконструкцией истории или хроники, сколько ее художественным истолкованием.

В свое время историческую живопись поднял на щит академизм, но он же засушил, умертвил ее. Начиная с Милле и Курбе передовые зарубежные художники — отчасти именно поэтому — проявляют отрицательное отношение к исторической картине. Импрессионисты полностью изгоняют ее из своего творческого обихода. В России, впрочем, судьба исторической картины складывается иначе, а в Советском Союзе историческая картина переживает свое возрождение. Ее проблемы (человек, народ, героизм, общественные интересы) живо захватывают советских художников. Осмысление прошлого и понимание величавости настоящего оказываются для них в естественной связи. В частности, Отечественная война 1941—1945 годов питает интерес живописцев к батальной истории; темы настоящего и прошлого как бы переплетаются в их творчестве.

До XIX века историческая картина располагала, в сущности, небогатым репертуаром тем: битвы, апофеозы, победы, клятвы, парады, встречи. Разумеется, в трактовке, в истолковании любой избранной темы проявлялись различные возможности и намерения живописца, художественного течения, школы: это мог быть диалог или многофигурная композиция, момент или длительная ситуация, наконец, художник мог создать образ известного героя или воплотить историческую ситуацию безлично. Прошрое в исторической картине трактовалось то как обыденное (характерно для ряда течений в XIX веке), то как величавое; порой оно не отделялось от современности — настоящее как бы участвовало в прошлом.

Античности свойственно мифологическое и поэтическое восприятие жизни народа, когда события седой древности сливаются в художественном представлении с событиями недавнего прошлого и современности. При этом античное искусство дает воплощение чувства народного единства, гражданского героизма, гордого

ощущения связи человека с обществом. В более поздний период — в эпоху эллинизма, в Древнем Риме — это чувство утрачивается, но зато история получает более конкретное осмысление. Напомню о «Мозаике Александра» (помпеянская копия с оригинала Филсксена конца IV века). Здесь проступала еще не вполне развитая, но истинная сущность исторической картины: историческая тема представлена без богов, но типически (не индивидуальный, определенный факт), во многом предвосхищая позднейшее искусство; показано целостное развитие человека, единство личности и коллектива. Напротив, в римских рельефах (триумфальные арки и колонны) все более конкретно, есть этнографические детали, почти историческая хроника; но исчез народный, человеческий, героический характер. Рельефы изображают не победу, а триумф, не человека, а империю, им свойствен дуализм натурального и аллегорического — при известной условности репрезентативности.

В средние века идея исторической картины в общем гложет, особенно в тот (центральный) период, когда церковь целиком господствует и элементы художественного украшения и рассказа сосредоточиваются в скульптуре. Некоторый интерес к исторической композиции замечен лишь в начале средних веков и с конца XIII века. Что же касается средневековья в целом, то для развития исторической живописи здесь, разумеется, была крайне неблагоприятна самая концепция исторического процесса — провиденциализм (то есть взгляд на исторический процесс как на осуществление божественного плана), убеждение в неизменности феодального строя. Божественное откровение вместо психологических и социальных мотивов — такая концепция, по существу, не оставляла места для собственно исторической темы. Поэтому средневековые живописцы и ограничили себя орнаментально-символическими и репрезентативными композициями на стене или интимным рассказом в миниатюре (обычно в виде священной аналогии: например, прием послов в виде поклонения волхвов). Характерное для своего времени истолкование исторической темы дает также «Ковер из Байе» (XI век). На плоскости в пятьдесят метров длины изображено завоевание нор-

маннами Англии, причем всецело господствует суксесивный метод рассказа. Это — «история» без личностей, но и без народа (только рыцарская община!); без идеи и без чувства; без окружения, но с характерными словесными комментариями на полях.

В Северной Европе эта провиденциальная и феодальная концепция истории продолжает существовать и в XV веке, только она все более насыщается светскими и бытовыми элементами. Это находит, в частности, свое отражение в миниатюрах Фуке к часословам и хроникам; они выполнены без всякого чутья прошлого. Битвы, например, изображаются только как внешние события без внутреннего стержня. Характер изображения к тому же подчеркнут высоким горизонтом — словно перед нами карты, топография.

Только в Италии XV века можно видеть начало новой концепции истории — буржуазно-гуманистической: это история, мыслимая без чудес, допускающая элемент случая, требующая критики источников. Так постепенно история становится наукой. И тем не менее в этой концепции еще сильны пережитки феодализма, поскольку изучается лишь внешняя история, в которой нет места народу, нет внимания к социальным отношениям, но зато очень чувствуется риторика. Не потому ли итальянский Ренессанс и не создал исторической картины в полном смысле слова (Пьеро делла Франческа, Гирландайо, Леонардо, Микеланджело) — в духе «Мозаики Александра»? Видимо, современные контрасты социальной и духовной жизни были слишком велики, они оттягивали от истории и влекли в изучение природы — в гуманизм. Для художников Ренессанса человек — вне сомнений, центр мира, но он действует еще главным образом на арене религии (легенда и миф). Поэтому Ренессанс создает прежде всего портрет и монумент (памятник). С другой стороны, Ренессанс не знал еще в полной мере антагонизма частной и общественной жизни, поэтому его художники не отделяли, по существу, исторический жанр от бытового: у Гирландайо, например, историческое начало выступает в религиозно-легендарной оболочке, но в современных бытовых рамках. К тому же ренессансный исторический образ всегда слишком

обобщен в сравнении с фактическими, действительными историческими событиями. Но Высокий Ренессанс все-таки вносит в трактовку исторических тем монументальную форму, героизм, драматизирует событие и концентрирует внимание на определенном моменте.

Настоящая конкретизация исторической темы появляется только после Ренессанса, во второй половине XVI века. Эпоха кризиса ренессансного мировоззрения, реакции, время контрреформации, подъема маньеризма питает недоверие к натуре, побуждает к уходу от настоящего в прошлое, от индивидуального к общему. Здесь историческая композиция нередко возникает как пропаганда, поучение. Вместе с тем у историков конца XVI века (Мезере) впервые ясно выражается интерес к народу, к социальным отношениям. И тут же у Жана Бодена («Метод для изучения истории», 1566) мы найдем наряду со свободомыслием суеверия, веру в демонов, колдовство, чудеса. Постепенно созревает идея непостоянства человеческой истории, дающая, при всех названных противоречиях, своего рода предчувствие идеи эволюции.

Особенно яркого расцвета историческая картина достигает в Венеции. Дворец дождей свидетельствует о том, что коммуны вообще думали историчней, чем тираны. В «Битве при Кадоре» Тициана можно видеть подлинное становление исторической композиции, хотя она еще представляет сочетание реального действия с аллегорическим и сверхъестественным. У Веронезе («Лепанто») и Тинторетто («Зара») явственно выступает стремление обосновать картину битвы физически, технически и психологически. И в то же время все в целом — массовые сцены, народ, окружение — показано как сон, как зрелище со стороны.

Семнадцатый век, когда складывается искусство барокко, — это эпоха абсолютизма, грандиозная картина бушующих общественных антагонизмов, страстей и событий. Индивидуальная воля теперь все чаще сталкивается с общественными силами. Вся историческая обстановка способствует обособлению частной жизни от событий всемирной истории в сознании мыслителей и художников. Отсюда прежде всего — выделение чистого

жанра, который до сих пор был неотрывен от исторической композиции. Самое же главное — более субъективный и экспрессивный подход к истолкованию исторического события. Особенно характерен в этом смысле Рубенс, который соединяет увлечение аллегорией с поэтической выдумкой и субъективным переживанием истории. Напомню его композицию «Последствия войны» и его собственный комментарий к картине (письмо к Су-стермансу в 1638 году): «Главная фигура — Марс с кровавым мечом, несущий народу несчастье... Чудовища, означающие чуму и голод, неразрывных спутников войны... на земле лежит мать с ребенком — война угрожает плодородию и родительской любви... Под ногами Марса — книга и рисунок, ибо он попирает также и науку и все прекрасное... Женщина в черном платье с разорванным покрывалом — Европа, которая уже долгие годы страдает от разгрома, позора и нищеты».

Наивысшие достижения исторической живописи эпохи барокко принадлежат Веласкесу («Сдача Бреды») и Рембрандту («Клятва Клавдия Цивилиса»). Характерно, между прочим, что обе картины — по существу, композиции без действия: Веласкес избрал момент после события; Рембрандт — до него. Вместе с тем у Рембрандта очень отдаленная, легендарная старина изображена живо, так сказать, актуально; у Веласкеса же очень недавнее, почти современное событие поднято на ступень исторической значительности, обобщено, как бы отодвинуто от зрителя. И в том и в другом случае документальная точность сочетается с естественной простотой и человечностью, монументальность — с интимностью. Вполне очевидна и субъективность исторической концепции (прославление патриотизма и рыцарского благородства) при явной заинтересованности художника в происходящем — в отличие от тех исторических композиций XVI века, где массовое действие показано как зрелище, как сон.

Одновременно в XVII веке происходит усиление академизма, который ведет в исторической живописи к условным схемам, аллегории, костюмной театральщине.

Скажем кратко и о том, что прибавляют XVIII и XIX века. XVIII век — теорию прогресса, интерес к изу-

чению истории культуры, понятие среды, духа нации, народного духа, а в итоге — даже критицизм и полемизм (у Гойи). В XIX веке процесс развития исторической живописи усложняется и дифференцируется. С одной стороны, в большинстве крупных европейских стран историческая композиция находится во власти академизма и утрачивает подлинный творческий интерес для передовых художников. С другой стороны, она привлекает особое внимание в связи с национально-освободительным движением и переживает новый расцвет, например, в Польше. Наконец, новая историческая концепция складывается у представителей сравнительно молодой творческой школы — у американско-английчан Коплея и Веста (стремление в репрезентативность чуть ли не барочной композиции внести актуальное и индивидуальное содержание). В целом можно сказать, что исторической живописи XIX века свойственны две как бы противоположные тенденции: 1. Восприятие прошлого как настоящего, во всей случайности обыденной жизни; 2. Героизация настоящего, возвышение современной действительности на степень исторического факта (но уже без античной тоги). При этом художников интересует не только психология героя, но и психология человека вообще, обыкновенного смертного (с предпочтением момента страдания, пессимизма в оценке хода исторических событий для судьбы личности).

Следует также особенно подчеркнуть важное значение русской исторической картины, которая развивалась во второй половине XIX века как раз в борьбе с академизмом, в принципиальном противодействии его холодным, риторическим, костюмным композициям. Достаточно напомнить о драме исторической личности, как она представлена у Репина, о трагедии народного бунтарства у Сурикова (примеры широко известны), о необычайно остром внимании к человеку, его психике в моменты больших потрясений.

В то же время в исторической живописи к концу XIX века человек постепенно теряет свое значение. В центре интересов художника теперь находится исторический пейзаж, господствует бесфабульность, архаизация при стилизованном декоративизме и эскизности⁶.

Приложение I

ИЗ ПРОСПЕКТА «ВВЕДЕНИЕ»¹

ЖАНРЫ В ЖИВОПИСИ

Историческая картина. Ее диапазон. Академизм и историческая картина. Импрессионизм и историческая картина. Мифологическое или поэтическое восприятие истории в античности. «Мозаика Александра». Средние века неблагоприятны для исторической картины (провиденциализм). «Ковер из Байе». Миниатюры Фуке. Живопись итальянского Возрождения. Новые завоевания исторической науки в XVI веке. История народа. Картины Леонардо и Микеланджело. Тициан, Веронезе, Тинторетто. Новый этап в XVII веке. Академия, аллегорический подход. Рубенс «Последствия войны». Веласкес «Сдача Бреды». Рембрандт «Заговор Цивилиса». XVIII век. Вико и историческая закономерность. Изучение истории культуры. Тьеполо-фресковый цикл в Вюрцбурге. Критицизм и полемизм в исторической картине. Гойя. Восприятие прошлого как настоящего. Возвышение современной действительности. Русская историческая картина. Репин. Суриков. Рябушкин. Серов. XX век. Разные пути исторической картины. Пикассо «Герника», Р. Гуттузо. Советская историческая живопись. Дейнека. Кукрыники. Ульянов. Лансере.

Бытовой жанр. Взаимоотношения человека и пространства. Проблема интерьера. Античная «топография». Средневековая миниатюра. Жанр в религиозной картине. Жанровый портрет. Италия, Нидерланды, Германия. Брейгель, Артсен, Караваджо. Особенности крестьянского, буржуазного, аристократического жанра. Вермеер, Ленеи. Испанская живопись. Жанристы XVIII века. Черути. Сатирический жанр. Хогарт, Траверси. Доменико Тьеполо. Гойя. От Ватто к Шардену и Грёзу. Жерико. Делакруа. Домье. Бидермейер: Салон. Передвижники. Лейбль. Импрессионисты. Тулуз-Лотрек. Бытовой жанр в XX веке. Гуттузо, К. Баба и другие. Советская живопись. Пластов, Яблонская, Сарьян и другие.

Портрет. Автопортрет, групповой портрет. Портрет заказчика, «профессиональный» портрет, жанровый портрет. Проблема сходства в портрете. Художники, вкладывающие себя в портрет (Рембрандт, Дюрер) и отрицающие себя (Гольбейн, Веласкес). Фаюмский портрет. Нидерландский портрет. Италия. Боттичелли. Леонардо. Рафаэль. Немецкий портрет. Тициан. Эль Греко. Ф. Гальс. Рембрандт. Веласкес. Портрет XVIII века. Гисланди. Латур. Английские портретисты. Гойя, Давид, Энгр. Русский портрет. Дега, Мунк, Нестеров и другие.

Развитие пейзажа. «Одиссеевы пейзажи», Китай VIII—XII веков. Средневековая миниатюра. Ван Эйк, К. Вид. Интимный и героический пейзаж. Архитектурный пейзаж. Пейзаж без человека. Акварели Дюрера. Альтдорфер. Брейгель и времена года. Тинторетто и эмоциональный пейзаж. Эльсгеймер. А. Карраччи. Пуссен. Мюррен. Рубенс и стихийный пейзаж. Голландский пейзаж. Маньяско. Каналетто и Гварди. Романтизм и пейзаж. Констебль. А. Иванов. Барбизонцы. Русский пейзаж. Импрессионизм. Ван-Гог и дальнейшее развитие пейзажа.

Натюрморт. История понятия. «Неприбранная комната» Соса. Помпеянский натюрморт. Средневековая миниатюра. Нидерландская живопись XV века. Итарския. Якопо де Барбари. Артсен. Караваджо. Фламандский, голландский, французский, испанский, итальянский натюрморт XVII века. Депорт и Шарден. Гойя. Мане. Ван-Гог. Матисс. Гуттузо. Машков и Сарьян.

Приложение II

ПРОБЛЕМА СХОДСТВА В ПОРТРЕТЕ *

Заказчик и художник редко бывают друзьями. Да и трудно прийти к дружескому согласию, толкуя на разных языках. Ведь заказчик, особенно если он к тому же любитель искусства, никогда не ограничится простым определением срока, когда должен быть готов заказ, или цифрой вознаграждения; ведь ему тоже хочется принять участие в создании будущего художественного произведения: у него есть любимые настроения, у него есть стена или потолок, которые он давно мечтал вот так или так разукрасить. А художник просит только об одном: чтобы не насильовали его творческую волю, чтобы чужие, неловкие руки не нзяли нежный образ его фантазии, его хрупкую святыню. Где же им столкнуться! Но нигде эта рознь, эта почти враждебность двух несогласных мировоззрений, нигде она не сказывается так резко, как в области портрета. Здесь уже не только художник оберегает свою святыню, здесь затронут также интимный мир заказчика, здесь его достоинство поставлено на карту; и разве не вправе он по мере сил это достоинство защищать? И обратно, может быть, никогда художник не бывает более своводолюбив, более беспощаден, чем в портрете, когда какой-нибудь телесный недостаток своей модели, дефект ее носа или форму головы он обращает в материал для своих красочных и линейных экспериментов. Заказчик хочет видеть себя, видеть запечатленным на полотне кусочек своей души, то интимное «я», которое

он, может быть, никому не открывал, или он ждет, что под магическими кистями художника его всегда тусклые глаза заблещут непривычным огнем, его губы станут пунцовей, его лоб выше и благородней; или он надеется, что в этом портрете, писанном чужими руками, ему удастся найти незнакомые для себя черты; или он хочет увековечить вместе с собой этот любимый уголок гостиной и свое нарядное платье. А художнику нет дела до этих интимных желаний, которые налагают узы на уже сложившийся в нем образ видимого, он зорче всматривается в поворот головы и округлые плечи и взглядом откидывает ненужную бахрому платья или навязчивый галстук.

Наконец портрет готов: две враждебные воли, жаждающая и творящая, слились в один чувственный образ — и тем самым они стали еще враждебней, отошли друг от друга еще дальше. Потому что заказчик увидел то, что меньше всего ожидал, он не узнает себя, он не находит никакого сходства; а художник еще уверенней, чем раньше, еще резче заявляет, что он и не искал никакого сходства, что его задачи были другие — не копия, не подражание, а живописное пересоздание. Такова обидная судьба портрета. Разумеется, я взял только отвлеченный случай, момент чистого, непримиренного столкновения. А бывало и бывает часто совсем иначе; бывает, что заказчик сам не знает, почему ему захотелось иметь собственный портрет, и тогда он доволен всем, что ему преподносят; или бывает, что художник пишет именно так, как от него хотят, и тогда в портрете находят и сходство, и высокий лоб, и орлиный взгляд. Но будем держаться отвлеченного метода. Откуда возникает эта разница взглядов? На чем основана враждебность заказчика и художника? Она основана на понятии о сходстве, на различных толкованиях похожего в природе и художественном произведении, на случайных ассоциациях, которые приписываются к впечатлению портрета больше, чем ко всякому другому созданию искусства. В самом деле, чем обыкновенно интересуются современные зрители в портрете? На чем основывают свою художественную оценку портрета, уничтожающую или одобрительную? Всегда и прежде всего на сходстве, на сличении модели и картины, на отыскивании соответственных черт, на узнавании живого оригинала. Если оригинал знаком — сличают непосредственно; если он неизвестен, пытаются в своем воображении представить его себе таким, каким он был или должен быть в действительности. И эта работа сличения, эта острая ставка между картиной и действительностью заходит обыкновенно так далеко, что произведение искусства, портрет, перестает быть

центром внимания, превращается во что-то второстепенное, в какую-то загадку, обманчивый фокус, который нужно разгадать, для того чтобы через него вернуться опять к той же действительности. Как будто в портрете играет главную и самодовлеющую роль не сам портрет, не изображение, а живой оригинал, стоящий позади.

Правда, это искание сходства случается и в других областях живописи; часто можно слышать перед картиной: «такого заката не бывает» или: «это движение неправдоподобно»; но здесь критика относится скорее к художественным средствам, чем к самой цели. Закат не удался, например, потому, что он слишком красен или тени слишком сини, но перед нами все-таки закат. А в портрете, который не удовлетворяет обыденным требованиям сходства, не хотят признать даже человека. Напротив, современный художник больше всего стремится к тому, чтобы устранить всякое подозрение, что он копирует действительность, что его картины имеют какое-нибудь непосредственное отношение к окружающей природе, к чувственному миру. Если верить современному художнику, так он не портрет вот этого лица пишет, он синтезирует свое понятие о мире и живущем, он переводит язык вещей на язык четвертого измерения, он выражает свое настроение по поводу случайного предмета.

Итак, два противоположных полюса. Если современный зритель понимает портрет только как фокус со сходством, как список примет, если в художественном произведении он улавливает только бледную тень действительности, то современный художник и слышать ничего не хочет о действительности, о реальном мире, он отнимает у портрета всякую остроту индивидуального чувства, всякое трепетание человеческого организма. Но присмотримся поближе — и тогда оказывается, что в требованиях двух враждебных партий, заказчика и художника, выраженных мною в резком контрасте, вообще идет речь не о сходстве, а о чем-то другом, эстетическое сredo и тех и других вообще не допускает никакого портрета. Ведь современному зрителю надобно не сходство, а повторение, не портрет, а точный оттиск. А для современного художника портрет не может существовать, потому что он не признает не только сходства, но даже соотносительности.

Но как же это сходство понимать? Где границы этого сходства и где его критерий? Вспомним для примера портрет папы Иннокентия X, писанный Веласкесом. Попробуем поверить в то, что глаза Иннокентия X, его молнией изогнутые брови, его поджатые губы похожи на что-то виденное нами в жизни, попробуем представить себе папу как недоверчивый, скрытный характер, как человека

извилистой фантазии, всегда плетущего неуловимую сеть интриги. Попробуем, может быть, мы и правы, но вернее, что мы ошибаемся, как ошибся английский король Генрих, который по портрету точного Гольбейна выбрал себе в жены Анну Клевскую, а увидевши ее наяву, разочарованный с первого взгляда, отослал невесту обратно. Или припомним Ван-Дейка. Ведь и ему мы хотели бы верить; верить его изящным лицам и мерцающим бархатам; верить аристократичной белизне рук на его портретах, тонким, трепетным пальцам и узкой кисти. А между тем ведь теперь известно то, что не знали ни Карл I, ни Генриетта Французская, ни придворные дамы; известно, что Ван-Дейк писал руки не с оригиналов, не со своих царственных заказчиц, что у него была на этот случай особая натурщица и что пышные шлейфы и мерцающий бархат он заимствовал из своего собственного обширного гардероба. Не значит ли это, что никакой натурализм не способен и не стремится передать настоящее сходство с природой? Не показывает ли случай с Ван-Дейком, что всякая иллюзия в искусстве только до тех пор существует как обман сходства, пока мы ей хотим верить; и что если мы заранее условимся не поддаваться мнимым сходствам, то тем сильнее выиграет для нас внутренняя ценность портрета: то есть, другими словами, мы будем смотреть на руки Ван-Дейковых героинь не как на руки маркизы такой-то и фрейлины такой-то, а как на гибкие линии, завершающие движение фигур, как на выражение скрытой в этих фигурах жизни. И не ясно ли, что темперамент Веласкесовых портретов — это не темперамент Иннокентия X или Филиппа IV, а темперамент тлеющих красок, какого-нибудь темного кармина и холодных белил?

Что же тогда оказывается? Можно ли отсюда сделать заключение, что живописный портрет и не стремится никогда к сходству с оригиналом? Попробуем для этого вернуться к более ранним эпохам искусства, попытаемся отыскать ответ в искусстве египтян и греков. Любопытные указания дают, например, так называемые фаюмские портреты. Мы знаем, что они писались в натуральную величину на дощечках, вложенных в спеленутую мумию как раз в том месте, где должно было приходиться лицо. Следовательно, внешние условия для этих портретов подбирались так, чтобы по возможности не нарушить иллюзию реального существа. Присмотримся к ним поближе, и в их живописной трактовке мы увидим тот же замаскированный обман, рассчитанный на наивную впечатлительность. Уже внешнее положение фаюмских портретов указывает нам их происхождение из маски. Известно ведь, что наряду с этими

портретными дощечками были найдены действительные маски из расписного гипса. Но еще более их внутренний характер говорит нам о том, что они от маски недалеко ушли. Эти фаюмские портреты, в сущности, не что иное, как переложение скульптурной маски на язык живописной формы; их характер — производный, их живопись — раскраска. Слишком длинное или слишком широкое, но всегда словно расластанное лицо (как в микенских золотых масках), необычайная скудость теней, которые придавали бы голове выпуклую форму, — все это создает впечатление как бы нарисованной маски, подчеркнутой кольцом волос и оживленной бликами глаз. Эти огромные глаза вообще — центр всего изображения; в них одних постарался художник воплотить всю оживленность человеческого лица, в них одних кроется то обаяние и тот обман индивидуальности и духовности, которому поддавались и старые и новые зрители; обман, потому что глаза слишком велики и слишком правильны, чтобы быть индивидуальными, слишком неверно поставлены, чтобы смотреть в одну точку и чтобы в своем единстве быть выразительными. В этих фаюмских лицах, именно лицах, а не головах (потому что голову художники завоевали позднее) — вся красноречивая история портрета и целая программа для его будущего. Фаюмские портреты представляют собой один из этапов в постепенном завоевании человека живописью. Художнику как будто удалось немного освободиться от гнета поверхности, оболочки, застывшей коры человеческого лица, плоской маски с пустыми дырами вместо глаз и ноздрей. Он сумел заглянуть глубже, он овладел матерней глаза и его внутренним, своеобразным выражением. Потом эта внутренняя жизнь проникает в губы, очерчивает контур носа, забирается под кожу и окрашивает щеки. Наконец художник научается конструировать все лицо как единый организм, как источник одного выражения. Но это еще не последнее завоевание. Только когда Гольбейн поймал в кольцо своей гибкой линии шар человеческой головы, только когда рембрандтовский свет пронизал эту голову своим горячим дыханием, только тогда развитие живописного портрета завершилось заключительным звеном. Возникновение портрета нужно искать в маске, в скульптурном оттиске человеческого лица, который снимали с умершего в целях ли сакрального обряда, или как таинственный талисман, или как хитрый обход божественной воли, не давшей человеку бессмертия. Это тайное значение маски-портрета удержалось от суеверных времен первобытного человека, беспомощного в своем священном ужасе перед силами природы, вплоть до эпохи Ренессанса, когда человек смотрел на соседнюю

природу как на служанку своих замыслов. Скептик и теоретик Альберти требует от художников собственный портрет в награду за руководство по живописи, которое он им посвящает; по его мнению, значение портрета в том, что он заменяет общение с отсутствующим, сохраняет умершего живым на долгие века.

Характеризуя в нескольких словах главные моменты в развитии портрета и в эволюции той художественной потребности, которая портрет вызвала, можно сказать так. Портрет возник только тогда, когда человек научился подражать минам другого и узнавать в них выражение его внутренней жизни. Но это не могло случиться, пока человек не узнал своего собственного лица, пока не перестал его стыдиться и прикрывать звериной маской непонятную игру собственных гримас, пока искажения человеческого лица казались ему злорадными шутками демонических сил. А это значит, что портрет человека возник только тогда, когда уже был создан портрет демона, маска черта. Изображение человеческого лица должно было проделать длинную дорогу через сакральную или шутовскую маску, через бюст, через монету, для того чтобы прийти к живописному портрету. Человек должен был научиться играть в людей, мгновенно принимать образ другого, для того чтобы осмелиться запечатлеть этот образ навсегда. Театр и портрет — это результаты одной и той же потребности в подражании, в своевольном повторении.

Я напоминаю, что фиаомские лица — это только этап в истории портрета. И притом этап в истории живописного портрета. Обратимся к другой области, к скульптуре, и в греческом искусстве мы найдем все другие этапы, мы сможем восстановить полную цепь развития. Вот начало этой цепи. Мужская голова из Берлинского музея — одна из лучших оригинальных работ, сохранившихся до нас от архаической скульптуры. Ее относят обыкновенно к концу VI века. Прежде всего в ней необыкновенно ярко сказывается интерес к материи, к контрастам поверхности, здесь, в лице, — нежной, гладкой и глянцевитой, а здесь, в волосах, — грубой и шершавой; как будто волосы — затылок и борода — это грубый, безразличный фон, на котором тем отчетливей выделяется драгоценность лица, как будто лицо — это отделанный фасад, а затылок — это необработанный остов. Любопытно, что лицо представляет собой почти плоский овал, который невольно все больше растягивается в длину, потому что художнику никак не удается его закруглить назад: овал, который в действительности был еще длинней, пока не отломилась борода. Этот овал обведен четким контуром, а его внутренний рисунок составляют концентрические круги, расходящиеся в разные стороны, гла-

за, брови, крылья носа, поднятая вверх дуга губ. Здесь есть все элементы лица, но нет самого лица. Это маска, надетая на каменный остов. В этой голове еще нет «своего» выражения, она смеется на нас чужими глазами и улыбается чужим ртом. Как художественное произведение, как пластическая форма она необычайно выразительна, но как портрет она для нас почти не существует. Проходит приблизительно сто лет, и картина сильно меняется. Мы можем видеть это на так называемом портрете Перикла, который приписывают скульптору Кресилу. Теперь художник уже овладел человеческим лицом. Он его умеет закруглить, объединить лицо и голову в одну пластическую массу. И он может наполнить человеческую голову внутренней жизнью, объединить ее одним выражением. Вы видите: эти глаза действительно смотрят, эти губы действительно дышат. Но почему мы должны верить, что это именно Перикл? На самом деле это мог быть вовсе не Перикл, а бог войны Арес или просто полководец, или даже идеальный образ самого Зевса. В голове Перикла нет никакого характера, нет индивидуальных примет; даже такую любопытную черту своей модели, как остроконечность головы, над которой смеялись современники Перикла, даже ее художник постарался прикрыть, замаскировать под куполом шлема. Все остальное, что мы видим в лице Перикла, его прекрасно расчесанная борода, его прямой нос и полуоткрытый рот — все это лицо вообще, символ лица. Может быть, в замыслы Кресила и не входило то, что ему приписывает Плиний: изображать благородных людей еще благородней. Но результат получился именно такой. Перед нами именно благородная маска идеального человеческого лица. Художник пошел на компромисс, он уступил природе, реальности, но он не отдал ей в жертву единство пластической формы. Мрамор еще торжествует над иллюзией живого тела. Перед нами конец длинной художественной цепи, результат того законченного круга, который мы обыкновенно называем античным искусством. Это предполагаемый портрет Цезаря. Теперь художник уже не боится никакой иллюзии, никакого обмана. Больше того — обман сходства теперь для него главное. Он имитирует в камне жесткую кожу своей модели, кожу, которая плотно обтягивает кости на шее, которая собирается в мелкие складки на щеках и на подбородке; он выискивает мельчайшие морщинки около глаз и с терпеливой тщательностью следит за каждым отдельным волоском жесткой, курчавой шевелюры Цезаря, а в рисунке глаз он пытается передать мгновенный блеск быстро метнувшегося зрачка. Словом, он прячет всякий след камня, он добивается полного сходства, он хочет, чтобы

живой Цезарь глядел на нас с черного постамент. Но его усилия бесплодны. И после первого ошеломляющего впечатления мы начинаем испытывать неприятное чувство неудавшегося обмана: мертвый камень не только не ожил, но он становится досаден своим бессилием. Портретное сходство в этой голове куплено ценой того, что исчезло единство пластической формы. Мы видим, что и в начале и в конце развития античного портрета стоит маска. Но там — маска отвлеченная, каменная, пластическая, а здесь — маска живая, жутка своим сходством, но художественно невыразительная.

Изобразительные средства портрета постоянно развиваются, но сущность его не изменилась. Итальянское Возрождение, эта арена тщеславия, создало особый вид прикладного искусства — портретную монету. И тогда возник новый, раньше почти неизвестный тип живописного портрета — профильное изображение. Профильный портрет скоро был признан, получил все права гражданства, но все же мы предпочитаем иметь изображение человека *en face*, потому что такой портрет нам кажется более похожим, потому что мы не привыкли узнавать человека в профиль, не умеем связывать его профильный контур с лицевым выражением. Ведь маска, в сущности, всегда имеет только лицевую сторону. Или припомним расцвет портретных бюстов в эпоху Ренессанса, вновь возникший тогда интерес к фигурному портрету, сначала колесному, потом во весь рост и, наконец, групповому, особенно развившемуся в Голландии XVII века. Но эта цепь развития не изменила нашего отношения к главной задаче портрета. Мы все еще, говоря о портрете, думаем только о лице. Или вспомним роскошь и условность придворного этикета в XVII и XVIII веках, интерес к танцу, к позе, все возрастающее охьянение модами, нарядами, внешностью. Все это вызывает к жизни портрет — модель модного магазина, портрет-куклу, портрет-позу. Художник не стесняется выворачивать человека во все стороны, увешивать его целым гардеробом нарядов и мантий, даже поворачивать спиной к зрителю, отыскивая в своем оригинале характерные черты, которые сказались бы в его движении и его затылке. Но современный зритель остается верен себе и своей исконной традиции. Он не находит лица, не находит маски, и он не соглашается назвать портретом хотя бы и очень «похожие» фигуры в бытовых картинах какого-нибудь Вермеера или Ватто. Но идем еще дальше, к XIX веку. Неожиданные и блестящие завоевания живописной техники, преодоление в живописи воздуха и света еще беспощаднее расщепляют основное ядро живописного портрета. Живопись вступила на почву эксперимента, она заживо разлагает человека, она —

вивисектор, которому нет дела до индивидуальных свойств человека, она сама расчленяет и сама соединяет. Не мудрено, что художник-импрессионист потерял всякий страх перед человеком, перед тайной всего живого. Мгновенные этюды Гальса с покачнувшимся на кресле офицером или смеющимся забулдыгой, портреты-химеры, портреты-небылицы Гойи показывают, что все стало понятно и все неинтересно, человек уже больше не тайна, если можно нарисовать портрет движущегося, обернутого спиной, несуществующего человека. Но тем труднее стало находить точку соприкосновения, общую веру художника со зрителем, чем многогранней заострились возможности изображения. Параграф договора остался один и тот же, но к нему выросли десятки примечаний. Прежде требовали от художника: изобрази в камне или на дереве вот этого или того человека. И ответ был — маска. Она была внутренне убедительна, потому что всякий художественный знак, блик света, линия казались живыми, все мертвое казалось одухотворенным. Но как теперь найти внутреннюю убедительность, органическое единство, когда глаза разбегаются перед множественностью явлений, перед многогранностью форм, перед мощью воплощения, когда все доступно искусству — и группа, и отдельная фигура, и движение, и свет, и обстановка человека, и он сам — в идеале, в карикатуре, разрезанный на десятки частей; когда, наконец, все живое, как уверяют импрессионисты, кажется мертвым. Все шире и неуловимей границы сходства, все глубже пропасть между художником и зрителем, все трудней портрет. И понятно теперь, почему французский академик Энгр считал портрет «пробным камнем» живописца.

Остается еще один последний вопрос. Если так разнообразен может быть подход к портрету, если такая сложная сеть ассоциаций сопутствует его восприятию, то возможен ли, в конце концов, точный критерий? Я попытаюсь иллюстрировать ответ на примерах. Рассмотрим портрет английского дворянина Southwell'a, исполненный Гольбейном сначала в рисунке, потом в законченной картине. Одна и та же поза, необычайно сходные черты, даже одинаковое платье, но совершенно различные результаты, два до странности непохожих впечатления. Один и тот же человек, но как будто бы два разных лица. Попробуем немного определить свое впечатление и выяснить источники его перемен. В рисунке лицо кажется крупнее, полнее, женственнее, этот человек словно добродушнее, и меньше в нем того надменного упрямства, которое читается в буквально таких же, но совсем иначе говорящих губах красочного портрета. Но почему это? Что прибавилось и что изменилось? Прибавилось только то, что

нужно для законченного официального портрета, изменилось только то, что сделало карандашный рисунок масляной картиной, что должно было измениться под давлением новой художественной задачи, что потребовало красочное пятно от линии, светотень от контура. Прибавился темный фон, появились цепь на груди и помпончик на шляпе, наконец, и самое главное, стали видны руки; и под влиянием этих новых элементов изменилось до неузнаваемости впечатление от других, оставшихся такими же, частей человеческого тела. Выражение лица стало определенной, резче, появилось в нем больше позы, благодаря рукам стало оно как-то характернее. Изменилось то, что одежда получила цвет, потемнели пуговицы на кафтоне, приобрела блеск и форму кокарда на шляпе, наконец, лицо окрасилось оттенком колорита... и как невольный результат—черты лица затвердели и похудели от теней. В рисунке все сделало линией, в картине—красочным пятном. И вот темнеют, сгущаются брови, чернеют глаза и белей становится лицо. И в результате—новый, другой Soutwell.

Кто же из них ценнее для нас как портрет? Несомненно, и тот и другой одинаково ценны. Здесь два портрета и два сходства: сходство рисунка и сходство масляной картины, или лучше сказать—здесь два наглядных понимания человека, два различных художественных организма, одинаково цельных и одинаково убедительных. Вот эта художественная цельность, эта наглядность—она и служит единственным критерием ценности портрета.

Развивается культура, и мешаются художественные формы. Условия внутреннего и внешнего опыта давно перестали быть такими, какими они были, например, в Древней Греции или, скажем, в Японии. Поэтому мы не признаем наших портретов: «Бетховен» Клингера кажется нам абсурдом, потому что мы слишком мало знаем и видели обнаженного человека, чтобы его запоминать, чтобы находить внутреннюю убедительность в соотношениях обнаженной груди и рук, чтобы понять выразительность голой спины. И потому же японцы на их какемоно, гравюрах и портретах кажутся нам все на одно лицо. Но движение, мимику, убедительность человеческого лица мы еще не отучились понимать. Вот почему мы можем любить автопортреты Рембрандта, которого никогда не видели. Но, отыскивая в этих мудрых головах все новые и новые источники жизненной энергии, мы все же оцениваем портреты Рембрандта только как картины. И обратно: мы способны воспринять картину, не спрашивая о сходстве, но мы должны признать, что, пока мы не поверили в ее сходство, мы не назовем ее портретом⁹.

Для начала попытаемся приблизиться к пониманию архитектуры, сравнивая ее с другими искусствами. Нет никакого сомнения, что от всех других искусств архитектура отличается прежде всего самым длительным процессом работы: живописец может закончить свою работу в несколько дней, работа архитектора может иногда требовать целой жизни. При этом деятельность живописца редко бывает связана с какой-либо опасностью или риском: в худшем случае живописцу приходится пожертвовать начатой картиной и взяться за новый холст. Напротив, неудача архитектора может привести к катастрофе, угрожая не только эстетическим принципам, но и человеческой жизни.

Далее, казалось бы, архитектура по своему содержанию является самым простым из всех искусств: она способна воплощать только очень определенные, однозначные, элементарные идеи и чувства (архитектуре, например, недоступен юмор — как и вообще все те эмоции, которые связаны с жизнью органических существ). В сущности говоря, всякая архитектура всегда посвящена одной и той же основной теме — стремлению духовной энергии преодолеть косность. Поэтому можно было бы думать, что архитектура должна сделаться самым понятным и самым популярным искусством. На самом же деле мы видим нечто совсем иное. Архитектура оказалась самым трудным, самым недоступным искусством, язык которого понятен и привлекателен только для очень немногих. Эта трудность архитектуры проистекает из присущего ей своеобразного эстетического противоречия. Дело в том, что архитектура есть, с одной стороны, самое материальное, самое вещественное и, с другой, самое абстрактное искусство. Будучи вполне конкретной частью природы, служа самым реальным и утилитарным целям, архитектура вместе с тем выражается знаками, числами, абстрактными отношениями.

Но продолжим дальше наши сравнения архитектуры с другими искусствами. Архитектура родственна живописи и графике, так как, подобно им, оперирует линиями и плоскостями. Но в то время как живопись и графика способны создавать только иллюзию пространства на плоскости, архитектура владеет в полной мере глубиной про-

странства. Архитектура родственна скульптуре — оба искусства оперируют массами и объемами. Но в то время как скульптура оформляет массу только снаружи, архитектура способна придавать массе форму и снаружи и изнутри. Далее — мы вправе наделить архитектуру предикатом самого этического из искусств: поскольку деятельность архитектора всегда связана с известной социальной ответственностью, поскольку мы требуем от каждого здания абсолютной конструктивной достоверности. Кроме того, архитектор никогда не показывает себя, не открывается зрителю в такой мере, как это привыкли делать живописец, поэт или музыкант: в каждой самой случайной, самой произвольной игре фантазии архитектора отражается дух того общества, того коллектива, которому служит архитектор. В этом же смысле можно сказать, что архитектура гораздо более созвучное эпохе искусство, чем скульптура или живопись. История искусства рассказывает нам о многих своевольных и непокорных художниках, деятельность которых находилась в непрерывном конфликте со вкусами своего времени, которые были или отринуты эпохой, или сами ею пренебрегли. Среди них не было и не могло быть ни одного архитектора именно потому, что архитектура не может существовать совершенно оторванная от своего времени, абсолютно свободная от социальных функций. Ни в одном искусстве заказчик (в самом узком и в самом широком смысле — как индивидуальный хозяин и как голос эпохи) не играет такой важной роли, как в архитектуре.

Если в отношении живописи и скульптуры иногда вполне применимо выражение: «стиль — это человек», то в отношении к архитектуре гораздо правильнее было бы сказать, что «стиль — это эпоха». Однако если это тесное слияние архитектуры с обществом, культурой, эпохой свидетельствует, с одной стороны, о чрезвычайно важных культурных функциях архитектуры, то, с другой стороны, оно же является причиной одного, можно сказать, весьма трагического свойства архитектуры, а именно — роковой невыполнимости многих архитектурных идей и замыслов. Архитектура далеко превосходит все другие искусства количеством таких произведений, которые остались в

стадии проекта, на бумаге, в фантазии художника, — одним словом, невыполненных произведений. При этом, как это ни покажется парадоксальным, именно по мере развития европейской цивилизации, в связи с ростом капитализма и техники количество «невыстроенных памятников архитектуры» все увеличивается.

Наконец, еще одно, последнее сравнение. Если мы сравним архитектуру с другими искусствами с точки зрения экспрессии, выражения, то архитектуру придется признать самым бедным и несовершенным искусством. Архитектура отражает общественного человека (и ту действительность, в которую он включен) в его наиболее основных и общих духовных устремлениях. Вместе с тем архитектура неспособна к прямому, непосредственному выражению до конца; она оперирует знаками и ритмами, которые зритель сам должен истолковывать и договаривать. Напротив, наибольшего богатства и полноты экспрессия достигает в искусстве театра, которое объединяет в себе средства всех искусств, еще пополненные, повышенные реальностью жизни, и обладает конкретной реальностью. Если же мы сопоставим архитектуру с другими искусствами с точки зрения формосозидающей фантазии, тогда превосходство архитектуры перед другими искусствами не вызывает сомнений — так как формам архитектуры нет прямых аналогий в натуре, она не репродуцирует, не имитирует чужой язык, а говорит только на своем собственном.

Здесь мы подходим к сложной и спорной проблеме. Если архитектурные формы не имеют прямых аналогий в натуре, если они не изображают реальных предметов и явлений, то не значит ли это, что архитектура вообще выпадает из группы так называемых изобразительных искусств и подчиняется каким-то совершенно другим эстетическим законам, нежели живопись и скульптура? В самом деле, при оценке произведения живописи или скульптуры главным критерием является то или иное его отношение к натуре, к действительности. Близость картины или статуи к натуре может быть большая или меньшая, натура может быть совершенно преображена, «стилизованна», по основное ядро реальности всегда остается в каждом произведении живописи или скульптуры. К ар-

хитектуре этот критерий сходства с натурой, расстояния от натуры, изображения реальной жизни совершенно неприменим. Архитектура не заимствует у природы своих образов, она ничего не «рассказывает», не изображает никаких событий, действий и явлений. Отдаленное сходство некоторых архитектурных форм с элементами природы (например, сходство колонны с древесным стволом, свода с пещерой и т. п.) только еще более подчеркивает абстрактно-символический характер архитектуры и ее принципиальную противоположность органической натуре.

И тем не менее было бы большой ошибкой исключить архитектуру из круга тех художественных принципов, которые мы признали годными в живописи, графике и скульптуре, и искать для нее каких-то совершенно особенных эстетических законов. Нет никакого сомнения, что архитектура все же теснейшим образом связана с природой и что, подобно живописи и скульптуре, она представляет собой «изобразительное искусство». Нужно только помнить, что понятие «натура» имеет для нас двоякое значение и что в архитектуре отражается другой аспект природы, чем в живописи и скульптуре. Уже средневековые философы уловили эти два различных облика природы, которые они называли «*natura naturans*» и «*natura naturata*» (то есть созидаящая и созданная натура), — природа как воплощение созидających сил и натура как сочетание создаваемых явлений. Если живопись и скульптура имеют дело главным образом со вторым аспектом природы, с ее конкретными, органическими образами, с ее чувственными явлениями, то архитектура связана прежде всего с первым — природой механических сил, математических чисел и космических ритмов. Можно еще иначе сформулировать этот контраст и сказать, что в живописи и скульптуре преобладают образы, тогда как в архитектуре господствуют идеи. Но делать отсюда вывод, что архитектура «антинатуральное» искусство, что она вовсе лишена образов, что она ничего не выражает, так же неправильно, как обвинять скульптуру или живопись в имитации природы.

Поэтому я еще раз повторяю, вопреки очень распространенному мнению, архитектура есть «изобрази-

тельное искусство». Но что же в таком случае архитектура изображает? Для других искусств этот вопрос не представляет затруднений. Скульптура изображает в мраморе или бронзе человеческую фигуру; живопись на плоскости изображает пространство с наполняющими его предметами; музыка особым распределением тонов изображает динамические эмоции жизни. А архитектура? Архитектура особым образом распределяет и организует в пространстве массы материала. Непосредственными свойствами архитектурного материала являются протяженность (объем), тяжесть, свойства поверхности и т. д. Мы видим в архитектурном произведении тяжесть и сопротивление ей, преодоление ее, как некие силы, отраженные в зрительном образе здания. К этой «изобразительности по вертикали» присоединяется горизонт и объемный ритм, свет и тени и т. д.

Попробуем глубже вдуматься в конструктивные приемы какого-нибудь архитектурного стиля. Рассмотрим, например, конструктивный скелет развитой готики. Входящий в готический собор видит пучки очень тонких и длинных колонок, которые на хрупких капителях поддерживают еще более тонкие ребра сводов. Однако то, что здесь видит зритель, есть только мнимая конструкция. На самом деле высокие стрельчатые своды опираются на массивные столбы, скрытые за пучками колонн; мало того, даже этих толстых столбов недостаточно для поддержания готических сводов — у самых пят сводов их напор подхватывают арки, которые перекидывают тяжесть на огромные столбы, так называемые контрфорсы вне стен храма (о них зритель, находящийся внутри церкви, даже не подозревает). Это значит, что система готических сводов как бы разлагается на две конструкции — одну реальную, выложенную в камне и закрепляющую статику здания, и другую мнимую, показанную лишь направлением и сочетанием линий. Зачем же строителю понадобилось такое раздвоение конструктивных функций? Если бы он ограничился только реальными массами конструктивного скелета, своды готического собора производили бы очень тяжелое неподвижное впечатление, тогда как его главной задачей было именно придать формам динамику, легкость, непрерывное

устремление ввысь — в этом неудержимом подъеме всех линий к небу и воплотилась «идея» готического храма, мистическое слияние человека с богом. Таким образом, мы можем утверждать, что реальная конструкция готического собора есть вместе с тем и изображение — изображение тех витальных, органических сил, которые придают смысл всей постройке, выражают ее эмоции и делают из нее храм. От изображения в живописи и скульптуре эта изобразительная тенденция в архитектуре отличается только тем, что она имеет не столько «портретный», сколько образно-символический характер — иначе говоря, она стремится к воплощению не индивидуальных качеств человека, предмета и явления, а типических функций жизни.

Тот же самый анализ можно было бы приложить к любому стилю: к греческому храму, дворцу эпохи Ренессанса, ангару XX века — одним словом, к любому произведению художественной архитектуры. Мы всегда найдем в нем реальную конструкцию, которая определяет стабильность здания, и видимую, изображенную конструкцию, выраженную в направлении линий, в отношении плоскостей и масс, в борьбе света и тени, которая придает зданию витальную энергию, воплощает его духовный и эмоциональный смысл. Мы можем сказать больше — именно способность изображения и отличает художественную архитектуру как искусство от простого строительства. Обыкновенное строение служит практическим потребностям, оно «есть» жилой дом, вокзал или театр; произведение же художественной архитектуры изображает, чем оно «должно быть», раскрывает, выражает свой смысл, свое практическое и идейное назначение.

Мы установили, таким образом, очень важный «изобразительный» принцип архитектурной концепции и выяснили отношения между архитектурой и природой. Попробуем теперь подойти к пониманию архитектуры с другой точки зрения, — спросим себя, какими специфическими качествами должен обладать архитектор-художник, в чем заключается сущность его художественного дарования. Я подчеркиваю — именно художественная одаренность, так как строительство есть, без сомнения, также

чисто практическая дисциплина, которая связана с целым рядом технических знаний и навыков. Традиционная подготовка архитектора сводится обычно к двум основным факторам — к знанию математики и к умению рисовать. Само собой разумеется, было бы неправильно отрицать значение и того и другого фактора; важно, однако, глубже вдуматься в их специфическую роль в развитии молодого архитектора, в становление его творческого облика. Студент, который начинает овладевать архитектурным образованием, прежде всего сталкивается с чрезвычайным обилием чисто математических дисциплин. Если же мы напомним об этих дисциплинах обладающему практическим опытом архитектору, то окажется, что он уже и думать забыл про математику. Это мнимое противоречие, однако, легко разрешается, если мы вспомним слова Лейбница, который дефинировал архитектуру как «духовную деятельность, бессознательно оперирующую числами». Математика нужна архитектору для того, чтобы научить его думать математически — архитектор получает от математических дисциплин не предписания и рецепты, а бессознательный способ мышления. В случае простых и обыкновенных расчетов архитектор пользуется готовыми формулами и таблицами, в более же трудных случаях, принимая во внимание чрезвычайно сложную конструкцию современной архитектуры, ему все равно придется обратиться к помощи специалиста-инженера. Чувство же конструктивных линий, инстинктивное чутье статики ему не могут внушить ни математические предписания, ни расчеты. Но именно в этой способности оживления сырой материи, в этом умении воплощать образы, эмоции и символы на языке чисел и заключается математическая сторона дарования архитектора.

Еще важнее ввести точность в характер чисто художественного дарования архитектора. Когда говорят о художественном даровании, то обыкновенно имеют в виду способность к рисованию и лепке. Те же самые требования предъявляют и к художественному таланту архитектора. Умение построить перспективную схему пространства или эффект падающей тени, умение рисовать и писать акты и пейзажи, знакомство с акварелью и

лепкой обычно считают достаточной основой для художественной подготовки архитектора. Однако вряд ли можно примириться с этими традициями, так как направление и задачи архитектурного творчества не имеют ничего общего с теми целями, которые преследует живописец или скульптор. В чем же сущность этого различия? Для живописца и скульптора способность изображения неразрывно связана с конечной целью их творчества, тогда как для архитектора она является только вспомогательным средством. Живопись и скульптура, как я уже указывал, всегда находятся в непосредственном контакте с реальными предметами и явлениями природы, между тем как архитектура оперирует не столько самими формами природы, сколько их отношениями, функциями, энергиями, ее целью являются не столько формальные, сколько ритмические ценности. Поэтому, в отличие от изобразительной способности, которая присуща живописцу и скульптору, специфическое дарование архитектора следует назвать ритмическим. Только чутье ритмических отношений и делает архитектора художником.

Этот ритмический талант, в свою очередь, включает в себя целый ряд оттенков и ступеней, которые не всегда в одинаковой мере присущи одному и тому же художнику. Дело в том, что чутье ритма может относиться к плоскости, к кубической массе и к пространству. Первая ступень ритмического чутья проявляется, например, в декоративном членении и украшении фасада, в контрастах света и тени, в распределении пролетов — одним словом, в декоративной игре на плоскости. Более сложного ритмического дарования требует организация трехмерной массы и пространства. Здесь фантазия архитектора не сводится к расчленению тех плоскостей, которые ограничивают пространство здания; здесь концепции архитектора приходится считаться с контрастом между внутренним пространством, которое образует, так сказать, негативные или конкавные формы, и внешними массами здания, которые выражаются в позитивных или конвексных формах. Наконец, самая сложная ступень ритмического чутья проявляется в организации нескольких пространств, в ансамбле целого ряда зданий, когда в распоряжении архитектора оказывается тройной кон-

траст элементов — внутреннее пространство, кубическая масса и наружное пространство.

Именно в этой способности воспринимать и формировать пространство в виде позитива и негатива и проявляется главное своеобразие архитектурной концепции, столь отличной от концепции и скульптора, и живописца, и графика. При этом нужно иметь в виду, что главный стержень архитектурной концепции — ритмические отношения между позитивом и негативом, между массой и пространством — графически, на бумаге может быть зафиксирован только в виде отвлеченных, геометрических форм, но отнюдь не в виде живых органических форм. Мы вправе поэтому сделать заключение, что живописный или графический талант несколько не является необходимым для архитектора. Можно легко представить себе выдающегося архитектора, который вместе с тем — посредственный и даже слабый рисовальщик.

Специфическое дарование архитектора станет для нас еще яснее, если мы внимательнее рассмотрим в ту графическую схему, в которой архитектор принужден фиксировать свои кубические представления. В самом деле, что означает первый и главный этап в процессе архитектурного проектирования — план здания? В глазах профана план здания есть не что иное, как очертание горизонтальной протяженности здания, как план его пола; чем нагляднее в плане подчеркнуты характерные качества пола, тем легче профану понять композицию будущего здания, так сказать, вообразить себя прогуливающимся по зданию. Напротив, архитектор видит в плане не протяженность здания, не очертания пола, а проекцию покрытия. Иначе говоря, архитектор читает план не в двух, а в трех измерениях, и что еще важнее — он воспринимает план не снизу вверх, как это свойственно профану, а сверху вниз. Это восприятие пространства сверху вниз и составляет один из самых неопровержимых и самых глубоких признаков архитектурного творчества.

Такое своеобразное восприятие пространства естественно вытекает из элементарных свойств архитектурной конструкции. История архитектуры учит нас, что очертания плана, точно так же как толщину стен и опор, всегда

определяет именно характер покрытия. Достаточно вспомнить хотя бы переход романского стиля в готический, когда появление так называемых нервюр и замена полукруглого свода стрельчатым оказывают радикальное влияние на план храма и позволяют массивные стены романского собора превратить в прозрачные узоры готических витражей. Но еще более яркую иллюстрацию для этой тенденции архитектурного пространства разворачиваться сверху вниз можно наблюдать в первобытной архитектуре. Нет никакого сомнения, что первоначальной основой всякой первобытной постройки была не стена, а именно крыша. Архитектура, если так можно выразиться, развивается из покрытия. Одну из причин этого явления следует, разумеется, искать в том чрезвычайно важном влиянии, которое оказывают осадки на характер человеческого строительства. Основные типы примитивного зодчества определяются не столько различием температуры, сколько количеством осадков: двускатная крыша обычно указывает на обилие осадков, плоская крыша — на их отсутствие. Исследуя возникновение человеческого жилища, ученые установили три главных типа примитивных построек: тип круглой постройки и два типа четырехугольной постройки — с наклонной и плоской крышей. При этом, отыскивая для каждого типа его первоначальные зародыши, его древнейшие прототипы, ученые пришли к выводу, что все они возникли, так сказать, сверху, а не снизу, развились из характера покрытия, а не из структуры стен и опор. Прототипом для круглой постройки послужил шалаш, который постепенно превратился в полукупольную или конусообразную хижину без стен, как бы из одной только крыши (стены для поддержки покрытия появляются значительно позднее). Возникновение прямоугольной постройки с двускатной крышей следует, по-видимому, искать в косом навесе (в навесе с односкатной крышей). И в этом случае стены, поддерживающие покрытие, появляются только на более развитой ступени архитектурного творчества. Наконец, прототип постройки с плоской крышей ученые видят в крыльце, то есть в пространстве, которое окружено не боковыми стенами, а только столбами, на которые опирается конструкция крыши; такая

постройка давала двойное убежище — под крышей (от солнца) и на крыше (от хищников).

Не только в генезисе примитивного зодчества, но и в истории более развитых архитектурных стилей покрытие, как первоисточник конструктивной концепции, продолжает играть очень важную роль. Достаточно вспомнить, например, египетскую пирамиду, которая есть не что иное, как громадное, массивное покрытие над могильной камерой фараона. Точно так же индусская или китайская пагода представляет собой, в сущности, целый ряд крыш, как бы наложенных одна на другую и постепенно сужающихся кверху. Кроме того, ближе присматриваясь к китайскому зодчеству, мы замечаем, что одним из самых оригинальных его признаков является именно своеобразная крыша с гибко изогнутыми крыльями, как бы органически сливающая архитектуру с пейзажем. Вообще, китайцы особенно цепко сохраняли в своем искусстве древнейшие традиции восприятия пространства сверху вниз: напомним вам, что, в отличие от европейского живописца, который, желая изобразить внутренность комнаты, как бы смотрит сквозь переднюю стену, китайский живописец для этой цели снимает потолок и крышу и показывает внутреннее пространство сверху вниз.

Здесь мы соприкасаемся еще с одной принципиальной проблемой, знакомство с которой очень важно для правильного понимания архитектуры. Вы видели, какую крупную роль в архитектурном творчестве играет концепция пространства. Можно сказать, что именно ею определяется как индивидуальное дарование архитектора, так и общий характер целого стиля. С другой стороны, для каждого из вас ясно, что в своей конкретной деятельности архитектор имеет дело не с пространством, а с той массой, которая ограничивает пространство, с тем материалом, из которого он создает фундамент и стены, опоры и крыши, что архитектор «строит» не пространство, в буквальном смысле слова, а тела, ограждающие пространство. Возникает вопрос, что же, в конце концов, составляет стержень архитектурной концепции — пространство или масса?

Проблема эта издавна занимала теоретиков архитектуры, и до сих пор еще не умолкли споры между сторон-

никами пространственного и телесного истолкования архитектуры. Первые указывают на то, что именно своеобразное настроение простора, или вышины, или светлости, охватывающее нас при входе, например, в готический собор или римский Пантеон или собор св. Софии в Константинополе, что именно это эмоциональное переживание пространства¹ составляет сущность эстетического восприятия архитектуры. Вторые возражают, что само пространство как таковое не может быть оформлено человеческими руками, что пространство есть только пассивная среда, замкнутая телесными, кубическими массами, и что, следовательно, именно оформление этих масс, характер их тектоники, является главной художественной целью архитектора. Кто прав в этом споре? Думается, что эта дилемма допускает вывод, который может удовлетворить обоих противников, а именно — тектоника масс составляет форму, язык, средства архитектурного стиля, тогда как организация пространства является содержанием, идеей, целью архитектурного творчества. Иначе говоря, истинное эстетическое переживание архитектуры всегда совершается из глубины наружу, от пространства к массам, а не наоборот.

Итак, целью художественного творчества архитектора является организация пространства. Но что это значит? О какой организации пространства здесь идет речь? Какие качества пространства участвуют в нашем восприятии архитектуры? Современный человек, самыми условиями своей культуры воспитанный в быстрой смене впечатлений, усвоивший себе мимолетное восприятие натуры и жизни, привык в своей оценке действительности полагаться исключительно на оптический критерий. Таким же оптическим критерием он подходит обычно и к эстетическому восприятию архитектуры. Свое переживание архитектурного произведения он считает исчерпанным, если ему удалось зафиксировать в памяти один из наружных обликов здания (чаще всего фасада); в самом лучшем случае к этому присоединяется несколько видов или деталей внутреннего пространства. А между тем — и это следует особенно подчеркнуть — архитектура обращается не к одним только органам зрения, но ко всей совокупности чувственного и духовного восприятия чело-

века. Одного зрительного восприятия недостаточно для оценки архитектуры уже потому, что мы не можем одним взором, с одной точки зрения окинуть все здание. Если мы смотрим на здание снаружи, мы можем видеть полностью только одну его сторону, или — если смотрим с угла — две стороны в сильном сокращении. Более широкий охват пространства доступен взгляду внутри здания, когда с одной точки зрения можно увидеть зараз несколько стен и потолок или пол. Но и внутреннее пространство здания мы способны воспринимать только в виде отдельных, частичных картин. Каким же образом мы можем получить полное, исчерпывающее представление о всем архитектурном организме, если наше впечатление от здания неизбежно составляется только из разрозненных, фрагментарных оптических аспектов?

Прежде всего это происходит потому, что архитектура, как я уже указал, обращается не к одним только зрительным ощущениям, но и к осязанию и даже к слуху зрителя. Рука незаметно прикасается к стене, ощупывает колонну, скользит по перилам лестницы. Мы мало обращаем внимания на это часто бессознательное проявление нашей тактильной энергии, в особенности же на движения нашего тела, на ритм нашего шага, а между тем эти тактильные и моторные ощущения играют очень важную роль в нашем переживании архитектуры, в том своеобразном настроении, в которое нас повергает то или иное архитектурное пространство. Для самочувствия моего тела и для ритма моего шага далеко не безразлично, вступаю ли я на земляной пол крестьянской избы или на мраморные плиты дворца, или на устланный циновками пол японского жилища. Гулко звучащие шаги по каменным плитам собора содействуют торжественному настроению, блестящие переливы паркета в королевском дворце настраивают на осторожную, церемониальную походку, мягкий ковер салона как бы развязывает движения. Но не только непосредственное прикосновение к архитектурной поверхности, а и самое сознание тяжести стен, высоты сводов, движения света оказывает воздействие на все тело зрителя и вызывает в нем то или иное самочувствие. И наконец, что особенно важно, полное восприятие архитектуры возможно только в непре-

рывном движении, в последовательном перемещении в пространстве здания — мы приближаемся к зданию по улице, по площади или по ступеням лестницы, обходим его кругом, проникаем в его внутренность, двигаемся по его главным осям, то минуя целые анфилады комнат, то блуждая в лесу колонн. В готической или барочной церкви, например, мы переживаем пространство от входа до алтаря как некий путь, и этот путь мы непременно должны реально проделать, чтобы узреть, как постепенно вырастает купол или разворачивается лучами алтарное пространство.

Таким образом, истинное восприятие архитектуры поκειται не только на оптических, но и на моторных впечатлениях — только виды здания плюс движение в нем создают истинное представление о его художественном организме. Одним словом, мы воспринимаем архитектуру не только в пространстве, но и во времени. И притом в двояком смысле. В смысле затраты известного промежутка времени, необходимого, чтобы охватить произведение архитектуры во всей полноте его кубической массы. Но понятие времени в архитектуре имеет еще и другой, более глубокий смысл. Под движением здесь следует понимать не только перемещение зрителя в архитектуре, но и весь ритм жизни, теперь наполняющий здание или когда-то происходивший в его стенах. Чтобы оценить органический характер здания, недостаточно его видеть пустым, покинутым людьми. Недостаточно взойти по ступеням барочной лестницы — надо ее вообразить себе наполненной пестрой толпой в париках, в пышных, просторных одеждах с волочащимися шлейфами. Недостаточно пройти по главному кораблю готического собора — только в часы богослужения, в потоке процессии, при пении хорала зритель может по-настоящему почувствовать мистическое устремление его столбов и сводов. Более чем какое-либо другое искусство, архитектура требует, чтобы ее переживали в непосредственном соприкосновении, в реальных условиях ее жизненного назначения.

После этих общих замечаний, которые должны нас ввести в круг главных архитектурных проблем, познакомимся детальнее с терминологией архитектуры. с ее тех-

ническими и стилистическими элементами. Примем тот порядок изложения, который определяется последовательным возникновением произведения архитектуры.

Прежде чем архитектор приступает к разработке плана будущего здания, он должен познакомиться со строительной площадью, так как та ситуация, в которую должно вступить будущее здание, во многих отношениях заранее предопределяет направление и цель архитектурного замысла. Особенно тесная связь между естественной ситуацией и замыслом архитектора проявляется на ранних ступенях развития архитектуры. С течением же времени архитекторы научаются все более радикально противодействовать требованиям природы. Кроме того, история искусства свидетельствует, что есть эпохи и стили, которые склонны более считаться с материальными условиями ситуации (барокко), и другие эпохи, которые часто стремятся проводить свои архитектурные идеи наперекор требованиям натуры (Ренессанс).

Какие же требования может предъявлять архитектуру ситуация? Прежде всего это — окружающая природа, тот пейзаж, тот рельеф почвы, в который надлежит вkomпоновать архитектуру: замок на горе, естественно, будет отличаться другим характером, чем замок на берегу озера. Во-вторых, строитель должен считаться с тем архитектурным окружением, которое ожидает его постройку: в перспективе тесно застроенной улицы здание неизбежно должно получить другую форму, чем в свободно расположенной группе домов. Далее, знакомясь со строительной площадью, архитектор, естественно, примет во внимание качество самой почвы, на которой он собирается строить. Для плохого грунта (торф, наносный песок) не годятся те фундаменты, которые приспособлены для хорошего грунта (камень, песок, сухая глина, гравий). При сырой почве человек стремится поднять свое жилище над водой: так называемые палатфиты, на сваях, возвышающиеся над уровнем озера, были распространены в эпоху неолита и теперь еще часто применяются в некоторых странах и особенно в приморских городах (Индокитай, Венеция). Вообще жилище, выстроенное из дерева, всегда стремились по возможности изолировать от земли, так как дерево, хо-

рошо сохраняющееся в воде, гниет в сырой почве. Жилища горцев — деревянные срубы, поставленные на каменные глыбы, — и теперь еще сохраняют традиции старинного деревянного зодчества. Из рассказов греческого писателя Павсания мы знаем, что в одном из древнейших греческих храмов (в храме Геры в Олимпии) колонны были первоначально из дерева и что они опирались на каменные базы и каменный фундамент. Раскопки в Микенах и в святилищах Древней Греции вполне подтверждают свидетельства античных писателей. Того же самого происхождения — высокое подножие (так называемый подий), на котором возвышались храмы этрусков, выстроенные из дерева (впоследствии римляне заимствовали подий у этрусков, как чисто декоративный мотив, для каменных построек). С этой точки зрения интересно сравнить архитектуру готики и Ренессанса. Обычно принято противопоставлять строгое чутье симметрии у архитекторов Ренессанса как бы беспорядочной, живописно-произвольной композиции в средневековой архитектуре. Не следует ли, однако, искать этому контрасту другое объяснение? Архитектор Ренессанса исходил в своей композиции из заранее намеченной геометрической схемы, которой он стремился подчинить природные условия; готический архитектор, напротив, подчинял свою композицию требованиям естественной ситуации (поэтому, когда ему приходилось иметь дело с ровной почвой, он мог создавать и строго симметричную композицию).

Еще более радикальное влияние, чем рельеф почвы, могут оказывать на архитектурное творчество условия климата. Мне уже пришлось отметить некоторые особенности этого воздействия, говоря о проблеме покрытия. Здесь может идти речь о различии температуры, о яркости света и теплоте солнечных лучей, о степени сырости и силе ветра. Влияние климата сказывается прежде всего в ориентации зданий и в планировке городов. В северных странах ориентация, разумеется, подсказана слабостью солнечных лучей и короткостью дня. Поэтому на Севере господствует ориентация на юг и тенденция к возможно более широким улицам. Огромная ширина улиц в Петербурге, которая вместе с тем определяет

чрезвычайно крупный масштаб его монументов, вызвана именно желанием дать солнечным лучам возможно более свободный доступ. Напротив, жители Юга стремятся избежать слишком горячего солнца. Поэтому, например, римский теоретик архитектуры Витрувий не советовал располагать комнаты на юг или запад. Поэтому же улицы южного города (Неаполь) часто поражают северян своей узостью и редко бывают ориентированы с севера на юг. Для южных городов характерно также обилие портиков и крытых галерей, окаймляющих улицы. В позднеантичных городах — Милете, Эфесе, Антиохии — портиками были окружены все главные площади. Из итальянских городов Болонья еще и теперь сохранила крытые галереи вдоль всех главных улиц. Теми же требованиями климата объясняется также план частного жилища на Востоке и на Юге. На улицу выходят замкнутые стены без окон, главные же помещения расположены вокруг внутреннего двора. В Древнем Риме главная комната с очагом получала свет из центрального отверстия в крыше, и так как балки, ограничивающие это отверстие, чернели от дыма очага, комната получила название «черной» (atrium). В Греции эпохи эллинизма помещения жилого дома комбинировались вокруг так называемого перистилля — открытого дворика, со всех сторон окруженного колоннадой. Напротив, в полосе умеренного климата проблема обычно несколько усложнялась: обитатели стремились зимой пользоваться южным теплом, а летом искали убежища в свежести севера. Именно такое распределение жилищ по сезонам часто можно встретить во французских дворцах XVII и XVIII веков (Лувр).

Не только солнце, но и ветер может определять ориентацию здания: хижина рыбака прячется под укрытием дюн, жилища горцев лепятся на южных или восточных склонах гор. Что же касается осадков, то мы уже видели, какое радикальное воздействие они оказывают на характер покрытия здания. Познакоимся еще с некоторыми вариантами этого воздействия. В странах с очень обильными осадками преобладают двускатные крыши, причем в странах с особенно бурными, проливными дождями скаты крыши или делаются очень высокими и от-

весными, или же сопровождаются специфическим изломом, который препятствует соскальзыванию крышных черепиц (китайские крыши). По той же причине в северных странах башня церкви часто завершается высоким шпилем. Климатическая, а следовательно, и архитектурная ситуация может, однако, значительно изменяться в странах с обильными снегопадами. Если дождю стремятся предоставить возможно быстрые стоки, то снег, напротив, следует задерживать, так как его резкое падение может быть опасно, и, кроме того, снежные массы предохраняют здание от холода. Поэтому в горных странах жилые дома имеют обычно широкие крыши с пологими скатами и иногда с надломом, отбрасывающим снег далеко от стен дома. Интересно в этом смысле проследить за вариацией куполов в русском церковном зодчестве: на юге России (Киев) распространены заимствованные у Византии полукруглые купола; чем дальше на север (Псков и Новгород), в снежные края, тем заметнее становится изгиб и заострение купола. Само собой разумеется, что климатические условия сказываются и на профилировании карнизов. В дождливых местностях карнизы обычно сильно выступают вперед, чтобы препятствовать стеканию воды по стенам. Особенно остроумно скомбинирован готический желоб: верхний выступ карниза разбивает стекающую воду, под ним помещена выемка, которая мешает каплям стекать по стене и заставляет их падать.

Количество и форма окон точно так же в значительной степени зависит от климата. В Голландии, где температура не бывает очень низкой, но где редок солнечный луч, окна занимают очень большую площадь. В странах, где недостаток света сочетается с холодной температурой (Скандинавия, Россия), распространены двойные окна, препятствующие тяге воздуха и понижению температуры. Вместе с тем величина и число окон уменьшаются в странах, где обилие снега содействует яркости отраженного света: во всей альпийской зоне, от Франции до Черного моря, окна в жилых домах используются очень экономно. На юге окна обычно редко размещены, чтобы воспрепятствовать проникновению жары в помещение. Интересно сравнить два монументальных

здания эпохи Ренессанса, выстроенные почти одновременно и аналогичные по своему назначению — Лувр в Париже и так называемая «Cancellaria» в Риме. В римском дворце окна занимают 12 процентов всей площади фасада, в Лувре же — 21 процент; высота окон в отношении к общей высоте здания в Канцеллерии составляет 35, а в Лувре — 54 процента. В значительной степени теми же самыми причинами объясняются те перевоплощения, которые готический стиль испытал в разных странах Европы. В Италии, например, готика получила очень слабое развитие. Отчасти это объясняется тем противодействием, которое готической системе оказали местные, античные традиции, но, быть может, еще более важную роль здесь сыграли климатические условия Италии. Стрельчатая арка, составляющая главную конструктивную основу готического стиля, обладает тем преимуществом, что перекладывает всю тяжесть сводов со стен на столбы, а это, в свою очередь, позволяет делать стены более легкими и открывать в них обширные отверстия (готические цветные витражи). Поэтому некоторые французские капеллы готического стиля представляют собой совершенно прозрачные, ¹сквозные павильоны, стеклянные клетки (Ste-Chapelle). Под итальянским же небом не могла возникнуть потребность в таком обилии света, а следовательно, и стрельчатая арка не могла завоевать широкой популярности — стены итальянских церквей в эпоху готики отличаются массивностью, окон немного, и они обычно небольшого размера; столбы, подпирающие своды, расставлены редкими; вместо динамики линий, непрерывного устремления вверх получается спокойное и свободное развертывание пространства в ширину.

Отмечу, наконец, влияние климата на развитие полихромии в архитектуре. Нет сомнения, что применение цветных материалов в архитектуре и раскраска зданий процветают в странах с ярким солнцем, с обилием света — то есть на юге: об этом свидетельствует, например, яркая раскраска древнегреческих храмов, пестрая полихромия арабской и мавританской архитектуры. Но не забудем и еще одного климатического фактора, который столь же способствует развитию полихромии, как и яр-

кое солнце: в странах с обильно выпадающим снегом мы встретимся с той же тенденцией к пестрой раскраске здания (Россия, Польша, Швейцария).

Итак, мы видели, какое влияние на концепцию архитектора могут оказывать климат и природная ситуация. Однако архитектурную концепцию определяет в значительной мере не только строительная площадь, но и характер примененных материалов. Каждый строительный материал — дерево, камень, железо, стекло — обладает своим собственным языком: не только выглядит иначе, но предъявляет архитектуре свои специфические требования, содействует или противодействует поставленной архитектором задаче. Архитектор должен считаться с этими естественными качествами материала и стремиться к их целостному использованию. Не следует, однако, чрезмерно преувеличивать стилистическое значение материала в архитектуре. В теории архитектуры существует направление (в начале XX века оно было особенно популярно), которое настаивает на особой «этике материала», горячо ратуя за уважение к естественным требованиям материала, за его абсолютную «подлинность». Не забудем, что художественное воздействие материала в архитектуре основано главным образом на его цвете и на обработке его поверхности. В руках архитектора материал так же дематериализуется, как краска под кистью живописца. Подобно тому как масляная краска, темпера или акварель имеют для живописца значение прежде всего своими изобразительными возможностями, так и для архитектора в материалах скрыты главным образом их оптические и осязательные свойства. Так, например, излюбленный материал архитекторов барокко, травертин, несколько не уступает ни мрамору, ни в особенности песчанику в смысле прочности, но на глаз и на осязание его пористая, несколько поздраватая поверхность кажется лишенной твердости и определенности. Именно эта мнимая податливость, изменчивость и хрупкость травертина, а отнюдь не его объективная прочность сделали травертин таким популярным материалом в эпоху барокко. Не материал создает архитектурные стили, а стили истолковывают по своему естественные качества материала. Знаменитое

выражение Шидлера: «задача художника с помощью формы уничтожить материал» — безусловно есть преувеличение, но оно правильно подчеркивает направление проблемы. Архитектор, разумеется, не уничтожает и не скрывает естественных свойств материала, но он их видоизменяет, перевоплощает, подчиняет статическую массу материала своим динамическим целям. Быть может, именно в различной степени «принуждения» материала сказывается дух того или иного стиля. Особенно яркую иллюстрацию этой мысли дает садовое искусство. От интимных, словно случайных комбинаций английского и китайского сада до торжественно-абстрактной, геометрически точной композиции Версальского парка можно представить себе бесконечное разнообразие приемов в стилизации природы. Но о саде, именно как о произведении искусства, можно говорить только тогда, когда ясно проявились признаки стилизации, перевоплощения, «принуждения» природы.

Кроме того, необходимо отметить еще одно противоречие в теории защитников «этики материала». Что они подразумевают под естественными, нерушимыми свойствами материала? Как я уже указывал, чисто физическая природа материала, собственно, не играет никакой роли в художественной концепции архитектора. Следовательно, речь могла бы идти лишь о тех или иных стилистических функциях материала. Но существует ли единый критерий для определения эстетической ценности материала? Действительно ли язык материала в этом смысле совершенно однозначен? Разве один и тот же материал не поддается совершенно различным приемам обработки, оправдание которых скрыто не в самом материале, а в тех эстетических функциях, которые он выполняет? Вспомним, например, мрамор и его судьбу в истории скульптуры. Кто был прав — архаический скульптор, который извлекал из мрамора острые грани и узор поверхности, или Пракситель, который стремился уничтожить контуры и превратить поверхность мрамора в мягкий, прозрачный туман? Какой прием более родствен природе мрамора — пестрая полихромия архаических статуй, одноцветная тонировка Праксителя или чистая белизна статуй Микеланджело и Родена. Можно

ли сказать, что природа мрамора просит шероховатой и матовой или, наоборот, гладкой и блестящей поверхности? Если мы признаем, что камень требует простых, сплошных и полнозвучных форм, то нам придется отвергнуть как неполноценную всю готику, если мы допустим, что каждый материал следует демонстрировать в его естественном виде, то нам придется вычеркнуть из истории стилей всю египетскую, вавилонскую, персидскую и арабскую архитектуру, так как там главный стилистический эффект основан именно на скрывании естественной поверхности материала раскраской, глазурью. Само собой разумеется, что последнее слово в разрешении этих проблем принадлежит не материалу, а стилю или индивидуальному таланту художника.

Наконец, еще одно, последнее общее замечание к проблеме материала. Последовательные защитники «этики материала» выдвигают требование, чтобы формы, возникшие в одном материале, не имитировались бы, не репродуцировались бы в другом материале. Однако и это требование не находит себе никакого подтверждения в истории стилей! Напротив, мы знаем много случаев, когда формы, известные нам в одном материале, объясняются только по связи с другим материалом, в котором они первоначально были задуманы. Так, например, в египетских могилах встречаются волнообразные стены и потолки. Выложенные в камне или кирпиче, они кажутся лишенными конструктивной логики, но ученым удалось доказать, что их прототипом были стены из пальмовых стволов. Еще более яркие примеры такого пережитка одного материала в другом дают некоторые мотивы древнегреческого храма. Прототипом дорийского храма послужил микенский мегарон, то есть комната с очагом, традиции которой создатели микенской культуры, ахейцы, принесли с собой из своей северной родины. Но элементы мегарона, выстроенного из дерева и необожженного кирпича, строители дорийского храма перевоплотили в каменные формы. Так объясняются своеобразные каннелюры и капитель дорийской колонны, в особенности же формы дорийского антаблемента. Когда-то, во времена микенской культуры, на деревянных колоннах покоились деревянные брусья, концы

которых от сырости защищались дощечками, скрепленными вертикальными рейками и гвоздями. Мастера дорийского стиля превратили их в чисто декоративный мотив так называемых триглифов и капель. Подобный же процесс трансформации первоначального материала привел к созданию ионийской капители. Ионийская капитель возникла из двух первоисточников. Одним из них следует считать простой деревянный брусок продольной формы с закругленными краями, в который вставлялся ствол колонны. Другой прототип — бронзовая колонка с узорной капителью, известная уже в Месопотамии. Из соединения этих двух столь разнородных и по материалу и по своим функциям мотивов и получилась классическая капитель ионийского стиля с ее гибкими волютами. Такое же перевоплощение элементов деревянной конструкции в каменные формы красноречиво проявляется в индусской архитектуре. Наконец, мы знаем, что целый ряд материалов в архитектуре и прикладном искусстве возник с целью прямой имитации другого материала, как его суррогат. Самым ярким примером такой имитации является китайский фарфор, который первоначально возникает как суррогат стекла и только в результате длительной эволюции достигает вполне самостоятельного стилистического значения. Все эти свидетельства исторических стилей ясно доказывают, что эстетическое значение материалов следует искать только в их оптическом воздействии. При этом оптическое воздействие материала может быть двоякого рода: материал может служить художнику средством эстетического выражения и конструктивной логики (элементы греческого храма), но может и сам сделаться объектом стилизации (китайский фарфор).

Обратимся теперь к краткому обзору строительных материалов.

Дерево есть древнейший строительный материал. Его применяют или тогда, когда еще не умеют строить из другого материала, или же если нет другого материала и он слишком дорог. К первому случаю относится, например, архитектура Древней Греции или строительство Европы в раннем средневековье. Примеры второго случая дают богатые лесом страны, как Скандинавия

или Швейцария. Деревянные постройки, кроме того, распространены в странах, где вследствие опасности землетрясения избегают высоких и долговечных построек (Япония). Дерево может быть крепким и мягким, длинным и коротким, и эти его качества до известной степени подсказывают масштаб строения, принципы его конструкции и характер его декоративных элементов. В общем, различают три главных вида деревянной конструкции: так называемый сруб с горизонтальным настилом балок, затем стойку из вертикально поставленных свай и, наконец, так называемую решетчатую постройку. Эта последняя система характеризуется тем, что из горизонтального венца вертикальных стоек и диагональных раскосов образуются проемы в стенах, которые заполняют всяческим материалом и затем обшивают досками. Очень часто решетчатую постройку применяют только для верхних этажей, тогда как базу выполняют из камня. Сруб и стойка применяются главным образом в северных странах (в России распространен первый вид, в Скандинавских странах, особенно в Норвегии — второй), тогда как решетчатаястройка распространена по всей Европе. Дерево как строительный материал скрывает в себе неисчерпаемые возможности стилистических эффектов: оно может быть использовано для острой и для мягкой моделировки форм, для подчеркивания массы (углов, граней) и для игры поверхности, для глубоких выступов и для широких, равномерных плоскостей, для обрамления и для заполнения.

Наиболее популярный в монументальной архитектуре материал — камень. Каменные породы различаются степенью прочности и большей или меньшей легкостью обработки. Гранит, например, с трудом поддается шлифовке и поэтому мало пригоден для тонкого орнамента. Более гибок известняк (особенно мрамор), всего мягче для обработки песчаник. При этом, однако, из каждого материала, путем его различной обработки, могут быть извлечены самые различные стилистические эффекты. Так, например, поверхность природного гранита (валуна) с неопределенными очертаниями и широкими швами дает чрезвычайно богатую градацию тонов — от светло-серого до красного и зеленовато-черного — и про-

изводит впечатление несколько мрачной, таинственной силы. Напротив, обработанный всеми современными техническими средствами, распиленный машиной и полированный, гранит отличается очень резкими гранями и блестящей поверхностью и приобретает холодный, как бы официальный, чопорный оттенок. Характер кладки камня также очень активно участвует в стилистическом воздействии архитектуры. Бутовая кладка внушает массам примитивный, суровый характер (в особенности так называемая циклопическая кладка). Напротив, швы квадратной стены придают ей строго организованную, симметричную структуру, то подчеркивая гладкую, монолитную поверхность стены, то заставляя ее волноваться в контрастах света и тени (так называемая рустовка). Для концепции архитектора имеет значение не только большая или меньшая податливость камня и характер его структуры, но также и масштаб каменного блока. Французский архитектор XVI века Филибер Делорм, один из строителей Лувра, рассказывает, каким образом он пришел к изобретению так называемого французского ордера. Для стволов колонн он располагал каменными блоками сравнительно небольшого размера. Тогда он стал накладывать цилиндры попеременно более крупного и более мелкого диаметра, создавая впечатление как бы опоясанной колонны и скрывая швы цилиндров орнаментальными и скульптурными украшениями.

В странах, бедных каменными породами, наиболее популярным строительным материалом делается кирпич, который применяют или как сырец, высушенный на солнце или как обожженный и иногда покрытый цветной глазурью. Из всех строительных материалов кирпич следует считать наиболее ограниченным и односторонним по своим конструктивным и экспрессивным возможностям. Но в этой сдержанности, малой гибкости кирпича заложена отчасти и его своеобразная привлекательность для архитектора, так как недостаток пластической выразительности побуждает фантазию строителя искать удовлетворения в узоре поверхности или в широком размахе чисто пространственных комбинаций. И дефекты кирпича как строительного материала и заложенные в

нем своеобразные стилистические возможности яснее всего можно почувствовать, если сравнить архитектуру в Египте, столь богатом каменными породами, с архитектурой в Месопотамии, где недостаток камня естественно привел к расцвету кирпичной стены, или сопоставить каменную готику во Франции с кирпичной готикой в Северной Германии и Латвии.

Из этого сравнения видно прежде всего, что в кирпичном зодчестве малопопулярна колонна и что поэтому, в отличие от горизонтального антаблемента, собственного каменной архитектуре (Египет, Греция), кирпичная архитектура тяготеет к арке, своду и куполу. Далее, одним из основных признаков кирпичной конструкции является мелкость и однообразие строительной единицы — фасонного, лекального кирпича. Из этого дефекта естественно вытекает связанность и бедность пластической энергии в кирпичном зодчестве: кирпичная архитектура должна избегать далеко выступающих карнизов и глубоких желобов, стремясь к простоте очертаний, к воздействию широкими плоскостями и замкнутыми массами. Чрезвычайно поучительно в этом смысле сравнить классические соборы северофранцузской готики (Реймс, Амьен), выстроенные из камня, с готическим собором, выстроенным из кирпича в южнофранцузском городе Альби. Крайнее упрощение форм превращает собор словно в крепость и создает впечатление мрачной силы. Внутренность собора в Альби не разбивается на традиционный ряд нефов, а состоит из одной огромной залы (тридцать метров вышины и двадцать метров ширины); снаружи собор почти лишен пластических украшений, фиалов и вимпергов, столь излюбленных в архитектуре развитой готики¹¹; его узкие, очень высокие окна тесно зажаты между массивными контрфорсами, имеющими вид полукруглых башен и завершенных только низким и плоским карнизом. В соборе Альби есть своеобразная, аскетическая и возвышенная прелесть, но как далека она от пламенной динамики собора в Реймсе или Руане!

Дефект, присущий кирпичной архитектуре, — отсутствие пластической выразительности — в свою очередь уравнивается одним стилистическим преимущест-

вом, в высокой мере свойственным этому виду зодчества, а именно — богатой орнаментальной и колористической игрой поверхности. Прежде всего это преимущество проявляется в самой кладке кирпичной стены, гораздо более разнообразной, чем кладка каменной стены. Кирпичная кладка состоит обычно из так называемых продольного ряда и поперечного ряда. Кирпичи, лежащие наружу своей узкой стороной, называются тычковыми, а лежащие длинной стороной — ложковыми. Пространство между двумя тычковыми кирпичами, находящееся позади ложкового, заполняется мелким камнем. Так как прочность кладки зависит от отношения между тычковыми и ложковыми кирпичами, то по крайней мере одна треть кирпичей должна состоять из тычковых. Вертикальные швы между кирпичами называются стыковыми (наряду с ними существуют швы горизонтальные); стыковые швы не должны приходиться непосредственно один над другим в слоях кладки. При этом швы могут быть крайне разнообразны как по своей структуре (полые швы, вогнутые, гладкие, выпуклые и т. д.), так и по своему общему рисунку (перевязка крестовая, цепная, голландская, готическая, диагональная или елочная и др.). Уже одна эта игра швов на поверхности создает своеобразную динамику кирпичной стены. Но к ней могут еще присоединяться чисто колористические эффекты — переливы различных оттенков кирпичного тона, чередование красных, коричневых, зеленых и черных кирпичей, отблеск глазури и т. д. — эффекты, которые особенно богато использованы в мусульманской архитектуре. Наконец, кирпичная стена может быть покрыта штукатуркой, целиком или по частям (прием, особенно популярный в голландском зодчестве), и этот штукатурный слой опять-таки использован для декоративных целей. Особенно богатые декоративные эффекты достигаются приемом так называемой *sgraffito* (наиболее распространенным в Италии XV века), когда на темный слой штукатурки накладывают светлый налет и в нем выцарапывают узоры орнамента, обнаруживающие темный фон. В сочетании с каменной и кирпичной кладкой часто применяются также работы в стукке¹².

Вследствие его гибкости этот материал чаще всего употребляется для украшения внутренних стен — уже античная архитектура знала потолки из стука, в эпоху Ренессанса и особенно барокко орнаменты и рельефы из стука приобрели самую широкую популярность.

Само собой разумеется, что все упомянутые материалы — дерево, камень, кирпич — могут быть и одновременно применены в одном и том же здании. Мы знаем, например, что в древнегреческой архитектуре (микенский мегарон, древнейшие храмы) были приняты каменные фундаменты и на них возводились стены из необожженных кирпичей с проложенными деревянными балками; в эпоху готики часто употребляли для жилых домов конструкцию на каменном фундаменте, тогда как в эпоху Ренессанса любили соединять квадратную и кирпичную кладку.

К этим, так сказать, извечным материалам архитектуры в XIX веке присоединяются новые строительные материалы — железо и бетон. Для новых конструктивных задач, выдвинутых европейской цивилизацией, был необходим и новый материал. Раньше железо применяли только для рабочих инструментов или как средство для соединения других материалов (гвозди, скобы, цепи и т. п.), в новейшее же время железо сделалось самостоятельным строительным материалом со своими собственными стилистическими задачами и требованиями. Различают три главных вида железа. Во-первых, чугун, который выдерживает только вертикальное давление сверху и который поэтому обычно применяют в виде свободных опор. Во-вторых, литое ковкое железо, которое выдерживает как давление сверху, так и боковое давление и растяжение — его поэтому применяют в виде балок при перекрытии пространства. Наконец, сталь, которая отличается наибольшей прочностью и эластичностью и поэтому наиболее приспособлена для широкого напряжения арок и сводов. Железу свойственны принципы стоек, родственные фахверку¹³: железная конструкция состоит из соединения треугольников (фермы), заполненных или камнем, или бетоном, или стеклом. Так как железная конструкция более чем какой-либо другой материал зависит от сложных законов статики, то

строить в железе — прежде всего значит вычислять: место архитектора занимает инженер. К тому же железная конструкция неспособна воздействовать отношениями компактных масс, направления и пересечения ее брусьев часто подсказаны чисто механическими соображениями, а не эстетическими эмоциями. Тем не менее, обобщая железный скелет широкими и мелодическими очертаниями, уравнивая динамику линий мощными каменными контрфорсами и базами, и железной конструкции могут быть присущи своеобразные художественные эффекты.

Наиболее же важные стилистические функции железо выполняет в новейшей архитектуре в сочетании с бетоном. Уже римляне охотно применяли особую систему кладки (так называемую конкретную систему или «эмплектон»), главным образом для сводов, систему, которую следует считать прообразом современного железобетона. Пользуясь выгодными качествами так называемой пуццолонской земли, которая, будучи смешана с известью, давала отличный раствор, римские строители заполняли деревянную форму щебнем, заливали ее раствором и, по застывании массы, получали компактную кладку без швов (этим способом выстроены громадные залы римских терм и императорских дворцов). На этой же идее — на смешении цемента, воды, песка и мелкого камня и их трамбовке в деревянных формах — основано изобретение современного бетона, которое относится к 20-м годам XIX века. Главной особенностью бетона является полная однородность стены, совершенно свободной от швов. В середине XIX века французским садоводом Монье, специалистом по гротам и фонтанам, была изобретена еще более совершенная система кладки, так называемый армированный бетон. Французскому архитектору Огюсту Перре принадлежит и первое использование армированного бетона для чисто художественных целей (Théâtre des Champs-Élysées и церковь Notre-Dame du Rainay). Суть этой системы заключается в том, что в массу бетона вставляются железные бруски, так называемая арматура, которая усиливает способность материала к растяжению, взаимную связь составных частей и упругость и позволяет

перекрывать огромные пространства в мостах, фабриках, вокзалах, ангарах и т. п. Помимо конструктивной гибкости и выносливости железобетон обладает еще одним практическим преимуществом — значительно экономит материал. Но железобетону присущи и оригинальные стилистические особенности. С одной стороны, железобетонная конструкция основана на системе арматур, состоит из одних только опор и связывающих их горизонтальных поясов, может обходиться почти без стен, не нуждается в капителях для колонн и в этом смысле родственна деревянной конструкции; с другой стороны, она все же сохраняет компактный характер каменных стен. Из этого своеобразного стилистического контраста вытекает главное преимущество железобетонной конструкции: ее способность создавать грандиозные пространственные впечатления, а также комбинировать далеко выступающие и как бы висящие в воздухе массы. Но теми же самыми причинами объясняются и опасности, скрытые для архитектора в свойствах железобетона: вследствие отсутствия всяких переходных, промежуточных форм (которыми так богата каменная и особенно деревянная конструкции) железобетонная архитектура часто производит резкое, почти грубое, как бы сырое впечатление; к тому же для зрителя всегда остаются скрытыми внутренние силы, руководящие здесь материалом, и он не чувствует органического равновесия в сочетании масс. Одним словом, конструктивная гибкость железобетона далеко превосходит его экспрессивную способность.

Насколько различные формы может приобретать одна и та же конструктивная задача в различных материалах, показывает история купола. Достаточно сравнить византийский купол из кирпича, римский купол из цементированной массы, каменную кладку итальянских куполов или деревянную конструкцию французских куполов, чтобы убедиться в органической связи между материалом и художественной формой.

В последнее время к традиционным строительным материалам все чаще и все в большем масштабе присоединяется стекло, главным образом в соединении с железной арматурой. До XV века стекло употребляли

только для церковных и монастырских окон, тогда как даже во дворцах и замках окна имели обыкновение закрывать деревянными ставнями, оставляя в них небольшие отверстия, завешенные прозрачной промасленной бумагой, закрытые слюдой или тонкими роговыми пластинками. Так как величина стеклянной пластинки в то время определялась силой легких выдувальщика стекла, то куски стекла, изготовленные для окон, были размером не больше кисти руки. Этим отчасти объясняется мозаичная композиция цветных готических витражей. Только со времени изобретения литых стеклянных плит стекло стало применяться как строительный материал (один из первых опытов монументальной конструкции из стекла и железа — так называемый Хрустальный дворец в Лондоне). Разумеется, стекло имеет незаменимые практические преимущества: полностью пропускает свет, оно не дает доступа ветру. Но стилистически стекло является самым опасным из всех строительных материалов, так как оно не дает никакого оптического завершения пространству и массам. Попытки современных архитекторов строить целые здания из стекла или вставлять в каменные здания сплошные стеклянные плоскости (например, лестничные клетки) приводят по большей части к негативным результатам. Стекло может поддерживать органическое взаимодействие с иными строительными материалами только тогда, если обрамление, распорки, перила, рамы, поперечники придают реальный, пластический характер его мнимым плоскостям.

После того как архитектор познакомился с ситуацией будущего здания, установил его материалы и конструктивную схему, он приступает к проектированию, к графической фиксации трехмерных элементов строения. Прежде всего он набрасывает план, то есть горизонтальный разрез здания. План позволяет установить направление и толщину стен и протяженность пространств (следовательно, также пола и потолка); далее — определяет положение окон, дверей, лестниц; кроме того, план показывает характер покрытия (купол символизируют кругом, своды — скрещенными прямыми). Если расположение пространств меняется от этажа к этажу,

то для графического описания здания необходимо несколько планов. В отличие от плана продольный и поперечный разрезы определяют вертикальные отношения здания — то есть высоту этажей, окон, дверей, лестниц, а также толщину полов и потолков. То обстоятельство, например, что потолок греческого храма часто поддерживается двойной колоннадой, можно уяснить себе только из продольного разреза. Наконец, для фиксации наружного облика здания применяют вертикальную проекцию или так называемую элевацию — то есть абстрактный (без перспективы) рисунок переднего и бокового фасада, определяющий общий силуэт здания, членение масс и эффекты светотени от выступающих частей фасада. Кроме того, для точного определения деталей здания — карнизов, капителей и т. п. — делают их рисунок в натуральную величину, а общую ситуацию здания в связи с окружением демонстрируют в перспективных видах с разных точек зрения и в моделях.

За планом здания следует его реализация — то есть прежде всего возведение конструктивного скелета здания. С главными конструктивными элементами архитектуры мы теперь и познакомимся. В общем, элементы архитектурной конструкции можно разбить на четыре основные группы: во-первых, основа здания — его фундамент; во-вторых, несущие или опирающиеся части (колонны, столбы); в-третьих, опирающаяся часть (всякого рода покрытия) и, в-четвертых, венчающие, завершающие части (фронтоны, купола, башни). На первой группе, имеющей почти исключительно техническое значение, мы останавливаться не будем и прямо обратимся ко второй — к опорам.

Наиболее популярной формой опоры (особенно в эпохи классического стиля) является колонна — то есть круглая, цилиндрикообразная опора, или свободно стоящая, или прислоненная к стене. По всей вероятности, первоначальная форма колонны возникла в деревянной конструкции и отсюда была перенесена в каменное зодчество. Как составные элементы колонны различают базу, ствол (который обычно состоит из большего или меньшего количества цилиндров), шею и голову (или капитель).

Древнейшие образцы каменных колонн найдены в Египте. Уже могилу фараона Джосера (в начале третьего тысячелетия) украшают колонны с растительными капителями, а с середины третьего тысячелетия колонна делается одним из самых излюбленных мотивов египетского зодчества. В египетской каменной колонне особенно ярко проявляется связь с органической натурой, с прообразами растительного мира и деревянного зодчества. Фантазия египетских зодчих неисчерпаема в изобретении новых видов капители, но почти все они восходят к растительным первоисточникам: голубой и белый лотос, папирус и пальма являются наиболее популярными мотивами египетской капители. При этом в репертуаре египетских капителей мы реже находим стилизацию распустившегося цветка — гораздо охотнее фантазия египетского архитектора оперирует или мотивом бутона или же целым пучком связанных стеблей. Мнения археологов расходятся в интерпретации египетской колонны. Одни полагают, что египтяне воображали свои колонны именно в виде огромных растений, на чашечки цветов которых опираются балки; другие же объясняют египетские колонны как каменные опоры, которые только украшены стилизованными мотивами стеблей и цветов. Как бы ни показалась нам странной идея возложить на цветы функции опоры — именно так, в прямом, а не символическом смысле следует интерпретировать египетскую колонну: в представлении египтян колонна олицетворяла собой действительное растение (подобно тому как пол храма мыслился египтянину в виде разлива Нила, а потолок — в виде звездного неба). Такая концепция не должна, однако, нас удивлять, если мы примем во внимание, что египетская колонна служит иным стилистическим задачам, нежели, например, греческая колонна. Задача египетской колонны не столько поддерживать, нести, сколько давать ограду, показывать путь, образовывать лес, нескончаемую чашу, со всех сторон окружающую паломника. Задача египетской колонны в гораздо большей степени декоративна, чем конструктивна. Этим объясняется и ее своеобразное расчленение. В отличие от греческой колонны, вертикальные каннелюры которой как бы подчеркивают энергию ко-

лонны, ее стремление противодействовать давлению тяжелых масс, в египетской колонне часто господствует горизонтальное деление, символизирующее движение вокруг колонны вместе с процессией богомольцев. Кроме того, следует отметить еще одну особенность египетской колонны: очень часто плинта, служащая связующим звеном между колонной и балками, имеет высокую и узкую форму (уже, чем капитель) — поэтому ее не видно снизу и кажется, что балки не опираются всей своей тяжестью на колонны, а как бы витают в воздухе.

Подобно египетской архитектуре, и индийская каменная архитектура осталась верна традициям деревянного зодчества и сохранила связи с растительной, органической природой. Целый ряд мотивов индийской каменной архитектуры становится понятен только тогда, если мы переведем их обратно в прототипы деревянной конструкции. Что касается капители индийской арки, то и она, подобно египетской, обычно стилизует образы растительной природы — с той только разницей, что в пышной, тропически-расточительной природе Индии мотив египетского бугона сменяется мотивом отцветающего, вянущего цветка или превращения цветка в плод.

Совершенно другой характер присущ греческой колонне. Греческий архитектор ставил колонне прежде всего конструктивные задачи, стремился сделать из колонны настоящую опору, готовую противодействовать самому мощному давлению, и подчеркивал в формах колонны выражение ее функций. Древневосточной архитектуре была совершенно чужда идея греческой конструкции, построенной на отношениях несущих и опирающихся элементов. Ритм египетской и вавилонской архитектуры был основан на рядоположности, чередовании горизонтальных элементов. Ритм же греческой архитектуры воплощается в вертикальном членении. Главная тема греческой архитектуры — борьба опоры и тяжести. И эта тема так логически и увлекательно воплощена в греческой архитектуре, что главные типы греческой конструкции сделались как бы незыблемой основой, к которой постоянно возвращается фантазия европейского архитектора.

Греческая архитектура создала три главные системы конструктивных отношений, получившие у теоре-

тиков архитектуры название «ордеров» (ордер — порядок) — дорийский, ионийский и коринфский ордера. Древнейший из них — дорийский ордер — отличается наиболее массивными формами. Дорийский храм возвышается на фундаменте, на его постамент (так называемый стилобат) ведут высокие ступени, предназначенные для божественного шага, для человеческого же шага высечены более мелкие ступени. Дорийская колонна, мощная и коренастая, вырастает без базы, непосредственно из поверхности стилобата. Ствол колонны изоброжден каннелюрами с острыми пранями (дорийскую колонну украшает обычно двадцать каннелюр). Каннелюры оживляют поверхность колонны игрой света и тени и вместе с тем придают колонне динамическое устремление вверх. Ствол дорийской колонны очень сильно сужается по направлению снизу вверх. Было бы ошибкой, как это делают некоторые теоретики, объяснять это сильное сужение дорийской каменной колонны подражанием ее прототипу — древесному стволу (в древнегреческой колонне и ее предшественнице — деревянной колонне микенской архитектуры — мы встречаем как раз обратное явление — сужение ствола книзу). Причина сужения чисто стилистическая — косой, диагональный силуэт колонны создает впечатление гораздо большего противодействия тяжести, чем это было бы при совершенно прямых, вертикальных очертаниях колонны. Мы еще более в этом убедимся, если обратим внимание, что примерно на высоте трети колонны (или, может быть, еще правильнее — на уровне глаз стоящего рядом с колонной человека) дорийская колонна образует некоторое утолщение (так называемый энтазис). Если бы не было этого утолщения, колонна казалась бы вогнутой; напротив, энтазис придает стволу колонны гибкость — кажется, что колонна готова выпрямиться силой своей внутренней энергии. Но почему дорийская колонна утолщается именно на линии горизонта, на уровне глаз стоящего рядом с колонной человека? Это означает, что глаз воспринимает ствол колонны в более резком сокращении перспективы по сравнению с ее реальным обликом, и поэтому она кажется более активной.

Подобное оживление линий во имя их оптической экспрессии вообще свойственно греческой архитектуре. Мы увидим в дальнейшем, что в греческом храме, в сущности, нет ни одной абсолютно прямой линии (так называемые курватыры греческого храма). Вместе с тем, однако, подчеркивая борьбу опоры и тяжести, энтазис до некоторой степени отнимает у колонны ее динамику, ее устремление вверх и вносит настроение спокойного равновесия (покой, равновесие, преобладание горизонтальных направлений — черты опять-таки очень характерные для греческого зодчества). Поэтому в тех стилях, которым дорога эта неудержимая вертикальная тяга, где устремление колонны вверх подхватывается ребрами арок и сводов (например, готика), архитекторы обычно избегают сужения опор.

Но продолжим дальше описание дорийского ордера. Шея дорийской колонны охвачена тремя или пятью рядами колец (так называемых ремешков). Ее капитель состоит из закругленного эхина (в буквальном переводе «котла») и прямоугольной плинты или абаки. Интересно проследить за эволюцией дорийской капители. Одна из древнейших греческих капителей найдена в Тирифе. У нее массивная абака, более высокая, чем эхин, причем эхин имеет несколько вздутую форму котла и от ствола колонны его отделяет глубоко врезанная выемка. Дальнейшее развитие профиля капители совершается с поразительной последовательностью — боковой изгиб эхина постепенно уменьшается, и последний становится все более отвесным. У капители Гераяона в Олимпии легкое вздутие контура, но уже нет больше сильного изгиба. Снизу эхин украшен уже не одним, а тремя кольцами (потом, например в Парфеноне, их будет уже пять). Глубоко вырезанный в горлышке желобок еще сохранился, но уже не разукрашен узором. На этой переходной стадии, когда абака выше и массивней эхина и когда вздутие эхина лишает капитель гибкости, дорийская колонна оставалась в течение почти всего VI века. Но в конце VI века в профиле капители происходит важная перемена — линия эхина становится отвесней, активней, высота эхина и абаки равны. Особенную гибкость и пропорциональность этот вид капители

приобретает в середине V столетия (храм Зевса Олимпийского). Но уже во второй половине V века развитие идет дальше: в Парфеноне и Тезейоне линия эхина становится все отвесней, и высота эхина превосходит высоты абаки. Своей кульминации этот процесс достигает в конце IV века в храме Афины в Тегее, где контур эхина приобретает характер почти прямой линии, только у самой абаки — короткий, быстрый изгиб. Достигнув вершину абаки. Своей кульминации этот процесс достигает в чинается стремительное падение. Дорийский стиль себя пережил, он исчерпал свои творческие силы. С середины IV столетия мы наблюдаем, как формы беднеют, застывают. В противовес слишком мягкому набуханию эхина — против чего так упорно восставали зодчие позднего архаического периода — возникает слишком жесткая прямая линия. Теперь дорийская капитель полностью потеряла гибкость, энергию опоры; она съезживается, становится опять ниже абаки, и ее контур обозначают две короткие, прямые, безжизненные линии.

Капитель колонны является тем главным звеном опоры, которое непосредственно принимает на себя тяжесть балок или так называемого антаблемента. При этом сочетание покоящихся и опирающих частей здания может быть основано на двух совершенно различных системах конструкции — на принципе архитрава (или элпстолія) и на принципе арки и свода. Греческие архитекторы прибегали почти исключительно к первой системе — к принципу горизонтального архитрава. В дорийском ордере (или стиле) на капителях покоятся мощные балки архитрава; на них опираются поперечные балки, лицевые плоскости которых украшены так называемыми триглифами, тогда как промежутки между балками закрыты продольными плитами (так называемыми метопами), которые обычно украшены рельефами. Это сочетание триглифов и метоп называется фризом, и под ним выступает карниз (гейсон). Наконец, треугольник фронтона, образуемый двускатной крышей, и три акротерия венчают фасад дорийского храма.

Один из основных принципов греческой тектоники заключается в том, что в верхней части здания число конструктивных элементов значительно увеличено по

сравнению с нижней частью — тем самым как бы ослабляется, раздробляется давление тяжести, которое приходится выдерживать колоннам. Тем же самым целям служит и столь популярная в греческой сакральной архитектуре полихромия, то есть раскраска различных частей здания. Основной принцип греческой полихромии можно формулировать следующим образом. Все крупные части здания, все широкие плоскости, например ступени, колонны, стены целлы, не окрашены. Таким образом, нижняя часть храма оставлена белой, но все эффекты полихромии сосредоточены на мелких элементах здания и в его верхней части. При этом красной краской подчеркнуты все горизонтальные деления — выемка на шее капители, верхняя полоска эпистилия и нижняя поверхность карниза. Напротив, вертикальные элементы, например триглыфы, выделены темно-синим или черным тоном.

Таковы главные элементы, составляющие неизменную систему дорийского ордера. Было бы, однако, неправильно вывести отсюда заключение об однообразии дорийского стиля. Достаточно сравнить коренастый, тяжелый храм Посейдона в Пестуме с легким и изящным Парфеноном, чтобы убедиться, в какой мере одни и те же конструктивные элементы способны вызвать самые различные эстетические впечатления. Здесь все зависит от отношений между отдельными элементами, от их пропорций, от того, что античные теоретики архитектуры называли симметрией и эвритмией. Колонна кажется более легкой или более тяжелой не только в зависимости от формы, какая ей придана, но также в зависимости от величины интервала между колоннами. Так, например, массивные, тяжелые колонны, поставленные очень близко одна от другой, будут казаться более насыщенными вертикальной тягой, чем тонкие, легкие колонки, отделенные большими интервалами. С другой стороны, характер колонны может оказывать радикальное воздействие на тот эффект, который производят отверстия между колоннами. Греческие архитекторы допускали в этом вопросе большую свободу, но стремились всегда опираться на ясные и простые цифровые отношения. Так, например, установилась определенная

традиция для количества опор в колоннаде, окружающей греческий храм: было принято, что на длинной стороне храма число колонн должно быть вдвое больше, чем на узкой стороне, плюс еще одна колонна. Но в границах этих отношений были возможны всяческие вариации: чаще всего применялось отношение чисел — шести и тринадцати (храм в Пестуме) или восьми и семнадцати (Парфенон). Так же свободно могла меняться и величина интервалов между колоннами, но в своем стремлении к простым и ясным числовым отношениям греческие архитекторы имели обыкновение определять отношение вышины колонны к расстоянию между осями двух колонн как отношение между числами два и один. С другой стороны, в композиции дорийского стиля очень важную роль играл так называемый принцип аналогии: пропорции отдельных частей должны были повторять пропорции целого. Так, например, отношения между средней частью фасада (занимаемой целлой) и его двумя крыльями (колоннадой портика) повторялись в отношениях между метопой и двумя соседними триглифами. Именно на этой тонкой игре аналогий основана удивительная гармония греческой сакральной архитектуры.

Все же в поисках гармоничных пропорций создателям дорийского храма приходилось сталкиваться со многими своеобразными трудностями. Присмотримся, например, к положению триглифа в антаблементе дорийского храма. Триглиф воплощает вертикальную тенденцию, элементы опоры, на которой покоится карниз. Из этой конструктивной функции триглифа естественно вытекает и его положение во фризе: триглиф должен был находиться над центральной осью колонны, продолжая вертикальную устремленность, а также на углу здания, завершая силуэт храма. Однако такое расположение триглифов по одному над осью каждой колонны встречается очень редко, только в тех храмах, где очень узки интервалы между колоннами (храм Аполлона в Сиракузах). При более же крупных интервалах между колоннами фриз с редко размещенными триглифами производил бы слабое и бедное впечатление. Поэтому в нормальной схеме дорийского ордера установился обычай

удваивать количество триглифов — один триглиф над центральной осью колонны, второй под серединой интервала между колоннами. Но здесь-то и возникает неожиданная трудность — как быть с угловым триглифом? Если строго держаться принципа распределения триглифов, то на краю фриза осталось бы полуметопы или четверть метопы. Однако такой компромисс не удовлетворял тектоническое чутье дорийских зодчих — триглиф обязательно должен был завершать фриз. Следовательно, нужно было искать какой-то другой выход. В древнейших храмах с этой целью увеличивали последнюю метопу. Однако и этот компромисс не разрешал проблемы: разница между угловой и остальными метопами была слишком заметна. Тогда возникла идея разрешить проблему углового триглифа путем особой расстановки колонн (так называемая угловая контракция) — то есть уменьшая интервалы между двумя крайними колоннами для уравнивания интервала между угловыми триглифами (таким образом второй с угла триглиф не совсем попадал на середину интервала). А этот прием, в свою очередь, естественно должен был вызвать дальнейшие изменения композиции. Чтобы смягчить резкое уменьшение крайнего интервала, постепенно уменьшали интервалы между колоннами; начиная уже со среднего интервала, слегка наклоняли угловые колонны внутрь или одновременно удлиняли последнюю метопу и сокращали последний интервал. В конечном результате проблема углового триглифа привела к тому, что во всем храме не было ни одной метопы и ни одного интервала между колоннами, которые были бы сходны с соседними. Однако такая шаткость композиции противоречила духу греческой тектоники, стремлению греческих архитекторов к математической логике пропорций, к точности числа. Вполне естественно, что дорийский ордер со временем теряет свою популярность и позднейшие мастера греческой архитектуры (Пифий, Гермоген) явно отдают предпочтение более простому и ясному ионийскому ордеру.

Греческий архитектурный стиль называют обычно пластическим. Это правильно в том смысле, что концепция греческого зодчего в гораздо большей мере направлена

на тело здания, на конструкцию его массы, чем на организацию его пространства. Именно на этой пластической концепции архитектуры, на этом увлечении телесными функциями здания и основано различие греческих ордеров. В смысле организации пространства греческие ордера почти идентичны — их контраст вытекает исключительно из различия конструктивных элементов. Так наряду с суровым, мужественным дорийским ордером возникает более гибкий, грациозный ионийский ордер. Контраст между дорийским и ионийским ордерами античные теоретики любили выражать в сравнении между мужским и женским телом. Волюта ионийской капители напоминала им женские кудри, орнамент из листьев — ожерелье на шее, каннелюра колонны — складки женской одежды. Эта аналогия тектонических элементов с мужским и женским телом воплощена в преческой архитектуре в еще более наглядной форме: в дорийском ордере иногда в виде опор применяли мужские фигуры так называемых атлантов (храм Зевса в Агригенте); напротив, ионийский ордер в таком случае обращался к женским статуям, так называемым карнатдам (знаменитый портик кариатид в Афинском Эрехтейоне).

Мы уже познакомились с двумя первоисточниками ионийской капители. Процесс их слияния совершается довольно медленно, и поэтому свою окончательную, классическую форму ионийский ордер получает гораздо позднее, чем дорийский ордер. В отличие от дорийской колонны ионийская колонна не вырастает непосредственно из стилобата, но опирается на самостоятельную и довольно высокую базу, обычно состоящую из двух разделенных желобом валиков, богато профилированных и украшенных орнаментом. Ствол ионийской колонны гораздо тоньше, чем дорийской, не так быстро сужается кверху и не имеет энтазиса. Нормальное число каннелюр — двадцать четыре, но бывает и гораздо больше — до сорока восьми, как в храме Артемиды в Эфесе. Каннелюры ионийской колонны гораздо глубже врезаны, отделены не острыми гранями, как в дорийской колонне, а тонкими полосами, как бы сохраняющими первоначальную поверхность ствола. Кроме того, каждая каннелюра, в отличие от дорийского ордера, сверху и снизу

закругляется. Эти приемы моделировки колонны создают богатую игру света и тени и вместе с тем придают ионийской колонне более индивидуальный и активный характер. Капитель ионийской колонны состоит из двух главных элементов — из полоски яйцевидного орнамента (так называемый киматий) и двух волют, спиралями закручивающихся с обеих сторон капители; переход же от капители к антабменту совершается с помощью узкой, легкой плинты, украшенной пластическим орнаментом.

Следует подчеркнуть очень важное различие между ионийской и дорийской капителью: ионийская капитель не всесторонняя, как дорийская: у нее две основные стороны, как бы два фасада (подобно тому как и греческий храм в целом завершается двумя равноценными фасадами) и две вертикальные стороны, два реверса (античные теоретики называли их подушками). В старинных ионийских каптелях этот негативный, вспомогательный характер боковых сторон особенно подчеркнут — путем наслоения целого ряда спиралей, одна за другой. Позднейшие мастера ионийского стиля начинают бороться с этой двусторонностью капители, стремясь придать ее боковым сторонам самостоятельный декоративный характер, однако им так и не удается преодолеть роковой дуализм ионийской капители. Особенно большие трудности возникали при разрешении проблемы угловой капители (если колоннада обходила храм со всех четырех сторон). Тогда приходилось волюты обращать одновременно и к фасаду и к боковым сторонам храма; две волюты оказывались рядом и соприкасались по диагонали, тогда как с противоположной стороны, там, где сходились два реверса, получался неприятный, пустой угол. Этот органический дефект угловой капители побуждал мастеров ионийского ордера упорно искать все нового разрешения проблемы. Так, например, знаменитый строитель Парфенона Иктин в одной из своих сакральных построек (храм Аполлона в Бассах) пробует придать ионийской капители трехгранную форму: совершенно отказываясь от киматия, он разворачивает под острым углом три мощные волюты. Однако такое разрешение проблемы, пригодное для внутренней колоннады

храма в Бассах, не было приспособлено для храмов с наружной колоннадой. Характерно, что и сам Иктий не использовал своего изобретения при постройке Парфенона и применил для наружной колоннады храма дорийский ордер, допустив ионийский ордер только для украшения внутреннего пространства — для четырех колонн в святилище Афины Девы. Поэтому к ионийскому ордеру чаще всего обращались в храмах, украшенных только одним колонным портиком по фасаду (храм Ники на Афинском Акрополе). Здесь ионийская колонна действительно находилась в самой выгодной для себя обстановке, служила фасаду, пластически выделяя переднюю плоскость здания.

Но вернемся к элементам ионийского ордера. Антаблемент ионийского ордера, соответствуя тонкой и стройной колонне, имеет более легкую форму и тоньше профилирован, чем в дорийском стиле. Ионийский эпистиль (архитрав) всегда состоит из нескольких (обычно трех) слоев, которые слегка выступают один над другим и завершаются орнаментальной рейкой. Вообще следует отметить, что в ионийском ордере гораздо больше мелких, самостоятельных, промежуточных элементов и что, в отличие от дорийского ордера, эти элементы не только выделены полихромией, но и пластической лепкой. Фриз ионийского стиля не разбивается на триглыфы и метопы, но образует сплошную цепь рельефных композиций и завершается так называемой зубчаткой — пережитком деревянной конструкции, которая стилизует выдвинутые концы деревянных балок. Узкий, сильно выступающий карниз завершает композицию ионийского антаблемента.

В общем можно сказать, что ионийский ордер превосходит дорийский своим пластическим и декоративным богатством, что он изящнее и активнее в своей тектонической игре, но это превосходство достигается ценой известных неудобств и затруднений (проблема угловой капители). Вполне естественно поэтому, что должна была возникнуть потребность в еще одном ордере, который объединял бы в себе преимущества дорийского и ионийского стилей и вместе с тем являлся бы дальнейшим развитием заложенных в них художественных идей.

Так возникает третий ордер греческой архитектуры — так называемый коринфский ордер. Декоративным первоисточником коринфской капители являются зубчатые листья аканта или репейника. Сначала репейник как орнаментальный мотив стали употреблять в могильных памятниках, венчая зубчатыми узорами аканта силуэт надгробных стел. Потом мотив стилизованных акантовых листьев использовали для украшения капители. Изобретение коринфской капители греческая молва приписывала скульптору и ювелиру Каллимаху, который действовал во второй половине V века. Легенда рассказывает, что Каллимах однажды увидел на могиле одной коринфской девушки забытую корзину, вокруг которой вились листья аканта, и воспользовался этим мотивом для создания нового типа капители. И действительно, древнейшая дошедшая до нас коринфская капитель относится примерно к 430 году, то есть к началу деятельности Каллимаха. Эта первая коринфская колонна украшает уже ранее упомянутый храм Аполлона в Бассах, где она отделяет целлу храма от святилища Аполлона. Уже в этом раннем опыте намечены все главные декоративные элементы коринфской капители. Ядро капители имеет форму чаши или корзины, обвитой удвоенным рядом акантовых листьев; из листьев вырастают тонкие стебли, которые на углах свертываются в восемь волют. От дорийской и ионийской капители коринфская капитель отличается еще своеобразной абакой с вогнутыми внутрь краями. Суховатый и несколько бедный узор ранней коринфской капители с течением времени становится все пластичней, сочнее и роскошней (капитель круглого здания в Эпидавре и капитель так называемого «Памятника Лисикрату» из первой половины IV века). Наибольшего же расцвета коринфская капитель достигает в эллинистическую эпоху и в римской архитектуре, когда к растительным узорам все чаще начинают примешиваться фигурные мотивы. Подобно дорийской капители, и коринфская капитель всесторонняя, но вместе с тем (как ионийская капитель) она дает более естественный и гибкий переход от круглой колонны к прямоугольной абаке. Кроме того, коринфская капитель гораздо богаче живописными контрастами све-

та и тени, и идея вертикального устремления колонны воплощена в ней в более живых, органических формах. Вполне естественно поэтому, что и капители и самой колонне в коринфском ордере присущи более высокие и стройные пропорции. Что касается антаблемента коринфского ордера, то он обычно отличается наибольшим декоративным богатством, заменяя ионийскую зубчатку консолями.

Римская архитектура унаследовала от греческой архитектуры три ее ордера и прибавила к ним три собственных вариации. Первую из этих вариаций римляне заимствовали у этрусков, и она получила название тосканского ордера (страна, где жили этруски, впоследствии получила название Тосканы). Тосканский ордер, в свою очередь, есть вариант дорийского ордера: отличие заключается в том, что тосканская колонна опирается на базу, но лишена каннелюр. Второе изобретение римской архитектуры — так называемая композитная капитель, которая сочетает ионийские волюты с коринфским мотивом аканта. Самым же важным в конструктивном и историческом смысле было третье изобретение римских архитекторов. В римской архитектуре постепенно совершается радикальный перелом конструктивных принципов: от горизонтального антаблемента (от системы архитрава) римские архитекторы все охотнее переходят к перекрытию опор с помощью арок и сводов. Но для того чтобы концентрировать давление арки на оси опор, между пятой арки и капителью стали вставлять особый конструктивный элемент — так называемый импост (представлявший собой сначала как бы профилированный отрезок эпистилия, а позднее имевший форму куба или опрокинутой пирамиды); в дальнейшем же развитии (особенно в византийской архитектуре) и капитель колонны приобретает форму импоста (так называемая импостная капитель). Однако этими шестью античными ордерами не исчерпывается история колонны и капители. В эпоху романского стиля узор капители обогатывается мотивом плетений и фантастических комбинаций человеческих и животных тел. В эпоху готики переживают новый пышный расцвет растительные украшения капителей и баз. Наконец, в эпоху маньеризма и барокко

фантазия архитекторов обращается на самый ствол колонны, на обогащение его силуэта то спиральными изгибами (витая колонна), то оправой колец, то разложением ствола колонны на ряд самостоятельных слоев — иногда попеременно круглых и четырехугольных (рустический, сельский ордера, французский ордер и т. п.).

Наряду с колонной функции опоры могут быть предоставлены столбу. Столбы отличаются от колонн прежде всего своими угловатыми формами, они не сужаются кверху и лишены каннелюр, кроме того, они представляют собой менее самостоятельные элементы конструкции, чем колонны, более, так сказать, родственные стене. Если мы сравним столб и колонну по их происхождению, то совершенно ясно, что колонна возникла первоначально из круглого древесного ствола, тогда как столб первоначально был задуман в каменной глыбе или каменной кладке. Однако в дальнейшем развитии архитектуры получилась обратная картина. Колонна производит более мягкое и гибкое впечатление, поэтому в каменной архитектуре она свойственна более развитым эпохам и стилям, представляет собой более изысканную форму, чем столб; напротив, в деревянной конструкции многогранная форма столба производит более богатое впечатление и представляет собой более утонченную ступень развития. Кроме того, как я уже указывал, колонне более свойственна комбинация с горизонтальным антаблементом, тогда как столб более пригоден для поддержки арки или свода. Особенно наглядно этот контраст колонны и столба можно наблюдать в римской архитектуре, которая охотно применяла двойную конструкцию, причем арки опирались на столбы, тогда как колонны поддерживались горизонтальным антаблементом (Колизей). В средневековой архитектуре, столь щедро пользовавшейся сводчатым покрытием, колонны были почти совершенно оттеснены столбами. В романском стиле, где опорам приходится выдерживать очень тяжелую ношу, столбы имеют компактную, массивную форму (часто в виде креста в поперечном разрезе). В готическом стиле, где тяжесть свода концентрируется в его ребрах, опоры как бы расщепляются на ряд самостоятельных энергий-полуколонн (так называемые

служебные опоры), которые целым пучком обступают со всех сторон круглый или многогранный стержень опоры (Bündelpfeiler). Для позднегоготических опор характерно также отсутствие капителей — вертикальная энергия их призматических граней непосредственно вливается в ребра сводов.

Насколько в греческой архитектуре господствует горизонтальный антаблемент, настолько же римской архитектуре свойственно арочное перекрытие. Этот контраст конструктивных приемов вытекает из самой сущности архитектурной концепции в Греции и Риме. Главная цель греческой архитектуры — тектоника масс; напротив, римская архитектура стремится прежде всего к созданию и организации пространства. В греческой архитектуре здание воспринимается подобно статуе, оно ощупывается как пластическое тело; напротив, римская архитектура имеет тенденцию воспринимать здание как некую оптическую картину. Это различие наглядно иллюстрируют ворота императора Галлиена в Вероне: две большие, увенчанные фронтонами арки, перекинутые через улицу, и на них опираются два ряда окон или, вернее, отверстий. Греческой архитектуре не только совершенно чужда подобная конструкция без тела, без основных признаков здания, но важное отличие проявляется также в самой комбинации конструктивных мотивов. В веронских воротах расчленение этажей не совпадает друг с другом — над легким обрамлением окна помещен тяжелый антаблемент, над тяжелым — опять легкий (иначе говоря, над отверстием — опора и наоборот). Это значит, что в римской архитектуре господствует совершенно иной принцип композиции: вместо рядоположности — ритмическая смена элементов, вместо горизонтальной — диагональная композиция, вместо симметрии — диссонанс, придающий всей композиции характер большой легкости и свободы. Само собой разумеется, что для архитектурной концепции, которая оперирует не столько пластическими массами, сколько отношениями и ритмами пространства, колонны и стены приобретают совершенно иное значение. В тот самый момент, как пространство начинает господствовать над массой, главным тектоническим средством архитекто-

ра, естественно, делаются не колонны, но интервалы между колоннами. В этом смысле римскую конструкцию (с точки зрения греческой) можно было бы определить как негативную, поскольку ее средством выражения являются не массы, а пустоты между массами. Именно в связи с этой новой конструктивной идеей арки и своды и приобретают такое первостепенное значение в римской архитектуре, постепенно вытесняя принципы горизонтального антаблемента. Если римляне и не изобрели арочный ордер, то они первые открыли его истинную стилистическую ценность.

Технику кладки арки римляне заимствовали у этрусков. Этруски первые стали применять клинообразные арочные камни, которые своим взаимным давлением держали напряжение арки в равновесии. Арка может опираться на колонны, столбы и стены. Иногда боковое давление арки бывает столь мощно, что его не могут выдержать простые опоры и на помощь должны приходиться подпорные арки (аркбутаны) и контрфорсы.

Познакомимся с основными видами арок, вариации которых почти что неисчерпаемы. Простейший вид арки и наиболее популярный в античной архитектуре, а также во все эпохи возвращения к классическим принципам (Ренессанс) — полуциркулярная арка (полукруглая арка). Форма полуциркулярной арки заранее предопределена размерами пролета арки, поэтому полукруглой арке присущ как бы безличный характер покоя и равновесия. Напротив, все другие виды арки могут менять свое очертание независимо от размера интервала. Подковообразная арка получила наибольшее развитие в арабской архитектуре. Особенность ее заключается в том, что главное ударение падает на пяты арки, и тем самым перевес в конструкции получает горизонтальное направление. Еще более тяжелый характер присущ плоской, приплюснутой арке и так называемой арке Тюдоров, которую популяризировала поздняя английская готика. Противоположная тенденция — устремление вверх — присуща стрельчатой арке, излюбленному мотиву развитого готического стиля. К тому же стрельчатая арка допускает наибольшее разнообразие силуэта — то с более широким изгибом, то с более острым, гибким

подъемом очертаний. Очень важное значение для стрельчатой арки имеют пропорции пролета, который арка венчает. Если эти пропорции стройны и высоки, то арка насыщается энергией и динамикой; если же пяты арки опускаются почти до полу, то усиливается впечатление тяжести, давления вниз. Наконец, двускатную арку с изогнутым острием (*Eselsrücken*), популярную в Индии, характеризует контраст между устремлением вверх и давлением в стороны.

Архитектурный стиль, тяготеющий к арке, неизбежно должен прийти к идее свода, так как свод есть, в сущности, не что иное, как конструктивное усложнение арки, развертывание ее в трех измерениях. Всего яснее это можно наблюдать на простейшем виде свода — так называемом цилиндрическом или полуциркульном своде. Если продолжить полуциркульную арку в пространстве, воздвигая одну арку непосредственно за другой, то мы получим коридор, крытый сводом, продольная ось которого будет параллельна стенам, на которых свод покоится, — свод же будет иметь форму полутрубы или полубочки (поэтому этот вид свода называется также *Tonnengewölbe* — бочкообразный свод). Чтобы сдерживать боковое давление такого свода, необходимы очень мощные опоры и стены (романский стиль). Из этой простейшей формы свода может быть выведен целый ряд других, более сложных комбинаций. Представим себе, что полуциркульный свод перекрывает пространство квадратного плана и что по двум диагоналям мы произведем вертикальный разрез свода. Тем самым бочкообразный свод распадается на четыре части: части, примыкающие к аркам, называются распалубки (*Karpen*), а две боковые части — лотки свода (*Wangen*). Различные комбинации этих четырех частей могут придавать своду самую различную форму. Комбинация четырех распалубок дает так называемый крестовый свод, комбинация четырех лотков — монастырский, или сомкнутый, свод, а эти два основных вида свода в свою очередь допускают различные вариации. Так, например, крестовый свод может быть построен на гранях распалубок — такой свод ввиду сильного вертикального давления требует мощных опор, — или же крестовый свод может

быть построен на ребрах (не требующих столь массивных опор). При более богатых декоративных комбинациях крестовый свод может развирываться в сложные формы стрелчатого, веерного или звездчатого свода. Напротив, из четырех лотков, как мы уже видели, может быть образован монастырский свод, давление которого не ограничивается только пятами сводов, но распространяется на все четыре стены, поддерживающие своды. Разновидностью монастырского свода является зеркальный свод со срезанной в виде овала или четырехугольника верхушкой. При этом своды могут покрывать пространство не только квадратного, но и четырехугольного и многоугольного плана, могут иметь округлую, горбатую или заостренную форму и т. п. Совершенно своеобразный вид сводов — так называемые сталактитовые своды (мукарнат) — применялись в арабской и мавританской архитектуре.

Итак, крестовому своду свойственно очень сильное давление сверху, концентрирующееся в пятах свода и требующее мощных опор-столбов. Но так как полуциркульные арки имеют и очень значительный боковой распор, то такой свод нуждается и в очень толстых стенах с немногими маленькими окнами. При этом пространства, перекрытые отдельными сводами (траверси), отделяются друг от друга подпружными арками. В средневековой сакральной архитектуре, где сводчатая конструкция играла доминирующую роль, можно различить две главные системы организации пространства. Так как в ранней средневековой архитектуре умели перекрывать сводами только квадратные пространства, то квадрат в эпоху романского стиля сделался постоянной единицей меры для пространственных ячеек сакральной архитектуры — в церквях романского стиля на каждую квадратную ячейку среднего корабля приходится всегда два вдвое меньших квадрата боковых кораблей (так называемая связанная система). Готические архитекторы преодолевают эти затруднения связанной системы изобретением стрелчатого свода, которое позволяло перекрывать сводами на одинаковом уровне вершины пространства любого плана. Иначе говоря, пространство готического собора развирывается одинаковым

количеством ячеек как в среднем, так и в боковом кораблях, и каждая ячейка, при разнице глубины, может иметь одну и ту же ширину (так называемое «насквозь проходящее траве»). В готической конструкции отдельные распалубки свода скрепляются мощными ребрами (нервюрами). Эти нервюры, которые как бы принимают на себя давление свода, сдерживаются в вершине свода замковым камнем; с другой же стороны, передавая давление свода столбам, они как бы продолжают в ребрах столбов до самого пола. Кроме того, у пят свода его давление подхватывают аркбутаны и передают массивным контрфорсам вне стен храма. Таким образом, стены готического собора оказываются совершенно свободными от функций опоры — они могут быть очень тонкими, легкими и могут быть даже полностью сквозными (огромные цветные окна готических церквей). В результате вырабатывается конструктивная система, совершенно противоположная принципам античной архитравной конструкции; готический стиль избегает широких плоскостей и не нуждается в промежуточных элементах, которые соединяли бы несущие и опирающиеся части конструкции. В сущности говоря, готика вообще отрицает всякую идею тяжести, ноши, ее конструкция сводится к одним только сплетениям опор и раскосов.

Если свод наиболее пригоден для перекрытия четырехугольного пространства, то самым естественным завершением круглого здания является купол, придающий внутреннему пространству идеальную замкнутость и спокойствие. Впрочем, купольное покрытие вполне гармонично может быть согласовано и с пространством четырехугольного и многоугольного плана. При этом, однако, необходимо закруглить углы для перевода квадрата в многоугольник и круг. Этот переход может быть произведен самыми различными способами. В древнейших купольных постройках переход совершался таким образом, что каждый следующий слой кладки слегка выступал над предыдущим, а выступающие углы квадратов сглаживались (так называемые мнимые купола в микенских гробницах). Сталактитовые своды мавританской архитектуры (мукарнат) можно рассматривать

как декоративно-орнаментальную разработку того же самого приема. Однако этот прием не годился для перекрытия больших пространств. Поэтому в мусульманской архитектуре, где купольное перекрытие обширных пространств было особенно популярно, выработался своеобразный прием так называемых тромпов — то есть диагональных, конусообразных арок, которые создавали переход от четырехугольного к многоугольному плану и таким образом подготавливали основные купола. Дефект тромпов заключался в том, что они высверливали в стенах значительные углубления и поэтому вызывали слишком резкий контраст света и тени, лишая переход к куполу ритмической плавности. Кроме того, прием тромпов требовал для поддержки купола чрезвычайно массивных стен. Путем превращения тромпов в полукруглые ниши (так называемые экседры) и разложения стен на колонны и столбы римские и византийские архитекторы постепенно выработали наиболее совершенную систему купольного покрытия, основанную на так называемых пандантивах (пазухи, паруса). Купол покоится здесь на полукруглых арках, которые в свою очередь опираются на четыре столба или колонны, причем переход от квадратного плана к круглому пространству купола создают сферические треугольники — пандантивы. Этот конструктивный прием позволяет обходиться без тяжелых, массивных стен; он, так сказать, отрывает купол от земли и заставляет его свободно витать в недостижимой высоте.

Высокое мастерство византийских зодчих всего ярче демонстрирует церковь св. Софии, выстроенная в 537 году в Константинополе. В плане Софии своеобразно объединяются продольная и центрическая тенденции. В одно и то же время церковь есть базилика, разделенная на три продольных корабля, и четырехугольное центрическое пространство, увенчанное куполом. Центральный корабль церкви значительно шире боковых, его средняя часть образует квадрат, к которому с запада и востока примыкают две большие экседры. Каждая из этих экседр, в свою очередь, опирается на две маленькие экседры и на цилиндрический свод. Вместе с тем переход от экседр к центральному, огромному куполу (между

прочим, отмечу, что его диаметр — тридцать два метра) совершается с помощью четырех мощных арок и образуемых ими пандантивов, которые и принимают тяжесть купола. В этой конструкции, как видно, так много промежуточных звеньев, переходных элементов, напряженне арок и сводов так уравновешено, что зритель совсем не чувствует тяжести масс и может свободно погрузиться в созерцание кристально чистого и легкого пространства. Не только легкость самой конструкции, но и целый ряд тонких декоративных приемов содействуют этому впечатлению: стены храма украшены мозаиками, нигде их плоский характер не нарушен выпуклыми, пластическими узорами; в пролетах арок и окон строго соблюдено нечетное число; окна, сделанные в куполе, так близко помещены друг к другу, что купол, кажется, висит в воздухе. От современников, переживших сооружение Константинопольского собора, не укрылась возвышенность воплощенной в нем художественной идеи. Византийский историк Прокопий, описывая церковь Софии, между прочим, говорит: «Совершенно непонятным образом держится это воздушное строение — как будто не на прочной основе, а на золотом канате свисает с неба».

Если в византийской архитектуре купол возвышается как круглая и плоская чаша, непосредственно над изгибом арок, то архитекторы Ренессанса предпочитают между арками и куполом помещать еще одно промежуточное звено — так называемый тамбур — и увенчивать высокий купол фонарем. Содействуя обогащению наружного силуэта купола, возвышая купол над всем окружением, тамбур в то же время несомненно ослабляет впечатление купольного пространства изнутри, лишая его простора и текучей плавности ритма. Следует отметить также, что монументальный купол состоит по большей части из двух чаш, которые могут сильно различаться по своему силуэту (Пантеон).

Для покрытия пространства наряду с камнем служит дерево, а в новейшее время железо и бетон. Плоское деревянное покрытие иногда открыто обнаруживает структуру стропил и балок (древнехристианская базилика), иногда же скрывает под штукатурным настилом.

Из прямоугольного скрещения стропил образуются так называемые кассеты (кессоны), вид потолка, известный уже античной архитектуре; мастера Ренессанса превратили прием кассет в сложную систему полей различной формы и различной величины, расчленяющих потолок. Применение железа в архитектурной конструкции создало новые формы покрытия — например, стропильные фермы, которые в виде стрельчатых арок поднимаются от самого пола до вершины свода. Потолок здесь неуловимо превращается в стены или опоры, завершая пространство одновременно и сверху и с боков. При этом соотношение опор и тяжестей в железной конструкции так выровнено, что симметричные части арок могут быть закреплены в вершине сводов самым легким простым шарниром, тогда как опоры соприкасаются с полом не всей широкой ступней, а только одной точкой, так сказать, кончиками пальцев.

О конструктивном значении кровли и ее зависимости от климатических условий мне уже приходилось говорить. Напомню некоторые основные виды кровель. Самыми простейшими являются односкатная, двускатная и четырехскатная крыши. В народном зодчестве широкой популярностью пользуется также полувальмовая крыша. Начиная с XVII века во французской архитектуре получает распространение мансардная кровля (названная так по имени знаменитого французского архитектора Франсуа Мансара) — она состоит из двух частей, более крутой нижней и более покатой верхней части, что придает богатую динамику силуэту крыши, не нарушая ее компактной массы. Для покрытия башен применяют палаточную крышу и различные виды купольной крыши. Наконец, декоративное завершение здания придают фронтоны (острые или зубчатые в готическом стиле) и аттика (в классически настроенных стилях).

Из нашего беглого обзора конструктивных элементов легко видеть, какое важное значение имеют проблемы конструкции в развитии архитектурных стилей. Мы могли убедиться, что новые художественные формы очень часто возникают именно при разрешении конструктивных проблем. Но правильно ли выводить отсюда

заключение, что архитектурные формы являются результатом одних только логических соображений, что фантазия художника не играет при их создании никакой активной роли? Иначе говоря, диктуются ли основы архитектурного стиля исключительно причинами материального характера, техническими, статическими или конструктивными предпосылками, или же, наоборот, фантазия архитектора совершенно свободна в изобретении художественных форм, и все требования материала, конструкции и назначения являются для него только неизбежным техническим аппаратом, с которым архитектор должен бороться и который ему надлежит преодолеть? Эта дилемма породила в теории архитектуры два противоположных направления, или метода, и оба они нашли самых горячих сторонников. Для одних сущностью архитектуры является удовлетворение технических и материальных требований; прочность и удобство есть главный критерий ценности архитектуры; целесообразность — ее основной принцип. Другие, напротив, стремятся дать архитектурным формам декоративное или образное истолкование, ищут связей между формами и идеями. Особенно ярко этот контраст взглядов проявляется при объяснении генезиса готического стиля. Целая группа французских исследователей во главе с Виолле Ле Дюком объясняет происхождение готического стиля как последовательный, логический процесс конструктивных комбинаций. Но у них есть столь же убежденные противники, которые приписывают главным элементам готического стиля чисто декоративную роль — по их мнению, и стрельчатые арки с нервюрами и контрфорсы с арбутанами были вызваны к жизни не конструктивной необходимостью, а свободным полетом художественной фантазии.

Как обычно бывает в таких случаях, в пылу спора противники слишком заостряют односторонность своего взгляда: одни совершенно забывают о художественном воздействии архитектурных форм, тогда как другие пренебрегают всякой связью между архитектурными формами и требованиями и материала и конструкции. К каким своеобразным заблуждениям может приводить этот конфликт между сторонниками конструктивной и деко-

ративной точки зрения, показывает широко распространенное мнение об архитектуре, наиболее откровенно формулированное философом Гартманом. По мнению Гартмана, архитектура есть «несвободное искусство», так как, будучи некоей реальностью, она неизбежно должна служить внеэстетическим целям. В этом смысле, говорит Гартман, архитектура радикально отличается от всех других искусств — она обращается к нашим реальным чувствам, тогда как все другие искусства пробуждают только эстетические, то есть мнимые чувства. Архитектура имеет дело не с изображением реальности, а с самой реальностью. Поэтому художественная ценность архитектуры заключается только в той декоративной драпировке, которая облекает чисто утилитарное тело здания. Ошибочность этого очень популярного мнения об архитектуре совершенно несомненна. Гартман упускает из виду, что для художественного восприятия архитектура есть в той же мере изобразительное искусство, как живопись и скульптура, так как те реальные функции, которые выполняет здание, в эстетической оценке играют только изобразительную, то есть чисто оптическую роль.

Где же кроется главный корень этой роковой ошибки, где причина того, что представители обеих точек зрения в своем споре быют мимо цели? Основной дефект их метода заключается в том, что и те и другие слишком большое внимание уделяют именно отдельным формам, анализу конструктивных и декоративных элементов архитектуры, между тем как художественное воздействие архитектуры, как я уже не раз указывал, покоится не столько на самых формах, сколько на отношениях между формами, на общем ритме массы и пространства. Лучшим доказательством этой роковой ошибки является архитектура XIX века, когда архитекторы пытались искать вдохновение именно в реконструкции отдельных элементов и мотивов исторических стилей и в результате окончательно потеряли внутреннее единство стиля. Истинное понимание архитектуры достигается не точной классификацией и описанием отдельных форм и типов, а анализом тех пространственных, ритмических и линей-

ных отношений, в которых эти формы воплощены тем или иным архитектурным стилем.

В архитектурной композиции решающее слово принадлежит не самим формам (конструктивным и декоративным), а их масштабу, пропорциям и ритму. На этих трех понятиях и основано художественное воздействие архитектуры. К анализу этих понятий мы теперь и обратимся.

Масштаб означает некую единицу меры, на которой основано отношение величин. Понятие масштаба с трудом укладывается в рамки теоретического анализа и абстрактных норм. Здесь очень многое зависит от конкретной задачи, от условий непосредственной обстановки. Поэтому все попытки с помощью математического расчета установить абстрактные законы оптического масштаба заранее обречены на неудачу. Достаточно назвать хотя бы теорию Эйхорна, который на анализе античных храмов и готических соборов пытался доказать, что их масштаб основан на акустических законах, смысл которых для нас уже утерян. Более конкретную задачу в своих исследованиях ставит Мертенс, пытаясь выяснить законы оптического масштаба, исходя при этом из тех точек зрения, которые наиболее продуктивны для эстетического восприятия архитектуры. Мертенс устанавливает три главные точки зрения. По его мнению, для общего обзора здания самой выгодной является точка зрения под углом в двадцать семь градусов, для восприятия архитектуры вместе с окружением — угол в восемнадцать градусов, и, наконец, угол в сорок пять градусов представляет самую подходящую точку зрения для рассмотрения отдельных форм и деталей здания. Нет сомнения, что знакомство с тремя точками зрения Мертенса может дать мысли архитектора полезные стимулы. Но так же неоспоримо, что теория Мертенса очень далека от окончательного разрешения проблемы оптического масштаба. Главная ошибка Мертенса заключается в том, что он стремится зафиксировать принципы архитектурного масштаба геометрическим путем. Между тем, как я уже не раз указывал, восприятие архитектуры совершается во временной последовательности, которая не поддается языку геометрических схем.

Прежде всего следует подчеркнуть различие между «внешним масштабом», который определяет общий силуэт здания и его отношение к окружению, и «внутренним масштабом», который регулирует отношения между отдельными частями здания. Очень часто оба эти масштаба не имеют непосредственной связи и иногда даже противоречат друг другу. Задача архитектора — координировать их или выдвинуть один за счет другого. На первый взгляд может показаться, что критерий для определения абсолютной величины здания подвержен крайним колебаниям, так как глаз оценивает размеры предмета в зависимости от привычных для него норм. Дети, например, иначе оценивают размеры предметов, чем взрослые; сельских жителей поражает грандиозность городских строений, которые горожан оставляют равнодушными. Тем не менее есть некая общая для всех единица меры, которая регулирует наше восприятие архитектурного масштаба, и именно — сам человек, пропорции его тела и размах его движений. Из постоянного сравнения с нашим собственным телом в нашем сознании вырабатываются некоторые привычные нормы, которые помогают нам ориентироваться в размерах и расстояниях. Для архитектора такими твердыми нормами являются, например, размеры окон и дверей, высота ступеней или перил, а кроме того, некоторые постоянные единицы материала, вроде размера кирпича или слоя каменной кладки и т. п. Эти привычные единицы меры сразу же дают глазу опору для оценки пропорций здания. Масштаб здания может самым радикальным образом меняться в зависимости от того, использованы ли в его пропорциях привычные или непривычные нормы, или их вообще нет. Так, например, в египетской пирамиде отсутствует всякий масштаб для сравнения величины, и поэтому глаз зрителя (особенно при близком рассмотрении) не оценивает в полной мере их гигантской массы. Ярким же примером использования нормального масштаба является церковь Суперга близ Турина, которую выстроил знаменитый архитектор Ювара в начале XVIII века. Сопоставление церкви с монастырской пристройкой несомненно усиливает и подчеркивает монументальную величавость Суперги: нормаль-

ные этажи монастыря дают зрителю опору для оценки грандиозных размеров церкви; при этом Ювара еще облегчает глазу сравнение масштабов, продолжая главные горизонтальные линии с одного здания на другое — карниз, завершающий первый этаж монастыря, соответствует цоколю Суперги, верхний же карниз монастыря служит базой для тамбура купола. Если же архитектор, намереваясь произвести особенно грандиозное впечатление, чрезмерно увеличивает единицу масштаба, то он достигает как раз обратного результата: по привычке слагая общую массу здания из его традиционных элементов, глаз невольно ошибается в оценке размеров, и здание кажется ему меньше, чем оно есть на самом деле. Иначе говоря, абсолютное увеличение масштаба здания не усиливает, а ослабляет впечатление монументальности. Характерный пример такого чрезмерного увеличения масштаба дает фасад собора св. Петра в Риме, воздвигнутый архитектором Мадерна в начале XVII века. Глаз отказывается верить гигантским размерам фасада (его высота равняется почти шестидесяти метрам), так как невольно воспринимает все элементы фасада (колонны, окна, статуи) более или менее в их нормальную величину — между тем как они в действительности почти в три раза превышают привычную норму (например, высота окон равняется пяти метрам, толщина колонн почти трем метрам и т. п.). Обратный же пример — мастерского использования масштаба для усиления впечатления — демонстрирует собор св. Марка в Венеции: его стены расчленены чуть намеченными, тонко профилированными колоннами, освещение проникает через множество маленьких окон, дальние пролеты и ниши разбиваются на ряд мелких ниш или тесно поставленных небольших колонн. В результате строитель собора св. Марка достигает гораздо более грандиозного впечатления пространства, несмотря на то, что купол собора в три раза меньше купола римского собора.

Таким образом, следует еще раз подчеркнуть, что в выборе архитектурного масштаба и в его воздействии очень важную роль играют те привычные, традиционные представления, которые мы имеем о предмете. Поясню эту мысль следующим примером: если небольшому

водоему фонтана или колодца (скажем, один метр в диаметре) придать форму, напоминающую чашу, то фонтан покажется большим, так как форму чаши мы связываем в наших представлениях с маленькими размерами. Если же чаше (три сантиметра в диаметре) мы дадим форму фонтана, то она как бы съжмется, так как мы ее будем воспринимать в виде уменьшенного фонтана. С другой стороны, внутренний масштаб здания значительно меняется в зависимости от того, как здание сконструировано — придан ли ему вид простого или сложного предмета. Так, например, греческий храм кажется больше, чем он есть в действительности, так как он состоит из немногих частей, образует простой, массивный предмет в противоположность многоэтажному дому, имеющему те же самые размеры.

В общем, в истории архитектуры ясно различаются два типа стилей в их отношении к масштабу: одни стили (римская архитектура, архитектура барокко) стремятся усилить эффект отдельных элементов и, увеличивая их масштаб, тем самым часто ослабляют монументальность целого; другие стили (византийская архитектура, готика, ранний Ренессанс), напротив, трактуют детали тонко и мелко, жертвуя ими для монументальности общего впечатления.

При этом надо иметь в виду, что глаз с трудом ориентируется в оценке величин, которые сильно отличаются друг от друга, — необходимо облегчить ему сравнение с помощью переходов и промежуточных звеньев. Такое значение имеют, например, арочные фризы романской архитектуры или маленькие фиалы и вимперги готического собора, создающие переход к его большим башням и фронтонам. С особым искусством это постепенное уменьшение масштаба использовано в турецких мечетях, начиная от гигантской чаши главного купола, через все меньшие полукупола, ниши и арки к маленьким, изящным колонкам и балюстрадам, тянущимся у самого пола мечети. Глаз всегда невольно возвращается к самому маленькому элементу структуры, принимая его за единицу меры. В зависимости от своей основной задачи архитектор может использовать эту единицу меры, или последовательно ее увеличивая, или же прибегая

к резким скачкам и контрастам масштаба. Так, например, на богатых и неожиданных контрастах масштаба основан эффект Новой ратуши в Стокгольме (Остберг): различное распределение плоскостей на правом и левом крыле, сочетание мелкого узора колоннады с нависающими над ней тяжелыми стенами, сплошная масса башни, увенчанная сквозным мелким фонарем, — этими контрастами архитектор создает впечатление, словно легкая улыбка озаряет суровую серьезность здания.

Проблема масштаба становится еще более сложной, если принять во внимание, что произведение архитектуры мы воспринимаем обыкновенно вместе с его окружением и что наше впечатление от здания может самым радикальным образом меняться в зависимости от того или иного соседства, от условий освещения, от контраста тонов, от направления линий. Вот несколько простейших примеров, которые показывают, в какой мере характер оптического впечатления видоизменяется в зависимости от окружения. Не столько формы сами по себе, сколько их сочетания и взаимоотношения определяют художественное воздействие архитектуры. Эпоху барокко характеризуют особенно острое чутье архитектурного ансамбля и богатая комбинация масштабов. Фантазия архитекторов барокко неисчерпаема в изображении таких форм, которые казались бы бессмысленными, вызвали бы нестерпимый диссонанс во всяких других соединениях, кроме того, в которое их поставил архитектор и в котором они кажутся незаменимыми. Очень важную роль в комбинации архитектуры с окружением (с точки зрения масштаба) играет так называемый принцип оптических линий. Один из самых ярких примеров тонко рассчитанной игры оптических линий являет собой композиция Королевской улицы (rue Royal) в Париже. В середине XVIII века архитектор Габриель выстроил по сторонам улицы два симметричных здания (так называемое «Garde-meuble»), фасады которых выходят на площадь Согласия. В этой композиции главной задачей архитектора было именно подчеркнуть монументальную симметрию двух фасадов. Однако спустя примерно сорок лет, во время Наполеона, возникла идея закончить перспективу улицы каким-нибудь величественным монументом.

ментом. Задача крайне трудная, так как предстояло перенести центр тяжести композиции в глубину, в то же время не заглушив окончательно декоративный эффект передних фасадов. Архитектор Виньон блестяще разрешил проблему именно с помощью оптических линий: карнизы нижних этажей, сужаясь в перспективе, заканчиваются на уровне цоколя церкви Мадлен, тогда как верхние карнизы боковых зданий сходятся как раз у фронтона церкви, как бы господствующего над всей композицией. Кроме того, фасад церкви повторяет колоннаду передних фасадов, но с более простыми и мощными контрастами света и тени — таким образом, монументальный масштаб переднего плана продолжается в глубину, вплоть до церкви Мадлен, и оказывается еще более усиленным в ее грандиозном фасаде.

Заканчивая анализ проблемы масштаба, я хотел бы еще раз подчеркнуть, какое огромное значение в художественном воздействии архитектуры имеет ее изобразительный характер, как неуловимо в архитектуре сливаются реальность и видимость. Именно на этом смешении действительности с изображением основана своеобразная романтика масштаба в архитектуре. Эпохе готики и маньеризма по преимуществу свойственна подобная игра масштабов, когда мотивы монументальной архитектуры переносят в меньшие масштабы прикладного искусства. Так, например, готические ящички, сосуды или реликвиары часто имеют вид миниатюрных построек. Яркий пример дает так называемая рака Зебальда в Нюрнберге, где монументальные мотивы арок, сводов и фиалов повторяются в маленьком масштабе. Точно так же шкафы и буфеты эпохи маньеризма последовательно воспроизводят в миниатюре все конструктивные и декоративные элементы дворцовых фасадов. Но архитекторы готического стиля охотно прибегают к романтике масштаба еще и в другом смысле — повторяя один и тот же мотив в различном масштабе на одном и том же здании (например, бесчисленные башенки Миланского собора). Башни, таким образом, теряют свое практическое назначение, перестают быть реальностью и превращаются в некоторую мнимость, в изображение. Перед готическим собором зрителя часто охватывает то же

ощущение, какое испытываешь в горах, где нет привычного масштаба для ориентации в пространстве,— зритель перестает верить своему чутью расстояний и величин и как бы переносится в мир сказочных, иррациональных отношений и образов.

Эта своеобразная романтика масштаба, присущая готике, вытекает из самой природы архитектуры, из собственного ей сочетания реальности и изображения. Напротив, живописи и скульптуре, которые свободны от практических, реальных функций жизни, которые исчерпываются в изображении, такое смешение масштабов, в общем, чуждо. Поэтому сопоставление фигур различных масштабов в картине или рельефе встречается главным образом в такие эпохи, когда архитектура целиком подчиняет живопись и скульптуру своим принципам и использует их только как украшение (египетское, византийское искусство). В средневековой мозаике, например, фигуры, изображенные рядом, могут иметь совершенно различные масштабы— это оказывается возможным потому, что фигуры здесь объединены не столько логикой действия, сколько требованиями орнаментального ритма.

Однако наряду с этим сказочным превращением большого в малое история архитектуры знает и противоположные приемы игры с масштабом. Так, например, волюта есть чисто орнаментальный мотив, изображенный в маленьком масштабе и в античном искусстве применявшийся главным образом для украшения ионийской капители. В эпоху же Ренессанса и барокко волюта начинает все более увеличиваться в масштабе, постепенно превращаясь из орнаментального мотива в архитектурный. Первая попытка применения волюты в крупном масштабе принадлежит флорентийскому архитектору Леону Баттиста Альберти (фасад церкви Санта Мария Новелла, законченный в 1470 году). Правда, здесь волюта имеет еще характер плоского орнаментального узора и свободна от каких-либо конструктивных функций. Архитекторы маньеризма и барокко идут еще дальше, придавая волюте совершенно самостоятельную массивную форму и колоссальный масштаб (церковь Санта Мария Салуте в Венеции). Эта тенденция превратить

малое в большое, стремление из мелкого декоративного мотива создать элемент монументальной композиции вообще очень характерны для стиля барокко. В отличие от сказочной, фантастической игры масштабов в готическом соборе тенденцию барокко хочется назвать натуралистической и рационалистической — зритель остается на земле, не теряет связи с реальностью, но живет на широкую ногу, его существование, переживания приобретают широту и пышность.

Проблема масштаба теснейшим образом связана, а иногда прямо-таки неотделима от другой основной проблемы архитектурной композиции — от проблемы пропорций. Во всей теории архитектуры нет другой проблемы, к которой бы с таким увлечением и с такой настойчивостью возвращались мысли строителей и исследователей, — каждая эпоха с новой энергией устремляется к разрешению проблемы пропорций, надеясь с ее помощью открыть тайну художественного воздействия архитектуры. Сколько раз уже казалось, что проблема близка к своему полному и окончательному разрешению, что найден канон идеальных пропорций — и снова вместе с эволюцией вкусов происходит извержение старого идеала и его замена новым каноном. Невольно зарождается сомнение, не были ли все эти каноны и нормы красивых, правильных пропорций только гипотезами, только выражением субъективного вкуса, невольно напрашивается вывод, что хотя и существуют здания с идеальными пропорциями, но не существует норм и законов для определения и создания идеальных пропорций. С другой стороны, не подлежит никакому сомнению, что из всех изобразительных искусств архитектура наиболее тесно связана с математикой, с числами и мерами, с геометрической схемой. Быть может, именно поэтому архитектуре всегда угрожают две опасности: или слишком суровое подчинение математическим принципам, или полное от них освобождение. Тайна гармонических пропорций, по-видимому, лежит где-то в середине между абсолютными законами чисел и свободным чутьем интуиции.

Пропорциями в архитектуре мы называем согласование отдельных частей здания между собой и в отношении к целому.

С изысканиями античных теоретиков в области архитектурных пропорций знакомит нас римский архитектор Витрувий, живший в I веке до н. э. и зафиксировавший свои взгляды в обширном трактате «De architectura». Из этого трактата видно, какое огромное значение античные теоретики придавали гармоническому согласованию отдельных элементов композиции, причем они базировались в своих расчетах на числовом или арифметическом принципе, на так называемом модуле. Модуль — это единица меры, принятая для вычисления отдельных элементов архитектурной конструкции. Подобно тому как античный живописец и скульптор калькулировали пропорции человеческого тела, исходя из вышины головы как единицы меры, как модуля (идеально пропорционированным считалось тело, в котором высота головы повторяется семь или восемь раз), точно так же и архитекторы в основу исчисления пропорций клали определенный модуль, и именно — полудиаметр ствола колонны. Этот модуль (деленный на части или повторенный несколько раз) определял не только высоту колонны и размеры интервала, но также пропорции капители, частей антаблемента и т. п.

Наряду с модулем античные архитекторы очень важное значение придавали также принципу аналогии, то есть повторению в различных элементах здания одной и той же геометрической фигуры, но в различном масштабе — иначе говоря, принципу подобных фигур. Бесконечно может быть разнообразие архитектурных форм, но, по мнению античных теоретиков, взятые сами по себе архитектурные формы не обладают полной эстетической ценностью — истинно гармонические пропорции вытекают только из повторения основной фигуры здания во всех его подразделениях. Так, например, план Парфенона основан на известном отношении длины к ширине, которое определяется диагональю четырехугольника и которое само по себе не имеет эстетического качества. Гармония Парфенона вытекает из аналогий, из повторения одних и тех же пропорций в плане как наружной колоннады, так и четырехугольника клетки и ее внутренней колоннады. Еще убедительнее принцип аналогии проявляется в плане так называемого Эрех-

тейона, храма с очень сложной и на первый взгляд совершенно произвольной композицией, которая, однако, при ближайшем рассмотрении оказывается построенной на строгой гармонии элементов (все три части здания, казалось бы, столь различные между собой, как видно из параллельных диагоналей, представляют собой подобные фигуры). Разумеется, принцип аналогии применялся не только в композиции плана, но и в расчленении масс здания. Особенно сложный пример принципа аналогии дают Пропилеи в Мюнхене, где диагонали подобных фигур то идут параллельно, то встречаются под прямым углом, направляются то более отвесно, то более отлого.

Если в античной архитектуре (и отчасти в архитектуре Ренессанса) с их культом модуля преобладает арифметический метод согласования пропорций, то пропорции средневековой архитектуры основаны главным образом на геометрических отношениях и схемах. Так, например, в романских церквях квадрат является единицей меры, положенной в основу распределения пространства, тогда как в эпоху готики господствует так называемый принцип триангуляции, то есть определение пропорций здания (его плана, ширины и вышины его кораблей) с помощью системы треугольников, равнобедренных, равносторонних и прямоугольных, причем вершины треугольников совпадают с главными пунктами и границами здания как в горизонтальной, так и в вертикальной проекции. Характерный пример триангуляции — Sainte Chapelle в Париже, где на основе равнобедренных треугольников проведенные параллельные линии связывают целый ряд важных пунктов и плоскостей в гармоническую игру пропорций; при этом между вышиной цоколя и окон образуются простейшие отношения двух к трем. Известно также, что иностранные эксперты, призванные в Милан при постройке собора в конце XIV века, долго совещались о способах применения геометрической системы, причем французские архитекторы высказывались за систему круга, а немецкие — за равнобедренный треугольник. Кроме того, сохранился рисунок математика Сторналоко от 1391 года, который в схематической форме дает разрез Миланского

собора. По этой схеме ширина собора разделена на двенадцать равных частей, из которых четыре падают на средний корабль и по два на боковые корабли; на этом делении построены равнобедренные треугольники, которые определяют высоту пяты и вершины сводов. И действительно, схема итальянского математика почти полностью совпадает с реальными пропорциями Миланского собора.

Однако не следует впадать в преувеличение тех новейших теоретиков архитектуры, которые вместе с французским ученым Виолле Ле Дюком объявляют триангуляцию абсолютным и непреложным принципом гармонических пропорций в архитектуре. Во всяком случае, для средневекового архитектора, не имевшего в своем распоряжении современных оптических приборов, триангуляция была не столько идеальной нормой пропорций, сколько техническим средством проектирования здания. В самом деле, представим себе, что средневековый архитектор приступает к постройке трехнефной базилики. Выбирается площадь и приблизительно вымеривается шагами. Затем в полдень водружается жердь в центре будущего фасада. Полуденное солнце бросает ее тень на север. В этом направлении вымеривается расстояние в тридцать футов с каждой стороны жерди — оно определяет ширину фасада и служит основой для равнобедренного треугольника, биссектриса которого образует центральную ось базилики, а вершина отмечает половину протяженности базилики. Остается образовать второй треугольник, высота которого также равнялась бы шестидесяти футам, и план базилики готов. С помощью того же треугольника конструируется и разрез базилики. Традиции требовали, чтобы центральный неф базилики был вдвое шире боковых нефов. С помощью равнобедренного треугольника в шестьдесят футов высоты, основание которого разделено на четыре равные части, определяют положение опор для сводов, а также высоту центрального и боковых нефов.

Если в эпоху раннехристианского искусства, а также в романском стиле предпочтение отдавали пропорциям с отношением одного к двум, то излюбленной пропорцией в эпоху Ренессанса было так называемое золотое

сечение. Линия или плоскость разделена по принципу золотого сечения тогда, если меньший отрезок относится к большему так же, как больший к целому (тамбур купола св. Петра относится к чаше купола так, как высота купола к высоте всей купольной постройки). Такое деление имеет иррациональный характер, так как может быть лишь приблизительно выражено в цифрах три, пять и восемь. Его популярность основана на том, что многие предметы обихода — ящики, шкафы, визитные карточки — часто имеют пропорции, близкие к золотому сечению. Следует думать поэтому, что пропорции золотого сечения, может быть и бессознательно, доставляют глазу особенное удовольствие. Однако ни теоретики классицизма, ни тем более авторы конкретных построек в эпоху Ренессанса не придерживались буквально принципа золотого сечения и старались вносить в него всяческие вариации. Так, например, для деления здания на этажи архитектор Серлио предлагает принцип, по которому каждый следующий этаж на одну четверть ниже предыдущего. Во многих дворцах Ренессанса высота карниза относится к высоте этажа так же, как высота венчающего карниза к высоте всего здания. Напротив, в отличие от стремления Ренессанса к простым и гармоническим пропорциям, архитекторы барокко охотно затрудняют восприятие пропорциональных отношений в здании или же сознательно пользуются диссонансами. Сюда относится излюбленный в архитектуре XVI века и барокко прием — применение в одном здании или в делении одной плоскости двух различных шкал пропорций: в зале Дворца дождей в Венеции, например, сочетаются два арифметических отношения (одного к двум и одного к четырем) и две системы подобных фигур — сочетание, которое придает пропорциям зала впечатление скрытой динамики. На этом примере особенно ясно можно наблюдать контраст между абстрактной теорией и живым творчеством художника. В то время как теоретик всегда исходит из деталей, из некоей единицы меры, направляется от частного к общему, художник обычно творит от целого к частям. Эта мысль ярко выражена философом Фишером: «Готовое произведение архитектуры легко измерить, но одними толь-

ко измерениями и расчетами оно не могло бы быть создано».

Этими примерами наиболее популярных в теории архитектуры канонов и принципов пропорций мы и ограничимся. Нет спора, что они выполняли очень важную роль в развитии архитектурных стилей, возбуждая конструктивную и декоративную фантазию архитекторов. Но необходимо всегда помнить о тех оговорках и поправках к законам пропорций, которые естественно вызываются условиями художественного воздействия архитектуры. И прежде всего следует принять во внимание основное противоречие между математическими принципами измерения пропорций (в плане и разрезе) и реальным восприятием здания зрителем: «измеримое» не всегда покрывается «видимым», математический расчет не совпадает полностью с оптическим впечатлением. Как я уже много раз указывал, зритель, воспринимает архитектуру не симультанно, а сукцессивно. Зритель движется в здании или вокруг здания, и поэтому пропорции, определяемые постоянным отношением его к плоскости, меняются во время движения или же искажаются при рассмотрении здания с одной точки зрения (например, при взгляде во внутренность церкви от входа к алтарю интервалы между колоннами кажутся быстро уменьшающимися). Еще важнее другая оговорка: ведь пропорции воздействуют не только на глаз зрителя, но и на его настроение, его эмоции. Они могут выражать праздничное, веселое или мрачное настроение, а это настроение, излучаемое произведением архитектуры, в свою очередь, неразрывно связано не только с пропорциями, но и с определенным освещением, с отношением тонов, с расчленением стен и т. п. К тому же чувство пропорций относится главным образом к отношениям на плоскости, между тем как все формы архитектуры развертываются именно в трех измерениях, обладают массой, объемом и глубиной. Тут не могут помочь никакая геометрическая схема, никакой арифметический модуль. Этот перевод трехмерных форм на отношения линий и плоскостей совершается бессознательно — и быть может, именно легкость, ясность этого перевода, непрерывное колебание восприятия зрителя между ритмом пространства

и узором плоскости и служит в архитектурном произведении главным критерием его художественной ценности.

К этой главной цели архитектурной концепции, к этому основному стержню художественного воздействия архитектуры — к ритмическому взаимодействию массы (плоскости) и пространства — мы теперь и обратимся. Разумеется, понятия массы и пространства в живом, органическом процессе архитектурного творчества неотделимы. Нельзя вырезать окно из стены, не приняв во внимание всей плоскости фасада, а эта плоскость, в свою очередь, неотделима от общей массы здания и от охваченного ею пространства. К тому же мыслимо ли провести точные оптические границы между пространством и массой? Ведь всякой массе присущи пространственные качества, и всякое пространство мы оцениваем с помощью замыкающих его плоскостей и масс. Но если в непосредственном переживании художника и зрителя масса и пространство почти неразлучны, то в целях теоретического анализа их следует рассматривать по отдельности.

Пространство — это та стихия, которой в художественном воздействии архитектуры принадлежит несомненно первенствующая роль. Все наши самые возвышенные переживания архитектуры выходят в конечном счете к специфическим качествам пространства, воплощенным в том или ином памятнике архитектуры. Произведение архитектуры мы помним по тем эмоциям, которые в нас вызвал именно пространственный ритм здания — оставил ли он в нас чувство недостижимой высоты или необъятного простора, величавого покоя или стремительной динамики, светлого ликования или угрюмой замкнутости. Какими же приемами архитектор достигает этого эмоционального воздействия пространства; или, иначе говоря, на каких принципах основан ритм архитектурного пространства?

Прежде всего всегда следует помнить о двух основных практических функциях, из которых возникло архитектурное пространство. Мы уже знаем, что в своих первоначальных, примитивных формах архитектура отвечала потребности или огораживания, или покрытия. Пер-

вобытный человек строил или для того, чтобы отгородить свою собственность, свое личное пространство от враждебных поползновений, или же чтобы создать себе покрытие, убежище от солнца и непогоды. Можно сказать, что взаимоотношения этих двух основных типов архитектурного пространства определяют всю дальнейшую эволюцию архитектурных стилей.

На более ранних ступенях развития архитектуры оба типа пространства существуют как бы совершенно обособленно, почти не комбинируясь друг с другом. Так, например, египетские пирамиды демонстрируют в гигантском масштабе чистый тип покрытия, тогда как египетский храм с его аллеей сфинксов, чередованием огромных открытых дворов и колоннад представляет собой столь же чистую, элементарную форму огороженного пространства. Та же страсть к огораживанию огромных открытых пространств руководила фантазией строителей в Месопотамии, Персии, на острове Крите, в индусских святилищах, постоянно перемежаясь с попытками создать небольшие, замкнутые, крытые убежища (купольные гробницы в Микенах, представляющие собой как бы одни только своды без стен; «башня огня» в Древней Персии с мнимыми, фактически замурованными окнами). Иное понимание функций пространства мы находим на более развитых стадиях эволюции архитектуры. Для классического стиля (античная архитектура, Ренессанс) характерна тенденция комбинировать, сочетать оба типа пространства в некое гармоническое целое (Пантеон). Как в античной архитектуре, так и в архитектуре итальянского Ренессанса обе функции пространства (огораживание, покрытие) ясно подчеркнуты, строго разграничены (карниз, отделяющий потолок от стены) и вместе с тем находятся между собой в идеальном равновесии. Это равновесие нарушается на поздних стадиях развития архитектуры. В архитектуре поздних стилей отношение между стеной и потолком основано или на резком взаимном контрасте (стиль Людовика XIV), или на полном подчинении опор стен покрытию (сталактитовые своды мавританской архитектуры, сегчатые своды поздней готики), или же на неуловимом, динамическом слиянии обеих функций пространства, на иллюзорном растворе-

нии их границ (купола и своды барочных церквей, словно раскрывающиеся в бесконечность заоблачных высот; *interieur*'ы стиля рококо, в которых мерцание множества зеркал и прихотливые извивы орнамента, перебегающие со стен на потолок, лишают пространство определенных границ и направлений).

С другим контрастом восприятия пространства мы сталкиваемся, если подойдем к архитектурным стилям с вопросом, какой образ пространства был первоначальным в концепции архитектора — наружный или внутренний? Оказывается, что архитектурные стили сильно различаются в этом смысле друг от друга. Так, например, греческую архитектуру можно назвать типично наружной архитектурой. В греческом храме внешность безусловно господствует над внутренностью, фасад над интерьером. Греческий храм и исторически и конструктивно развивался снаружи внутрь. Колоннада, со всех сторон опоясывающая греческий храм, в такой же мере принадлежит зданию, как и окружающему его пейзажу; все пластические украшения, все богатство декоративной фантазии — метопы и фризy, фронтонные группы и акротерии — греческий художник концентрирует с наружной стороны храма. Можно сказать, что греческому художнику вообще чуждо чувство интерьера, своеобразной атмосферы внутреннего пространства. Главное святилище греческого храма, его *целла*, чрезвычайно проста по своим формам и убранству, она не имеет окон, и свет в нее проникает исключительно из входных дверей, ее пространство просторно лишь настолько, чтобы вместить культовую статую. Но если бы «Зевс» Фидия вздумал подняться со своего трона, то потолок *целлы* оказался бы для него слишком низок.

Совершенно противоположная концепция вызвала к жизни древнехристианскую базилику. Снаружи ее формы чрезвычайно просты, почти бедны — голые стены, чуть оживленные слабыми профилями так называемых *лизен*. Но стоит только переступить через порог базилики — и зритель ослеплен великолепием внутреннего убранства, переливами полированного мрамора и порфира, золотым сиянием мозаик и богатой орнаментацией потолка. Нет сомнения, что это различие в концепции

архитектурного пространства восходит к более глубоким корням человеческой психики, к контрасту всего мировосприятия. Для средневекового человека реальностью являются не предметы внешнего мира, не те события, которые происходят вокруг него, а внутренний мир, его собственные чувства и идеи. Подобный же контраст мы испытаем при сопоставлении стиля рококо с его культом интерьера и стиля классицизма, главный эффект которого концентрируется в наружных формах здания. Напротив, готика и барокко — это стили, которым одинаково дороги и внутренний и внешний аспект архитектуры, которые стремятся к органическому слиянию, к динамическому взаимопроникновению внутреннего и внешнего пространства.

Продолжая наш анализ, следует отметить еще одну пару понятий, которые характеризуют важные свойства архитектурного пространства. Дело в том, что в истории архитектурных стилей постоянно меняются две тенденции: то к пространству продольного плана, то к пространству центрального плана (круг, квадрат, крест, звезда); или, выражаясь иначе, господствует то движение в пространстве, то пребывание в пространстве. Первая из этих тенденций — восприятие пространства как движения, как некоего пути — имеет несомненно более древнее, более первоначальное происхождение. Наиболее чистое и элементарное воплощение этой тенденции мы находим в египетском храме, который символизирует как бы путь к святилищу: сначала длинная аллея сфинксов, потом огромный открытый двор, окруженный колоннами, и затем чередование зал, то поперечных, то продольных, вплоть до конечной цели паломничества — до ниши со статуей божества. С не меньшей ясностью идея движения, становления выражена в древнехристианской базилике, явно распадающейся на три главных этапа последовательного приближения к богу: сначала открытый двор-атрий, предназначенный для непосвященных, затем крытое пространство для общины и, наконец, отделенное триумфальной аркой, мерцает в таинственной полумгле пространство для духовенства. Преобладание продольного плана характерно также для греческого храма и для готического собора. Напротив,

в римской архитектуре все усиливается тенденция к центрическому плану в сакральной архитектуре, к пребыванию в пространстве, тенденция, которая потом высшего расцвета достигает, с одной стороны, в византийской и мусульманской архитектуре, с другой же стороны, в эпоху Ренессанса. Этот вид пространства (Пантеон, первичный план собора св. Петра в Риме) не имеет одного преобладающего направления, оно одинаково разворачивается во всех направлениях из главного центра, к которому и притягивает зрителя.

Абсолютный покой и равновесие, воплощенные в идеально скомбинированном центрическом плане, способны удовлетворить только абстрактную фантазию и только очень возвышенные вкусы. Поэтому увлечение центрическим пространством в архитектуре присуще главным образом классически настроенным эпохам и обычно продолжается очень недолгое время. Характерно в этом смысле, что собор св. Петра, который по проекту Браманте и Микеланджело должен был представлять собой идеальное воплощение пребывания в пространстве, в эпоху барокко переживает целый ряд трансформаций и в конце концов превращается в здание продольного плана. Однако сложная, динамическая фантазия архитекторов барокко обычно не удовлетворялась простой дилеммой (пребывание в пространстве — движение в пространстве), но стремилась в композиции пространства к контрасту или борьбе или неуловимому слиянию обеих тенденций.

Контраст между центрической и продольной концепцией пространства может быть подсказан не только историческим, эволюционным положением того или иного стиля, но также географическими причинами, темпераментом народа или особенностями вероисповедания. В общем можно сказать, что южные народы больше тяготеют к центрическому пространству, тогда как северная архитектура оказывает предпочтение продольному. Так, например, на севере готическому собору свойствен ярко выраженный продольный план — три или пять узких нефов, непрерывной сменой частых и высоких столбов неудержимо увлекающих глаз зрителя в глубину. В итальянских церквах готического стиля как будто

использованы те же самые элементы и принципы пространственной композиции, но благодаря более широким нефам, благодаря более редкой расстановке более низких опор пространство итальянской готики теряет динамическое устремление вперед, спокойно и широко раскрывается в стороны и из продольного пространства превращается в центрическое. С точки зрения того же контраста в концепции пространства следует вспомнить, как в эпоху барокко видоизменяется план церкви в зависимости от требований религиозного культа. Главным стержнем католического богослужения является месса, совершающаяся возле алтаря. Поэтому в католических странах предпочитают строить церкви продольного плана, где все внимание молящихся устремлено в одном главном направлении — в глубину, к алтарю. Напротив, идеальная схема лютеранской церкви требует пространства центрического плана, так как главное внимание здесь концентрируется на кафедре и на том, чтобы произнесенная с кафедры проповедь была доступна всей общине, была слышна во всех углах церкви.

До сих пор шла речь о контрастах в концепции единичного пространства. Но здание редко состоит из одной только пространственной ячейки, особенно в светской архитектуре. Обычно архитектору приходится иметь дело с комбинацией целого ряда пространственных ячеек, иначе говоря — с группами пространства. Разумеется, эти комбинации нескольких пространств могут быть продиктованы самыми различными практическими потребностями, они могут быть более элементарными и более сложными, но, по существу, всякая группировка пространства в архитектуре восходит к двум противоположным принципам, которые чередуются в эволюции стилей. Один из них может быть назван принципом «*ad-ditio*» — то есть группировка пространства последовательным прикладыванием одной пространственной ячейки к другой, а второй — принципом «*divisio*» — то есть комбинация пространства посредством деления некоей большой пространственной единицы на ряд составных элементов.

Уже на самой ранней ступени развития архитектуры можно наблюдать контраст этих двух принципов. Так,

например, план дворцов-крепостей, выстроенных в эпоху так называемой микенской культуры, обнаруживает последовательную группировку пространства по принципу «*additio*». Рассмотрим, например, план дворца в Тиринфе. Прежде чем попасть к жилым покоям самого властителя крепости, приходится обойти кругом почти всей занимаемой дворцом площади. За первыми воротами следуют вторые, третьи и четвертые; они соединены то коридорами, то открытыми дворами, нанизанными друг на друга, как звенья одной длинной цепи пространства. И когда посетитель проникает сквозь последние главные ворота, то оказывается, что дворец властителя состоит, в сущности, из трех совершенно самостоятельных, обособленных помещений, расположенных рядом, каждое со своим собственным двором: так называемый мегарон (большая мужская зала с очагом), спальня и жилище женщин и детей (радикальный пример метода «*additio*» — для каждой практической надобности предназначена особая самостоятельная постройка).

Противоположный принцип группировки пространства присущ архитектуре Древней Месопотамии. Характерный пример — план дворца вавилонского магната. Нетрудно заметить, что место постройки в целом имеет неправильную, неравномерную форму, тогда как внутренние стены проведены с геометрической точностью. Это значит, что вавилонский архитектор исходил в своем плане из некоего целого пространства, которое затем делил внутренними линиями на группы более мелких пространственных ячеек — то есть пользовался принципом «*divisio*». Этот принцип указывает на более развитое чутье интерьера, более богатую циркуляцию внутреннего пространства. Пространственные ячейки не нанизываются теперь по одной оси и не изолированы друг от друга, но развертываются во всех направлениях и связаны между собой непрерывными переходами. Но принцип «*divisio*» на этой элементарной стадии развития имеет и свои неудобства. Вы видите, что при внутреннем делении места постройки остаются лишние, бесполезные отрезки пространства, и, для того чтобы сгладить эти неровности плана, вавилонский архитектор прибегает к оригинальному приему ломаных, уступчатых наружных стен. Какой

своеобразный вид фасаду вавилонского жилого дома придавали волнообразные наружные стены, показывает попытка реконструкции.

Не только в архитектуре Древнего Востока, но и в Греции и в Риме и даже в эпоху средних веков принципы группировки пространства находятся на очень элементарной стадии развития. Истинный размах, сложное и богатое содержание эта проблема приобретает только в архитектуре Ренессанса и барокко. При этом архитектура Ренессанса столь же последовательно придерживается принципа «*additio*», насколько в архитектуре барокко неограниченную популярность приобретает принцип «*divisio*». Особенно яркий пример для сравнения дает история построения собора св. Петра в Риме. Браманте задумал план собора в духе чистого стиля Ренессанса, Микеланджело, казалось бы незначительными изменениями, придал этому плану все главные свойства стиля барокко. Какие же именно изменения внес Микеланджело в проект своего предшественника? План Браманте представляет собой греческий крест, вписанный в квадрат, с главным куполом, который венчает середину креста, с четырьмя маленькими куполами и четырьмя шестиугольными пространствами по углам квадрата. На первый взгляд может показаться, что Микеланджело не внес никаких существенных изменений в проект Браманте: остался тот же греческий крест, тот же большой купол с четырьмя малыми и те же четыре полукруглые апсиды; кажется, что Микеланджело только усилил массивность стен и столбов. На самом же деле Микеланджело в корне изменил весь художественный эффект собора. В проекте Браманте главный купол был только самой большой из равноценных частей; у Микеланджело центральный купол безраздельно господствует над всем собором. Проект Браманте комбинирует множество равноценных пространств; Микеланджело создал одно гигантское пространство. Но результат обоих проектов столь противоположен потому, что совершенно различны методы композиции, которыми пользуются оба мастера. Браманте культивирует метод «*additio*» в чистом виде; композиция Браманте разворачивается от центра к периферии: Браманте нацеливает одну пространственную ячейку

на другую, складывая из них некое новое гармоническое целое, причем каждый элемент этого целого представляет собой совершенно самостоятельное и законченное пространство. Микеланджело смело порывает с традициями классического стиля, последовательно проводя метод «divisio»; композиция Микеланджело направляется от периферии к центру: Микеланджело берет за основу все пространство собора и затем с помощью столбов и выступов стен распределяет его направления и делит его на части, причем его составные элементы не имеют самостоятельного, законченного характера, но как бы неуловимо сливаются, сплетаются один с другим в общем потоке пространства. Не удивительно, что зритель чувствует себя совершенно по-разному в пространстве Ренессанса и в пространстве барокко. Строго ограниченное пространство Ренессанса внушает ему чувство удивительного покоя и равновесия и вместе с тем сознание своей активности и значительности. Напротив, в пространстве барокко, безграничном, полном динамики, таинственной мощи и неожиданных диссонансов, зритель чувствует себя пассивным и словно потерянным.

Тот же контраст в методах группировки пространства, который мы наблюдали в сакральном зодчестве, присущ и светской архитектуре, жилому дому, дворцу, вилле. Но, быть может, в светской архитектуре он не так резко бросается в глаза, так как план жилого дома в действительности всегда состоит из множества пространственных ячеек, отделенных друг от друга стенами и дверями. Для нас, однако, важно в данном случае не то, какова в действительности группировка пространств в светской архитектуре, а какою она кажется, какова идея ее циркуляционной сети — стремится ли она изолировать, замкнуть пространства друг от друга или, наоборот, раскрыть их, связать друг с другом и с окружением. В этом смысле особенно важным фактором циркуляции в светской архитектуре является лестница. Лестница может быть внутренняя или наружная, но может также служить связующим звеном между внешним и внутренним пространством. Следует отметить, что в полном согласии с общим развитием архитектуры от наружного к внутреннему пространству более ранние стили оказы-

вают предпочтение наружным лестницам. Древнейшие образцы монументальных, наружных лестниц сохранились во дворцах на острове Крите, в Фесте и Кноссе. Характерно и для критских лестниц и вообще для лестниц в античной архитектуре, что они построены перпендикулярно к плоскости фасада (то есть в большей мере принадлежат окружающему здание пространству, чем самому зданию). Следующую стадию своего развития лестница переживает в средневековой архитектуре. В отличие от античной готическая лестница направляется обыкновенно параллельно плоскости стены. Таким образом, лестница уже более органически спаяна с массой здания и своим силуэтом непосредственно участвует в декоративном расчленении фасада. Однако и готическая архитектура несомненно тяготеет к наружной лестнице. Даже в тех случаях, когда лестница включена во внутреннюю циркуляцию пространства, готический архитектор охотно выделяет ее из общего силуэта здания в виде особой башни, круглой или полигональной. К тому же со свойственной эпохе тенденцией к динамике, к вертикальному устремлению готические архитекторы особенно ценят витую лестницу с очень узким основанием, резкими, трудными для подъема скачками ступеней и бесконечными извивами спирали, как бы игнорирующими остановки этажей.

В архитектуре раннего Ренессанса еще чувствуются некоторые пережитки готики — во-первых, лестница не свободно разворачивается в глубину пространства, а жмется к стене; во-вторых, лестница раннего Ренессанса часто начинается снаружи, во дворе дворца. Все же можно сказать, что именно стиль Ренессанса впервые создал тип внутренней лестницы. Ведь дворик итальянского палаццо в эпоху Ренессанса — это внутренний дворик, замкнутый со всех сторон, изолированный от шума и движения города, к тому же лестница, начинающаяся на дворе палаццо, обычно продолжается в его внутренних покоях. В композиции лестницы архитекторы Ренессанса последовательно пользуются уже знакомым нам методом «*additio*». Стиль Ренессанса знает только однурукавную лестницу, поэтому она занимает очень мало места и не требует специального вестибюля. Обычно ле-

стница состоит из двух маршей, расположенных под углом в 180 градусов и всегда отделенных друг от друга сплошной стеной. В лестнице Ренессанса нет ни спешки готики, ни особого приволья, свойственного барокко. Поднимаясь по такой лестнице, посетитель чувствует связь только с одним этажом, он не знает, сколь высокий подъем его еще ожидает, он не чувствует циркуляции всего пространства дворца.

Как в развитии сакрального зодчества, так же и в композиции лестницы Микеланджело предвещает возникновение нового стиля, открывает новые идеи, новые методы группировки пространства. В лестнице библиотеки Лауренциана Микеланджело ярко воплощает столь отличный от концепции Ренессанса метод «*divisio*»: создается впечатление, что сначала были созданы общие границы вестибюля, а потом в них, так сказать, *post factum* вложена лестница. При этом лестница не жмется к стене, не направляется мимо посетителя (как в эпоху готики и Ренессанса), но смело разворачивается в глубину здания. К тому же лестница Микеланджело свободно лежит в пространстве, она не зажата стенами, но тремя широкими рукавами устремляется к дверям библиотеки. Наконец, вестибюль очень высок (его потолок находится на одном уровне с потолком библиотечной залы), так что зритель сразу же получает представление о размерах здания и сразу же сливается с общим ритмом его пространства.

Это стремление к оптическому раскрытию всей циркуляции здания, к непрерывному потоку его пространственного ритма, совершенно противоположное изоляции Ренессанса, все усиливается с каждым новым этапом развития барокко. Фантазия архитекторов барокко совершенно неисчерпаема в изобретении все новых и новых видов лестницы. Барокко любит длинные и многоразветвленные лестницы. Если реальные условия постройки не позволяют особенно расточительной композиции, то архитекторы барокко чисто оптическими средствами пытаются создать иллюзию простора и глубины. Так, например, знаменитая лестница Ватикана, так называемая *Scala Regia* (королевская лестница), должна была быть втиснута в очень узкое и довольно короткое простран-

ство. Но автор композиции, Бернини, сумел даже и в этих неблагоприятных условиях создать зрелище удивительного размаха и величавости. Какими приемами Бернини достигает своей цели? Во-первых, он замедляет темп лестницы остановками подестов, во-вторых, разбивая пространство лестницы на три корабля колоннадами, он внушает лестнице большую ширину; самое же главное — это мнимая перспектива: сужая кверху коридор лестницы и постепенно уменьшая все ее масштабы (вышину и объем колони, размер интервалов, ширину ступеней и т. п.), Бернини создает впечатление бесконечно длинного пространства, гораздо более длинного, чем оно есть на самом деле. Но особенно любит барокко многорукавные лестницы, раздваивающиеся и снова сходящиеся, изогнутые и прямые, круглые и овальные, ошеломляющие зрителя неожиданными эффектами просветов, пересечений и ракурсов. Такие лестницы позволяют одним взглядом охватить все этажи здания и почувствовать органический, слитный ритм всех его пространств.

Не следует забывать при этом, что ритм лестницы ощущается не только глазами, но и ногами. Поэтому наряду с пространственной композицией лестницы очень важную роль играет также форма ее ступеней. Эпохе готики свойственны высокие и узкие ступени, трудные для подъема. Архитектура классического стиля более считается с шагом посетителя, но все же лестницу эпохи Ренессанса нельзя назвать особенно удобной. Впервые лишь в эпоху барокко просыпается потребность в более мягком и привольном ритме движения по лестнице и вырабатывается форма широких, низких, слегка наклоненных вперед ступеней, столь благотворных для человеческого шага. С каждым этапом развития барокко лестницы становятся все более плоскими и длинными, темп движения все более медлительным и привольным.

Этот основной контраст в концепции пространства можно проследить в самых различных направлениях. Если для эпохи Ренессанса характерен кубический тип дворца с внутренним двориком, как бы замкнувшийся от внешнего мира своими суровыми стенами, то эпоха

барокко создает тип флигельного дворца с открытым двором (*cour d'honneur*), стремящийся слиться с ритмом окружения и принять участие в его динамике. Если стиль Ренессанса поощряет коридорную систему, в которой каждое помещение имеет свой отдельный выход и представляет собой совершенно самостоятельную пространственную ячейку, то стиль барокко предпочитает анфиладу, то есть ряд помещений, связанных сквозной перспективой и, следовательно, сливающихся в непрерывный поток общего движения.

Несколько подробнее я хотел бы остановиться только на одной специальной области пространственной композиции — на проблеме площади, так как в разрешении именно этой проблемы всего ярче проявляется дух времени, его специфический ритм. Готическая площадь возникала не сразу, по отвлеченному, законченному проекту одного архитектора, но постепенно вырастала из естественной ситуации, в импровизированном сотрудничестве ряда поколений. Поэтому готическая площадь обычно не имеет правильной, симметричной формы и часто раскалывается на несколько частей. Кроме того, готическая площадь всегда замкнута, она не подготовлена далекой перспективой, но неожиданно раскрывается перед зрителем только в самой непосредственной близости — так как к ней подводят типичные для готического города узкие и кривые улочки. О готической площади нельзя сказать, что она подчинена зданию, служит ему, демонстрирует; но так же неправильно было бы утверждать и обратное — что здания служат готической площади, формируют ее и украшают. Готический стиль еще не знает принципиального контраста между массой и пространством. Поэтому готическую площадь хотелось бы определить как маленькую остановку, передышку перед неудержимым вертикальным устремлением массы. Поэтому и готический собор не вписывается в перспективу широкой, прямой улицы; он должен возникать неожиданно, внезапно из-за угла, вырастать почти у самых ног зрителя. Поэтому же и готический монумент (фонтан, статуя) словно боится выступить на середину площади и жмется к стене или углу здания, заимствуя у него поддержку своей вертикальной тяге.

Совершенно иные принципы определяют концепцию площади в эпоху Ренессанса. Площади Ренессанса тоже часто возникали без предварительного плана, путем последовательной застройки, но в основе их застройки всегда была заложена определенная система, теоретическая идея. Так возникла, например, классическая площадь во Флоренции перед церковью св. Аннунциаты. Сначала Брунеллески наметил одну сторону площади портиком Воспитательного дома, потом Антонио да Сангалло уравновесил ее с другой стороны колоннадой, и, наконец, Каччини завершил площадь аркадами церкви Аннунциаты. Для того чтобы восстановить первоначальную композицию площади, нужно только отбросить конную статую Медичи и два фонтана (добавления более позднего времени), которые придают площади определенное направление, известную динамику, совершенно чуждую площадям Ренессанса. Если площади барокко, как мы увидим, всегда воплощают движение, становление, устремление к какой-то цели, то площади Ренессанса символизируют абсолютный покой, уравновешенное существование. Поэтому площадь Ренессанса обычно не имеет одного господствующего направления, она не является прологом, введением к какому-нибудь одному главному зданию, и она лишена широкого, издалека раскрывающегося входа. Вместе с тем, в отличие от готики, площадь Ренессанса по большей части имеет правильную, симметричную, четырехугольную форму, хотя и не осуществленную с такой абсолютной математической точностью, как позднее в площадях псевдоклассицизма. Наконец, пропорции площади Ренессанса никогда не бывают ни такими маленькими и случайными, как в эпоху готики, ни столь грандиозными, как в эпоху барокко; они приспособлены к размеру человека, а окружающие площадь здания обычно завершаются сплошным горизонтальным контуром.

Новый перелом проблема площади переживает в эпоху барокко. Теперь уже не здание служит площади, как в эпоху Ренессанса, но площадь служит зданию. Архитекторов барокко не удовлетворяет замкнутая, уравновешенная площадь Ренессанса. Они стремятся к динамике, к раскрытию площади, к ее слиянию с окружаю-

щим пейзажем. Микеланджело и в этой области первый осуществил новые стилистические идеи в своем проекте застройки Капитолия. Площадь Капитолия ограничена тремя зданиями: справа — Дворец консерваторов, слева — Капитолийский музей, в глубине, господствуя над всей площадью, — Дворец сенаторов, к которому площадь служит как бы введением. Передняя граница площади раскрыта: с четвертой стороны площадь ограничена только низкой балюстрадой и к ней ведет широкая лестница. Таким образом, Микеланджело задумал площадь как некое динамическое целое, как непрерывное движение, где все элементы композиции, лестница, статуя Марка Аврелия, боковые фасады, неудержимо увлекают посетителя к главной цели, которая господствует и над площадью и над городом, — ко Дворцу сенаторов. Для осуществления своей идеи Микеланджело прибегает еще к одному оригинальному приему, чуждому и готике и Ренессансу: оси боковых дворцов несколько расходятся, расширяя площадь в глубину. Зритель, находящийся на площади, совершенно не замечает этого и воспринимает площадь как правильный четырехугольник, в результате размеры площади кажутся ему более крупными и широкими, чем они есть на самом деле (в этом легко убедиться при взгляде на перспективный вид площади). Но перспектива площади Капитолия демонстрирует нам и еще один смелый прием Микеланджело: раскрывая углы площади, Микеланджело сливает ее с окружающим пространством и превращает ее в живой, динамический элемент городского пейзажа. Это разложение границ и углов площади принимает самые крайние формы во французской архитектуре XVII века. Излюбленный вид площади во Франции XVII и XVIII веков — это так называемая звездная площадь: круглая в плане, она концентрирует в себе множество радиально сходящихся улиц. Центр «звездной площади» подчеркнут монументом, а отрезки замыкающих ее стен расположены с математической правильностью и расчленены по одной и той же схеме. Вместе с тем, однако, «звездная площадь» с ее абстрактной симметрией и сухим математическим расчетом знаменует собой конец органического развития площади. В XIX веке площадь из архитектурной пробле-

мы (пространства) постепенно превращается в инженерную проблему (средства сообщения).

Уже этих немногих примеров достаточно, чтобы видеть, что переживание пространства является доминирующим фактором в художественном воздействии архитектуры. Но если пространство составляет главное содержание архитектурного образа, то форму этому образу дают массы. И прежде всего уже потому, что всякое архитектурное пространство непременно должно быть ограничено линиями и плоскостями, должно облечься в массу. Архитектурная концепция одновременно должна оперировать комбинацией пространств и расчленением плоскостей и масс. К специфическому ритму плоскостей и масс мы теперь и обратимся.

Среди плоскостей, ограничивающих здание, переднюю и главную мы называем фасадом. Фасад выполняет две основные функции. Во-первых, он может служить наглядным выразителем тех пространств, которые находятся позади него, быть, так сказать, лицом здания; во-вторых, он может украшать здание. Мы называем конструктивным такое расчленение фасада, которое, обнаруживая структуру здания, органически связывает его наружный облик с внутренним пространством, тогда как при «декоративном» членении фасад ведет существование как бы независимое от скрытого им пространства. С наибольшей последовательностью проводит конструктивное членение фасада средневековая архитектура. Просто и строго расчлененный фасад в древнехристианской базилике ясно дает почувствовать организацию внутреннего пространства с его тремя нефами, тогда как лизены по боковым стенам базилики соответствуют ее внутренним аркадам. Такой же сетью конструктивных линий расчленены наружные стены романского собора. Конструктивная идея готического стиля также требует созвучия наружных стен с внутренним пространством (три портала в соответствии с тремя нефами, наружные контрфорсы, отражающие вертикальное устремление внутренних столбов, карниз на уровне так называемых эмпор и т. п.). Но в ходе развития готического стиля это созвучие мало-помалу расшатывается и расчленение фасада приобретает все более декоративный характер (осо-

бенно в Италии и Англии). В архитектуре Ренессанса намечается своеобразное раздвоение системы. Если фасад итальянского дворца обычно является органическим выражением плана и разреза здания, то в церковном зодчестве архитектура Ренессанса обнаруживает тенденцию к более декоративному расчленению фасада (Сант Андреа в Мантуе). В архитектуре барокко эта тенденция приводит уже к чисто декоративному фасаду — подобно театральной кулисе, фасад рассчитан только на рассмотрение спереди и не имеет ничего общего со структурой скрытого им пространства. Как реакция против архитектуры XIX века, превратившей фасад в главное средство эстетического воздействия, архитектура XX века начинает с полного отрицания фасада, выдвигая требование абсолютной конструктивной правды и практичности.

Расчленение наружных плоскостей здания можно классифицировать и по другой системе — можно говорить о живописной и о пластической трактовке фасада. При этом живописная обработка стены может быть достигнута не только при помощи красочных изображений (например, украшение фасада фресковой росписью в эпоху раннего Ренессанса или в крестьянской архитектуре Баварии), но и всяческими тональными контрастами материала. Простейший вид живописной обработки архитектуры — раскраска отдельных элементов стены (цоколя, окон, фриза) в различные тона (метод, особенно популярный в крестьянском зодчестве). В персидской и арабской архитектуре распространен способ украшения стены цветными изразцами и узорами письмен. Архитекторы раннего итальянского Ренессанса любили оживлять плоскость стены орнаментом разноцветных мраморных плит (красных, белых, зеленых, черных), тогда как в Голландии и Северной Германии охотно пользовались чередованием слоев красного кирпича и белого или желтого песчаника. Самый же элементарный вид пластического расчленения фасада — это так называемая рустовка, то есть различная степень обработки каменных квадров — с более грубой, шероховатой, и более гладкой поверхностью (этим методом архитекторы раннего Ренессанса особенно охотно пользовались для придания фасадам дворцов массивности и суровой

недоступности). Нужно, однако, иметь в виду, что прием рустовки оперирует больше с поверхностью фасада, с кожей здания, чем с самим его телом, его «мускулами».

Наблюдая за развитием пластического расчленения стены, ясно можно выделить два противоположных метода. Или пластические контрасты поверхности получают путем врезывания в толщу стены, путем отнимания у нее последовательного ряда слоев, или же, наоборот, рельеф пластического узора накладывают на плоскость стены, заставляя его выступать вперед. Можно сказать, что первый метод более соответствует процессу работы в дереве и в камне (скульптуры), тогда как второй метод более напоминает лепку в мягком материале, в глине (пластику в чистом смысле этого слова). Наиболее яркое и последовательное применение первого метода (метода снятия) демонстрирует романский стиль. Архитектуру романского стиля характеризует тенденция сохранить по возможности неприкосновенной и сплошной первоначальную плоскость стены. Все украшения наружных стен в романской архитектуре (лизены, арочный фриз, порталы) имеют плоский, силуэтный характер; они не выступают вперед, но словно уходят постепенными уступами в глубину каменной массы. Именно поэтому здания романского стиля производят такое компактное, несокрушимо прочное впечатление. Архитектуре Ренессанса свойствен противоположный метод. Здесь стена образует не переднюю, а заднюю плоскость, перед которой, на фоне которой пластически лепятся выпуклые формы колонн, карнизов, порталов, люнет и фриз. Еще дальше в этом разложении и пластическом взрывлении стены идут архитекторы барокко. Если в классической архитектуре плоскость стены проступает сквозь пластические украшения в виде постоянного фона, то в архитектуре барокко стена как бы совершенно исчезает в динамике глубоких теней и пластических выступов. Наконец, в готическом стиле можно наблюдать своеобразное сочетание обоих методов. С одной стороны, стена готического собора выступает наружу мощными контрастами, лепится пластическим узором множества статуй, фиалов и вимпергов, с другой же стороны, плоскость

стены продырявлена ажурным орнаментом центральной розы, сквозных башенок, балюстрад, галерей и т. п.

От общего характера обработки стены перейдем к тем принципам, по которым совершается ее расчленение. Различают два основных способа архитектурного членения. Первый и более простой способ, по образцу музыки и поэзии, называют метрическим членением или рядоположностью. Способ этот состоит в повторении одинаковых форм на одинаковом расстоянии. Эффект такого сочетания элементов мы оцениваем по аналогии с функциями нашего собственного тела — шагом, дыханием, биением пульса, — и поэтому рядоположность элементов кажется нам воплощением порядка, дисциплины, закономерности. По этой же причине принцип рядоположности столь популярен на ранних, архаических ступенях развития архитектуры. При этом принцип рядоположности обычно комбинируется с четным ритмом композиции (в два такта). При всей своей кажущейся простоте рядоположность элементов способна, однако, производить самые разнообразные эффекты: она может внушать суровое или радостное настроение (узкие или широкие интервалы), она может быть насыщена самой различной степенью динамики — от спокойного шага вплоть до резкого прыжка.

Более сложный способ сочетания архитектурных элементов называют ритмическим членением или группировкой. Этот способ основан не на координации, а на субординации элементов. Ритмическая группировка чрезвычайно богата вариантами: принципы ритма позволяют оперировать повторением сходных, но различных по форме элементов (чередование столбов и колонн), менять сочетание элементов в одном и том же ритмическом ряду и пользоваться комбинацией нескольких различно построенных рядов и т. д., до бесконечности усложняя и сочетания отдельных звеньев и их соотношение в группе. При этом принцип группировки очень часто сочетается с нечетным ритмом композиции (в три такта). Разумеется, ритмическая группировка гораздо богаче рядоположности — поэтому она является излюбленным средством поздних утонченных стилей (римская архитектура, поздняя готика, барокко и рококо). Но она редко достигает

того впечатления мощи, величавости, несокрушимого единства, которое архитектор может извлечь из простого чередования элементов.

Простейший вид ритмической группировки — это симметрия, то есть расположение элементов композиции вокруг средней оси. Различают билатеральную симметрию, где одинаковые элементы расположены направо и налево от средней оси, и радиальную симметрию, где одинаковые формы расположены во все стороны от центрального пункта (фасад готического собора). Принципы симметрии заложены в натуре нашего зрения и вместе с тем являются вообще признаками органической жизни — не удивительно, что архитекторы всех времен и стилей высоко ценили симметрию, видя в ней залог организованной, уравновешенной композиции. Как бы упорно ни стремилась фантазия архитектора в сторону диссонансов и произвола (это относится, например, к недавнему прошлому европейской архитектуры), в оформлении отдельных элементов композиции архитектор неизбежно должен базироваться на симметрии (окна, двери, опоры, мебель). Разумеется, глаз не всегда требует абсолютной, математической симметрии в архитектурной композиции — этому мешают иногда практические, иногда стилистические соображения (например, боязнь чрезмерной застылости композиции, стремление подчеркнуть угол за счет центра), — но равновесие частей обычно являлось одной из важнейших основ художественного воздействия архитектуры.

В истории архитектурных стилей можно наблюдать перевес то принципа рядоположности, то ритмической группировки. Как я уже указывал, архаические стили более склонны к первому принципу, тогда как стили поздние, развитые и утонченные, предпочитают второй принцип. Хотелось бы сказать также, что рядоположность более свойственна южной, а ритмическая группировка — северной архитектуре. Но, разумеется, между этими крайними схемами композиционного ритма есть очень много переходов и всяких перекрестных комбинаций. Очень поучительно в этом смысле сравнить композицию флорентийского и венецианского дворцов в эпоху Ренессанса. Во флорентийском дворце и внутренние по-

мещения и окна по фасаду расположены, подобно колоннаде греческого храма, по принципу строгой рядоположности. Венеция, напротив,— это родина ритмической группировки. При этом на примере развития венецианского дворца чрезвычайно наглядно можно наблюдать эволюцию от двухтактной, асимметричной группировки, свойственной готике, к трехтактной симметрии Ренессанса. Знаменитый венецианский дворец Ca d'oro (Золотой дом) выстроен в 30-х годах XV века. Его фасад имеет орнаментально-живописный характер и выдержан в полумаавританском, полуготическом стиле, комбинируя стрельчатые арки с пестрыми, витыми колонками и белый мрамор с мозаикой цветных каменных плит. При этом фасад Ca d'oro расчленен на две асимметричные, но уравновешенные половины, каждая из которых скомпонована по принципу ритмической группировки: в правой половине плоскость стены доминирует над пролетами, в левой же — стена совершенно растворяется в ажурном узоре аркад. Palazzo Dogia относится ко второй половине XV века. Дух Ренессанса уже начинает сказываться в некотором успокоении и упрощении поверхности; но композиция фасада по-прежнему построена на готическом принципе асимметричной, двухтактной группы. При этом расчленение фасада вполне согласовано с группировкой внутреннего пространства: три левых окна в нижнем этаже освещают вестибюль, в верхнем этаже — главную залу, замкнутая же стена направо с двумя окнами скрывает в каждом этаже по два ряда второстепенных помещений. Фасад Palazzo Foscari, выстроенный несколько позднее, еще сохраняет плоский, орнаментальный характер, его окна и арки имеют еще вполне готическую форму, но в ритме композиции уже чувствуется более сильное воздействие классического стиля — благодаря помещению ажурных аркад в центре получается трехтактная, симметричная группировка фасада. Еще ярче классические тенденции проявляются в фасаде Palazzo Manzoni-Angaran — не только в отдельных декоративных элементах (пилястрах, полукруглых арках, гирляндах), но и в последовательно проведенном трехделении композиции с сильно подчеркнутой центральной частью. Все же и здесь традиции готики еще не изжиты

окончательно: об этом напоминает преобладание вертикальных осей и плоский характер расчленения фасада. Окончательную победу классического стиля над готикой знаменует Palazzo Vendramin (выстроено в 1506 году), в фасаде которого орнаментальный узор уступает место конструктивному скелету, борьбе пластических, удвоенных колонн с тяжелыми, массивными карнизами.

Своего высшего напряжения принцип ритмической группировки достигает в архитектуре барокко. В фасадах дворцов и особенно церквей архитекторы барокко последовательно проводят принцип полной субординации (в отличие от координации Ренессанса), подчеркивая среднюю ось здания порталом, балконом или гербом и усиливая все пластические эффекты от краев к центру.

Говоря о ритме архитектурной композиции, нужно иметь в виду, что он может разворачиваться и в горизонтальном и в вертикальном направлении. Тем самым мы соприкасаемся с новой проблемой архитектурной концепции — с эмоциональным языком направлений в комбинации архитектурных плоскостей и масс. С каждым направлением архитектурных линий и масс связан определенный эмоциональный тон, некая экспрессивная ценность. Так, например, горизонтальное направление символизирует покой, прочность, тяжесть, вертикальное направление внушает представление деятельности, роста, кривые же линии обычно воплощают движение, динамику. Можно сказать в общем, что южная архитектура охотно дает перевес горизонтальному направлению, тогда как в северной часто преобладает вертикальное устремление. Однако недостаточно указать на эти основные эмоциональные признаки направлений. В живом организме здания язык направлений становится гораздо более гибким и сложным и может сильно изменяться под воздействием контраста в зависимости от тех комбинаций, в которых сочетаются направления.

Так, например, горизонтальные линии в архитектуре в общем символизируют покой и равновесие, но они могут становиться беспокойными и динамическими, если устремлены в одном направлении или если сталкиваются под разными углами и прерываются резкими выступами и углублениями архитектурных масс. Такая же ради-

кальная трансформация возможна и с вертикальным направлением. В общем вертикальные линии несомненно символизируют движение, гибкое и легкое устремление кверху, в особенности если они не встречают противодействия горизонтальных линий. Но иногда вертикальные линии могут воплощать как раз противоположные эмоции — служить выражением тяжести, мощной силы и даже свисать, падать вниз. Все зависит от того, как часто и близко расположены вертикальные линии или, вернее, насколько стройные или приземистые пропорции имеют плоскости, заключенные между вертикалями. Однако архитектор лишь в редких случаях может довольствоваться контрастом одних горизонтальных и вертикальных направлений; по большей части, как переход между ними, как их завершение и соподчинение, он вводит косые линии (раскосы в деревянной конструкции, готические контрфорсы, тетины лестниц, объединяющие изломы ступеней, в особенности же скаты крыши или фронтона). Само собой разумеется, что и косые линии могут приобретать совершенно различный эмоциональный тон — подчеркивать то устремление вверх, то тяжелое свисание, в зависимости от своей длины и большей или меньшей степени покатости. Сравнение готики и барокко ясно показывает, какой различный эмоциональный тон могут приобретать одни и те же направления. И готике и барокко (в отличие от романского стиля и Ренессанса) свойственно преобладание вертикального направления. Но в то время как архитектура барокко воплощает борьбу между тяжелой, косной материей и преодолевающей ее энергией, в готике нет никакой борьбы, никакие препятствия не останавливают победное устремление гибких вертикальных линий.

Следует отметить также, что комбинация одних только прямых направлений и линий всегда производит жесткое, угловатое впечатление, вносит оттенок застылости и бесчувственности. Для получения более мягких переходов, большей гибкости и богатства в потоке линий архитектор прибегает к кривым линиям. Но и кривые линии обладают очень широким диапазоном эмоциональной экспрессии. При большом масштабе кривые линии приобретают широкий размах, создают впечатление

свободного витания пространства (Пантеон); при малом масштабе они служат смягчению или завершению контраста (мукарнат). Кривые линии внушают композиции спокойствие, если они мало меняют направление или повторяются в одинаковом изгибе; напротив, кривые линии вызывают впечатление стремительной динамики, беспокойства, волнения, если они неожиданно меняют направление или сплетаются между собой (северный орнамент). Наконец, не следует забывать, что эмоциональный тон линии часто зависит не только от ее направления, но от самого характера нажима — слабого или сильного, тонкого или густого — от цвета линии и степени ее выпуклости.

До сих пор мы говорили о композиции архитектурных масс и плоскостей с точки зрения их оптического и эмоционального воздействия. Но архитектурные массы непосредственно воздействуют также на наше телесное чувство. Это чисто телесное ощущение архитектуры мы переживаем особенно остро перед теми памятниками архитектуры, которые почти лишены пространственного содержания и которые воздействуют на нее исключительно только своей массой (пирамида, обелиск, башня, пагода и т. п.), но, разумеется, оно относится и ко всякому вообще произведению архитектуры (даже такой, которая, подобно Эйфелевой башне, состоит, кажется, из одного только скелета). Возведение телесных масс в архитектуре называется тектоникой. В эти телесные, тектонические отношения, которыми оперирует архитектор, мы вчувствуем, вкладываем витальную энергию, подобную той, которая регулирует существование нашего собственного тела. Мы приписываем ту или иную экспрессию архитектурным массам именно постольку, поскольку мы сами обладаем телом. Зная предпосылки нашего собственного телесного ощущения, мы невольно предполагаем их и для мертвой материи архитектурных масс. Мы заключаем, что тектоническое тело подвержено тем же статическим законам равновесия, как и наше собственное тело. В свою очередь, наше чувство статики мы выводим из наблюдений над деятельностью наших мускулов при опоре, поднимании, давлении и т. п. Эти сопереживания гибких, эластичных мускулов мы и пере-

носим на отношения косных масс в архитектуре. Поэтому можно сказать, что, чем более тектонические массы по своим формам и функциям соответствуют нашему мускульному опыту, тем более понятна для нас архитектура. Поэтому гибкая конструкция в дереве нам более сродни, чем конструкция в косном камне; и еще менее говорит нашему телесному чувству конструкция в железобетоне.

В теории архитектуры различают два основных метода комбинации массы и пространства — тектонику и стереотомию. Как возникает архитектурное пространство? Оно может возникнуть оттого, что стелют пол, воздвигают стены и на них накладывают потолок — этот метод называют тектоникой. Но архитектурное пространство может возникнуть и иначе: словно из глыбы снега, его можно выдолбить, вырезать, вынуть из массы — этот метод называется стереотомией. Таким образом, тектоническая архитектура всегда складывается из несущих и опирающихся частей, тогда как в стереотомной архитектуре стены и потолок представляют собой единообразную, неотделимую массу. Иначе говоря, в тектонике первопричиной являются стены, а их следствием — пространство, тогда как в стереотомии первичным элементом является пространство, а стены — его следствием.

Если с этим критерием мы обратимся к истории архитектуры, то легко убедимся, что архитектурные стили принадлежат к категории или тектоники, или стереотомии. Наиболее последовательно тектоническая система воплощена в греческой архитектуре и в архитектуре итальянского Ренессанса, где стилистическая концепция основана прежде всего на идее борьбы между опорой и тяжестью, напротив, самые яркие образцы стереотомии дает архитектура ислама и романский стиль, стремящиеся к компактным массам и к полному, органическому слиянию стен и сводов. Анализируя глубже контраст тектонических и стереотомных стилей, мы заметим и еще ряд особенностей, присущих той и другой системе. Так, например, тектонические стили главный акцент обычно ставят на наружные массы здания, тогда как стереотомные стили хочется назвать по преимуществу стилями

внутреннего пространства. Для тектоники характерно сочетание колонн с горизонтальным антаблементом, стереотомия же чаще оперирует со столбами и арками. При расчленении стены тектонические стили любят помещать в центре (на средней оси) отверстие, стереотомные же стили охотнее занимают среднюю ось плоскостью стены или опорой. Контраст сказывается также в предпочтении тех или иных геометрических форм: тектоника тяготеет к квадрату, стереотомия — к треугольнику. Наконец, наше сопоставление можно продолжить даже на строительные материалы. Разумеется, на более поздних стадиях развития и тектоника и стереотомия пользуются камнем, но по своему генезису тектоника естественно более связана с деревом, а стереотомия с глиняной или кирпичной конструкцией.

Наряду с контрастом тектоники и стереотомии некоторые теоретики архитектуры предлагают еще одну классификацию архитектурных стилей. Анализируя различные стили с точки зрения конструктивного замысла, они устанавливают понятия мускульной и скелетной архитектуры. Тип мускульной архитектуры ярче всего воплощен в классическом стиле (архитектуры Греции и итальянского Ренессанса). В здании классического стиля глаз зрителя не прощупывает самого скелета конструкции, но угадывает его под некоторой наружной оболочкой или драпировкой — тело здания всегда как бы покрыто гибким слоем мускулов и кожи, который мягко моделирует его конструктивный стержень. Напротив, в готической архитектуре скелет здания совершенно лишен наружной оболочки, словно обнажен, и именно конструктивные части здания, его костяк, являются носителем художественного выражения. Таким образом, контраст мускульной и скелетной архитектуры отражает вместе с тем противоположную стилистическую концепцию классики и готики.

Нам остается вкратце коснуться еще двух последних проблем архитектурной композиции — проблемы света или освещения и проблемы краски в архитектуре. Разумеется, свет играет в архитектуре иную роль, чем в живописи или графике. Живописец сам создает свет своими изобразительными средствами, с помощью пятен и плос-

костей различной светлости. Архитектор же только пользуется светом для своих целей, усиливает и ослабляет его, дает ему свободный доступ или загораживает его пути. Иначе говоря, для живописца свет может быть целью его художественного замысла, для архитектора же он является лишь средством, но, правда, средством очень важным, могущественным и гибким. И притом двоякого рода средством. Прежде всего поскольку свет может облегчать глазу усвоение архитектурных масс и объяснять пространственные формы здания — одним словом, поскольку свет обладает пластической ценностью. И, во-вторых, поскольку распределение света и его контрасты могут создавать в душе зрителя определенное настроение, радостное или мрачное, уютное или торжественное, то есть поскольку свет обладает эмоциональной ценностью. Проблема света в архитектуре своего полного значения достигает при разработке внутреннего пространства. Нет сомнения, однако, что и на наружные массы здания характер света оказывает очень важное влияние — архитектор должен считаться с силой света, яркостью отблесков, глубиной теней. Нетрудно заметить протекающий отсюда контраст между южной и северной архитектурой. Для арабской архитектуры, например, важны простые массы и замкнутый силуэт здания, но при этом стремление к изящной, пластической разработке деталей и профилей поверхности; для романского стиля характерна богатая и оживленная группировка масс и вместе с тем по возможности плоское и обобщенное расчленение поверхности.

Что касается освещения внутреннего пространства, то в распоряжении архитектора есть три главных приема, с помощью которых он может создавать и регулировать световые эффекты: во-первых, количество света, вводимое внутрь здания (оно зависит от величины и числа световых отверстий); во-вторых, распределение источников и путей света и, в-третьих, цвет света. Говоря о количестве света, следует помнить, что архитектор может оперировать не только с естественным, но и с искусственным светом. Почему, например, пространство апсиды, замыкающее светлые корабли древнехристианской базилики, погружено в темноту? Нет никакого сомнения, что строи-

тель предусматривал здесь эффект искусственного света, когда при мерцании свечей золото мозаик таинственно переливается в полутьме апсиды, создавая у молящихся ощущение мистической близости божества. Или вспомним, например, зеркальные кабинеты во дворцах эпохи рококо. Обилие зеркал достигает здесь своего полного эффекта именно при искусственном освещении, когда огоньки свечей перекликаются между собой в несчетных отражениях, создавая иллюзию бесконечно умноженного пространства.

В проблеме естественного света самое важное значение имеет распределение источников света. И объем пространства и его эмоциональное выражение радикальным образом меняются в зависимости от того, высоко или низко расположены источники света, помещены ли они позади зрителя или свет падает ему прямо в глаза. Чем выше подняты источники света (в особенности если при этом последовательно усиливается их светосила), тем крупнее кажутся размеры пространства. Широкие потоки бокового света, направленного кверху, как бы наполняют пространство радостной звучностью. Напротив, если боковой свет падает из узких отверстий и направлен вниз, то пространство насыщается настроением мистической тишины и покорности. Свет же, падающий сзади, подчеркивает пластическую лепку пространства. Кроме того, характер внутреннего пространства зависит от источников света еще и в другом смысле: очень важно, получает ли глаз сквозь источники света впечатления внешнего мира или не получает, щедро ли раскрывается внутреннее пространство в окружающий пейзаж (окна, доведенные до пола) или, наоборот, замкнуто, изолировано в своей интимной жизни. Наконец, архитектор может извлекать своеобразные эффекты освещения, регулируя не только размеры и положение источников света, но и самый путь движения света. Так, например, византийские архитекторы охотно применяли прием световых поясов или пятен, размещая в чаше купола тесный ряд небольших окон, посылающих пучки лучей в полутьму огромного пространства. Любимый прием архитекторов барокко — затруднять путь света, преломлять его или отводить в разные стороны, заставляя таким образом свет

выхватывать из темноты как бы случайные куски пространства.

В заключение несколько слов о применении краски в архитектуре (сюда можно отнести также проблему красочного света, столь популярную в эпоху готики). В XIX веке, отчасти вследствие ошибочного представления о греческой архитектуре, была выдвинута теория, согласно которой архитектура тем ближе к совершенству, чем более она бесцветна. Теория эта имела самые разрушительные последствия. С одной стороны, она привела к господству серого, бесцветного, однообразного тона в архитектуре, а с другой стороны, во имя обогащения и оживления этой тусклой массы содействовала чрезмерному подавлению архитектурных плоскостей тяжелой пластической декорацией. Оба эти принципа XIX века вызвали резкую реакцию на рубеже XX века, была объявлена беспощадная война всякому украшению и декоративному облачению архитектурных масс и вместе с тем провозглашено возвращение к краске в архитектуре. Нет никакого сомнения, что важную роль в этом переломе художественных вкусов сыграло расширение исторических горизонтов — знакомство с архитектурой Востока, увлечение примитивным и народным искусством. И действительно, можно с уверенностью утверждать, что в истории архитектуры цветные стили безусловно преобладают над бесцветными и что, следовательно, полихромия является вполне закономерным средством архитектурного творчества. Разрешение проблемы полихромии может быть основано на двух совершенно противоположных принципах. Один из них выдвинула греческая архитектура. Здесь, как мы уже имели случай убедиться, полихромия имела главным образом конструктивное значение. В греческой архитектуре (то же самое относится к архитектуре Ренессанса) краска служит форме, разъясняет ее, подчеркивает основное расчленение стены и потолка — поэтому полихромия классических стилей выдержана в простых, чистых тонах и нанесена ясными, широкими плоскостями. Противоположный (эмоциональный или символический) принцип полихромии свойствен восточной (арабской) архитектуре и отчасти византийской. О полихромии восточной архитектуры хочется сказать,

что она принадлежит не столько массе, сколько пространству, не столько разделяет, сколько сливает, не столько лепит форму, сколько создает своеобразное настроение пространства. Этой пространственной концепции краски вполне соответствуют и приемы восточной полихромии — краска накладывается мелкими пятнами, точками или линиями, сочетается с узором письмен и сливает все плоскости здания в общей тональной вибрации атмосферы.

Таким образом, и анализ полихромии в архитектуре лишний раз убеждает нас в том, что основная проблема архитектуры есть проблема образа и выражения.

*ЗАПАДНО —
ЕВРОПЕЙСКОЕ
ИСКУССТВО
ПЕРВОЙ ТРЕТИ
XVII ВЕКА*

В истории европейской культуры есть две смежные эпохи, которые, с одной стороны, неразрывно друг с другом связаны, а с другой стороны, радикально друг другу противоположны: это — последняя треть XVI века и первая треть XVII века. Не много было в истории Европы периодов, которые отличались бы такими контрастами, такой крайностью противоречий и такой творческой плодотворностью, как последняя треть XVI века — время контрреформации и феодальной реакции, сложения абсолютной монархии и нидерландской революции, первоначального накопления и формирования наций, время сражения при Лепанто, гибели «Великой Армады» и «Варфоломеевской ночи». Это время выдвинуло целый ряд выдающихся мастеров искусства во всех его областях, причем художники эпохи метались от одной крайности к другой, как будто не находя в жизни опоры своим идеалам.

И те и другие стремились отказаться от стилистических завоеваний Ренессанса, но одни упорно придерживались гуманистических традиций Возрождения, только внося в них оттенок трагической обреченности, невозможности их осуществления, другие же, напротив, как раз подчеркивали свои антигуманистические позиции. Если вторые получили прозвище маньеристов, то первых называют то представителями позднего Ренессанса, то провозвестниками барокко, хотя по существу своего искусства они не являются выразителями ни того, ни другого стиля. В изобразительном искусстве это — поздний Тициан, Тинторетто, Греко; в литературе и театре — Шекспир, Сервантес; в музыке — Палестрина, Орландо ди Лассо, Джезуальдо.

Названные нами выше явления продолжают и в XVII веке. Но они лишаются своей противоречивой напряженности: папство закрепляет свои позиции, абсолютизм торжествует, нидерландская революция окончательно делит Нидерланды на два различных государства (в одном из них выдвигается на первый план буржуазия). Происходят изменения и в методах человеческого мышления. Если в конце XVI века это — скептик Монтьен и мечтающий о безграничных мирах Джордано Бруно, то теперь это — рационалист Бэкон. Кроме того, нужно подчеркнуть еще одну особенность, которая стала

формироваться во второй половине XVI века, но только в XVII веке заняла важное место в общественной жизни и характере мировосприятия эпохи — как противовес господствовавшим дворянским идеалам элементы крестьянского и плебейского мировоззрения. Одним словом, как в социально-политической и религиозно-философской области, так и в области искусства где-то около 1600 года проходит решающая цезура, знаменующая начало новой эпохи.

На первый взгляд может показаться, что в начале XVII века во многих странах мы вообще имеем дело с совершенно новым искусством, полностью порывающим со всякими традициями. Только при более пристальном внимании мы обнаруживаем то продолжение тенденций маньеризма, то попытки возвращения к традициям Ренессанса (кроме того, следует иметь в виду, что в это время, примерно до 1610 года, продолжали действовать многие представители крайних течений предшествующего периода — достаточно вспомнить Эль Греко или нидерландских маньеристов).

Первое, что бросается в глаза в произведениях мастеров нового направления, это их простота: простота сюжета, простота композиционных приемов, простота живописного воплощения. Достаточно сравнить, например, «Призвание апостола Матфея» Караваджо с «Мучением св. Маврикия» Греко или пейзажи и жанры Арентса с пейзажами де Момпера и жанрами Яна Брейгеля. Но эта особенность присуща не только творчеству тех художников, деятельность которых начинается в новое время; мы найдем ее в произведениях некоторых из мастеров старшего поколения, но выполненных в новое время. В качестве наиболее яркого примера можно было бы привести поздние драматические произведения Шекспира, такие, как «Зимняя сказка» или «Буря», с их простой драматической завязки и психологической ясностью, почти прямолинейностью характеров, по сравнению со сложностью и противоречивостью драматических коллизий его же более ранних произведений эпохи написания «Гамлета».

Сочетание новизны миропонимания с простотой его воплощения говорит о зарождении нового стиля, кото-

рый, однако, еще находится на архаической стадии своего развития. Это своеобразное чувство архаики, сочетающейся с высоким совершенством образной речи, не покидает нас, читаем ли мы «Цимбелина» Шекспира или смотрим картины раннего Караваджо или Латура и Ленена. Однако эта особенность свойственна далеко не всем произведениям эпохи. И это свидетельствует о том, что новый стиль зарождается в атмосфере глубоких противоречий, сложной борьбы направлений.

Прежде всего именно в это время зарождается понятие «академического направления», «академической школы». Правда, академии возникали и раньше, но только на рубеже XVI—XVII веков начинает складываться понятие «академизма» как особой педагогической системы, как особого метода использования художественных приемов, как особого понимания художественности. При этом вполне естественно, что в кругах художников, не связанных академической программой, не подчиненных ее строгой системе, возникает протест против академической доктрины, нечто вроде «антиакадемизма». Так, впервые в истории европейского искусства формируются два противоположных лагеря — официального и оппозиционного искусства.

Но есть еще одно отличие направлений в искусстве начала XVII века, которое отчасти покрывается контрастом «академизма» и «антиакадемизма», отчасти с ним не совпадает, это — отличие между исторической (все равно — религиозной или мифологической) и современной темой. При этом, что особенно характерно для нового искусства, и историческая тема трактуется художниками современной темы в плане современного жанра. На это могут возразить — а разве раньше европейское искусство не знало подобного сочетания легенды и современности? Вспомним фрески Гирландайо, где жизнь Марии проходит на улицах и в интерьерах Флоренции, или «Введение Марии во храм» Тициана, происходящее на глазах венецианских современников художника. Но все дело в том, что в картинах эпохи Ренессанса реальная жизнь служила обрамлением для легенды, а теперь легенда является поэтическим украшением реальной действительности.

Есть, однако, две черты, которые характерны для всех направлений нового искусства. Первая заключается в том, что, какая бы тема ни затрагивалась художником, какой бы образ человека ни воплощался в его картине, они всегда имеют эмоциональный привкус, всегда так или иначе говорят о переживаниях. Вторая особенность — несомненно связанная с первой — представляет собой чисто стилистический прием. Проблема контрастов и переходов света и тени, когда-то поставленная Леонардо и Корреджо, получает теперь свое полное развитие и становится краеугольным камнем художественной формы. Вообще можно утверждать, что главным героем в искусстве этой эпохи являлся не столько человек, сколько та среда, духовная или материальная, предметная или эмоциональная, которая его окружает.

Если мы зададим себе вопрос — где раньше всего начинается складываться новое искусство? — то, очевидно, его ранние начатки надо искать прежде всего в странах, где контрреформация и рефеодализация достигли наиболее прочных успехов — то есть в Италии, Испании и Фландрии. Напротив, в тех странах, где власть помещичьего дворянства потерпела некоторый урон и где религиозные распри продолжали носить острый характер, как, например, во Франции и в Голландии, там мы наблюдаем более сложную картину художественной жизни, характеризующуюся борьбой нескольких стилей, — там барокко борется с классицизмом.

Если поставить вопрос еще более узкохронологически и попытаться сформулировать, в какой стране отдельные элементы барокко и классицизма приобретают раньше всего законченный характер стиля, то мы имеем право ответить — в Италии. Однако, прежде чем обратиться к характеристике итальянского искусства рубежа XVI—XVII веков, необходимо познакомиться с творчеством мастера, который является поразительным образцом непосредственного перехода из старого в новое, объединяя в себе органические черты и маньеризма и барокко. Мы имеем в виду графику Жака Калло.

Жак Калло (1592—1635) — художник, который с поразительной яркостью отразил противоречия своей эпохи

в сочетании условности и реализма, сказки и действительности. По происхождению француз (Калло родился в Лотарингии), он прошел фламандскую школу и большую часть своей деятельности провел в Италии. Совершенно неисчерпаемый в своей тематике, Калло изображал и библейские, и светские темы, и пышные театральные представления, и ужасы войны, нищих, цыган, артистов комедии дель арте, жизнь улицы, пейзажи и т. п.; мастер всю жизнь тяготел к двум крайностям образного языка — к бесконечно малому и бесконечно далекому, тем самым как бы откликаясь на выдающиеся научные изобретения своего времени (изобретение микроскопа, телескопа и дифференциального исчисления), продолжая поиски Брейгеля Мужичского и предвосхищая замечательные достижения итальянской плафонной живописи и голландского пейзажа...

Один из любимых композиционных приемов Калло — внезапный скачок в пространстве: в глубине, на очень большом отдалении множество мелких фигурок, а на переднем плане — большая фигура кавалера во весь рост. Или вспомним «Вифлеемское избиение младенцев» с бесконечной перспективой улицы, сплошь до горизонта заполненной множеством беснующихся мелких фигурок, и все это на листе не больше ладони. Совершенно иной пространственный акцент воплощен в «Мучении св. Себастьяна». Здесь романтический гротеск Калло достигает поистине трагической выразительности. Кольцо зрителей — тут и всадники, и пешие, и рыцари, и бродяги, люди в восточных чалмах и шляпах с перьями — окружает огромное пустое пространство, в центре которого чуть заметна крошечная фигурка св. Себастьяна, привязанного к столбу.

Мы видим здесь совершенно новые элементы замысла, чуждые всему предшествующему искусству: во-первых, пространство, которое обладает не только измерениями, но и «мимикой», с другой стороны, новое понимание героя: как будто бы мы присутствуем при его развенчании, и в то же время художник показывает нам благородство человека, обретаемое в страдании.

Тяга к сказочности и к гротеску остается свойственной Калло до конца его деятельности. Вместе с тем с

течением времени, особенно после возвращения на родину, в 1622 году, реалистические и демократические тенденции в его искусстве все более крепнут. Наиболее яркое их выражение мы находим в серии офортов «Бедствия войны», которые подчеркивают отнюдь не героическую, а, напротив, жестокую, бесчеловечную атмосферу войны (грабежи, массовое истребление мирного населения, свирепые пытки и т. п.) и тем самым звучат как обвинительный акт против феодализма и дворянства — главных вдохновителей карательных экспедиций против лотарингских крестьян.

Однако искусство Калло, объединяющее черты маньеризма и элементы барокко, представляет собой явление единичное, исключительное, не имеющее непосредственного продолжения и нашедшее отзвук гораздо позднее, в живописи Маньяско. В целом же мы имеем почти повсюду два лагеря, прогивостоящих друг другу — сторонников старого и поборников нового, представителей официального и оппозиционного искусства.

✱

Всего раньше, уже в 80-х и особенно в 90-х годах XVI века, протест против маньеризма назревает в Италии, и там же раньше всего закладываются основы нового стиля — барокко. В его основе лежат общие для эпохи контрасты богатства и бедности, власти и бесправия и трагической зависимости личности от окружающей ее среды, иными словами, итальянскому искусству барокко свойственна социальная окраска образа. Вместе с тем характерно, что уже с самого начала процесс развития итальянского искусства направляется по двум совершенно различным путям, так что можно даже говорить о двух вариантах стиля барокко. Обычно принято говорить, что стиль барокко связан с дворянством (особенно земельным) и с католической реакцией. Но нам уже приходилось указывать на то, что стиль барокко в сильнейшей степени отражает также жизнь народа, что в нем находят свое выражение то плебейские, то крестьянские элементы, а позднее и совершенно отчетливый отпечаток буржуазной идеологии. И вот в зависимости от того, какой из этих элементов — аристократически условный или

демократически жизненный — преобладает, можно говорить по меньшей мере о двух вариантах барокко (официальном или оппозиционном).

Как было сказано ранее, уже в конце XVI века эти два варианта барокко намечаются со всей отчетливостью в искусстве Италии. Оба направления выступают решительно противниками маньеризма и до известной степени возвращаются к традициям Возрождения. Но в остальном их пути радикально расходятся.

Один из этих вариантов сложился в Болонье и привел к созданию торжественной, велеречивой алтарной картины, иллюзорной плафонной живописи и к особому виду «героического» пейзажа. Инициаторами этого направления были братья Карраччи (Лодовико, Агостино и наиболее талантливый Аннибале (1560—1609), основавшие в Болонье «Академию вступивших на правильный путь» — своего рода прообраз всех последующих академий, — подготовившую целый ряд опытных, развивавших ее программу мастеров.

В отличие от своих предшественников, маньеристов, представители Болонской Академии требовали обращения к природе, но это должна была быть не обыкновенная, так сказать, рядовая природа, а природа приукрашенная, идеализированная («Вознесение богородицы» Аннибале Карраччи, 1601 год, в церкви Санта Мария дель Пополо в Риме). Правда, Аннибале Карраччи в начале своей деятельности написал несколько картин на сюжеты народного быта («Лавка мясника», «Крестьянин с похлебкой»). Однако гротескными типами и ситуациями и нарочито огрубленной манерой живописи он подчеркивает свое пренебрежение к «низменной» натуре, а впоследствии вообще перестает обращаться к народным типам и сюжетам. Что же касается живописных средств воплощения преображенной природы, то они отличались у представителей Болонской Академии чрезвычайной эклектичностью.

Сохранился даже литературный документ, нечто вроде сонета, написанного, по-видимому, биографом болонских академиков. Мальвазиа, где в стихотворной форме изложена стилистическая программа Академии, которая рекомендует заимствовать у великих художников про-

шлого те художественные приемы, которыми они особенно прославились: у одного — ясность композиции, у другого — изящество рисунка, у третьего — выразительность светотени и т. п.

Наиболее яркие достижения Аннибале Карраччи и художников его круга относятся, с одной стороны, к области пейзажа, где им удается создать новый образный язык для воплощения природы с гармонической сменой холмов и долин, с мощными, развесистыми деревьями, населенной античными нимфами и героями, — тип «героического» или «идеального» пейзажа, который своего высшего расцвета достигает в творчестве Пуссена и Клода Лоррена.

С другой стороны, Аннибале Карраччи и его болонских учеников можно считать родоначальниками очень популярного в XVII и XVIII веках вида плафонной живописи, где средствами иллюзорной живописи потолок раскрывается в воздушное пространство с сидящими и летающими в облаках фигурами.

Эта эволюция раскрытия плафона происходит последовательными этапами. В росписи галереи Фарнезе Аннибале Карраччи делает только первый шаг: он раскрывает лишь углы плафона, а его зеркало как бы разбивает на ряд отдельных картин в тяжелых золоченых рамах. Но уже его ученик Гверчино в росписи плафона виллы Людовизи (1623) раскрывает зеркало плафона в заоблачную высь, по которой мчится колесница Авроры (правда, еще не решаясь изобразить колесницу и влекущих ее коней в полном ракурсе снизу вверх). Это окончательное раскрепощение изображения от плоскости делают мастера зрелого барокко в 30-х годах XVII века. Здесь патетическая динамика стиля барокко, его тяга к иррациональному находят свое наиболее яркое выражение.

В своих ранних алтарных картинах и мифологических композициях Аннибале Карраччи довольно смело пользуется арсеналом новых живописных средств — ярким, локальным колоритом, широкими контрастами света и тени, уверенным рисунком с живых моделей. Постепенно, однако, и тематика и стилистический репертуар Аннибале превращаются в застывшую схему, которую он

варьирует в пределах одного и того же условно-возвышенного тона.

Эту условность тона он передает и своим ученикам, каждый из которых подчеркивает в этой схеме какую-нибудь одну, ему особенно свойственную тональность: Гвидо Рени — слащаво-сентиментальную, Доменикино — наивно-архаическую и т. п. Характерно, что меценат и знаток искусства кардинал Агукки фиксировал эту систему приемов в особом трактате, написанном в содружестве как раз с наиболее отсталым из болонских академистов, Доменикино. Так в недрах Болонской Академии братьев Карраччи, возникшей в союзе с университетской ученостью и иезуитской императивностью, наряду с безусловно прогрессивными элементами (возвращение к рисунку с натуры) складываются и худшие, наиболее отрицательные черты «академизма» — его тяга к застывшим, традиционным, непререкаемым схемам.

То, что носит несколько насильственный, схематический характер в произведениях болонских академистов, — дуализм чувственного и иррационального, — достигает поразительного, органического слияния в творчестве величайшего скульптора эпохи, Джан Лоренцо Бернини (1598—1680).

Бернини принадлежал к тем гениям, которые в своем творчестве последовательно воплощали целую линию развития искусства. Можно смело сказать, что дворянско-иезуитский вариант барокко нашел в его архитектуре и особенно в его скульптуре наиболее яркое и полное выражение.

Характерно, что искусство Бернини почти не имело непосредственных предшественников. Во всяком случае, скульптуры его отца Пьетро Бернини не могли служить опорой для художественных исканий Лоренцо. Быть может, единственное произведение итальянской скульптуры, которое в известной мере предвещало образный язык Бернини, это была «Св. Цецилия» Стефано Мадерна. Святая, замученная до смерти, лежит в нише пником, отвернув лицо от зрителя. Сильное эмоциональное воздействие исходит от безнадежно-бессильной позы св. Цецилии и оттого, что ниша, в которой лежит святая, — это не только обрамление статуи, но и реальная среда

страданий мученицы. Вот это эмоциональное излучение статуи, которое здесь только намечено, становится главным стержнем образного языка Бернини.

Но Бернини прибавляет к этому совершенно новые приемы живописной трактовки скульптуры. Мрамор в руках Бернини превращается в мягкую массу, а это в свою очередь дает художнику возможность добиваться чрезвычайно богатой игры света и тени на поверхности и повышать по желанию художника то чувственное, то иррационально-мистическое воздействие скульптуры.

Творческая эволюция Бернини совершается очень быстрыми темпами, и уже в 20-х годах XVII века его стиль можно считать сложившимся. В «Давиде» мы видим, как молодой мастер выбирает не тот мотив, который привлекал его предшественников — момент напряжения перед поединком (Микеланджело) или, наоборот, — покой торжества победы (Донателло), а момент самого действия. Тем самым возрастает сила и скорость движения, и вместе с тем эмоциональная энергия статуи как бы выходит за пределы постамента, выплескивается в окружающую среду.

Эти живописные тенденции достигают полного развития в следующей работе молодого Бернини — «Аполлон и Дафна» (1623—1625). Группа, которую хотелось бы назвать «пейзажной», рассматривается, в сущности говоря, только с одной точки зрения. Легкость движения поразительна: фигуры, кажется, почти не касаются постамента. При этом мрамор в трактовке Бернини становится таким мягким, что он способен воплотить не только пейзажную среду, но и самый воздух, окружающий фигуры.

А вместе с тем растет чувственный экстаз и эмоциональная патетика образов Бернини. Такова, например, статуя св. Лонгина в соборе св. Петра, которая построена не только на широком, свободном движении святого, как бы охватывающем все пространство собора, и на мистическом экстазе взгляда, устремленного к небу, но и, в особенности, на экспрессивном контрасте тела и одежды. Одежда не интерпретирует формы тела, как мы часто наблюдаем в скульптуре античности и Ренессанса, и не скрывает его, как в скульптуре средневековья.

Одежда и тело здесь действуют рядом, и самостоятельно, и соподчиненно, и вместе, и врозь, подобно скрипке и виолончели, когда мелодия то сходится, то расходится, то господствует, то превращается в аккомпанемент.

Уже на ранней стадии своего творческого развития Бернини раскрывает новую проблематику и новые средства выражения и в портретной скульптуре. Примером раннего портрета может служить портрет кардинала Боргезе. Здесь великолепно схвачен характер этого сластолюбца — не только в мимике и в повороте головы, но и в криво посаженной шапочке и в отсветах атласной материи. Кроме того, Бернини применяет здесь новый метод работы с моделью: он разрешает ей двигаться, менять позу, разговаривать, одним словом, давать волю своему темпераменту и изменчивости душевных движений. Поэтому художнику удается создать впечатление, что бюст — это только часть группы, некоего невидимого общества, с которым кардинал находится в живом общении.

Таковы предпосылки церковно-аристократического варианта барокко как в области алтарной картины и декоративной живописи, так и в области скульптуры. В течение всей первой четверти XVII века происходит упорная борьба между этим и вторым вариантом барокко, с которым мы сейчас познакомимся. В конце 20-х годов первый вариант на некоторое время одерживает победу и переживает расцвет в зрелом творчестве Бернини, в живописи Пьетро да Кортона и целого ряда других итальянских живописцев. Разумеется, не следует понимать и эту борьбу и эту победу слишком буквально: между двумя направлениями существует масса переходов, сплетений и компромиссов. Важна основная линия идейных и стилистических поисков.

Второй вариант стиля барокко, который можно назвать народным (плебейско-крестьянским), хотя в нем есть и церковные и дворянские элементы, начинается несколько позднее первого, но складывается в определенное, законченное мировосприятие и, можно даже сказать, в определенную социальную силу несколько раньше, уже в первом десятилетии XVII века. Его первоисточники восходят к первой половине XVI века, но в его основе

лежит деятельность Караваджо начиная с рубежа XVI и XVII веков.

После ряда попыток изобразить простого человека как героя религиозной легенды и изучения средств для передачи чувственного облика реального человека и вместе с тем его зависимости от социальной и материальной среды (кьяроскуро, тенеброзо) Микеланджело Меризи, по прозвищу Караваджо (1573—1610), приходит на рубеже XVI и XVII веков (в своей серии картин из жизни апостола Матфея в церкви Сан Луиджи деи Франчези) к несколько иному, более реалистическому, демократическому и драматическому стилю барокко, чем его выработали мастера Болонской Академии.

И Караваджо, как братья Карраччи, не может избегать в своем искусстве дуализма чувственного и иррационального, и он «отбирает» натуру для своих композиций, но он ищет ее в реальных ситуациях и в правдивых душевных движениях, не только не гнушаясь «низменной» натуры, но даже отдавая ей предпочтение.

В этот ранний период сложения своего стиля контрасты света и тени отличаются у Караваджо известной жесткостью, духовная жизнь его героев — прямолинейностью и ограниченностью. С течением времени, однако, начиная с «Мадонны с пилигримами» и «Успения Марии» психологические задачи мастера становятся все более сложными, эмоциональный накал его образов все более насыщенным. Кроме того, в поздних произведениях Караваджо непроглядный мрак, окружающий его фигуры, начинает рассеиваться, и фигуры оказываются погруженными в мягкую световоздушную среду («Усекновение главы Иоанна Крестителя», Мальта, Ла Валлетта; «Поклонение пастухов», Мессина).

Если кому из итальянских живописцев XVII века удалось показать благородную человечность бедняков, то это сделал Караваджо. И все же живопись Караваджо принадлежит стилю барокко — об этом говорит и геометрическое построение композиции, сочетание черт реального быта с иррациональностью образной речи и особенно условностью колорита. А что здесь речь идет именно о стиле, отражающем мировосприятие эпохи, об этом свидетельствует то обстоятельство, что социальные тен-

денции и образный язык, присущие Караваджо, возникают почти одновременно и иной раз независимо от Караваджо в искусстве других стран.

Влияние, которое Караваджо оказал на европейскую живопись, без преувеличения можно назвать огромным. Не только потому, что он имел помимо Италии большое количество сторонников и верных последователей, которые развивали дальше его идеи, но и потому, что его прямые противники в какой-то период своей деятельности прибегали к его приемам — достаточно назвать таких художников, как Пуссен, ряд представителей болонского академизма (Гверчино, Гвидо Рени), будущих сторонников классицизма (С. Вуэ) и многих других.

Вместе с тем среди последователей Караваджо следует различать несколько групп. Наименее плодотворной была та группа подражателей Караваджо, которая усвоила жесткую светотень раннего Караваджо, его черные, непрозрачные фоны и ту часть его тематики, в которой речь идет о грубых нравах трактирной богемы или о свирепых эпизодах в легендах о мучениках.

Более интересную группу караваджистов представляли художники, которые увлекались каким-либо одним периодом в творчестве мастера и пытались развивать дальше выдвинутые им принципы, часто несколько утрируя его стилистические приемы. Так, Орацио Джентилески подхватил раннюю, лирическую линию искусства Караваджо, в дальнейшем развитии своей живописи все более осветляя свою палитру, подчеркивая изящество движений и драпировок своих персонажей и придавая «натурализму» Караваджо (так называли искусство Караваджо современники) более светский характер. С другой стороны, Джованни Баттиста Караччоло, прозванный Баттистелло, ориентируется на произведения зрелого Караваджо, но стремится к более декоративному использованию светотеневых контрастов караваджизма.

Но наиболее плодотворной следует считать ту группу последователей Караваджо, которые, отталкиваясь от крестьянско-плебейских тенденций его искусства, пытались создавать народные типы, отражать народные мысли и чувства и совершенствовать бытовизацию его религиозной тематики.

Наиболее даровитый художник этой группы, рано умерший Джованни Серодине (1594—1631), один из самых выдающихся колористов итальянской живописи XVII века, переводит остроту, оппозиционность демократических тенденций Караваджо в более мягкую, одухотворенную народность («Св. Лаврентий раздает милостыню» и «Встреча апостолов Петра и Павла» в Национальной галерее в Риме — картина, полная высокого трагического гуманизма).

Два других выдающихся мастера этой группы, Бернардо Строцци и Доменико Фетти, только в своих ранних произведениях примыкают к живописному языку Караваджо. Позднее они переходят к более светлой живописи и к более пастозной кладке красок. Если Строцци влечет чувственная материальность образа, то Фетти стремится с помощью живописных средств к передаче эмоционального содержания своих картин (особенно в своих циклах притч).

Если живопись Баттистелло знаменовала собой неаполитанскую разновидность караваджизма, то творчество Строцци и Фетти характеризовало венецианский путь развития наследия Караваджо, продолжающийся вплоть до середины XVIII века.

Однако влияние демократических идей и образов Караваджо, воплощенных в чувственно-эмоциональных формах, не ограничивается пределами Италии. Почти в каждой стране Западной Европы мы встречаем художников, так или иначе затронутых воздействием Караваджо, и среди них таких великих мастеров, как Рубенс и Веласкес, Франс Гальс и Рембрандт, кроме уже упомянутого нами Пуссена.

*

Вместе с тем караваджизм мог возникнуть и без непосредственного участия Караваджо. Именно так случилось в Испании, к искусству которой мы теперь и обращаемся.

С Италией Испанию связывают не только широкий обмен художниками, не только господствующая роль церкви и дворянства, не только резкий контраст между богатством правящей верхушки и ужасающей беднотой

крестьянских и плебейских масс, но и проистекающая отсюда полярная противоположность прогрессивных и реакционных течений. Дуализм итальянского барокко, может быть, еще резче сказывается в испанском искусстве. С одной стороны, фанатическая религиозность и мистические идеалы дворянства, с другой стороны, сила реалистических, народных традиций испанского крестьянства, которое никогда не было крепостным, национальные корни поэзии, драмы, романа. Недаром Лопе де Вега писал и народные драмы и комедии плаща и шпаги, посвященные проблемам дворянской чести. Вот почему испанскому искусству XVII века свойственны противоположные идеалы — реальности, телесности и жестокого аскетизма, пышной метафоры и голого факта, возвышенного и уродливого.

Вместе с тем, думается, можно утверждать, что искусство Испании, которому все время приходилось бороться с воздействием то арабских традиций, то с натиском «романизма», именно в XVII веке с наибольшей яркостью выявляет свои национальные черты.

Уловить эти своеобразные черты испанского искусства можно лучше всего при сравнении его с современным ему итальянским или фламандским искусством.

Это прежде всего — отсутствие текучего ритма, яркой чувственности, которая присуща и фламандскому и итальянскому искусству XVII века. В отличие от них испанскому искусству свойствен несколько тяжелый, напряженный ритм. Восприятие испанского художника отличается чрезвычайной вещественностью; пожалуй, ни один художник этой эпохи не умел создать такое ощущение объемности предмета, как именно испанские живописцы («Водонос» Веласкеса). Но что весьма характерно — эта вещественность тесно связана с бездеятельностью, отсутствием взаимосвязи вещей и людей. Достаточно вспомнить натюрморты Сурбарана и склонность испанских живописцев к одиноким образам (Рибера, Сурбаран), чтобы в этом убедиться. Но ведь на этом же свойстве основано и тяготение испанских скульпторов к украшению статуй реальными тканями, подлинными кружевами, применение кристаллов для изображения слез и т. п. А отсюда же проистекает и отсутствие у испан-

ских живописцев интереса к пространству, к его текучим переходам, его непрерывности. Испанская живопись XVII века почти не знает пейзажа: мы находим у испанских живописцев или темные, непрозрачные фоны для фигур, или быстрый, внезапный скачок из близкого пространства в далекое (Сурбаран — «Апофеоз Фомы Аквинского» и др., Веласкес — «Менины» и «Пряхи»).

Вместе с тем надо все время помнить о различии между первой и второй половиной XVII века. Если в первый период в испанском искусстве господствует демократический, земной, эмоциональный и лапидарный барокко, то во второй — преимущество переходит к барокко аристократическому, иррациональному, мистическому, аллегорически-символическому и декоративно-пышному.

Простота и лаконизм испанского барочного реализма отличаются поразительной силой, но вместе с тем и стремлением к странностям, ненормальностям природы, к слепым, хромым и всяким калекам, к карликам и шутам. Дух классической гармонии всегда был чужд испанскому искусству. Человечность в нем неизбежно сочетается с иронией и скепсисом.

Кроме того, надо иметь в виду, что реализм испанской живописи сложился не сразу. Первые симптомы перелома, оппозиции против «романизма», против засилья итальянских художников и против подражания итальянскому маньеризму, насаждаемому придворными кругами, намечается в 90-х годах XVI века, причем в этой оппозиции нет единства — она сразу же идет по двум линиям — более академической и более народно-реалистической.

В скульптуре, которая вообще не является сильной областью испанского искусства, это различие не так заметно и скорее проявляется в контрасте северной и южной школ. Северную школу олицетворяет патетическое и эмоционально насыщенное искусство Грегорио Эрнандеса; южная школа воплощена в более гармонических и лирически сдержанных скульптурах Монтаньеса, Педро де Мена, творчество которого, однако, со временем поворачивает в сторону религиозной экзальтации и натуралистических деталей, в более идеализированных образах Алонсо Каню.

В живописи этот контраст разворачивается гораздо резче и проявляется не только в контрастах художественного творчества, но выносится и на арену словесных, теоретических споров. В своих трактатах глава придворной, мадридской школы Висенсио Кардучо и учитель Веласкеса Пачеко выступают против «низменной натуры», за отбор объектов, изображенных согласно «идее красоты», — словом, высказывают примерно те же мысли, которые развивали итальянские академики, и, кроме того, воюют против живописи «свободным мазком».

С другой стороны, в наиболее крупных провинциальных центрах, Валенсии и Севилье, начинает закладываться основы реалистической живописи в творчестве Рибальты и Эрреры, Руэласа и Майно, Котана и Лоарте, чтобы сосредоточиться на трех вершинах испанского реализма XVII века — искусстве Риберы, Сурбарана и Веласкеса.

Все эти художники очень различны и по своим тематическим симпатиям, и по своей образной речи, и по своим стилистическим приемам, но их тесно объединяют два существенных момента: во-первых, их демократические тенденции, во-вторых, их тенебризм. Именно этот тенебризм дал повод многолетнему спору между учеными по поводу того, возникла ли эта «темная» живопись под воздействием Караваджо или независимо от него в самой Испании? Думается, что здесь смешиваются понятия тенебризма и караваджизма. Тенеброзо существовало и до Караваджо в маньеристической живописи как попытка навеять сумрачное настроение сумрачным освещением (примерами могут служить картины Бароччи в Италии, а в Испании ранние произведения Ф. Рибальты вроде «Поднимания креста», в Эрмитаже).

Но тенебризм Караваджо означал нечто другое: это было как бы таинственное, бездонное пространство, выталкивающее человека и предметы вперед, в осязательную близость, и в то же время изолировавшее их друг от друга. В этом понимании тенеброзо развивается в испанской живописи позднее и именно под влиянием Караваджо: об этом свидетельствуют поздние произведения Рибальты, живопись Риберы, молодых Сурбарана и Веласкеса. Но, быть может, эту тенденцию тенеброзо, как бездонного пространства, как изолирующей среды,

всего ярче иллюстрируют натюрморты Хуана Санчеса Котана с их осязательной пластичностью и полной индивидуалистической изоляцией предметов друг от друга.

Караваджизм вошел в испанскую живопись как нечто родственное мировоззрению испанских художников. И все же испанские живописцы сумели придать ему свое национальное своеобразие, свое стремление сделать ненормальное и уродливое монументальным (вспомним «Слепого музыканта» Эрреры и «Хромоножку» Риберы) и свою тенденцию внести в традиционную, героическую тематику оттенок иронии и скепсиса (характерны в этом смысле портреты античных философов, которых Рибера воплощает в образах испанских нищих и бродяг, не лишая при этом ни обаяния, ни сметливости простых людей из народа, но совершенно снимая с них античный ореол).

Вообще античная тематика занимает совершенно особое место в испанской живописи, которая ее, с одной стороны, модернизирует, с другой же стороны, вносит в нее элементы демократизма и иронии. Наиболее ярким примером помимо офортов Риберы с античными сюжетами может служить «Вакх» («Los Borrachos» — «Пьяницы») Веласкеса, где обнаженный молодой бог вина оказывается в обществе подвыпивших бродяг или крестьян и возлагает венок на голову одного из них. Забегая несколько вперед, напомним, что и одна из самых знаменитых картин Веласкеса («Las Hilanderas» — «Пряхи») изображает под видом ковровой мастерской миф об Афине и Арахне. В испанских картинах на античные сюжеты нет ни вакхического ритма, который так мастерски улавливал Пуссен, ни восторженного гимна плоти, восплаемого Рубенсом, им свойственны немногое неуклюжие, тяжеловесные движения крестьянского быта.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что различные национальные элементы далеко не сразу стали складываться в единый, органически слитный испанский стиль. Только начиная с конца 20-х годов XVII века можно говорить о законченном художественном мировосприятии таких мастеров, как Рибера, Сурбаран и Веласкес. Так, например, Сурбаран только в цикле св. Бонавен-

туры 1629 года, в таких картинах, как «Святой дом в Назарете», «Апофеоз Фомы Аквинского» 1631 года, «Портрет Иеронимо Переса» 1633 года, находит свой лаконичный стиль пластических форм, свой сдержанный, благородный колорит, воплощенный широкими плоскостями, и свой идеал чистого, вдумчивого, погруженного в свой внутренний мир человека. Почти то же самое относится и к молодому Веласкесу, который прошел через довольно длительный этап наивных «бодегонес» (так в Испании называли изображения сцен в кухне, лавке или таверне), грубоватых по типам, нескладных по композициям и мелочных по рисунку религиозных композиций («Поклонение волхвов» в Мадриде и др.) и холодных, сухих, официальных портретов («Гонгора», «Филипп IV с прошением» и др.), пока, наконец, в воображаемых портретах Эзопа и Мениппа и в «Пьяницах» 1629 года не развертывает во всем блеске и свое колористическое дарование, свою могучую светотень и свое мастерство характеристики человеческого образа.

*

Если говорить о сходстве искусства XVII века в различных странах Европы, то его несомненно больше между Италией и Испанией, чем между Испанией и Францией, хотя их объединяет сходный политический строй — абсолютная монархия с ее тенденцией к централизации. Можно даже сказать больше — французское искусство XVII века из всех современных стран менее всего похоже именно на испанское, точно так же как Франция и Испания в начале XVII века менее всего похожи и в социальном и в экономическом отношении.

Около 1590 года во Франции после религиозных войн господствует полная разруха: ее разоряет хозяйственный кризис, армия и бандиты, частые и крупные крестьянские восстания, к которым иной раз примыкает городской пролетариат. Напуганные силой этих народных движений, дворянство и буржуазия объединяются вокруг Генриха Наваррского для восстановления единства страны. Нужно было, чтобы все производительные силы нации восстали против пережитков средневековой анархии; лишь тогда монархии удалось создать единое

национальное государство. В этот период абсолютная монархия была передовым явлением. Генрих IV идет навстречу буржуазным кругам общества, поддерживает промышленность и торговлю; впервые в это время появляются привилегированные королевские мануфактуры. Но король проявляет известный интерес и к крестьянству, хотя очевидно, что в основе этого интереса лежит забота не о крестьянстве, а о дворянах, о большей доходности сельского хозяйства. Одним словом, можно говорить о развитии капитализма в пределах феодальных порядков.

Но, с другой стороны, Франция XVII века — это период антифеодальных движений, в первой половине века особенно сильных около 1620 и 1636 годов. Поучительно в этом смысле отметить поворот, который происходит во французской историографии, от мемуаров и памфлетов к синтетическому построению истории в национальном французском духе. При этом Франсуа де Мезере в своей истории Франции выдвигает такой принцип: «История должна быть историей не только королей, но и историей народов»; историк обнаруживает интерес к культурному и экономическому развитию народа, делает экскурсы в области философии, законодательства, права.

Если во французской скульптуре настоящий расцвет относится только ко второй половине XVII века, то в живописи новые искания и борьба новых направлений намечаются почти с начала века. Причем любопытно, что мы встретим здесь гораздо больше параллелей между изобразительным искусством и литературой, чем это происходит обычно и, во всяком случае, чем это можно наблюдать в других странах в XVII веке. Так мы найдем во французской живописи аналогии и к прециозной литературе (которая в истории изобразительного искусства носит название маньеризма — Лаллеман, Белланж, отчасти Калло), и представителей вольнодумства, либертинажа (то в сторону романтической чувствительности, как у Теофиля де Вио, то в сторону бурлеска или реалистически-бытового оттенка, как у Скаррона), то, наконец, последовательных поборников классицизма. При этом можно утверждать, что основная

борьба идет между сторонниками, с одной стороны, барокко, а с другой — классицизма и этих обеих групп против устаревшей прециозности.

Наконец, следует иметь в виду, с одной стороны, что подавляющее большинство молодых французских живописцев училось и долгое время жило в Италии, а с другой стороны, что во Франции и особенно в Париже жило и работало в начале XVII века большое количество фламандских живописцев, которые оказывали своим искусством несомненное влияние на художественную молодежь и тоже имели своих учеников.

И тем не менее — и это следует непременно подчеркнуть — в этой сложной, пестрой, противоречивой обстановке формировалось совершенно особое, самостоятельное, национальное французское искусство со своей вершиной в живописи Пуссена, который, кстати сказать, жил и творил за пределами Франции, в Риме.

Первые оппозиционные шаги против маньеризма и прециозности связаны во французской живописи с караваджизмом. Уже с конца XVI века начинается паломничество молодых французских художников в Италию, которое еще более усиливается в начале XVII века, причем их главным кумиром становится Караваджо с его тенёбрисмо и изображением простых людей из народа.

Наиболее последовательным караваджистом этой группы можно считать Валантена из Булони (1591—1632), который так и не покидал Италии и выполнил целый ряд крупных церковных заказов. Однако его излюбленная тематика — это жизнь таверны с привольным бытом солдат и цыганок, с музыкой и пением. В отличие от других караваджистов этого типа (особенно фламандского и голландского происхождения) плебейские жанры Валантена лишены всякой вульгарности и характеризуются своеобразным налетом меланхолии, которая предвосхищает в известной мере настроение итальянских народных жанров второй половины XVII века (Э. Кейль и другие).

Еще более интересен другой мастер раннего французского барокко, который только в последнее время привлек к себе внимание исследователей, — Клод Виньон (1593—1670). Происхождение его живописи гораздо

более сложное, так как, будучи учеником одного из поздних французских маньеристов, Брюнеля, он побывал в Италии, где несомненно соприкоснулся с караваджизмом, но также и венецианскими жанровыми притчами Доменико Фетти, кроме того был в Испании и, что особенно усложняет его образный язык, испытал влияние голландских прерембрандтистов типа Ластмана и Брамера. Что Виньон знал произведения молодого Рембрандта (например, его «Валаамову ослицу»), известно из литературных источников. Но в последнее время было высказано предположение, что своими ранними офортами («Поклонение волхвов») он мог оказать известное воздействие на творческое формирование юного Рембрандта.

В своей живописи Клод Виньон идет от крупнофигурных к мелкофигурным композициям и от мрачного тенебризма к более светлому, пестрому, иризирующему колориту и к более декоративным эффектам (луврская картина 1624 года, ранее называвшаяся «Эсфирь перед Ассуром», а теперь переименованная в «Соломона и царицу Савскую»). В творчестве Клода Виньона можно говорить о предвосхищении некоторых элементов живописи рококо.

Третий вариант караваджизма во Франции олицетворяет искусство Жоржа де Латура (1600—1652), жившего и работавшего главным образом в Люневиле, в Лотарингии. В свое время пользовавшийся большой известностью, любимец короля Людовика XIII, Латур был настолько основательно забыт, что даже его имя исчезло из биографических словарей и каталогов, и был вновь возрожден и прославлен начиная с 1915 года в целом ряде исследований и выставок. Однако и теперь сведения об его биографии отличаются крайней скудностью. Особенно плохо мы осведомлены о молодых годах художника. Предполагают, что около 1914—1616 годов он был в Италии, так как следы караваджизма несомненны в его творчестве, а также, что он соприкоснулся с испанской живописью, ввиду заметных аналогий с тематикой и мотивами испанских караваджистов (не случайно автором «Воляшика» в Нанте долгое время считали Эрреру). Почти полное отсутствие датирован-

ных произведений еще более затрудняет установление творческого развития мастера.

Вместе с тем если ближе присматриваться к сюжетным мотивам, типам, стилистическим приемам Латура, то бросается в глаза, что в свои молодые годы художник предпочитал дневной свет искусственному, что он был более склонен к гротеску и бытовой прозе, тогда как его зрелые работы свидетельствуют о тенденции к поэтизации и монументализации действительности. Поэтому мы склонны относить к раннему периоду деятельности Латура — ко второму и третьему десятилетию XVII века — такие его произведения, как «Шулер» (собрание Латрон в Париже), «Драку нищих и музыкантов» (Музей в Шамбери), а может быть, и луврское «Поклонение пастухов», тогда как большинство монологов и дуэтов при свете свечи, образующем фантастический, утонченный узор при бедной, обыденной обстановке, свидетельствует о стремлении мастера к монументальному, гармоническому равновесию композиции, вносящем оттенок рационализма в живопись Латура, который сближает его с представителями классицизма.

Дыхание классицизма еще более ощутимо, когда мы обращаемся к четвертой группе народно-реалистического направления французского барокко — к искусству братьев Ленен (и прежде всего — к самому талантливому из них Луи Ленену). Правда, в тот период, о котором идет речь — первая треть XVII века, — их искусство только начинает формироваться. Поэтому мы остановимся здесь только на вопросе происхождения искусства братьев Ленен и на их первых творческих шагах.

Современные литературные источники говорят мало о братьях-художниках и их подлинно народном искусстве. Характерно, что и графики, которые охотно популяризировали современное им искусство в гравюрных репродукциях, совершенно не воспроизводят картин братьев Ленен. У них своя, главным образом провинциальная клиентура, и поэтому вполне естественно, что их искусство постепенно приходит в забвение. Коллекционер и знаток XVII века, Мариэтт, в своем словаре

художников, говоря о Ленедах, отделяется несколькими фразами, утверждая, что братья всегда работали коллективно, что из их мастерской выходили только работы, выполненные всеми тремя художниками, и что их индивидуальные манеры неразличимы. Эта легенда сохраняла свою силу более столетия, совершенно стерег границы между индивидуальными особенностями трех братьев и оставив в памяти потомства лишь творчество безымянного коллектива.

Только в середине XIX века друг Курбе и поборник нового реализма Шанфлери вновь привлек внимание широкого зрителя к искусству братьев, а еще гораздо позднее, в 30-х годах XX века, французский ученый П. Жамо окончательно уничтожил легенду о безличном, коллективном методе работы Ленедах, расшифровал индивидуальные качества каждого из братьев и определил долю участия каждого из них в их художественном наследии.

Братья Ленеда родились в Северной Франции, в городе Лане — Антуан в 1588 году, Луи в 1593-м и Матье в 1607 году. Их отец владел землей и загородным домом близ Лана. Поэтому братья росли в полугородской, полукрестьянской обстановке, что сказалось в развитии их творческих интересов. Возможно, что их первым учителем был заезжий фламандский живописец, от которого они унаследовали любовь к бытовому жанру. Но можно не сомневаться, что самый талантливый из братьев, Луи, прозванный «римлянином» (*le romain*), побывал в Риме, по-видимому, около 1630 года, и даже решиться утверждать, что он общался в Риме с Веласкесом, так как картина Луи Ленеда «Венера в кузнице Вулкана» явно навеяна римской композицией Веласкеса «Аполлон в кузнице Вулкана».

Но не религиозные и мифологические композиции, а жанры из быта крестьян составляют славу Луи Ленеда и являются одной из вершин французской живописи XVII века. Изображая крестьян в интерьере или на воле, в пейзаже, Л. Ленеда не связывает их каким-либо сюжетным действием, но они оказываются тесно объединенными, во-первых, той обстановкой мизерии, в которой проходит их жизнь, а с другой стороны, глубокой

человечностью образов, их сознанием собственного достоинства.

Творческая деятельность братьев становится нам известной только после 1633 года, когда они перебираются в Париж и открывают там совместную мастерскую.

Разнообразие направлений реалистического барокко, с главными оттенками которого мы познакомились, составляет одну из отличительных особенностей французской живописи первой половины XVII века. Однако далеко не все французские живописцы, совершавшие паломничество в Италию, подпадали под воздействие реалистических тенденций. Были и такие, и их становилось все больше, которых привлекала декоративная пышность или религиозный пафос академического барокко. Наиболее влиятельным из художников этой группы был Симон Вуэ. (1590—1649), успевший до Италии побывать в Константинополе и в Лондоне.

В первые годы своего пребывания в Италии Вуэ отдал дань увлечению караваджизмом. Однако даже в произведениях, навеянных живописью Караваджо, Симон Вуэ использовал тенебризм, скорее, для декоративных эффектов, стремясь не столько к выразительности, сколько к изяществу ситуации («Искушение св. Антония»). Постепенно, однако, его стали все более привлекать мастера Болонской Академии во главе с Гвидо Рени. На этой стадии не слишком гармонического сочетания караваджизма с академической доктриной и прирожденными декоративными стремлениями Вуэ и застигло в 1627 году приглашение кардинала Ришелье приехать в Париж и возглавить централизацию искусства и его национально-государственного направления, то есть классицизма.

Корни французского классицизма восходят еще к XVI веку, к поэзии мастеров «Плеяды», к творчеству Гужона и Пилона, к архитектуре Делорма. Но, отступив под давлением маньеризма, в начале XVII века накатывается новая волна классицизма, внушенная поэзией Малерба и рационалистической философией Декарта. В это время классицизм представляет собой своего рода компромисс дворянства и буржуазии, отражение вкусов буржуазно-аристократической олигархии. В эту

пору классицизм имеет прогрессивное значение для формирующегося классового сознания буржуазии. Но с течением времени он становится тормозом в развитии французского искусства, так как неотделим от господства дворянства.

На первых порах классицизм выступает в воинствующей, оппозиционной роли — и против барочной декоративности, и против аристократической прециозности, и против «низменного» реализма. Он защищает математический расчет в искусстве, логику, господство разума над чувством. Его задачи — отстаивать идеи, убеждать.

Принципы классицизма очень подходили для целей кардинала Ришелье, который стремился проводить идею централизации в государственных и экономических вопросах, в области общественной жизни и духовной культуры. Для руководства общественной мыслью он создает газету (*Gazette de France*), для чистки и обогащения языка основывает Академию. Признает агитационное значение театра, где должна проводиться идея победы государственного долга над правами личности и где предпочтение должно отдаваться вымышленным, но разумным сюжетам над пусть правдивыми, но не отвечающими требованиям разума.

Подобную же централизацию Ришелье проводит и в области изобразительного искусства, стремясь основать национальную школу живописи, которая служила бы идеям абсолютизма. Для осуществления этих целей Ришелье и вызвал Симона Вуэ в Париж, где ему было поручено выполнение целого ряда больших декоративных циклов для двора и для замков феодального дворянства. Но если С. Вуэ оправдал возложенные на него надежды как педагог — почти все выдающиеся живописцы эпохи Людовика XIV были его учениками: Лебрен, Лесюер, Бурдон, Миньяр, — то для создания подлинного французского национального стиля — классицизма в его самом чистом, самом высоком смысле — у него не хватило художественного таланта. Создание реалистического классицизма было осуществлено художником, стоявшим очень далеко от официальных сфер — Никола Пуссенем. И поскольку стиль Пуссена форми-

ровался в первой трети XVII века, об этом формировании надо сказать уже в этой главе.

Характерно для искусства Франции начиная с XVII века, что в каждую решающую, переломную эпоху его развития появляется целеустремленный мастер, который с исключительной ясностью, образностью и последовательностью воплощает чаяния своего времени. Таким художником был Пуссен (1593—1665).

Родом из небольшого городка в Нормандии, Пуссен прошел первую школу у второстепенного провинциального мастера Кантена Варена. Вместе с ним в 1612 году он попадает в Париж. Здесь он несколько раз меняет учителей и, обнаруживая интерес к точным наукам и археологии, штудирует под руководством ученого Куртуа анатомию, перспективу, оптику. Здесь же он сталкивается со знаменитым поэтом Марино, который своими рассказами пробуждает в молодом Пуссене неудержимую тягу к Италии.

Две первые попытки Пуссена попасть в Италию из-за недостатка средств кончаются неудачей. Но в третий раз, в 1624 году, Пуссен достигает Рима и остается там навсегда (мы сознательно игнорируем двухгодовую поездку Пуссена в Париж, против его желания, по вызову французского короля, после которой Пуссен возвращается в Италию как к себе на родину). Искусство Пуссена сложилось в Италии, ему необходимы были воздух и обстановка Рима, прикосновение к итальянской земле, окружение античной и ренессансной классики, но он оставался французским художником по характеру своей фантазии, по своим вкусам и идеалам, по своему художественному методу.

Каковы же источники искусства Пуссена (кроме тех, которые он привез с собой из Франции, — традиции французского Ренессанса, Гужона и Клуэ)? Марино вводит Пуссена в круг римских меценатов — кардинала Барберини и особенно Кассьяно дель Поццо, коллекционера, знатока и теоретика искусства, который берет молодого Пуссена к себе в дом, устраивает ему заказы, поручает зарисовки античных памятников. Античная и ренессансная классика, в особенности Рафаэль, его картины и Станцы, художники Болонской Академии,

в особенности такие, в искусстве которых преобладают классицистические тенденции, как Доменикино и Сакки, и еще одна страсть молодого Пуссена (может быть, самая сильная) — произведения Тициана его классического периода — вот основа, на которой он будет строить свое искусство «благородной простоты и спокойного величия», свое искусство, если так можно сказать, «поэтического рационализма». Недаром Бернини, характеризуя Пуссена, выразился о нем так: «Господин Пуссен — живописец, который работает вот этим» (и указал на лоб). Самые же главные враги Пуссена — это прециозность, декоративизм, Микеланджело и Караваджо (которого он называл «разрушителем живописи», но мимо воздействия которого, правда кратковременного, ему пройти не удалось).

Некоторые из ранних произведений Пуссена свидетельствуют о том, что «натурализм» Караваджо оставил след в его творчестве. Таково прежде всего «Избиение младенцев» (Шантильи, Музей Конде), с его драматической, почти гротескной экспрессией, таково, уже в меньшей степени, «Мучение св. Эразма» (Ватикан), где совершенно чуждый Пуссену, варварски-жестокый мотив вырывания внутренностей и плебейские типы, свойственные караваджистам, Пуссен стремится облагородить величавостью композиции и светлой красочной гармонией.

Дальнейшая творческая эволюция Пуссена некоторое время идет как бы двумя различными, но параллельными руслами. Одна линия — это исторические композиции, где трактуются драматические события, обычно на фоне классической архитектуры, и где основной акцент лежит на сдержанной экспрессии мимики и жестов и на героике образов («Триумф Давида», «Чума», «Похищение сабинянок» и др.). В этой группе произведений сказывается прежде всего воздействие античных рельефов и Рафаэля.

Другая линия развития включает в себя прежде всего вакхические темы, но также иллюстрации к событиям эпической поэзии («Танкред и Эрминия», «Ринальдо и Армида»), которые проникнуты чувственной радостью жизни, по большей части связаны с пейзажным

окружением и построены на илавных ритмах и гармонических сочетаниях сочного колорита (вершиной этой группы картин можно считать «Царство Флоры», 1631, Дрезден). Здесь неоспоримо созвучие с живописью Тициана его «вакхического периода».

В конце концов эти два пути сходятся, и можно утверждать, что, например, в картине «Аркадские пастухи» (1636, Лувр) тектоника античного рельефа сливается с вольным ритмом аркадской или вакхической поэзии.

Однако это отнюдь не значит, что стиль Пуссена однообразен. Напротив, трудно представить себе большее композиционное и ритмическое разнообразие, чем то, которое разворачивает в своей живописи Пуссен.

Это дает повод поговорить об одной особенности, которая в высокой мере выражена в живописи Пуссена, но которая присуща и многим другим мастерам как раз первой половины XVII века. Я имею в виду музыкальность ритма. Пуссен сам признавал это свое качество, когда писал живописцу Жаку Стелла, своему другу: «Я не из тех певцов, которые поют в одной интонации, я умею находить разнообразие». А в письмах к своему верному ценителю и покровителю де Шантелу Пуссен развивает целую теорию живописных приемов, которые он выработал по аналогии с античной теорией музыкальных ладов, причем, следуя античной терминологии, он называет эти виды живописного строя модусами (*modi*).

Так, он применяет суровый и строгий дорийский модус для героической темы, для вакханалий или безмятежных пасторалей золотого века он предпочитает страстный фригийский или радостный ионийский модус; есть темы, которые требуют, по его мнению, жалобный лидийский модус и т. п.

В письме к Жаку Стелла Пуссен пишет по поводу картины «Ринальдо и Армида»: «Я написал эту картину нежного характера в манере, сильно отличной от той, в которой выполнена картина для господина де ля Врильера (художник имеет в виду картину «Учитель из Фалерни». — Б. В.); здесь манера гораздо строже — это и понятно, ведь здесь речь идет о героической теме».

Но даже одну и ту же тему Пуссен способен трактовать в разных ладах, менять ритм движения, характер композиции, тембр колорита.

Забегая несколько вперед, можно напомнить две картины, написанные почти в одно и то же время на тему «Воспитание Юпитера» в двух совершенно различных модусах. Картина в Дульвиче — интимная, легкая, радостная, написана в светлом, цветистом колорите, с фигурами, рассеянными в нежном весеннем пейзаже. Это — чистейший ионийский модус. Для картины (с тем же сюжетом) в Берлине, напротив, избран *modus doricus*, строгий стиль классического рельефа. Суровый пейзаж с одиноким, кривым деревом, с большими фигурами, расположенными в профиль. Здесь Пуссен как бы дает предчувствовать характер Юпитера-громовержца.

Именно в переходный период от молодости к зрелому творчеству Пуссена разнообразие и выразительность живописных модусов достигают наиболее яркого развития.

Несколько слов о портрете. В предшествующем томе мы уже говорили о широком распространении во Франции во второй половине XVI века карандашного портрета. В начале XVII века мы застаем только последние вспышки этого вида портрета в творчестве Ланьо, Даниэля и Пьера Дюмустье. Напротив, теперь приобретает популярность гравированный портрет, выполненный или в технике офорта, или в сильно усовершенствованной резцовой гравюре. Одним из первых и самых тонких мастеров гравюрного портрета следует назвать Клода Меллана, самые ранние произведения которого появляются в 20-х годах XVII века и за которым в эпоху Людовика XIV следует целая плеяда граверов-портретистов (Нантейль, Эделинк и другие).

Что касается живописного портрета, который достигает во Франции блестящего расцвета и приобретает общеевропейское значение во второй половине века, то в начале века мы видим только первые подступы к новому типу «парадного» портрета, построенного на сочетании торжественной пышности с известной долей

небрежности (того, что французы определяют понятием *poischalance*). Причем главную роль здесь играют иностранцы, преимущественно фламандского происхождения (Ф. Поурбус Младший, Филипп де Шампень). Однако наряду с парадными портретами в провинции встречаются и портреты простые, интимные, иногда очень высокого качества (например, «Старая монахиня» Р. Тасселя).

Остается подчеркнуть, что пейзажная живопись (в чистом виде, не как фон для фигурных композиций) начинает развиваться во Франции только во второй трети XVII века, с обращением Пуссена к чистому пейзажу и с появлением Клода Лоррена, причем французский пейзаж этого времени имеет совершенно определенный характер «героического» или «идеального» пейзажа.

*

Теперь из Южной Европы мы переходим в Северную, чтобы познакомиться с тем, что происходило в искусстве двух стран, образовавшихся в результате нидерландской революции в 80-х годах XVI века во Фландрии и Голландии.

Прежде всего следует подчеркнуть, что если мы отметили существенное различие между искусством XVII века Италии, Испании и Франции, то эти различия не идут ни в какое сравнение с теми различиями, которые существуют между искусством, с одной стороны, Италии, Испании и Франции и, с другой стороны, искусством Фландрии и Голландии.

Эти различия продиктованы не только национальными особенностями, но главным образом теми изменениями, которые принесла с собой нидерландская революция, нанеся сильные удары по феодальному строю и католической церкви. При этом результаты нидерландской революции гораздо более решительным образом сказались в Голландии, образовавшей самостоятельное государство, чем во Фландрии, оставшейся под властью испанской монархии. Однако и в искусстве Фландрии XVII века, несмотря на сильное влияние иноземной аристократии, местного феодального дворянства и католической церкви, благодаря большому удель-

ному весу городского бюргерства сохранились сильные демократические традиции.

Очень важное значение имело в этом смысле преодоление средневекового теологического и универсального мировоззрения, которое сказалось прежде всего в преобладании светского искусства и, может быть, еще больше — в появлении и развитии отдельных, самостоятельных жанров — бытового жанра и пейзажа в их чистом виде, натюрморта, группового портрета, архитектурной vedute.

Специфической особенностью фламандского искусства первой половины XVII века является его жизнеутверждающий, оптимистический характер, в котором несомненно сказались могучие силы фламандского народа, нашедшие себе выход в бурном революционном движении и задававшие тон творческой направленности национального фламандского искусства. Вместе с тем господствующая роль дворянства во Фландрии определила некоторую ограниченность ее искусства, условность его художественного языка, тенденцию к мифологической форме познания, к мифологизации пейзажа и жанра. Эта черта сближает фламандское искусство с современным ему искусством стран Южной Европы и отделяет его от искусства смежной Голландии.

В отличие от Италии и Испании, в меньшей степени от Франции, для искусства Фландрии конца XVI и самого начала XVII века характерно бурное столкновение очень многих и очень непохожих друг на друга направлений, причем это параллельное сосуществование продолжается очень долго, не уступая места новым исканиям иной раз до 30-х годов XVII века.

Здесь в первую очередь нужно назвать различные разновидности романизма, доставшегося по наследству от XVI века. Они могут принимать характер крайнего, вычурного маньеризма (Б. Спрангер, Иоссе ван де Винге и другие), они могут иметь вид подражания венецианцам позднего XVI века или, наоборот, тяготеют к академическим формам романизма (Отто Вениус и другие). При всех своих различиях они все же принадлежат к одному придворно-аристократическому лагерю. Но с ними спорят демократические течения каравад-

жизма, явно попавшие во Фландрию до того, как веяния караваджизма завез во Фландрию Рубенс, — достаточно назвать полулегендарного (так как известна только одна его картина) А. Мейтенса, Адама де Костера, Л. Финзониуса и более поздних Т. Ромбоутса, Яна Коссирса и других. Стоит подчеркнуть, что это — наиболее подражательный и наименее плодотворный из «караваджизмов», в отличие от караваджизма Рубенса и Иорданса, которые дали воздействию Караваджо совершенно новое, самостоятельное звучание.

Но этим далеко не исчерпываются разновидности направлений в тогдашней фламандской живописи. Вспомним миниатюрные, эмалевидные картинки Яна Брейгеля Бархатного, изображающие то сложные аллегории, то «райские сады», то воображаемые деревни со множеством мелких фигурок. А рядом с ним пейзажисты, и притом все очень разные, и каждый специализируется в особом жанре: лесные пейзажи Кейринкса, гористые пейзажи с видами на далекие горизонты И. де Момпера, бездонные кручи Т. Верхагта и многие другие. Кроме того, существует группа жанристов, которая сосредоточивает свое внимание на изображении светских празднеств, балов и торжественных приемов (Ф. Франкен, М. Пепейн). Совершенно очевидно, что в этом разномое чувствуются отзвуки классового расслоения и иноземного нашествия в годы революционных брожений.

И ко всему этому в 1608 году прибавляется направление, которое привозит с собой из Италии Рубенс, которое покрывает своей мощной звучностью и своей национальной окраской все остальные и которое постепенно становится синонимом фламандской живописи вообще — направление, возвеличивающее природные силы человека, его жизнеутверждающий, плотский оптимизм.

Петер Пауль Рубенс родился в Зигене, в Германии, куда его отец, кальвинист, бежал от террора испанцев. После смерти мужа мать Рубенса приняла католичество и в 1587 году вернулась в Антверпен. Мальчиком Рубенс прошел латинскую школу иезуитов, где получил блестящее знание латыни и античной мифологии; кроме того, овладел шестью языками. Для усвоения хоро-

ших манер он был отдан в пажи к графине де Линь. Живопись Рубенс изучал последовательно у трех художников — у пейзажиста Верхагта и у романистов ван Норта и Вениуса. Так, воспитанный в дворянско-клерикальном духе, Рубенс был подготовлен к всесторонней деятельности художника, гуманиста, антиквара, придворного кавалера и дипломата.

Гений Рубенса заслоняет фламандскую живопись XVII века. Это — ее начало и ее конец. Вся фламандская живопись XVII века строится на созданных Рубенсом стилистических предпосылках. За исключением Брувера и Зиберехтса, все фламандские живописцы так или иначе являются отголосками Рубенса. Основной стержень живописи Рубенса — человек; но человек как частица вселенной, как динамический комплекс внутренних импульсов и внешних действий. При этом человек — в центре не только религиозной и мифологической композиции, но и пейзажа, даже натюрморта. И прежде всего — чувственный человек, животное в человеке, первобытные инстинкты. Обнаженное тело, плоть, кровь, мясо, кожа; голос природы в человеке, любовь к жизни, к плодородию земли.

В деятельности Рубенса нет никаких следов грубого ремесла. Работал он шутя, с изумительной легкостью (из его мастерской вышло свыше 3000 картин). Писал в лучшей одежде, в шляпе с пером. Во время работы диктовал письма, беседовал с гостями, слушал чтение классиков. В мастерской Рубенса — целая армия учеников, которая работала по его эскизам и размножала его произведения в гравюрах. Рубенс — это воплощение духа барокко, в его национальной фламандской разновидности, с ее народными корнями и вместе с тем с явным преобладанием феодальных и клерикально-абсолютистских тенденций. Характерно, что в бытность свою в Голландии он подчеркивал значение Гонтгорста, Тербрюггена и Пуленбурга, не заметил Франса Гальса и голландского раннего пейзажа с Гойеном и Сегерсом и не понял молодого Рембрандта. Высшим родом искусства он считал аллегория и низко ценил портрет.

Эволюция творчества Петера Пауля Рубенса (1577—1640) распадается на три хронологических периода:

1. Пребывание в Италии. 2. Брак с первой женой, Изабеллой Брант. 3. Брак со второй женой, Еленой Фоурмен.

В Италию Рубенс приехал в 1600 году, уже будучи романистом. В Италии он изучает античность, мастеров Ренессанса, болонских академистов, Караваджо. Картины, написанные Рубенсом в Италии, — это все тот же романизм, разумеется, на очень высоком уровне, но еще не дающий почувствовать гениального мастера композиции и мощного колориста. Свое настоящее призвание Рубенс находит, когда в 1608 году возвращается на родину и женится на Изабелле Брант («Двойной портрет», Мюнхен). Наступает первый расцвет творчества Рубенса, период пафоса и героически-волевого человека.

К началу этого периода относятся яркие произведения академического, но сильно драматизированного барокко — «Воздвижение креста», «Снятие с креста», «Битва амазонок», а также картины, в которых рассказывается о диких, первобытных страстях, но в форме классических, уравновешенных композиций. В живописных приемах сказывается влияние Караваджо и важная роль светотени. Для колорита характерна моделировка обнаженного тела голубоватыми полутенями в контраст желтовато-красным светлым частям. В портретах этого периода преобладает нейтрально-благожелательный тон («Портрет д-ра ван Тульдена»).

В ходе развития этого периода, с одной стороны, усиливается внутренний пафос творчества Рубенса (ср., например, «Чудо св. Игнатия»), появляются элементы психологической трактовки портрета («Портрет Изабеллы Брант», «Камеристка»), а с другой стороны, достигает высшего напряжения декоративный размах образного языка Рубенса (цикл композиций из истории Деция Муса, но особенно цикл из двадцати одной огромной композиции, посвященный Марии Медичи и предназначенный для украшения Люксембургского дворца в Париже, и др.). Однако к самому концу периода, ко времени обострения болезни Изабеллы Брант, наступает внезапный упадок творческих сил мастера, падает его интерес к

изображению обнаженного тела, и декоративное богатство его композиций обращается во внешнюю помпезность («Триумф Евхаристии над ересью», между 1625—1628, Мадрид).

Смерть в 1626 году Изабеллы Брант, которую Рубенс очень любил, была жестоким ударом для мастера. Его кисть почти замолкает на три года. Он ищет забвения в путешествиях, дружеских встречах, дипломатической деятельности. В конце концов могучая натура мастера преодолевает отчаяние. Он женится на шестнадцатилетней красавице Елене Фоурмен и с удвоенной энергией возвращается к искусству. Но это искусство позднего Рубенса обладает целым рядом черт, которые гораздо менее заметны в предшествующие периоды его деятельности. Его искусство становится гораздо более чувственным, эмоционально насыщенным, с одной стороны, более личным, а с другой стороны, более проникнутым духом народа и чувством природы. Об этом третьем и последнем периоде в творческом развитии Рубенса будет сказано в другом месте.

В мастерской Рубенса работало множество учеников. Большинство из них вышло на самостоятельную дорогу, но, собственно говоря, только двум из них удалось преодолеть более или менее удачное подражание учителю и создать свой особый образный язык и внести оригинальный вклад в развитие фламандской живописи. Один из них — Ван-Дейк, другой — Снейдерс, о котором речь будет идти позднее.

Антонис Ван-Дейк (1599—1641), который перед этим учился у второстепенного живописца Ван-Балена, появился в мастерской Рубенса в 1617 году, поразив мастера блестящим талантом и своей ранней зрелостью. Мастерство юного Ван-Дейка было настолько велико, что Рубенс стал ему передавать самостоятельные заказы. Однако дальнейшее развитие Ван-Дейка показало, что его мастерство не получило большей глубины, его мировосприятие не стало более возвышенным и одухотворенным.

По сравнению с искусством Рубенса искусство Ван-Дейка аристократичней, утонченней, иногда поэтичней, но оно лишено силы и размаха Рубенса, в нем больше

условности и нервозности («Мучения св. Себастьяна»). Достаточно сравнить картины Рубенса и Ван-Дейка на одну и ту же тему. «Св. Иероним» Рубенса — мощный, добродушный старик в молчаливом одиночестве пещеры рядом с уютно спящим львом. У Ван-Дейка «Св. Иероним» — фанатик, истязаяющий себя, дрожащий в экстазе, и его возбуждение как бы отражается в красном, словно в спешке завязанном покрывале.

Это стремление Ван-Дейка к заострению характера, к индивидуализации облика человека естественно ведет к портрету. И действительно, самая сильная сторона творчества Ван-Дейка — портрет. Начинает Ван-Дейк с простых, интимных портретов (в качестве яркого примера может служить портрет художника Воутерса с женой, написанный очень просто и сердечно). И все же даже в самые интимные портреты Ван-Дейк стремится вложить аристократическую утонченность и интеллектуальную активность, в лицо, позу, блик света на зрачке и т. п. Поэтому его влечет к «большому», репрезентативному портрету, в парадной одежде и с пышными архитектурными кулисами.

С особенной яркостью эти качества Ван-Дейка-портретиста проявляются в Италии, куда мастер попадает в 1620 году и где остается шесть лет. Особенно характерны в этом смысле большие портреты генуэзской знати (Бальби, Паллавичини, Бриньоле-Сале, Спинола, Катанео и других). Монументальная обобщенность силуэта, изящество поз, величаво-мрачное звучание колорита (черного с белым или черного с красным) создают совершенно специфический образ аристократа (ср. также портрет кардинала Бентиволио), в котором сословное превосходство модели сочетается с оттенком усталости и пресыщенности.

В этом смысле поучительно сравнить портреты Ван-Дейка и Тициана. И тот и другой стремятся показать модель с выгодной стороны. Но Тициан отыскивает объективно лучшие, ценнейшие свойства модели; Ван-Дейк же демонстрирует, как модель хотела бы выглядеть, ее общественную маску и претензии. Эта особенность Ван-Дейка заметно усиливается с того времени, когда он вновь возвращается на родину и начинается

последний период его деятельности, завершающейся в Англии.

Полную противоположность Ван-Дейку представляет собой Якоб Иорданс (1593—1678). Как и Рубенс, он был учеником ван Ноорта. В мастерской Рубенса не состоял, но был в близких отношениях с мастером и выполнял с ним некоторые коллективные работы. Не побывав в Италии, испытал сильное воздействие Караваджо и поздней группы его последователей (в особенности Строцци). В некоторых ранних работах Иорданса («Святое семейство», Мюнхен) воздействие Караваджо ощущается несбыкновенно отчетливо и в типах, и в сильных контрастах света и тени, и даже в композиции.

Искусство Иорданса немыслимо без Рубенса, и в то же время оно совершенно самобытно и представляет собой такую же коренную переработку стиля Рубенса, как и живопись Ван-Дейка, но в прямо противоположном направлении — в сторону демократизации образов, часто с оттенком первобытной мощи, но также грубости и тривиальности.

Подобно Рубенсу, и Иорданс тяготеет к изображению обнаженного тела («Геракл у богини плодородия»). Но в его культе обнаженного тела идеал здоровых, пышных форм явно подчеркивает тяжесть, массивность оплывших жиром тел, с одной стороны, — изобилие, с другой — медлительность темпа. И в этом смысле можно сказать, что в мифологических картинах Иорданса часто монументальный размах неотделим от пародии. Элементы пародии еще сильнее выступают в религиозных композициях Иорданса («Изгнание торгующих из храма», где в толкотне даже нет места для руки Христа, где все смотрят на старика, барахтающегося на спине, и где господствуют второстепенные эпизоды, написанные с поразительной живостью и зоркостью, — жирные монахи, старухи с очками, негры, коровы).

Быть может, талант Иорданса всего сильнее разvertывается там, где он не ставит себе никаких возвышенных целей, где он по самой задаче ближе к реальности, к элементарным инстинктам человека и к обыденным ситуациям народного быта. Вместе с тем Иор-

данс, как и Рубенс, всегда мифологизирует быт. Таковы многократно повторяемые художником темы: «Сатир в гостях у крестьянина» — картина, существующая в многочисленных вариантах и поражающая богатством оттенков карнации, сочностью рефлексов и игрой полутонов и буквально наполненная крепкими запахами фламандской земли; или «Праздник бобового короля», где семейное торжество превращается в подлинное обжорство, где пахнет жареным и спиртным, где хохочут, справляют свои естественные надобности, хлебают, жуют и предаются всем инстинктам плоти.

Эти картины Иорданса с животными, сосудами, снедью дают переход еще к одному ученику Рубенса и вместе с тем к одному из новых жанров фламандской живописи. Мы имеем в виду натюрморт и его самого видного представителя во Фландрии — Франса Снейдерса (1579—1657).

В мастерской Рубенса было принято, что несколько художников работало над одной и той же картиной. При этом естественно возникала специализация живописцев по жанрам. Так, Снейдерса Рубенс применял для писания в своих картинах животных, цветов и всяческой бутафории. Но и в качестве самостоятельно работавшего мастера Снейдерс пользовался крупной известностью. Он писал охоты, зоологические сады, птичьи дворы и — больше всего натюрморты.

Снейдерса можно назвать инициатором фламандского натюрморта; все остальные мастера фламандского натюрморта — и среди них очень даровитый Фейт — шли в основном путями Снейдерса. А основной смысл этого пути можно было бы определить как стремление превратить *nature morte* в *nature vivante*.

Прежде всего огромные размеры картин Снейдерса позволяют мастеру изображать изобилие снеди. Композиции Снейдерса характеризуются как декоративным размахом, так и бурной динамикой предметов, разбросанных как бы в хаотическом беспорядке, когда они нависают друг на друга, зацепляют один другого, как бы вываливаются со своего места. Отсюда — впечатление непрерывного движения, бурной энергии (даже неживых предметов), подобных мифологическим картинам

Рубенса. Это — скорее жанры или даже героические события из жизни предметов, чем натюрморты. Тем более что почти во всех композициях Снейдерса присутствуют живые существа, вороватые и обжорливые: мальчик, воровато оглядываясь, тащит виноград, кошка крадется за добычей, собака обнюхивает козулю и т. п. Натюрморт здесь теряет значение «тихой жизни» вещей (*Stilleven* *), которое он приобрел в Голландии.

Во Фландрии XVII века были мастера чистого пейзажа и бытового жанра, но их творчество складывается позднее. Исключение составляют немногие пейзажи Рубенса и жанры А. Броувера. Но о них лучше говорить позднее, тем более что творчество Броувера сложилось в Голландии.

*

От Фландрии вполне естественно мы переходим к Голландии. Ведь они долгое время были объединены в одно государство «Нидерланды» и опирались во многом на общие национальные традиции. Однако после отделения Голландии в самостоятельное государство их пути радикально расходятся. Если во Фландрии (да и в остальной Европе) классовое господство находится в руках дворянства, является главной опорой дворянства и католической церкви, то в Голландии власть переходит к буржуазии.

Тысяча шестьсот девятый год, когда Испания заключила с Голландией перемирие на двенадцать лет, то есть фактически признала самостоятельность голландской буржуазной республики, можно назвать одновременно и зарождением и расцветом голландской нации. К. Маркс называет Голландию «образцовой капиталистической страной». Ее экономической базой служила огромная колониальная торговля. Но если высший слой буржуазии наживал несметные богатства, то низшие

* В своем альбоме, посвященном «Натюрмарту», Ю. И. Кузнецов стремится доказать, что в XVII веке «*Stilleven*» был чисто техническим термином, которым художники обозначали «неподвижную модель». Но от «неподвижной» натуры до «мертвой» натуры дистанция огромного размера.

классы влачили жалкое существование. Верховная власть в стране принадлежала буржуазии — так называемым Генеральным Штатам, члены которых делегировались провинциальными штатами. Однако не следует забывать, что важную роль в стране играл штатгальтер (обычно назначавшийся Генеральными Штатами из потомков Вильгельма Оранского), который был главнокомандующим армией и обладал известной административной властью. Тем не менее основные нити государственного аппарата находились в руках торговой и промышленной буржуазии во главе с так называемым «великим пенсионарием». Оттесненное же от власти дворянство группировалось главным образом вокруг штатгальтера, тогда как центром оставшегося в меньшинстве католического духовенства являлся город Утрехт.

Все это накладывало заметный отпечаток на культурную жизнь страны и создавало предпосылки для своеобразного мировоззрения господствующих слоев. Для Голландии XVII века характерен рационализм, расцвет математики, естественных наук, философии, медицины и, напротив, довольно слабое развитие литературы с ее сильным морализующим, ригористическим уклоном.

Характерна также, в отличие от других европейских стран, гораздо большая зависимость художника от рынка, чем от меценатов. Важной особенностью голландской живописи XVII века является, с одной стороны, крайне узкая специализация художников по жанрам, причем не только в широких рамках пейзажа, бытового жанра и т. п., но и в пределах каждого жанра по более узким разделам: так, скажем, в пейзаже — на марины, лесные пейзажи, дюнные пейзажи, архитектурные пейзажи; в натюрморте — на специальности мастера цветов, завтраков, «суеты сует» (*Vanitas*) и т. п. И, с другой стороны, известная нерасчлененность жанров — отсутствие ясных границ между жанром и портретом («жанровые портреты» Ф. Гальса), между жанром и исторической картиной («Ловля душ» А. ван де Венне) и т. п.

Следует отметить еще два существенных момента, отличающие фламандскую и голландскую живопись.

Первый заключается в характере эволюции: фламандская живопись начинается сразу, так сказать, с синтеза (творчество Рубенса) и потом разбивается на ряд отдельных направлений; голландская живопись сначала движется по множеству мелких потоков, местных школ и направлений, которые в конце концов приводят к синтезу в позднем творчестве Рембрандта. Другая особенность сводится к тому, что во фламандской живописи безусловно господствует человек над окружением; в голландской живописи среда, окружающая человека, часто оказывается важнее самого человека.

Таким образом, мы видим большое своеобразие голландского искусства, значительные отличия, выделяющие его среди других европейских стран того же времени. И, однако же, отсюда было бы неправильно делать вывод (который нередко можно встретить и у зарубежных и у советских искусствоведов), что голландское искусство совершенно выпадает из стилей своего времени, что оно иное по самому своему существу. Мы увидим в дальнейшем, что в голландской живописи было и свое барокко, был и свой академизм и классицизм. Но сейчас хотелось бы обратить внимание на другое.

В голландской живописи в силу определенных условий не было спроса на монументально-декоративную живопись в церквях и дворцах. В Голландии господствовали станковая живопись и оригинальная графика, в которых голландцы стремились увековечить себя, свой родной дом, свой пейзаж, свои любимые вещи. Но, во-первых, и в Голландии XVII века никогда не утихала тяга к «большому» искусству, о чем свидетельствует монументальный групповой портрет и важное значение караванджизма в голландской живописи. А во-вторых, ту «мифологизацию» реальной действительности, которая в живописи других стран находила себе выход в религиозных и мифологических сюжетах, эту роль выполняла настольная книга голландцев — Библия, которая могла превращать любое бытовое событие в библейский сюжет, а любой библейский мотив переносить в обстановку обычного быта.

Но самое главное даже не это. Самое главное заключается в том, что при всем многообразии тематики,

отличающем голландскую живопись при сравнении с другими западноевропейскими странами, голландская живопись XVII века отнюдь не дает исчерпывающего выражения сущности голландской жизни того времени, не отражает ни ее истории, ни ее современных политических и социальных конфликтов, не раскрывает ни практической деятельности голландского народа, труда рабочих и крестьян, размаха торговли и колониальных завоеваний, ни напряженной умственной жизни Голландии с ее замечательными университетами и смелой научной философской мыслью.

Эволюция голландской живописи распадается на три главных этапа: 1. 1600—1630 — период сложения голландской живописи, период напряженной энергии и свободолюбия, пробужденных в голландском народе борьбой за независимость, и победы буржуазной революции. 2. 1630—1670 — период расцвета и вместе с тем появления симптомов кризиса голландской культуры. 3. 1670 и далее — период упадка вплоть до середины XIX века.

В первые два десятилетия XVII века в голландской живописи (отчасти в графике) можно наблюдать такое многообразие направлений, которое мы не найдем в искусстве ни одной европейской страны этого времени.

Перечислим только главнейшие из них, не углубляясь слишком далеко в различные нюансы каждого направления.

1. Сильные пережитки меньеризма — придворно-аристократического и церковно-католического типа: с одной стороны, так называемая Гарлемская Академия во главе с Гольциусом, Корнелиссеном и историком нидерландской живописи, Карелем ван Мандером, с другой стороны, некоторые художники Утрехта, главного центра католической реакции, такие, как Блумарт, Втеваль и другие.

2. Влияние караваджизма — буквальное, главным образом в Утрехте, в кругу Тербрюггена, Бабюрена, Гонтгорста, и в более широком смысле, который захватывает и Франса Гальса и Рембрандта. Характерно, что некоторые художники этой группы, начавшие как последовательные караваджисты, переходят в 30-х годах в противоположный лагерь — например, Г. Гонтгорст

становится придворным живописцем штатгальтера и пишет декоративно-аллегорические композиции в классицизирующем духе. Что касается типично голландских караваджистов, то они предпочитают полуфигурные композиции и пользуются резкими контрастами света и тени для того, чтобы приблизить действующих лиц картины к зрителю. Вместе с тем им присуща известная двойственность: сочетание плебейского протеста против патрицианской культуры и пренебрежение к простому человеку, обращение к обыденности и ее приукрашивание. Самый талантливый из голландских караваджистов, Тербрюгген, приходит в зрелом творчестве к светлому, почти пленэрному колориту («Флейтист», Кассель), который своими голубыми и желтыми тонами предвосхищает колорит Вермеера.

3. Далее следует назвать, говоря об иноземных влияниях при возникновении голландской национальной живописи, группу фламандских эмигрантов, обосновавшихся в Голландии и писавших главным образом лесные пейзажи (самый крупный из них Гиллис ван Конинкслоо), схема которых довольно долго держалась в голландской живописи, пока с ней не покончили Брувер, Ливенс и Якоб Рейсдаль.

4. Необходимо учитывать также влияние в голландской живописи Адама Эльсгеймера, немецкого живописца, жившего в Риме и писавшего маленькие картины с идиллическими сценами в условно-героическом пейзаже, часто при ночном освещении. Несмотря на то, что воздействие Эльсгеймера слегка коснулось Рембрандта и некоторых голландских пейзажистов, его влияние не следует преувеличивать (как это часто делается). Одним из производных влияния Эльсгеймера были небольшие условно-аркадские пейзажи с обнаженными нимфами и античными развалинами, пользовавшиеся большой популярностью в голландских придворных и патрицианских кругах (Пуленбург, Бреенберг и другие).

5. Продолжая проследживать иноземные традиции в ранней голландской живописи, мы переходим к направлению, которое можно назвать ведущим в первые два десятилетия XVII века в Голландии и которое, исходя

из итальянского академизма, постепенно принимало самые различные формы и оказывало различное воздействие на дальнейшее развитие голландской живописи.

Здесь можно назвать имена Эйтенбрука, Пейнаса, Муйарта; но главным среди художников этой группы был, несомненно, Питер Ластман, будущий учитель Рембрандта. Совершенно бесспорно, что Ластман изучал в Италии меньше всего Эльсгеймера (на которого обычно ссылаются западноевропейские искусствоведы), но прежде всего представителей итальянского академизма, принципы и приемы которого он стремится преобразить в национально-голландском духе.

В большинстве случаев речь идет о библейских или мифологических композициях, построенных как бы на своеобразном компромиссе между классицизмом и барокко («Иосиф в Египте», Дублин; «Павел и Варнава в Листре», Варшава). Но в произведениях всей этой группы есть еще один оттенок — гротеска, тенденция, в которой тяга к значительности тематики сочетается со снижением человеческого образа. В этой тенденции находят свое выражение какие-то элементы бунтарства, протеста против буржуазной ограниченности и самодовольства. Если в произведениях Ластмана и Муйарта эта тенденция только намечена, то с гораздо большей силой она сказывается в творчестве других мастеров — их можно было бы назвать «одиночками» голландской живописи, — таких, как Л. Брамер или Б. Кейп, и какой-то своей стороной она коснулась на короткое время творчества молодого Рембрандта. При взгляде на эти произведения на память невольно приходят некоторые картины французского живописца Клода Виньона. Имеем ли мы здесь дело с прямым влиянием или совпадением современных тенденций — сказать трудно.

6. Всем этим течениям, связанным с зарубежными влияниями и культивирующим истолкование прошлого, трактующим главным образом мифологическую или религиозную тематику, противостоит волна национальных, реалистических тенденций, посвященная овладению настоящим, завоеваниям непосредственной, конкретной действительности в пейзаже, жанре и портрете, волна сначала робких, разрозненных явлений, но постепенно

крепнущая и завоевывающая господствующее положение в голландской живописи в 20-х годах.

Эта голландская национальная реалистическая живопись начала XVII века отличается целым рядом своеобразных черт. Прежде всего она весьма архаична как по своей недифференцированности (ни жанр — ни пейзаж), так и по наивной простоватости в характере рисунка. Вместе с тем в ней ярко выражены народные истоки, воплощены демократические идеалы, проявляется тесная связь с агитационными и дидактическими тенденциями народного лубка. Это в одинаковой мере относится к картинам целого ряда амстердамских живописцев, таких, как Аверкамп, изображающий чаще всего развлечения на льду, как Арентс (по прозвищу Кабель), которому ближе трудовая жизнь крестьян и рыбаков, и Адриан ван де Венне, предпочитающий историко-аллегорические композиции («Ловля душ», изображающая победу кальвинистов над католиками).

Во всем этом ощущается та же неоформленность, какую мы наблюдаем и в самом голландском обществе второго десятилетия XVII века с его непрерывной борьбой различных кальвинистских сект (арминиян с гомаристами), а также — на политической почве — унитаристов (стоящих за централизацию власти) с провинциалистами (сторонниками местных авторитетов).

Некоторый шаг вперед делают в Гарлеме (в то время наиболее крупном художественном центре Голландии) Эсайас ван де Вельде и Виллем Бейтевег (особенно в рисунке и гравюре), которые дифференцируют пейзаж от жанра, отказываются от панорамного развертывания пейзажа с высоким горизонтом, ограничиваясь отдельными, частными мотивами с определенной эмоциональной окраской и с попытками воплотить ощущение определенной среды.

Это в еще большей мере относится к жанрам Бейтевега, которые впервые в европейской живописи изображают жизнь частного человека в его повседневной реальности, в тесной связи с окружающей его средой. При этом, однако, следует подчеркнуть две чисто барочные особенности жанров Бейтевега: во-первых, их эмблематический характер, при котором изображенные фигуры

и их взаимоотношения часто символизируют нечто не поддающееся изображению (например, аллегория пяти чувств, сватовство с помощью обмена розами и т. п.), и, во-вторых, декоративно-ритмическое расположение композиций.

Характерно также для начала голландской живописи значительное усиление интереса к портрету, который в некоторых мастерских (например, Миревельта) превращается в массовое производство. Кроме того, почти сразу же при возникновении нового голландского портрета он разбивается на два противоположных направления — придворно-идеализирующее (Гонтгорст, Морельсе) и реалистически-демократическое (Томас де Кейсер, Ф. Гальс), причем отличительными чертами последнего является выражение личного отношения художника к изображенной модели и тяготение к групповому портрету. Если амстердамские художники предпочитают изображать в групповых портретах регентов, попечителей домов призрения, профессоров, читающих лекции по анатомии, то в Гарлеме на первый план выступают портреты стрелковых компаний.

Такова предыстория голландской живописи, конец которой наступает, как только появляется Франс Гальс и его школа.

Франс Гальс и его мастерская стимулировали развитие не только портретной, но и пейзажной и жанровой живописи. Искусство Гальса является подлинным выражением духа народа, полного сил, только что завоевавшего независимость. Отсюда оптимизм и жизнеутверждающая энергия ранних произведений Гальса. Однако с течением времени в его искусстве все более сказывается горечь разочарований, осознание противоречий действительности. Вместе с тем живописное мастерство Франса Гальса становится важнейшим этапом в развитии не только голландской, но и общеевропейской живописи.

Фламандец по происхождению, Франс Гальс (род. между 1580—1585, ум. 1666) появился в Голландии около 1590 года и был учеником Кареля ван Мандера, а с 1610 года сделался членом гильдии св. Луки. К сожалению, совершенно неизвестен самый ранний период деятельности Гальса. Наиболее раннее из известных нам

произведений мастера относится к 1611 году, это — портрет доктора Заффиуса; самая же ранняя из датированных картин Франса Гальса — «Банкет стрелковой роты св. Георгия» 1616 года.

Уже в этом первом групповом портрете Ф. Гальса проявляются многие качества его художественного метода. Если Гальс не стремится к единому действию, то он мастерски умеет создать внутреннее единство пирующих, пронизать его духом демократической корпоративности. И только некоторая скованность композиции говорит о том, что мы имеем здесь дело с первым его опытом группового портрета.

Три следующих по времени групповых портрета стрелковых компаний наглядно демонстрируют творческую эволюцию мастера. «Банкет стрелковой роты св. Адриана», написанный в 1623—1624 годах, — одно из самых солнечных, жизнерадостных произведений Гальса, самое светлое по краскам и полное движения. «Банкет роты св. Георгия» 1627 года — композиция, быть может, еще более динамичная и мимолетная в фиксации поз и мимики стрелков, но в ней уже нет ни солнечности, ни беспечной активности стрелков. Напротив, намечается некоторая сдержанность в их поведении и даже, пожалуй, оттенок скепсиса.

«Стрелковая рота св. Адриана» 1633 года означает решительный перелом в мировосприятии художника. Во-первых, это — уже не пиршество, а сбор перед выступлением в поход. Во-вторых, здесь уже нет равенства всех участников (капитан господствует над своими подчиненными). И, в-третьих, действие происходит не в солнечный день, а в пору сгущающихся сумерек.

Но, пожалуй, еще глубже внутреннюю эволюцию творчества Ф. Гальса показывают его жанровые картины и особенно тот новый жанр, который можно было бы назвать «жанровым портретом».

Около 1620 года, может быть немного раньше, может быть немного позже, Гальс пишет несколько жанровых картин («Веселое общество», «Юнкер Рамп», «Человек с роммельпотом»). В них еще живы иносказательные традиции XVI века. Но в них звучит и плебейский вызов буржуазному благополучию и острота, активность

восприятия человека. Вместе с тем чувствуется, что художника интересует не столько психологическое, сколько физическое состояние человека, и передаче его содействуют не только жесты и мимика героя, но и мастерство живописной фактуры, характер, темп и направление мазка.

В 20-х годах Франс Гальс вырабатывает своеобразную двух- или однофигурную композицию, в которой портретные черты модели сочетаются с каким-либо бытовым действием, связанным чаще всего с вином или музыкой. Влияние караваджизма в них несомненно — и в полуфигурной схеме композиции, и в некоторой маскарадности облика (берет с пером), и в предпочтении социальных низов, и в пластической осязательности образа. Но голландский мастер совершенно переопределяет эти караваджистские традиции в новом, национально-голландском духе, причем мы ясно ощущаем тот постепенный перелом в мировосприятии художника, который мы наблюдали в его групповых портретах, — от радостного восхищения жизнью к осознанию противоречий действительности.

Начало этой серии обозначают «Два поющих мальчика» (Кассель) и «Смеющийся мальчик с пивной кружкой» (Леердам) — обе картины написаны около 1624—1627 годов; к последним картинам серии принадлежат «Мулат» с дерзкой и вместе с тем беспомощной улыбкой, «Малле Баббе» (Берлин), написанная острыми, жалящими мазками злобная старуха, завсегда тай харчевни, но созданная не с осуждением, а с восхищением ее энергией, силой ее протеста против фарисейского благополучия, и «Цыганка» (Лувр) (все три картины выполнены в самом конце 20-х годов), образ, полный женственности, человеческой привлекательности, в простой девушке из низов — настоящий положительный образ человека из народа без всякой примеси шутовства, приниженности или издевки.

После «Цыганки» Франс Гальс пишет еще только один «жанровый» портрет в чистом виде — «Человек, снимающий шляпу» (Брюссель) — образ одновременно и подобострастия и сурового укора, начисто лишенный малейшего оттенка оптимизма.

С середины 30-х годов начинается новый период в творчестве Ф. Гальса — период большей серьезности, отказа от развлекательности, но также и от изображения людей из народа.

В 20-х и 30-х годах XVII века влияние Франса Гальса на развитие голландской живописи было решающим, не только на тех живописцев, которые работали в его мастерской (Гальс был, по-видимому, первоклассным педагогом), но и на художников других школ и городов, общавшихся с ним. Вместе с тем его неповторимое мастерство острой портретной характеристики было, вероятно, одной из причин того, что живописцы, формировавшиеся в его окружении, не пошли по пути портрета и что народные, демократические тенденции, которые воплощены в творчестве раннего Гальса, получили дальнейшее развитие в бытовом жанре и особенно в пейзаже.

Именно в мастерской Гальса жанристы впервые отказываются от дидактических и эмблематических тенденций, а вместе с тем начинается дифференциация жанра на буржуазный и крестьянский или плебейский, а внутри буржуазного — на светский и военный.

Вместе с тем намечается некоторая эволюция в пределах обоих разновидностей бытового жанра — от более широких общественных связей, от приподнятого тона и светлого колорита к большему сужению кругозора, к более интимному, семейному кругу, к меланхолическому тону и более выразительной игре светотени. Это развитие можно проследить в живописи брата Франса, Дирка Гальса, Юдифи Лейстер, пытавшейся сочетать уроки Франса Гальса с традициями караваджизма, и Виллема Дейстера, пожалуй, единственного голландского жанриста, стремившегося к поискам героического в обыкновенном, к сильным характерам и драматическим ситуациям.

Несколько обособленное место в кругу гарлемских жанристов занимает мастер крестьянского жанра, фламанец по происхождению, Адриан Броувер (1605/6—1638), который шестнадцатилетним юношей появился в мастерской Франса Гальса, сложился там как живописец, а затем в 1631 году вернулся на родину. Именно в кругу Гальса Броувер научился изображать крестьянина

как личность со своим душевным складом, своими конфликтами и переживаниями.

И там же сформировалось его дарование колориста, владеющего тончайшими нюансами всяких переходных, переливающихся красок, подчиненных единому буроватому или жемчужно-серому тону. Начинает Броувер с карикатурных, гротескных композиций и типов и только постепенно приходит к новому, полному юмора и драматической силы пониманию крестьянского и плебейского жанра. Но настоящий расцвет его выдающегося искусства наступает по возвращении мастера на родину, во Фландрию, в 30-х годах. Там об этом и пойдет речь.

В голландском пейзаже в 20-х годах складываются два прямо противоположных течения. Одно из них — консервативное, космополитическое, имеет успех в придворных и патрицианских кругах. Сначала оно носит академически-аркадский характер (Пуленбург, Бреенберг, Сафтлевеи и другие), а с течением времени, особенно в 50—60-х годах, когда его представителей называют «итальянистами» (Ян Бот, Клас Берхем и другие), приобретает явно классицистические черты. Другое — прогрессивное, демократическое направление (с некоторыми чертами барокко) становится господствующим в широких кругах голландского общества. Художникам этого направления свойственно не искать «интересных» сюжетов и довольствоваться самыми обыкновенными, «низменными» мотивами. Основное их внимание сосредоточено на изучении и передаче влажной атмосферы голландского пейзажа и на создании тонального колорита, с помощью которого они добиваются единства земли и неба и эмоционального воздействия своих пейзажей на зрителя.

Пейзаж становится излюбленным жанром голландских живописцев, самым национальным и самым демократичным. Не только потому, что его покупателями являются ценители из крестьян и городских низов, но и потому, что они передают природу, как она увиденна глазами простых людей и как тесно связана с их жизнью, их трудовой деятельностью.

Одним из первых на новый путь вступает художник Ян Порселлис (ок. 1584—1632), фламандец, с 1620 года

обосновавшийся в Голландии. Его специальность — морской пейзаж, марина. Его можно считать первым маринистом европейской живописи, который пишет море не ради изображения какой-нибудь исторической битвы или подробного изображения большого корабля, а ради изображения самого моря, его жизни, его единства с облачным небом, ради создания впечатления влажной атмосферы. Мастер в передаче прозрачной, пенистой волны, он постепенно переходит от спокойного моря к изображению бури на море.

Питер де Молейн и особенно Ян Гойен (1596—1656) являются продолжателями Порселлиса как в водных, так и в земных пейзажах. Их можно назвать родоначальниками совершенно нового типа пейзажа в европейской живописи — когда целью художника является фиксация совершенно неприятельного, невзрачного уголка голландской природы, дюн или каналов, причем именно уголка, а не широкой панорамы. Для их живописи зрелого периода характерно применение чисто барочных и в то же время глубоко национальных живописных приемов — удара света, падающего на какой-то определенный участок земли и перекликающегося со светлым пятном в небе, и тяготение к тональной живописи — применение тончайших нюансов желтоватых, серо-голубых, матово-зеленых оттенков в общем буром тоне колорита — приемы, создающие и единство земли и неба, и влажность атмосферы, и какой-то оттенок грусти и чего-то родного в облике изображенной природы.

Однако ван Гойен не сразу приходит к этим типичным для него живописным приемам. Его ранние пейзажи — начала 20-х годов — отличаются условностью и архаичностью сюжетов, пестротой красок и чрезмерным изобилием частных мотивов. Только после встречи с Порселлисом в 1629 году ван Гойен находит свое новое отношение к природе и свой новый живописный метод («Дюны», Берлин).

Такой же пример эволюционный путь несколько позднее проделывает Соломон ван Рейсдааль (ок. 1602—1670). Но в дальнейшем их пути расходятся, и Соломона Рейсдааля влечет в сторону более красочных, контрастных по свету и тени и монументальных решений пейзажа.

Особняком в истории раннего голландского пейзажа стоит творчество Геркулеса Сегерса (1589/90— до 1638). От всех современных ему пейзажистов Сегерс отличается многообразием задач и приемов (он был столь же блестящим графиком, сколько живописцем), взволнованностью и героичностью своего мировосприятия и тягой к эксперименту. Вероятно, именно все эти качества сделали Сегерса непопулярным у современников (он умер в полной нищете), но зато его искусство вызывало восхищение у последующего поколения голландских живописцев и графиков (Рембрандт имел в своей коллекции полный набор офортов Сегерса).

Поиски цветного офорта и лунного освещения в офорте являются столь же единичными для того времени, как и пейзаж без человеческих фигур, стремление воссоздать не жизнь в природе, а жизнь самой природы. Наконец, отличие Г. Сегерса от современников заключается и в том, что его привлекают не частные уголки природы, а широкое, воздушные горизонты, устремленные в безграничные дали. Его «Виды Ренена» (в Берлине) отличаются поразительной монументальностью и величавостью, внушающей зрителю свободолобивые мечты.

Вместе с тем после поездки во Фландрию, в 1629—1630 годах, в творчестве Сегерса происходит решительный перелом. Надо думать, что разочарование в буржуазной действительности вносит в художественное мировосприятие мастера ранее чуждый ему оттенок напряженного драматизма. Все позднее искусство Сегерса построено на взволнованном отображении духовного мира человека через пейзаж, на эмоциональном истолковании действительности, которое находит свое высшее выражение в искусстве Рембрандта.

Однако прежде чем перейти к характеристике молодого Рембрандта, необходимо вкратце остановиться еще на одном жанре, который получил в Голландии XVII века наибольшее распространение из всех европейских стран,— на натюрморте.

Этот расцвет натюрморта в Голландии можно объяснить разными причинами. Во-первых, стремлением голландца видеть в искусстве изображение самого себя

в окружении любимых предметов, культом частного быта. Во-вторых, обилием местных традиций — в нидерландских миниатюрах часословов, в картинах Артсена и Бейкелара, изображавших рынки и лавки, в натюрмортах на столах стрелковых банкетов.

После первых, несколько архаических натюрмортов Флориса ван Схотена, своим симметричным, раздельным изображением различных сортов фруктов и металлических сосудов напоминающих витрины магазинов, голландский натюрморт начинает развиваться по трем главным направлениям.

Это, во-первых, утрехтская школа декоративно-аристократического натюрморта с изображением цветов и редкостных раковин. Во-вторых, гарлемское направление «Завтраков» (самые крупные мастера — Питер Клас и Виллем Геда), часто изображающих скромный угол стола с бокалом вина, селедкой, лимоном, булочкой и скомканной салфеткой. Для них характерно как бы незримое присутствие человека, тонкая передача материальности вещей и сдержанный, тональный колорит. Наконец, третья разновидность раннего голландского натюрморта получила распространение в университетском городе Лейдене. Это — ученый натюрморт, носящий название «*Vanitas*» (суета сует) или «*Memento mori*» (думай о смерти). В нем как бы еще сохранились средневековые представления о бренности всего земного. Здесь мы обычно найдем изображение черепа, глобуса, музыкальных инструментов, растрепанного фолианта, песочных часов, погасшей свечи и т. п. Все эти формы и виды голландского натюрморта сложились уже в 20-х годах XVII века, но их расцвет относится к более позднему времени.

В заключение несколько слов о Рембрандте. Его искусство, собственно говоря, принадлежит уже к другому периоду в истории Голландии — периоду резкого обострения социальных противоречий и высшего экономического и культурного расцвета. Но формирование творческого метода Рембрандта, этого «первого сретика в живописи», как его назвал один из его учеников, проходило в те годы, когда голландская буржуазия еще не

порвала своих связей с народом, еще не утратила полностью своих демократических традиций.

Рембрандт ван Рейн родился в 1606 году в семье мельника, которая хотела сделать из него ученого или чиновника. Поэтому он пошел в латинскую школу, по окончании которой поступил в Лейденский университет. Однако художественные наклонности юноши взяли верх над требованиями родителей, и молодой Рембрандт поступил в мастерскую местного живописца Якоба ван Сваненбурга, где пробыл три года. Ван Сваненбург, посредственный живописец, писавший архитектурные пейзажи и шабаши ведьм в духе Брейгеля Адского, вряд ли много мог дать своему ученику. Рембрандт переезжает в Амстердам и полгода штудировал под руководством одного из популярнейших тогда в Голландии живописцев, Питера Ластмана. По возвращении из Амстердама в Лейден в 1625 году молодой Рембрандт организует вместе со своим товарищем Яном Ливенсом совместную мастерскую.

По-видимому, пребывание в мастерской Ластмана и знакомство с художественной жизнью Амстердама очень расширило художественный кругозор Рембрандта. Нет сомнения, что именно в это время он приобщается к караваджизму, который сыграл важную роль в становлении его живописного метода; возможно, что в эти же годы он встречается с Клодом Виньоном.

Однако с сожалением нужно признать, что самый ранний период деятельности Рембрандта нам до сих пор по-настоящему неизвестен. За последние годы было обнаружено несколько новых картин Рембрандта, подписанных и датированных 1625 и 1626 годами. Назовем некоторые из них: «Мучение св. Стефана» (1625, Лион); «Гнев Ассура» (Художественное общество Северной Каролины — в последнее время основную долю работы над этой картиной приписывают Ливенсу); «Изгнание торгующих из храма», 1626 (подпись более позднего времени, Москва, ГМИИ); «Музицирующее общество» (1626, частное собрание в Париже) и др.

Прежде всего нужно признать, что все эти картины очень различаются по манере друг от друга; кроме того, всем им присуще очень невысокое художественное

качество; наконец, своим гротескным характером они резко выделяются среди тех картин, которые до последнего времени считались самыми ранними произведениями молодого мастера («Валаамова ослица», Париж, Музей Коньяк; «Товит и его жена», замок Рохонц близ Лугано).

Перед нами возникает дилемма: или считать эти вновь открытые картины произведениями других авторов, а не Рембрандта (а может быть, в иных случаях и фальшивками?) или прийти к выводу, что Рембрандт долго не мог добиться уровня ученического умения и метался в поисках какой-то более или менее прочной живописной манеры. Но и в том и в другом случае мы должны признать, что тем художником, который предвещает будущего Рембрандта, молодой мастер становится только в самом конце 1620-х годов, когда он пишет «Апостола Павла» (в Нюрнберге и Штутгарте), «Иуду, возвращающего серебренники» (в собрании Нормэнби в Лондоне) и «Христа в Эммаусе» (в Музее Жакмар-Андре в Париже), а также несколько автопортретов (в Касселе, Гааге, Стокгольме). Именно здесь мы видим чудесное и возвышенное в обыденном, видим стремление художника уловить становление личности, именно здесь свет начинает становиться средством духовной выразительности и этического начала, именно здесь элемент гротеска и юмора выступает не в своем элементарно-грубом виде, а как тонкое орудие демократического протеста против фарисейского лицемерия общества.

Это становление Рембрандта как гениального художника, почти совпадающее со становлением гениального живописного мастерства Веласкеса, знаменует конец первого периода в истории западноевропейского искусства XVII века.

*БЕНВЕНУТО
ЧЕЛЛИНИ*

«Жизнь» («Vita») Бенвенуто Челлини не требует ни рекомендации, ни оправдания. Вряд ли найдется читатель, которого не захватил бы неистовый темперамент художника. Кто раз подпал под обаяние «Vita» Челлини, уже не в силах от него освободиться до самой последней строчки книги. «Жизнь» Челлини не читают, а проглатывают в том же стремительном темпе, в котором она промелькнула для самого автора воспоминаний. Еще меньше автобиография Челлини нуждается в оправданиях и извинениях. Мы не повторим ошибки первого издателя «Vita», ученого доктора Кокки, который, напутствуя читателя, предостерегает его от дурного влияния Челлини, от его вспышек злобы и грубых слов, от его сомнительной морали и безудержной выдумки. Челлини надо брать таким, каков он есть; как выразился итальянский критик Де Санктис — «tutto vita, tutto cose» (весь — жизнь, весь — действие) — человеком неистощимой витальности, изумительной пластической фантазии и величайшего напряжения творческой энергии. Вся автобиография Челлини насыщена действием, воплощенным в слово. В книге Челлини нет никаких описаний, никаких рассуждений, есть только люди и события, рассказанные тем пылким, ярким, образным языком, которым говорила флорентийская улица четыре века тому назад. По правде говоря, воспоминания Челлини вообще не написаны, а продиктованы — в буквальном смысле слова сказаны на очаровательном народно-флорентийском наречии*.

Автобиография Челлини давно уже оценена по заслугам. Недаром критик Джузеппе Баретти назвал ее самой восхитительной книгой на итальянском языке, а Огюст Конт включил ее в свой маленький каталог десяти избранных произведений мировой литературы. Но «Vita» — не просто замечательное произведение литературы; «Vita» — такой памятник эпохи, который воспроизводит ее в ослепительной череде пластических видений, позволяет нам вчувствоваться в ее самые противо-

* Только первые страницы «Жизни» Челлини написал собственно-ручно, остальное он продиктовал четырнадцатилетнему писцу у себя в мастерской во время работы, которая, по его словам, шла от этого еще лучше.

речивые настроения, сжиться с ней и понять ее со всей полнотой, какая вообще доступна отдаленным потомкам. Пусть Челлини пристрастен, пусть он не знает границ в самовозвеличении — его воспоминания смело можно назвать самой непосредственной и самой осязаемой из всех дошедших до нас автобиографий художников. Что же касается исторической ценности «Vita», то по мере обнаружения новых архивных свидетельств все больше выясняется правдивость рассказа Челлини, все несомненной подтверждается истинность сообщаемых им фактов.

Но если «Vita» Челлини не нуждается ни в рекомендации, ни в оправдании, то все же ее читателю трудно обойтись без истолкователя, который бы помогал ему понимать все, что у автора так чарующе увлекательно и так порою нам чуждо, и который попытался бы объяснить, как вообще мог родиться такой человек, какая культура, какие социальные и этические предпосылки создали личность Челлини.

Самое главное препятствие к истинному пониманию человека и художника Челлини — это упорно укоренившийся, но совершенно ложный взгляд, будто в автобиографии Челлини ярко отражаются типичные свойства эпохи Ренессанса. В том-то и дело, что Челлини не был человеком Ренессанса, что его характер, его искусство, его жизнь порождены культурой, во многих отношениях прямо противоположной Ренессансу или классическому стилю. Что же это за культура, как и когда она возникла и каковы ее главные признаки?

В истории искусства эту эпоху называют маньеризмом или антиклассическим стилем, в истории религиозного движения она определяется понятием контрреформации, наконец, в области социально-политических отношений она подготовляет расцвет абсолютной монархии и больших национальных государств XVII века¹. Однако было бы неправильно оценивать эту эпоху только как переходный этап. Она характеризуется совершенно самостоятельным стилем культуры, одинаково отличным как от Ренессанса, так и от барокко. В искусстве первые признаки нового мировоззрения, подвергающего сомнению идеалы Ренессанса и классического стиля, на-

мечаются в 20-х годах XVI века, решающими же датами в социально-политической борьбе следует считать восстание и гибель кастильских городских коммун в 1521 году, падение Флоренции в 1530 году, крушение революции в Мюнстере и Любеке в 1535 году. Городская культура постепенно начинает превращаться в помещичью культуру, буржуазия, приобретая землю, усваивает себе навыки аристократии, и мало-помалу возникает новый тип придворной культуры, основанный прежде всего на принципе регламентов и ограничений.

Именно это стремление ограничить, «связать личность», подчинить ее высшей воле и составляет главный идейный стержень культуры контрреформации, основной ее лейтмотив. В светской культуре это стремление «связывать» отражается прежде всего в том огромном успехе, который завоевывает во всей Европе испанский придворный этикет с его столь сложными и суровыми предписаниями. Духовный же идеал эпохи контрреформации характеризует новый тип сдержанного, замкнутого в себе человека, столь противоположный герою Ренессанса — индивидуалисту, энтузиасту, гордому своим интеллектом и своей мощной волей. Стиль Ренессанса основан на культе личности, на признании абсолютной независимости воли. Однако начиная с 20-х годов XVI века происходит резкий перелом, который приводит к совершенно противоположному мировосприятию — к подавлению свободной воли, к обесцениванию человека. Разум и воля находятся теперь в полной зависимости от чувств².

Стоит проследить, как этот лейтмотив подавления воли красноречиво отражается во всех областях духовной и материальной культуры эпохи.

Возьмем, например, одежду. Костюм человека Ренессанса характеризуют мягкие складки, которые свободными, широкими волнами охватывают человеческую фигуру. Такая одежда не стесняет движения тела, но в то же самое время выделяет его мощную структуру, придает ему величавость. Шея обычно открыта, бархатный камзол без рукавов оставляет полную свободу движениям рук. Человек Ренессанса неохотно прибегал к шляпе, но если он все же пользовался головным убором, то всего чаще в виде мягкого берета, которому мож-

но придать любую форму. Одним словом, одежда Ренессанса служит человеку, подчиняется свободному ритму его движения, исполняет его волю.

В конце 20-х годов XVI века, после нашествия испанцев в Италию, вместе с испанским этикетом проникает и испанская мода. Незаметно, в течение каких-нибудь десяти лет, она распространяется по всей Европе, решительно подавляя всякий индивидуализм и гордую независимость в одежде. Шею закрывает кружевной воротник, ноги обтягивает узкое трико, на голове появляется высокая шляпа с узкими полями, обувь становится длинной и узкой, с острыми носками, вместо светлых, красочных тканей Ренессанса теперь господствует мрачный черный цвет. Проходит еще десяток лет — и в середине века человек так зажат, стянут крепкой скорлупой одежды, что не смеет двинуть рукой, повернуть голову, нагнуться. Человек в плену у одежды. Не одежда служит человеку, а человек — раб одежды.

Во второй половине XVI века испанская мода достигает высшего расцвета и неограниченного господства в Европе. Тогда-то и появляются не столь же типичные, сколь диковинные нововведения. Прежде всего — крепко накрахмаленный, огромный трехэтажный воротник, прозванный «жерновым камнем» или «тремя ступеньками на виселицу». Стягивая шею и отделяя голову от туловища, он сильно затруднял движения человека — из-за него даже ложки приходилось делать более длинными. Затем — так называемый гусиный живот, который выпирал вперед, висел в воздухе. Особенно же противоестественна была женская одежда: на плечах, бедрах и спине были прикреплены огромные подушки, которые придавали телу женщины совершенно чудовищные формы. Таким образом испанская мода во имя абсолютно произвольного идеала стилизовала человеческое тело, сжимала его в железных тисках одежды, подавляя волю человека, его личность, его достоинство.

Но Испания, страна, где господствовали этикет с его столь сложными и суровыми предписаниями и чрезвычайная чувствительность в вопросах чести, оказала сильное воздействие на европейскую культуру не только в одежде. Из Испании распространялся также чрез-

вычайно сложный и утонченный вид речи, украшенный изысканными аллегориями и скрывающий истинные намерения человека под оболочкой всяческих сравнений и восклицаний. Правда, расцвет этой витиеватой речи относится к несколько более позднему времени; в Испании она получила прозвище «гонгоризм», в Англии ее главным представителем был Лилли, автор в свое время популярного романа «Эвфуэс», оказавшего сильное влияние на язык молодого Шекспира. Но первые симптомы этого замысловатого многословия, главная цель которого — изумить, ошеломить, очаровать и вместе с тем скрыть свои подлинные чувства, появляются именно в интересующий нас период. Яркую параллель к гонгоризму мы найдем в своеобразной склонности эпохи ко всякого рода раритетам, в появлении так называемых кунсткамер. Самая прославленная из таких коллекций принадлежала Рудольфу Второму в Праге, где наряду с выдающимися произведениями искусства были выставлены напоказ и чешуя крокодила, и дракон с двумя головами, и гвозди из Ноева ковчега. К столу того же самого Рудольфа подавались лаштеты, изображавшие метаморфозы Овидия, и пироги с изюмом, демонстрировавшие гибель Трои. Так красноречиво проявлялось стремление человека уйти от реальной жизни в мир чудес, тяга к тому, что можно было бы назвать пассивным романтизмом.

Однако эта жажда чудесного и небывалого знаменует собой лишь одну из руководящих тенденций эпохи контрреформации. Наряду с ней не меньшую живучесть проявляла и другая, прямо противоположная тенденция (также совершенно чуждая Ренессансу) — тенденция к натурализму, к вещественности, ошеломляюще осязательному восприятию реального мира, тенденция, связанная какими-то внутренними нитями с пренебрежением к действительности и ведущая к искажению природы и ее осмеянию. В первой половине века эта тенденция отражается в явлении так называемого грубиянства, а позднее ее наиболее ярким выразителем становится «плутовской роман», отражающий настроение тех социальных слоев, тех общественных низов, которыми пренебрегала эпоха Ренессанса (первый «ро-

ман пикареск» — «Ласарильо из Тормеса» — появился в 1554 году).

Рассказ ведется от лица бедняка (*pisago*), повествующего о бесконечных мытарствах, которые ему приходится переживать в голодной Испании. Два момента решительно отличают «плутовской роман» от новеллы Ренессанса: во-первых, крайняя вещественность, почти физиологическая осязательность рассказа и, во-вторых, его субъективный характер, его автобиографическая форма.

Еще важнее, что именно в эпоху контрреформации возникли два новых вида европейского театра — опера и *commedia dell'arte*. На первый взгляд может показаться, что между ними нет ничего общего, что они как бы являются прямой противоположностью друг другу. На самом деле оба вида театра тесно объединяет общий признак эпохи — тяга к произволу, к чудесному, к фантастически стилизованной действительности. Для того чтобы понять значение оперы в истории европейского театра, следует прежде всего вспомнить, что театральные декорации в теперешнем смысле этого слова, подготовленные обычаями триумфальных процессий и въездов, впервые появляются именно в опере. Занавес, кулисы, всякого рода сценические эффекты — буря, пожар, полет в воздухе — одним словом, все атрибуты того сказочного мира, который зовется театральной сценой, все они появляются вместе с оперой.

Другой новый вид театра, возникающий в Италии после ренессансной эпохи — так называемая *commedia dell'arte* (первые труппы театра импровизации являются в 30-х годах, вполне сложившиеся формы — в 70—80-х годах XVI века). Как мог этот театр заразительного смеха и неудержимого темперамента возникнуть в столь серьезную, пессимистически мрачную эпоху? Объяснение следует искать в самом существе театра импровизации. *Commedia dell'arte* неразрывно связана с масками. Изображает она не столько жизнь, сколько символы жизни, стилизацию жизни. Изображает она не живых людей, а раз навсегда установленные схемы темпераментов. Герои *commedia dell'arte* действуют не по собственной воле, а словно по высшему повелению. Сами они не меняются, меняются только их отношения. Подобно тому

как Панталоне всегда носит длинные штаны, а Арлекин всегда одет в пестрые лохмотья; подобно тому как стилизована их одежда, стилизован и их характер. Их активность — это мнимая активность; она напоминает марионеток, которых за ниточку дергает невидимый руководитель. У героев *commedia dell'arte* так же нет самостоятельной воли и индивидуального лица, как у человека, стянутого корсетом и подушками испанского костюма. Нет ничего удивительного в том, что испанскую моду и театр масок создала одна и та же эпоха.

По контрасту с прогрессивно-демократической сатирой *commedia dell'arte* обратимся к противоположному крайнему полюсу католической реакции — к основанию многочисленных монашеских орденов и прежде всего ордена иезуитов (основан в 1540 году) — главного врага буржуазии, Реформации и развития капиталистических отношений. Для основателя ордена, Игнатия Лойолы, самым верным залогом успеха было полное подавление личной воли. Лойола был глубоко убежден, что дух сильнее материи, что человеческое тело подобно инструменту, из которого по желанию можно извлечь любой эмоциональный тон (вспомним столь излюбленную маньеристами «*figura serpentinata*»). Этот принцип он и кладет в основу ордена, организованного по образцу военной дисциплины и иерархии. Не было, кажется, ни одного самого укромного уголка жизни, куда не проникал бы вездесущий глаз ордена: и кабинет властителя, и тюрьма, и искусство — все служило ареной деятельности иезуитов. Но эта деятельность, эта активность, требуемая от братьев ордена, была, в сущности, мнимой активностью, так как в руках начальника каждый член ордена должен был превращаться в «посох или труп», каждое малейшее проявление личной воли беспощадно подавлялось. Чрезвычайно характерны в этом смысле те духовные упражнения (*exercitia spiritualia*), которые Лойола предназначал для подготовки будущих членов ордена. Сотканные из поразительного контраста мистики, отвлеченных идей и крайнего натурализма, упражнения Лойолы ставят своей целью довести ученика до экзальтации, до высшего религиозного экстаза, заставить его воочию убедиться в райских бла-

женствах и ужасах ада, «в воображении слышать крики и жалобы, чувствовать зловоние ада, вкусить горечь слез и ощутить огонь, пожирающий души осужденных».

Чтобы еще полнее и ярче восстановить дух эпохи контрреформации, обратимся за формулами к философии того времени. Для одного из самых острых мыслителей XVI века, Мишеля Монтеня, «мир есть вечное колебание», «все вещи,— говорит Монтень в своих «Essays»,— находятся в непрерывном движении; даже постоянство есть лишь слабое колебание». «Жизнь сама по себе ни хороша, ни дурна, она только предоставляет место хорошему или дурному, в зависимости от того, что мы в нее вкладываем». Так создаются предпосылки для главного стержня размышлений Монтеня — для самонаблюдения. Во введении к своим «Essays» Монтень пишет: «Je suis moi même le sujet de mon livre» (я сам являюсь предметом моей книги). Другими словами, не человек вообще в его отношении к космосу, а именно этот определенный индивид, называющий себя «я», является основной темой философии Монтеня. Однако и изучение самого себя, по мнению Монтеня, приводит в конце концов только к сомнительному и фрагментарному познанию. Наши органы чувств позволяют нам познать только наши собственные ощущения, но не вещественную природу. Отсюда — скептицизм Монтеня, отрицающий и реальность и мир идей (объективный критерий истины).

В заключение несколько слов об эстетических взглядах эпохи. Художественная теория маньеризма направлена против объективных законов наблюдения и передачи натуры, столь ценимых Ренессансом. Художник свободен, его творчеством руководит субъективный полет воображения, оригинальность выдумки, инвенция. Но эта свобода опять-таки мнимая — в действительности художник связан множеством самых стеснительных норм, догматов, регламентов — тематикой, условностями хорошего тона (*decorum*), прославлением государя и его рода, церковными догматами, воспитательной и агитационной ролью искусства. Главное ударе-ние художественной теории маньеризма направлено не на сущность искусства, а на его воздействие.

Основное отличие художественной программы маньеризма от принципов классического стиля можно было бы формулировать следующим образом. Художественная теория Ренессанса как бы отождествляла натуру и искусство. Произведение искусства тем выше, чем оно ближе к действительности: естественность, *il naturale*, как выражались в эпоху Ренессанса, — вот главный критерий художественной ценности. Теперь этот критерий резко изменился. По взглядам маньеристов, искусство не равно натуре, но выше ее. Сама по себе натура слепа и ничтожна; красота в природе проявляется в неполной и туманной форме, только искусство способно поднять ее до непреходящей, вечной идеи. В этом смысле теория маньеризма решительно отличается не только от предшествующей, от теории Ренессанса, но и от последующей, от барокко. Искусство Ренессанса объективно, оно руководствуется законами, которые определяют деятельность природы, тяготеет к установлению постоянных законов восприятия и изображения природы. Искусство барокко субъективно, стремится уловить текучесть явлений природы, их непрерывную изменчивость. Маньеристы отвергают и тот и другой подход (или, может быть, вернее — пытаются объединить субъективизм с нормативностью). В виде парадокса это различие теоретических установок можно было бы выразить следующим образом. Искусство Ренессанса изображает мир, каков он есть, каким его видят все; искусство барокко — каким он кажется или как я вижу. Искусство же маньеризма стремится изобразить действительность, какой ее обычно не видят, какой она должна или может быть.

Думается, что теперь нам должно быть ясно, какие социальные и культурные сдвиги отражаются в «*Vita*» Челлини — ближе ли она к идеям Ренессанса или контрреформации? Прежде всего об этом красноречиво свидетельствует самая форма автобиографии, совершенно чуждая эпохе Ренессанса. Тогда художники охотно делились своими техническими познаниями или же обсуждали теоретические проблемы искусства. Точно так же чужда автобиографическая литература и эпохе барокко, когда наибольшую популярность приобретает хроника и историография локальных художествен-

ных школ. Напротив, эпоху контрреформации характеризует как раз интерес ко всякого рода личным самовысказываниям художников. Здесь нет ничего удивительного. Эпоха, которой свойственно стремление человека отмежеваться от внешнего мира, замкнуться в себе, отринуть реальность во имя своих субъективных эмоций, естественно должна была создать тягу к самопознанию и к исповеди. Можно смело утверждать, что XVI век впервые создал не только метод самонаблюдения в психологии (Монтень), но и автопортрет в живописи, в том смысле, как его понимало позднейшее европейское искусство — когда художник способен, так сказать, раздваиваться, становясь в одно и то же время и автором и наблюдателем собственных переживаний (поздний Тициан, Сальвиати, Брейгель). К той же области эмоциональной исповеди относится, разумеется, и автобиография художника.

«Vita» Челлини отнюдь не была исключением для своего времени. Примерно с середины XVI века во всех крупных и мелких центрах Италии художники начинают чувствовать непреодолимую потребность порываться в своих воспоминаниях и впечатлениях, восстановить ход своей жизни, рассказать о своих надеждах и разочарованиях, поведать миру свое *credo*, свой путь художника, свои заслуги. Начиная со скромных, беспорядочных записей родоначальника маньеризма, Якопо Понтормо, в которых яркие мысли об искусстве перемешиваются со счетами и расходами, и кончая путевыми письмами прославленного виртуоза и кавалера Федерико Цуккаро, не упускающего упомянуть ни одной из оказанных ему почестей, в этих автобиографиях проходят перед нами все социальные и психологические оттенки художественных темпераментов и самые разнообразные виды литературных жанров — от стихотворного и эпистолярного стиля вплоть до новеллы. Наряду с «Vita» Челлини наибольший интерес для понимания эпохи представляют мемуары главного соперника Челлини при флорентийском дворе, Баччо Бандинелли, отрывок автобиографии, составленный в стиле завещания сыновьям, автором которого является ученик Микеланджело, Рафаэлло да Монтелупо, и очаровательные заметки-

диалоги французского керамиста Бернара Палисси, возникшие из публичных лекций, прочитанных художником в Париже в 1575 году. Ни одно из этих произведений мемуарной литературы не может, однако, идти в сравнение с «Жизнью» Челлини по яркости фантазии, последовательности и откровенности. Ни в одном из них не чувствуем мы так остро личность художника, и ни в одном из них не отражаются так наглядно настроения противоречивой, полной глубокого брожения эпохи.

Первое впечатление, которое читатель получает, следуя за стремительным рассказом Челлини,— это непрерывная активность, ненасытная жажда деятельности. Недаром большинство биографов называет Челлини человеком действия. Но так ли это, или, вернее,— исчерпывает ли понятие действия, активности характер Челлини? В том-то и дело, что действия Челлини подчиняются не разуму и воле, а чувствам и подсознательным инстинктам. Не действия Челлини, столь внезапные и порою совершенно бессмысленные, привлекают нас к личности мастера, а скрытая за ними борьба аффектов и эмоций. В активности Челлини нет никакой логики, никаких ясных целей. Почему он внезапно устремляется в Венецию и столь же внезапно ее покидает? Почему он пренебрегает выгодными предложениями герцога Феррарского? Почему порывает связи с французским двором, где его искусство пользовалось наибольшим успехом? Почему, наконец, вообще он так много скитается и нигде не находит себе настоящего удовлетворения?

Несмотря на самоуверенность Челлини, его напористость в жизни и работе, характер Бенвенуто, в сущности, лишен всякого оптимизма и широкого радостного размаха; даже его удачам (бегство из папской тюрьмы, отливка Персея) присущ оттенок трагического, болезненного надлома. Многие исследователи не хотят верить заявлению Челлини, будто он «от природы был склонен к меланхолии», и считают его неспособным на грустные размышления. На самом же деле именно неудовлетворенность и тоска являются обычными состояниями духа Челлини. Правда, в жизни Челлини было много битв, но очень мало побед и больше всего бесильного гнева, обманутых надежд, неосуществленных

мечтаний. Это и не удивительно: ведь на каждом шагу Бенвенуто наталкивался то на пренебрежение к его таланту, то на поправление его гордости и его личной свободы. Если мы восстановим в памяти судьбу Челлини, то невольно напрашивается сравнение с героем Сервантеса. Игрушка враждебных сил, людских козней и собственных мечтаний, Челлини, подобно Дон-Кихоту, также всю жизнь борется с ветряными мельницами. Челлини — роковой, трагический человек. Вся его жизнь была сплошной иллюзией, все его действия кажутся ненастоящими, словно заколдованными (подобно сеансу некромантии на арене Колизея); за его поступками всегда прячется ирония безнадежности. Вспомним внезапный религиозный кризис, охвативший Челлини в 1558 году, его пострижение в монахи и столь же внезапное раскаяние через два года, когда рождение сына заставляет его вновь вернуться к светской жизни. Или — долголетнюю связь Челлини с Мона Пьера, с которой он прижил восемь детей и на которой почему-то решил жениться в возрасте шестидесяти пяти лет, вспомнив клятву, которую дал ей, когда она ухаживала за ним во время болезни. И разве не характерно для роковой незадачливости Челлини, что жизнь этого, казалось бы, столь пламенного человека прошла без истинной любви и нежности и что женщины появляются в его биографии только мимоходом, только на заднем плане (Порция Киджи, дочь ювелира дель Моро). Самое реальное, самое истинное в жизни Челлини — это не его поступки, не люди, с которыми он встречался, не события, в которых он являлся участником, а эмоции, которые его обуревали, видения, которые его посещали. Когда Челлини описывает свое бегство из крепости, это похоже на сон, на туманные призраки; но когда художник рассказывает о видениях, которые посещали его в тюрьме, или о сиянии, которое появилось у него над головой, то они описаны с такой пластической ощутимостью, что превращаются в неопровержимую реальность. Некоторые исследователи посмеиваются над простодушными выдумками художника, над его наивным бахвальством. Но тут, по правде сказать, нет ничего смешного, наивного, а есть глубокий, внут-

ренный разлад личности, потерявшей чутье реального, лишившейся прочных моральных устоев и тщетно ищущей выхода своей заколдованной душе. И ведь Челлини отнюдь не был исключением для своего времени. Вся эпоха полна таких отчаявшихся и отчаянных, надломленных и неистовых. Вспомним страдания и преступления Леоне Леони, вспомним Пармиджанино, который забросил живопись, чтобы посвятить себя чарам алхимии и кабалистики; или — отшельника Понтормо, подверженного припадкам острой меланхолии; или — живописца, музыканта, блестящего кавалера и изумительного собеседника Россо, на сорок восьмом году кончившего жизнь самоубийством; или, наконец, — скульптора Торриджано, скитавшегося по всей Европе и в конце концов уморившего себя голодом в Испании. Выдающийся знаток романских литератур Фосслер выразился о литературе эпохи маньеризма, что это — «*Flucht aus der Sache in das Wort*». Перефразируя эту характеристику филолога, хочется сказать о жизни Челлини и многих его современников, что это есть бегство от реальной жизни в магию эмоций, мечтаний и небытия.

Непоседливый, скитальческий дух — это другая черта, которую Челлини делит с большинством современных ему художников и которая неразрывно связывает его с эпохой контрреформации и становления абсолютизма. Художникам Ренессанса была чужда эта бездомность, эта тяга к неизвестному; они вели гораздо более оседлый образ жизни. Прежде всего это происходило потому, что художники были обеспечены заказами, что они имели достаточно заработка в своем родном городе. В XV веке крупные города-государства Италии (Флоренция, Венеция, Сьена, Милан) были центрами торговли и бьющей ключом культурной жизни. Торговля и промышленность приносили огромную прибыль, добрая часть которой тратилась на украшение города. При этом главные расходы несли не частные лица, а казна и корпорации. Во Флоренции, например, существовала в полном смысле слова общественная организация художественных работ — полечительство отдельных цехов над церквями и зданиями общественного назначения. Расходы из цеховой казны на художест-

венные потребности иногда достигали огромных размеров, но хозяйственное процветание давало непрерывный рост средств. Из этого-то неиссякаемого фонда и выплачивались щедрые гонорары художникам. У художников всегда была работа.

Вместе с тем эпоха Ренессанса не знала профессионального расслоения художников. Даже самые выдающиеся мастера считали себя ремесленниками и действительно были ими в профессиональном смысле слова. Они жили бытом ремесленников и были всецело поглощены интересами своего цеха и своего ремесла. Художники не тянулись за богатой буржуазией, не гнались за титулами и кроме своего тесного круга поддерживали связи только с интеллигенцией, с гуманистами. Знаменитая корзиночка Донателло, которая висела у него под потолком и откуда каждый из его подмастерьев и друзей имел право взять сколько ему нужно,— является ярким символом эпохи.

Военные грозы, разразившиеся над Италией в конце XV и начале XVI века, в корне ломают социальное положение художников. Когда войны кончились, весь политический и хозяйственный облик Италии совершенно изменился. Ее торговля переживала катастрофический упадок. Остались только три республики на традиционных основах — Венеция, Генуя и Сьена. Ломбардия и весь Юг Италии принадлежали испанцам, Романья и Марке были подчинены папе, а Тоскана обратилась в герцогство. Социальное господство переходит от буржуазии к дворянству, от торгово-промышленного класса к землевладельческому. Радикально меняются и кадры заказчиков. Отныне потребителями художественного рынка могли быть или очень богатые частные лица, или дворы государей и тиранов, или, наконец, папская курия. Естественно, что стал иссякать массовый, регулярный спрос на произведения искусства. У художников исчезает уверенность в заработке. Не находя применения в родном городе, художники устремляются на чужбину, главным образом к княжеским дворам. Начинается период странствований художников, и, чем дальше, тем шире становится размах этих странствований, тем больше художников в них вовлекается. Уже Альпы и море пере-

стают быть пределами. Художники переправляются через горы и появляются во Франции и Германии. Они переплывают море и добираются до Испании.

Эти социальные перемены, естественно, отражаются и на психологии художников. Художники постепенно отрываются от цеховых традиций, от буржуазной идеологии и вместе с тем теряют связь с национальными основами итальянской культуры. Искусство становится все более интернациональным и все более приобретает аристократический, придворный характер. В свою очередь, подъем художников по общественной лестнице отражается на их повышенном самосознании. Художники стремятся освободиться от цеховых ограничений, сблизиться с литераторами и завоевать подобное им независимое положение в обществе. Показателем этого социального перелома и новых настроений являются в первую очередь академии художеств, с середины XVI века возникающие одна за другой в Италии, а потом и в остальной Европе; затем — новый обычай сопровождать появление каждого выдающегося произведения искусства публичными собраниями, похвальными речами и целым наводнением эпиграмм и сонетов («Персей» Челлини); и наконец — увлечение автобиографией и воспоминаниями.

Жизнь Челлини падает как раз на годы глубокого перелома в культуре Италии. Бенвенуто Челлини (1500—1571) принадлежал к тому поколению, которое непосредственно пережило крушение идеалов Ренессанса и первое болезненное зарождение нового мировосприятия. Челлини был уже зрелым художником, когда над Италией прокатились первые грозы, потрясшие традиции классического стиля. Он был в полном смысле слова кризисным человеком — скорее жертвой новых идей, чем их инициатором. Поэтому его мировоззрение лишено последовательности и законченности, поэтому его облик так противоречив, переменчив, так насыщен электричеством и так фатально трагичен. Челлини был не в силах ни полностью преодолеть пережитки Ренессанса, ни целиком принять новую идеологию.

Можно было бы сказать, что и жизнь и искусство Челлини характеризует именно неполная гармония между человеком и создавшей его эпохой.

Уже самая склонность Челлини к постоянным скитаниям указывает на его принадлежность к новой эпохе. Челлини родился и учился во Флоренции, он вышел из самой гущи флорентийского порога, был учеником и страстным почитателем Микеланджело. Тем не менее он не обнаруживает никакой связи ни с цехом, ни с кругом флорентийских художников, он не сохранил никакой привязанности к своей родине: в тяжелые дни осады Флоренции (1530), когда сам Микеланджело руководил обороной города, Челлини спокойно покидает родной город по первому зову папы. Позднее в споре с флорентийским эмигрантом-республиканцем Челлини ясно формулирует свою точку зрения. Художнику нет дела до политики, до борьбы партий, он вовсе не обязан руководствоваться гражданским долгом. Художник служит тому, кто хорошо платит, и ему решительно все равно, кому он служит. Еще точнее Челлини выражается в «Трактате об ювелирном деле», написанном под самый конец жизни: «Талант художника проявляется лучше всего тогда, когда ему посчастливится быть современником великого государя, интересующегося всеми видами искусства». И не сказал ли папа Павел III как раз по поводу Челлини: «Художники, подобные Бенвенуто, не подчинены действию закона». Все это в корне противоречит обычаям и настроениям Ренессанса. Тяга к социальной и духовной независимости сопровождается у Челлини столь же характерным для нового времени стремлением подняться выше по общественной лестнице, выбиться из класса порога по избранную, аристократическую среду. Недаром в автобиографии Челлини так напирает на свое якобы дворянское происхождение — три первые главы «Vita» посвящены реконструкции старинного и благородного рода Челлини. С такой же настойчивостью Челлини стремится вырваться из узких, традиционных границ ремесла на широкий, свободный путь высокого искусства.

Правда, Челлини начал свою карьеру настоящим ремесленником в старых флорентийских традициях и свою первую славу в обществе он завоевал чисто ювелирными работами. Но эта слава ювелира очень скоро перестает удовлетворять мастера, и его неудержимее

влечет к лаврам скульптора, к монументальным задачам, к свободной статуе. Об этом свидетельствуют не только непрерывное увеличение размеров статуй, иногда в прямом противоречии с природным дарованием мастера, с его тонким чутьем миниатюры, но и упорная погоня Бенвенуто за большими декоративными заказами. Для внимательного читателя «Vita» не укроется эта неукоснительная эволюция творчества Челлини от изящной безделушки к общественному монументу. А насколько важное значение придавал этой эволюции сам Челлини, красноречиво доказывает эпизод с бюстом Биндо Альтовити. Рассказывая историю заказа, Челлини с гордостью приводит письмо Микеланджело, которое старый мастер по поводу бюста написал своему ученику: «Мой Бенвенуто, я вас знал столько лет, как величайшего золотых дел мастера, который когда-либо был известен; а теперь я вас буду знать, как такого же ваятеля».

И тем не менее можно утверждать, что ни перевоплотиться полностью из ювелира в скульптора, ни сделаться полноценным придворным художником Челлини не удалось. Истинный тип нового художника воплощен в облике и деятельности Вазари, Бандинелли или Приматиччо, которые целиком срослись с жизнью двора и сделались его неотъемлемой принадлежностью. Этой органической связи с двором, с дворцовой культурой, с духом абсолютизма Челлини так и не добился до самого конца своей жизни. Иначе папа не держал бы так долго в крепости самого выдающегося ювелира папской курии, не покинул бы Челлини так скоро Парижа, не лишился бы заказа на Нептуна и на украшение флорентийского собора. Хотя через руки Челлини прошли несомненно большие богатства, он остался в рядах богемы, он не стал барином, как Вазари и Тициан, и не удостоился, как они оба, рыцарского титула (о своем трагикомическом поползновении сделаться помещиком Челлини рассказывает в конце книги).

Я убежден, что многим читателям «Vita», захваченным неудержимым вихрем ее образов, искусство Челлини, его скульптурные и ювелирные произведения принесут известное разочарование. Это своеобразное несоответствие между Челлини-художником и Челлини-

писателем вполне понятно. Челлини был профессиональным скульптором, вышедшим к тому же из ювелирной среды; в своем искусстве он опирается на прочные рецепты ремесла, на несокрушимые технические и иконографические традиции, он более или менее должен считаться со вкусами и требованиями заказчиков. Напротив, в литературе Челлини абсолютный дилетант, нимало не стесняющийся грамматикой, не связанный никакими законами литературной речи, дающий полный простор своему неистовому темпераменту и порывам своего нескладного, буйно ломающегося народного диалекта. Разумеется, и в искусстве Челлини мы натолкнемся на брутальность фантазии, на ту смесь наивности и риторики, громоздкости и четкости, которая так поражает в автобиографии. Но в скульптурных произведениях Челлини все эти свойства скрыты в оправе чисто пластических исканий, нивелированы, облагорожены традициями художественной культуры; в автобиографии же они проявляются во всей свежести и непосредственности свободной импровизации.

В кратком анализе творчества Челлини я вовсе минуя его чисто ювелирные произведения и сразу перехожу к скульптурным. Однако, чтобы яснее представить себе те стилистические проблемы, которые волновали Челлини и его современников, следует прежде всего вспомнить своеобразную анкету, которую в 1546 году предпринял Бенедетто Варки, историк, филолог, друг Челлини и Микеланджело, и с выводами которой он познакомил флорентийское общество в публичной лекции. Темой анкеты послужил вопрос, который постоянно занимал мысли художников Ренессанса: какому искусству принадлежит первенство, какое искусство выше, совершеннее — живопись или скульптура? На анкету Варки отозвались многие выдающиеся художники того времени, причем аргументы, на которые они опираются, и выводы их самым радикальным образом отличаются от теорий Ренессанса. Среди других представителей нового направления и Бенвенуто Челлини откликнулся на анкету своего друга. В своем ответе он решительно настаивает на первенстве скульптуры перед всеми другими видами искусства, мотивируя свое

суждение примерно следующим несколько наивным образом. Челлини утверждает, что скульптура по меньшей мере в восемь раз превосходит живопись, так как картине нужна только одна точка зрения, тогда как для каждой статуи необходимо по крайней мере восемь точек зрения или аспектов, и все они должны быть одинаково выразительны. Поэтому часто можно наблюдать, как те художники, которые мало понимают сущность скульптуры, обычно довольствуются только одной или двумя точками зрения.

Эта оригинальная идея, совершенно чуждая скульпторам Ренессанса, так захватила Челлини, что он снова к ней возвращается, на этот раз с более подробной аргументацией, в «Трактате об искусстве ваяния».

Помимо автобиографии Челлини издал в 1568 году два трактата: один — о восьми главных искусствах ювелирного дела, другой — об искусстве ваяния; кроме того, перу Челлини принадлежит несколько «Рассуждений» (*Discorsi*): «об искусстве рисования», «о зодчестве» и др. Живописец, по мнению Челлини, довольствуется только одной точкой зрения, тогда как скульптор должен считаться со всеми восемью главными точками зрения на статую. Лепя статую, скульптор начинает с передней точки зрения, загибая и поворачивая формы, то выдвигая их вперед, то назад. Удовлетворенный фасом, скульптор переходит к профилю, который, иаверно, доставит ему много забот, и ему придется снова перерабатывать переднюю точку зрения, чтобы согласовать ее с профилем. Так каждая новая точка зрения рождает новые трудности и открывает перед скульптором новые богатства. Можно сказать, что у каждой статуи должно быть не только восемь, но сто восемь точек зрения, так как с каждым малейшим поворотом статуи возникает потребность в новых пластических отношениях форм.

Челлини формулирует здесь совершенно новую проблему пластической концепции, которую можно было бы назвать проблемой абсолютно свободной, круглой, всестороиней статуи и которая радикально отличается от принципов классической композиции статуи. Скульпторы Ренессанса всегда компоновали статую по принципу рельефа, как бы развертывая все формы статуи на

плоскости (прием Микеланджело, рассказ — у Вазари), с одной точкой зрения. Этот рельефный принцип вполне соответствовал и приемам установки статуй в эпоху Ренессанса — в нишах или на фоне стены. Микеланджело первый порывает с традициями Ренессанса, помещая статую Марка Аврелия в самом центре Капитолийской площади. Однако большинство скульптурных произведений самого Микеланджело задумано для рассмотрения с одной точки зрения («Pietà», «Давид», «Моисей» — спереди, «Вакх» — с угла); и только в некоторых более поздних работах (группа «Победа», «Положение во гроб») Микеланджело отдает дань новой проблеме многосторонней скульптуры, никогда, однако, не стремясь к статуе абсолютно круглой, всесторонней, полностью оторвавшейся от глыбы и от стены (здесь отчасти следует искать объяснение «*non finito*» у Микеланджело). Скульпторы маньеризма (почти исключительно бронзовщики, не мраморщики), во главе с Челлини и опираясь на его теоретическую формулу, настойчиво выдвигают принцип абсолютно круглой статуи: статуи, которую можно и которую нужно обходить кругом и которая одинаково совершенна со всех точек зрения.

Причину этой смены пластических идеалов, разумеется, следует искать в общем переломе мировоззрения. Идея всесторонней круглой статуи, несомненно, отражает то настроение пассивной завороченности, изолированности, безличности, которые в такой же мере характеризует и живопись эпохи контрреформации (ср. портреты Бронзино, А. Моро). Здесь сказалась та тяга эпохи к отрыву от реальности, к уходу в мир мечты, та жажда чудесного, которая нашла красноречивое отражение в архитектуре маньеризма, в своеобразной концепции *interieur'a*. Венский ученый Дагоберт Фрей называл эту концепцию остроумно, но несколько тяжеловесно «эксцентрической точкой зрения». Речь идет о комбинации вестибюля, внутреннего дворика и лестниц, особенно ярко воплощенной в генуэзских дворцах Галеаццо Алесси и его последователей, — комбинации, когда зритель как бы из одного пространства смотрит в другое, из темноты на свет или наоборот, когда арена действия одновременно и ограничена и привлекает его в

какие-то сулящие неведомое очарование просветы. Боюсь отвлечься слишком в сторону, но не могу не указать на аналогию этого восприятия *intérieur'a* с концепцией иллюзорной театральной сцены в ее современном понимании: и здесь также зритель из одного пространства, из одного мира (как бы из ночной мглы) смотрит в освещенное окно на другой мир, на жизнь людей, которые и не подозревают об его существовании. Но ведь театральная сцена в этом понимании — с рампой, занавесом, кулисами и антрактами — возникла именно в эпоху маньеризма (Серлио, Палладио). К тому же самому ряду явлений относится и проблема круглой статуи. Главный смысл каждой статуи заключается в том, чтобы между статуей и зрителем не установилась внутренняя связь; никогда зритель не будет тем центром, куда устремляются движения и переживания статуи — зритель вращается вокруг статуи, подобно тому как статуя сама вращается вокруг своей оси, словно очерчивая непрерывный заколдованный круг. И переступить через этот круг, попасть в физическое и психическое соприкосновение со статуей зрителю никогда не удастся. Статуи маньеристов находятся в вечном движении, но это движение так же бестелесно, так же абстрактно, фантастично, иррационально, как все замыслы человека в эпоху контрреформации.

Уже в наше время были обнаружены две мраморные статуи Челлини, о которых он упоминает в автобиографии, но которые до сих пор считались утерянными, — «Аполлон с Гиацинтом» и «Нарцисс».

Группа «Аполлон с Гиацинтом» представляет собой первый шаг Челлини к завоеванию круглой всесторонней статуи, попытку еще слишком робкую и одно временно слишком прямолинейную. Челлини ограничивается резким сопоставлением под прямым углом двух рельефно воспринятых точек зрения, двух фасов группы, в каждом из которых то одна, то другая человеческая фигура оказываются распластанными на плоскости. Иначе говоря, новую проблему Челлини пытается решить старыми средствами.

Следующий, гораздо более решительный шаг в борьбе с традициями Ренессанса мастер делает в своем

главном произведении — в бронзовой статуе «Персей», которая была заказана Челлини герцогом Козимо Медичи в 1545 году и торжественно выставлена на главной площади Флоренции, под аркадами Лоджии деи Ланци, 27 апреля 1554 года. Этому заказу Челлини придавал очень большое значение. В статуе «Персей» он хотел превзойти всех своих соперников и создать самую выдающуюся скульптуру эпохи, достойную сравнения со славными памятниками старой Флоренции. Достаточно перечитать страницы «Vita», посвященные созданию «Персея», чтобы почувствовать величайшее напряжение творческой энергии, почти незыблемость, которая охватила тогда Челлини, и то множество мелких и крупных затруднений, которые ему приходилось преодолевать на своем пути. Быть может, именно крайне неблагоприятная обстановка, в которой мастеру приходилось работать, а может быть, новизна и сложность задуманной задачи были тому виной, — как бы то ни было, но разрешить полностью поставленную себе задачу Челлини в «Персее» не удалось.

В «Персее» много тонких деталей, отдельные элементы композиции превосходны, но как целое статуя Персея сильно разочаровывает. Челлини только наметил здесь целый ряд новых, смелых проблем — дать им настоящее развитие удалось только его последователям во главе с Джованни да Болонья. О том, что Челлини задумал своего «Персея» как совершенно свободную статую, рассчитанную на рассмотрение со всех точек зрения, свидетельствует не только постанова статуи на площади, в широком пролете аркады, не только своеобразный постамент, со всех четырех сторон украшенный статуэтками в нишах и вся кубическая масса которого изъедена узором, но и собственные слова мастера в автобиографии. Рассказывая о посещении герцогом мастерской, Челлини отмечает, что герцог обошел статую кругом, останавливаясь на четырех главных видах, «так что не иначе сделал бы человек, который был бы наипытнейшим в искусстве». Тем не менее в самой статуе Персея мастеру не удалось достигнуть подлинного единства и слитности различных точек зрения: не только потому, что у «Персея» есть главная и, в сущности, исчер-

пывающая точка зрения (в профиль слева), но и потому, что переходы между отдельными аспектами статуи резки и отрывисты; спереди Персей кажется тонким и стройным, устремленным вверх, в профиль его контур несколько тяжеловесен, почти несложен с напряженно вытянутыми по диагонали руками.

Как, однако, настойчиво и последовательно Челлини искал разрешения проблемы и как радикально он стремился порвать с традициями Ренессанса, показывает сравнение окончательного варианта «Персея» с двумя предварительными моделями. Здесь кстати будет упомянуть еще об одном видном нововведении Челлини. Он один из первых ввел в обычай так называемый *bozzetto* (набросок, обычно вылепленный в воске или в глине), столь популярный в скульптуре маньеризма и барокко. Этот набросок, эту первую идею будущего произведения, полную свежего соприкосновения с живой натурой и часто представляющую собой совершенно самостоятельную художественную ценность, скульптор подвергает затем систематической переработке и стилизации.

Что касается «Персея», то не подлежит сомнению, что первый *bozzetto* мастера далеко превосходит пластической выразительностью окончательную редакцию статуи, что именно в восковом наброске проявляется пластическое дарование Челлини. Персей стоит на смятом теле Медузы, в одной руке у него кинжал, который, кажется, еще дрожит от последнего удара, другой, поднятой рукой, он держит застывшую маску Медузы, голова Персея опущена, как будто он следит за еще трепещущим телом Медузы, только что лишившейся головы. В наброске у Персея тонкое, остро очерченное тело, прямое и гибкое, как тетива, напоминающее угловатые и хрупкие формы скульптуры кватроченто. Но если в «*bozzetto*» Челлини вложил всю эмоциональную свежесть своего замысла, то зато ему пришлось почти целиком пожертвовать своими теоретическими принципами — набросок задуман плоско и односторонне, в нем нет никакой округлости, нет текучих переходов между отдельными точками зрения.

И вот Челлини начинает последовательную борьбу с натурой, с органической динамикой, во имя некоей

отвлеченной символической экспрессии. На следующей стадии работы — в бронзовой модели Национального музея — мастер достигает большей слитности контура, большей плавности и округлости форм (особенно характерны столь излюбленные эпохой созвучия линий), но силуэт еще распластан на плоскости.

Чтобы этого избежать, в окончательной редакции Челлини направляет движение Персея наискось к оси постамента, несколько поднимает голову Персея, усиливает округлость мускулистого тела и изгибает руки в стороны. В результате этой переработки Персей, правда, совершенно лишается прежней легкости, свежей непосредственности, но зато выигрывает в декоративной пышности и символической значительности. Основное ударение падает теперь на сопоставление рядом двух голов-масок, столь похожих и столь различных. Рука Персея, держащая голову Медузы, далеко выходит за пределы постамента (классический стиль никогда не допустил бы столь резкого разрыва статуи с базой). Вследствие этого статуя кажется зрителю чрезвычайно осязаемой и близкой. И вместе с тем как она далека, как недоступна чувствам реального мира — голова Персея опущена, скрыта тенью, лишена индивидуального выражения, ее как бы заменяет мертвая маска Медузы.

Постамент «Персея» отличается тем богатством фантазии и сложной изысканностью орнамента, которые присущи и ювелирному стилю Челлини, и всему духу маньеризма: тут и гермы, и маски, и волюты, и гирлянды. Характерно для вкуса эпохи, что, занимая все углы и свободные поля, деформируя кубический объем постамента, орнамент тем не менее нигде не сливается с фоном, не образует сплошной динамической массы (как в эпоху барокко), но сохраняет резкость контуров. Своеобразен замысел четырех бронзовых статуэток в нишах (Юпитера, Минервы, Меркурия и Данан с маленьким Персеем). Их движения гибко вписаны в арку ниши; сужение силуэта фигурок книзу, минимальность опоры, текучесть контуров придают статуэткам невесомую, почти витающую легкость.

Своего наиболее полного выражения беспокойный, мечущийся дух Челлини находит в рельефе, украшаю-

щем цоколь «Персея» и изображающем «Освобождение Андромеды». В центре — прикованная к скале Андромеда; налево — Персей, как вихрь обрушивающийся на дракона; направо — толпа обитателей освобожденного города устремляется навстречу победителю. Здесь, кажется, окончательно рушатся все прочные традиции классического стиля, все привычные схемы рельефа, рассказа, равновесия. Асимметричная композиция, созвучие и контраст внезапных движений, рассказ, соединяющий в единой ситуации и прошлое, и настоящее, и будущее, наконец, дикий окружение, в котором таинственно витают фигуры и которое означает не то плоский фон, не то бесконечную глубину пространства, — во всем чувствуется та шаткость душевных устоев, то стремление оторваться от реальности, которые так типичны для человека контрреформации.

Дальнейшее развитие идей, намеченных в «Персее», находим в двух небольших бронзовых статуэтках, которыми новейшие исследователи удачно дополнили короткий список произведений Челлини. В статуэтке «Ганимед» (Флоренция, Национальный музей) поворот головы орла и левая рука Ганимеда образуют столь излюбленное Челлини созвучие. Вместе с тем все движения Ганимеда приобретают центробежный характер и как бы увлекают зрителя в обход статуи кругом. Еще ярче это созвучное, центробежное движение воплощено в крошечной группе «Венера и Амур» (Вена, собрание Ледерер).

Но самое последовательное и самое радикальное решение проблемы воплощено мастером в упомянутой раньше вновь найденной статуе «Нарцисс», где пластическая композиция сосредоточена в одной гибкой кривой, непрерывным потоком разворачивающейся в пространстве все сложное движение фигуры. Современники называли подобный мотив, столь популярный в скульптуре маньеризма (Джованни да Болонья, Алессандро Витториа) — *forzato* (принужденный, насильственный). Трудно представить себе более наглядное воплощение основного лейтмотива эпохи — стремление втиснуть натуру и человека в заранее намеченную отвлеченную схему, превратить живой организм в декоративную или символическую арабеску. Однако и здесь, несмотря на

вращение статуи вокруг своей оси и зрителя вокруг статуи, несмотря на исключительное богатство и текучесть точек зрения и ракурсов, проблема круглой статуи остается до конца нерешенной. Это все еще только дуга в пространстве, но не кольцо. Окончательно оторвать статую от стены, от фона и вместе с тем замкнуть ее в заколдованный круг пластической спирали — эта задача была осуществлена лишь последователем Челлини — Джованни да Болонья («Меркурий», «Похищение сабинянки» и т. п.).

В период работы над «Персеем» Челлини выполнил два портретных бюста. Один изображает герцога Козимо Медичи (Флоренция, Национальный музей), другой — Биндо Альтовити, противника Медичи, римского купца и покровителя искусств (Бостон, Музей Гарднер). По этому поводу следует вспомнить, что искусство Высокого Ренессанса, стремившееся к целостности человеческого образа, искавшее в человеке типическое, пренебрегало формой бюста. Челлини снова приходилось обращаться к традициям раннего Ренессанса. Но в бюстах Челлини нет ни малейшего следа той остроты характеристики, той жизненной энергии, которая присуща портретам эпохи кватроченто (Донателло, Поллайоло). Бюсты Челлини и его современников вообще изображают не столько индивидуальные личности, сколько общие свойства людей, их звание, сословие, ранг, возраст. Характерно, что и Альтовити и особенно герцог Козимо отворачивают голову от зрителя, словно замороженные какой-то высшей силой. Жесткие черты Козимо, сжатые губы, напряженный, почти гневный взгляд говорят не столько об его индивидуальном темпераменте, сколько вообще об облике тогдашнего государя и повелителя, тогдашнего человека. Есть какой-то волнующий диссонанс между навязчивой реальностью его панциря и отрешенностью самой модели от реальной жизни, ее существованием где-то в высших сферах. Но в этой застылости нет покоя; под ней скрыты глубокое волнение, неутолимая тоска. Перед нами как бы две личности. Одна участвует в реальной жизни, охраняемая застывшей маской этикета, другая прячется от жизни, и ее взволнованную, зачарованную, ме-

ланхолическую душу мы угадываем в отведенном в сторону взгляде и надувшихся жилах шеи. Этот отрыв от жизни, эта шаткость психических устоев еще усугубляются очень маленьким и узким постаментом.

Последняя крупная работа Челлини, дошедшая до нас, — «Распятый Христос», в натуральную величину высеченный из белого мрамора на кресте из черного мрамора. Еще будучи заточен в крепости, Челлини дал обет выполнить эту статую. К работе мастер приступил вскоре после окончания «Персея», первоначально предназначая «Распятие» для своей гробницы. Когда «Распятие» было готово (в 1562 году), его купил герцог Козимо Медичи. Позднее сын Козимо, Франческо, послал статую в подарок испанскому королю Филиппу II; статуя была помещена в церкви св. Лаврентия в Эскорнале, где она находится и поныне. Эту статую следует рассматривать как полную победу контрреформации над Ренессансом, а в индивидуальной эволюции Челлини — как окончательное поглощение ювелирных традиций принципами монументальной скульптуры. Статуя задумана в эмоционально-декоративном аспекте.

Архаическая простота и хрупкость силуэта сочетается с чрезвычайно изощренной вибрацией поверхности. Голова Христа — кроткая и задумчивая голова поэта — проникнута острой меланхолией. «Распятие» Челлини показывает полное превращение сильной, активной личности Ренессанса в пессимистический образ потерявшего веру в свои силы, замкнувшегося в своем одиночестве пассивного страдальца. Вместе с тем «Распятие» показывает, на какую степень нежности был способен неистовый грубиян и забияка Челлини.

За то, чего не хватало в жизни и в искусстве, Челлини постарался себя вознаградить в автобиографии. Действительно, вряд ли мы найдем другого художника, который создал бы себе столь великолепный памятник из собственных недостатков, неудач и разочарований.

Подведем некоторые итоги. Эпоха, когда жил и действовал Челлини, представляется гораздо более сложной, богатой и продуктивной, чем это принято считать. Как бы мы ее ни называли — поздним Ренессансом, маньеризмом, стилем контрреформации, стилем раннего

абсолютизма, — она охватывает не только процесс разложения ренессансной культуры, феодальную реакцию и контрреформацию, но и огромное расширение и обогащение политических и идейных горизонтов европейца, открытие новых стран, пробуждение новых, свежих сил (крестьянские восстания, нидерландская революция, тенденция к национальному и государственному объединению). В области духовной культуры поздний Ренессанс означает не только течение маньеризма, но и обращение к народным истокам и открытие совершенно новых областей художественного познания — мира человеческих эмоций и переживаний, постановку проблемы портрета, жанра, пейзажа и натюрморта, не только тенденцию к гедонизму, декоративности, стилизации и искажению натуры, но и мощный подъем реализма. Достаточно вспомнить, что эпохе контрреформации принадлежат Шекспир и Сервантес, Джордано Бруно и Монтень, Брейгель Мультипликатор и Тинторетто.

В этих сложных противоречиях и исканиях эпохи жизнь и творчество Бенвенуто Челлини воплощают очень важную, хотя, несомненно, и одностороннюю линию развития, конечной целью которой являлась абсолютно круглая, всесторонняя статуя. Знаменуя собой полное отделение скульптуры от архитектуры, от подчинения нише и согласования со стеной, круглая статуя на первых порах означала отрыв человека от реального мира, от материальной базы, обесценение личности, превращение человека в пассивную жертву стихийных сил. Но за этим процессом разложения было скрыто и весьма ценное, положительное значение открытия Челлини: с одной стороны, оно давало выход субъективным переживаниям человека, его внутренней, эмоциональной жизни, его импульсам и чувствам, а с другой — ставило человека в связь с окружающим пространством, светом и воздухом, с пейзажем, с эмоциональной средой. Так намечались пути к новому художественному мировосприятию: к статуарной группе, к садовому ансамблю, к *bozzetto*, к жанру и пейзажу — одним словом, к тому этапу в развитии европейского искусства, который носит условное, но вряд ли заменимое название стиля барокко.

*К ПРОБЛЕМЕ
АТРИБУЦИИ*

Проблема атрибуции, несмотря на ее чрезвычайную важность в деятельности искусствоведа и музейного работника, до настоящего времени не дождалась ни углубленного исследования, ни популярного руководства. За исключением коротких высказываний некоторых выдающихся знатоков — Морелли, Беренсона, Фридлендера, — вся «школа» распознавания художественных произведений заключена, по существу, в практике мастеров атрибуции. Однако никто не сделал до сих пор сколько-нибудь серьезной попытки ни подвести под эту практику теоретический фундамент, систематизировать ее методы, ни хотя бы последовательно описать некоторые из ее наиболее ярких случаев. В настоящем кратком очерке я отнюдь не претендую дать полный, исчерпывающий анализ проблемы. Мне кажется, однако, вполне своевременным в условиях непрерывного роста советского музейного дела привести в известный порядок те вопросы и понятия, которые естественно возникают в процессе атрибуции, и высказать по этому поводу несколько своих соображений, основанных на долголетнем опыте.

Научно-исследовательская работа может охватить все стороны деятельности художественного музея. Все памятники, хранимые музеем, все приемы и методы хранения, самый вид и тип хранилища — все может и должно быть предметом научного изучения. Но каких бы областей музейной теории и практики, каких бы проблем истории искусства ни касалась научно-исследовательская работа художественного музея, в ней неизменно скрыто огромное преимущество музейного работника, завидное для всякого искусствоведа. Музейный работник находится в постоянном непосредственном общении с живыми памятниками искусства, в ежедневном, ежечасном с ними соприкосновении, он может снимать статуи с постаментов или картины со стен, вынимать их из рамы, производить над ними всяческие обмеры и анализы, смотреть при любом освещении и любом повороте, фотографировать в любом масштабе, зарисовывать и сличать с другими оригиналами и воспроизведениями. Памятник искусства открывается ему всеми своими качествами, и явными и скрытыми,

делается его другом и сообщником, становится знакомым столь близко и интимно, как никому другому.

Разумеется, при одном условии: если музейный работник вполне усвоил все оттенки художественного анализа, если он с полслова понимает увлекательную, но зачастую очень сложную и туманную речь старинных памятников искусства; иначе говоря, если он одарен тем редким и высокоценным качеством, которое называется художественным чутьем, и если он до конца овладел всем аппаратом специфической области искусствознания, именуемой «атрибуцией».

Вот здесь мы и подходим к главному ядру интересующего нас вопроса. Атрибуция — это пробный камень научно-исследовательской работы в музее и вместе с тем ее самый зрелый плод, ее увенчание. Пробный камень — потому что именно на атрибуции работник художественного музея пробует свой глаз, шлифует свое чутье, проверяет свои познания; увенчание — потому, во-первых, что, как говорит Макс Фридендер, «только из глубочайшего проникновения в сущность творческой личности рождается умение узнать и определить мастера»*, и потому, кроме того, что своей полной жизнью собрания художественного музея начинают жить лишь тогда, когда с его экспозиции исчезают ярлыки: «Неизвестный мастер XVI века», «Французская школа», «Круг Рубенса» и т. п. и когда залы музея наполняются голосами не анонимов, а мастеров с определенными, пусть даже не всегда крупными именами.

Само собою разумеется, что атрибуция — не заключительный итог и не конечная цель искусствознания. Но в деятельности художественного музея проблема атрибуции несомненно является основным стержнем, вокруг которого вращается вся научно-исследовательская работа.

Атрибуцией называют определение автора художественного произведения — в случае если автор достоверно неизвестен или если авторство подвергается сомнению.

* М. Фридендер, Знатоки искусства, М., 1923, стр. 41.

Вполне естественно, что загадка анонимных художественных произведений с давних пор должна была волновать и художников и любителей искусства. Следует все же думать, что атрибуция, как специфическая проблема общения с искусством и его изучения, зарождается одновременно с появлением особой породы людей, живущих искусством и вокруг искусства, — породы «знатоков».

Уже в «Комментариях» Лоренцо Гиберти (1378—1455) можно заметить некоторое предвосхищение знаточества и атрибуционных увлечений. Вазари и ван Мандер развивают эти качества дальше, а в XVIII веке тип знатока находит свое наиболее совершенное воплощение, точно так же как и чутье атрибуции достигает в это время невиданной до тех пор остроты. Однако систематическое обоснование, базу строгой научной методологии проблема атрибуции получает только во второй половине XIX столетия. Следует отметить, что именно в 30—40-х годах XIX века были сделаны худшие реставрации, произведены вопиюще неверные атрибуции, вследствие неправильной оценки разбазарены замечательные памятники европейских музеев. Этому не приходится удивляться — ведь вплоть до середины XIX века целый ряд крупнейших художественных музеев являлся частной собственностью коронованных особ, вкус которых играл решающую роль в вопросах оценки и экспозиции произведений искусства. Достаточно вспомнить, например, что Николай I, как собственник Эрмитажа, считал себя вполне компетентным самолично устанавливать атрибуции картин старых мастеров и что за период его «руководства» Эрмитажем из музея было исключено и продано с аукциона свыше двух тысяч полотен. Настоящей наукой атрибуция становится в 80—90-х годах прошлого столетия. Начало и первый расцвет этой научной атрибуции и атрибуционного энтузиазма связан на Западе — с именами Байерсдорфера и Боде, Морелли и Беренсона, Хофстеле де Грота и Фридлендера; в России — с творческой жизнью Эрмитажа, с деятельностью Буслаева, Кондакова и Айналова, с группой знатоков вокруг журнала «Старые годы» и т. д.¹.

Справедливо ли, однако, говорить о систематичности, последовательности методов атрибуции, можно ли атрибуционные методы называть научными? Характерно в этом смысле, что самый младший из славной плеяды западноевропейских мастеров атрибуции и вместе с тем самый горячий апологет знаточества, Макс Фридендер, не верит в научность атрибуции, отрицает за ней почти всякую рационалистическую базу. По мнению Фридендера, суждение знатока (или, что то же, — атрибуционное суждение) не может и даже не должно быть научно обосновано. Происходит это прежде всего потому, что атрибуция базируется по большей части на аргументах, которые не поддаются словесному, логическому выражению, потому что, по мысли Фридендера, все художественное творчество иррационально, потому что ощутить индивидуальность художника можно лишь путем интуиции и чувственного переживания. С другой стороны, Фридендер убежден, что в деле атрибуции, как, в сущности, и во всем искусствознании, нет никаких методов, никаких поддающихся передаче и преподаванию приемов работы, которые приводили бы к определению искомого автора. Решающее, последнее слово (в атрибуции) остается за вкусом, как первое слово принадлежит чувству.

Этот поход против научности искусствознания весьма типичен для эпохи первой империалистической войны и последовавшего за ней периода западноевропейской культуры. Буржуазные искусствоведы разуверились в рационалистических основах своей науки, в целесообразности ее методов, в точности стилистического анализа и стали искать спасения у интуиции. Пусть Фридендер прав во многих своих наблюдениях и выводах, но он ошибается в самом основном: искусствознание — наука, и одно из самых точных, самых надежных ее орудий — атрибуция.

Фридендер, понимает, прав, когда он настаивает на важности первого впечатления от художественного памятника. Своеобразие впечатления ослабевает, когда оно повторяется или длится слишком долго. При этом первое впечатление следует воспринимать возможно более чисто, наивно, без предубеждения и без раз-

мышлений — воспринимать его как целое. Лишь после того как прозвучало целое, можно приступить к научному анализу, разложению эстетического впечатления на отдельные элементы. Вместе с тем, однако, необходимо сохранить способность воссоздания в художественном восприятии того целого, которое ученая пытливость разделила на части. Нужно уметь отступать от произведения искусства на некоторое расстояние, чтобы при помощи иных впечатлений вернуть себе свежесть восприятия.

Второй важный момент — это необходимость активного восприятия. Недостаточно пассивной, механической памяти на форму и цвет. Искусствоведу необходимо развить в себе своего рода продуктивное дарование, способность внутреннего воссоздания. Фридендер приводит очень убедительный, яркий пример. «Я знаю Рембрандта, но никогда не видел марины его кисти. Один любитель искусства рассказывает мне, что у него есть марина Рембрандта. Конечно, у меня тотчас возникает представление об этой картине. Если мне впоследствии эту марину покажут, то моей первой мыслью будет: так я себе ее и представлял; или — нет, мне она казалась иной. Я сравниваю созданную мною картину с той, которую мне показали, и сужу на основании этого сравнения» *. Иначе говоря, искусствовед не ограничивается наблюдениями и анализом, но по своему принимает активное духовное участие в творческом процессе и, следовательно, сам становится в некотором роде художником.

Наконец, у Фридендера есть еще одно очень правильное и важное наблюдение: проблема качества и проблема подражания — вот две основные проблемы, с которыми приходится сталкиваться знатоку и музейному работнику и которые неразрывно сплетаются друг с другом в процессе атрибуции. При этом термин «подражание» надо понимать очень широко: он охватывает весь диапазон вариантов — от точной копии и подделки вплоть до оригинального произведения, сколько-нибудь

* М. Фридендер, указ. соч., стр. 39.

зависимого от чужого художественного творчества; он включает в себя и художественные традиции, и вкус времени, и влияние школы, и местный характер, и, конечно, в первую же очередь — момент качества. Для того чтобы отличить оригинал от копии, произведение основателя школы от работы мастерской, второстепенного художника от выдающегося мастера, чтобы разобраться в границах, отделяющих, например, Рубенса от Ван-Дейка или Патера и Ланкре от Ватто, чтобы суметь, наконец, отличить позднейшие записи от оригинального слоя — для всего этого искусствовед должен обладать чутьем художественного качества со всеми его тончайшими градациями.

Во всем этом Фридлендер несомненно прав. Но в выводах, которые он делает из этих правильных наблюдений, он решительно ошибается. На чем зиждется суждение знатока? — спрашивает Фридлендер. На первом впечатлении, на активном, творческом характере восприятия, на чутье качества — то есть на иррациональных свойствах человеческой психики, относящихся больше к области чувства и интуиции, чем разума, а потому и не поддающихся логическому обоснованию и словесному выражению. Пусть для завершения атрибуции необходимо специфическое дарование (как бы оно ни называлось — вкусом, чутьем, художественной интуицией), пусть обоснование атрибуции не может содержать в себе всей полноты мотивировки. Но это отнюдь не значит, что суждение знатока не требует никаких аргументов, никакой мотивировки и что процесс атрибуции не может быть направлен и урегулирован совершенно точными, логически обоснованными методами.

Разумеется, не следует впадать в обратную крайность и думать, что существует какой-то тайный ключ к правильной атрибуции, безошибочный рецепт на любой случай музейной практики. Атрибуция — не чудо, не колдовство, но и не математическая задача. Атрибуция осуществляется чутьем, обостренным школой и знаниями; она основана на сочетании вкуса и глаза с твердо проработанными методами. Восторженное преклонение перед гениальной интуицией знатока столь же

ошибочно, как и преувеличенное недоверие к точности атрибуционных приемов и достоверности атрибуционных выводов. Среди наших музееведов еще и до сих пор не изжит предрассудок, будто окончательная научная квалификация музейного экспоната определяется «документом» — подписью ли на картине или архивной справкой, или литературной цитатой. Без подобного «паспорта», мол, всякая самая уточненная атрибуция остается лишь гипотезой. Этот взгляд основан на недоумении — ведь и подпись может оказаться поддельной, и так называемый провенанс мнимым, и литературная цитата позднейшей вставкой. Ярким примером такого излишнего доверия к «паспорту» (вопреки доводам стилистического анализа) может служить картина «Юный живописец» (Государственная Третьяковская галерея), которую долгое время считали за подписной оригинал Лосенко, пока под фальшивой подписью «Лосенко» не обнаружена была подлинная подпись автора — загадочного русского «парижанина» Ивана Фирсова. Только совокупность документальных и стилистических данных гарантирует прочную базу для атрибуции. Окончательной же, высшей инстанцией в вопросе о квалификации музейных памятников является, разумеется, стиль художественного произведения, язык его качества, анализ его эстетической структуры. А для проведения этого анализа в руках музейного работника есть целый ряд вполне точных, эмпирических методов.

Однако, прежде чем говорить о методах, — несколько слов о самом объекте анализа. Если идеальная конечная цель атрибуции заключается в определении автора художественного памятника, то первый шаг, ведущий к этой цели, так сказать, необходимая и неизбежная база для атрибуции — это установление степени оригинальности данного произведения искусства. Прежде чем приступить к дальнейшей работе, знаток должен убедиться, не находится ли перед ним копия или подделка, а если он имеет дело с оригиналом, то с каким — уникальным или репликой?

Среди подделок следует различать два главных вида. Один — это имитация какого-нибудь мастера или,

в более широком смысле, какого-нибудь комплекса стилистических признаков; имитация, обычно осуществленная с помощью старинных материалов (например, подделка, написанная на старинном холсте) или искусственного придания предмету старинного вида (мнимые червоточины в деревянной доске). Этот вид подделки восходит к очень старинным временам, но для нас становится осязательным с эпохи раннего Ренессанса, когда научились ценить древность художественного произведения и его неповторимую индивидуальность. Есть основания думать, что первые подделки античных художественных памятников были выполнены около 1400 года для коллекций герцога де Берри. Известно, что Микеланджело подделал под античный мрамор статуэтку «Спящий Амур» и что Дюрер жаловался на венецианских живописцев, имитировавших его манеру.

С этого же примерно времени, как некоторое противоядие против подделок, художники все чаще начинают прибегать к подписыванию, «сигнированию» своих произведений, а вместе с тем именно подписи и монограммы художников делаются одним из наиболее действенных орудий в руках фальсификаторов. Большинство подделок этого типа представляют собой достаточно грубую работу, неспособную обмануть проницательность опытного музейеда. История художественного рынка знает, однако, несколько подделок, которые по праву заслуживают эпитета «гениальных», а также целый ряд безусловно выдающихся специалистов фальсификации. Таковы, например, Бастианини и Доссена, своими подделками скульптур раннего Ренессанса вызвавшие одно время полное замешательство в кругу знатоков, коллекционеров и музейеведов.

Что же касается отдельных подделок, то некоторые из наиболее удачных (их почти что можно было бы назвать «классическими») не только просочились в крупнейшие художественные музеи, но и до сих пор занимают там почетные места прославленных оригиналов.

Напомню хотя бы восковой бюст Флоры, который в свое время известным директором Берлинских музеев В. Боде был приобретен и опубликован как оригинал

Леонардо да Винчи и который, вопреки категорическим показаниям технического и стилистического анализа и совершенно точно установленному провенансу из мастерской имитатора Лукаса, продолжает украшать залу Високкого Возрождения в Берлинском музее. Ярким примером нерешенной проблемы «оригинал — подделка» может служить пресловутый рельеф Бостонского музея: часть археологов рассматривает его как безусловно автентичный репдант к «Трону Людовизи» — замечательному произведению греческой пластики на рубеже архаического и классического стиля, тогда как другая часть исследователей (и среди них много весьма авторитетных антиковедов) столь же категорически квалифицирует бостонский рельеф как искусную подделку.

Второй тип подделки (особенно популярный в живописи) часто с еще большим трудом поддается обнаружению и демаскировке. Здесь обычно идет речь, так сказать, о частичной подделке. Путем фальсификации подписи или ретуширования фактуры какой-нибудь второстепенный оригинал, безымянный продукт школы выдается за произведение крупнейшего мастера: маленький провинциальный голландец — за Рейсдаля, Дитрих — за Ватто, любительская портретная акварель — за Брюлло-ва и т. п.

От подделок надо отличать копии, которые могут быть использованы в целях фальсификации, подмены оригинала, но могут выступать и без всяких зловердных намерений. В свою очередь, понятие копии может охватывать самый широкий круг явлений: и грубое изделие новейшего времени, и более или менее точную имитацию подлинника, относящуюся ко времени деятельности самого мастера, и, может быть, даже написанную кем-либо из его учеников, и, наконец, копию-переработку, выполненную иной раз в учебных целях или по специальному заказу крупнейшим мастером (копия Андреа дель Сарто с Рафаэлева портрета папы Льва X, копия Рубенса с «Положения во гроб» (Караваджо и т. п.), — это последняя группа относится, собственно говоря, к особой разновидности оригинала.

Разумеется, и понятие оригинала тоже требует известной дифференциации. Следует различать не только ори-

гинал-унику от оригинала-реплики (выполненной иной раз целиком самим мастером или под его руководством учениками), к первой группе реплик относится «Отплытие на Киферу» Ватто в Лувре и в Америке — из берлинского Императорского дворца; ко второй — «Мадонна в скалах» Леонардо да Винчи (в Лувре и Лондоне). Но в процессе атрибуции понятие оригинала может подвергнуться и дальнейшей дифференциации.

Как я уже указывал, идеальной целью атрибуции является имя автора художественного произведения. Часто, однако, эта конечная, индивидуализированная цель атрибуции оказывается недостижимой, и знатоку приходится довольствоваться большей или меньшей степенью приближения к решающему ответу. Такими последовательными ступенями атрибуции по мере их удаления от идеальной цели можно считать понятия «мастерской» (к этой формуле часто приходится прибегать, например, исследователям Рубенса), «круга» (понятия, выводящего за пределы мастерской и непосредственной группы учеников к более широкому комплексу последователей и родственников по духу художников — например, круг Гойена или круг Венецианова), «школы» (антверпенская школа, ломбардская школа, фламандская школа) и, наконец, — десятилетия, века, эпохи.

Для исследования сложной проблемы «оригинал — копия — подделка» в распоряжении современного музееведа есть целый ряд отличных физико-химических средств, например, просвечивание картины рентгеновскими лучами. Однако все эти средства имеют обычно только вспомогательный характер. Окончательное решение подсказывает знатоку его чутье в комбинации с полным освоением специфических методов атрибуции.

Какие же это методы?

Прежде всего это — знание техники изобразительных искусств. Для атрибуции произведения живописи необходимо знакомство с различными видами основ, на которых писали картины старые мастера. Следует помнить, что холст как материал живописцев появился в конце XV века, а медные доски процветали во

второй половине XVI века; нужно знать, какие сорта дерева применяли итальянские кватрочентисты и какие голландские живописцы XVII века. Для атрибуции картины очень важен не только анализ ее лицевой стороны, но и столь же тщательное изучение ее реверса. Оно позволяет не только определить степень древности основы (по структуре холста, по обработке поверхности дерева, по характеру дублировки), но может дать и еще целый ряд ценных указаний (надписями, гербами, печатями собраний и пр.).

Стоит вспомнить, что именно путем изучения реверса женского портрета из галереи Лихтенштейн в Вене В. Боде блестяще удалось определить личность модели (Джиневры Бенчи) и связать портрет с именем Леонардо да Винчи.

Дальше следует изучение самого рода красок и способа их кладки. Здесь не только нужно уметь отличать масляную живопись от темперы или от клеевых красок или пастель от гуаши, но знать, когда светлая (гипсовая или меловая) грунтовка сменилась темной (болюсной), какие мастера применяли асфальт и сиккативы, какова фактура поверхности у живописцев, скажем, XVII века в отличие от XVIII века, какие кракелюры образуются при употреблении той или иной техники и т. д. Сюда же относится выбор формата картины, могущий дать иной раз очень ценные указания для атрибуции. Так, например, венецианские живописцы обычно избегали круглого и квадратного формата, очень популярного во флорентийской живописи раннего Ренессанса; если для XV и XVI веков в целом типичен круглый формат (*tondo*), то с начала XVII века его совершенно вытесняет формат овальный, в свою очередь непрерывно развивающийся в сторону все более вытянутого и заостренного силуэта.

Такими же точными сведениями о различных сортах бумаги, о способах их подготовки и грунтовки, об инструментах и технических приемах должен располагать искусствовед для атрибуции рисунков старых мастеров (например, сангина появляется во второй половине XV века, в сочетании пера с отмывкой в XVI веке господствует перо, в XVII веке — отмывка и т. п.).

Обладание всеми этими сведениями составляет совершенно необходимое условие для успешной атрибуционной деятельности. Без них научно-исследовательская работа музея не может двинуться ни шагу. Но вместе с тем, взятые сами по себе, без развития и продолжения, без надстройки стилистического анализа, эти сведения, эти технические признаки не могут служить ни главным стимулом, ни решающим аргументом атрибуции. Они подкрепляют, так сказать, бронируют атрибуцию, но ни в коей мере ее не решают.

То же самое относится и к другой необходимой базе научно-исследовательской работы в музее — к базе тематически-бытовой или иконографической, понимая этот термин в самом широком смысле слова. Я имею в виду, с одной стороны, знание всего того историко-бытового аппарата, который помогает определять время возникновения художественного произведения (одежда, прическа, предметы быта, архитектура, гербы, шрифт и т. п.), а с другой стороны, знакомство со всем широким репертуаром иконографических типов и тематических мотивов (из области священной истории, мифологии, аллегории, народных сказаний, поэтических образов, хроник и т. д.), присущих тому или иному историческому стилю и могущих пролить свет на личность автора определяемого произведения.

Весьма нередки случаи, когда, например, особенности костюма позволили вполне точную датировку картины, а наличие какого-нибудь герба — ее твердую локализацию, или когда расшифровка загадочной надписи или своеобразной тематики давала фантазии знатока неожиданные, но крайне плодотворные указания для атрибуции.

Тем не менее все сказанное по поводу технических свойств художественного произведения полностью сохраняет силу и в отношении к его тематике и иконографии. Все отмеченные иконографические мотивы и особенности безусловно могут играть очень важную роль в деле определения мастера, но не им принадлежит в этом процессе последнее слово. Они образуют лишь фундамент, но не главный стержень атрибуционного построения.

В чем же заключается этот главный стержень?

В конце прошлого века была сделана первая попытка формулировать научно-экспериментальные методы атрибуции. Попытка эта принадлежала итальянскому ученому Морелли, писавшему под странным, якобы русским, псевдонимом «Иван Лермольев»*. Тонкий знаток итальянской живописи, вместе с тем прошедший хорошую медицинскую школу, Морелли предложил целый ряд новых правильных атрибуций для итальянских картин, хранившихся в крупных римских и немецких галереях. Его метод определения основан был на том наблюдении, что один и тот же художник всегда изображает одинаковым способом ту или иную часть человеческого тела. По мнению Морелли, формы уха и ногтей особенно характерны в этом смысле и имеют решающее значение в отыскании автора художественного произведения. Талантливый последователь Морелли, один из тончайших знатоков итальянского Ренессанса, Б. Беренсон, дал еще более точную формулировку «медицинскому» методу Морелли, объяснив, почему именно ухо и ноготь обнаруживают постоянную особенно характерную для художника форму**. Происходит это потому, что форма уха и ногтя в значительной мере безразлична для выражения экспрессии или характера человека. Вот почему при изображении уха художник не испытывает особой потребности преодолевать естественную силу привычки и попросту повторяет некоторые твердо сложившиеся в его практике условные приемы. Свой инстинкт формы, свой «почерк» художник, по мнению Морелли и Беренсона, всего откровенней выдает там, где он ничего не хочет сказать, где его творческая воля ослабевает и гаснет.

В этом последнем выводе красноречиво сказывается и сильная и слабая сторона метода Морелли. Разумеется, изучение таких мелких признаков формы, таких деталей индивидуального стиля, как рисунок уха,

* 1. *Lermolieff*, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, Bd. 1—3, 1890—1893.

** Б. Беренсон, *Основы художественного распознавания*. — «София», 1914, январь.

пропорции руки, поворот головы, силуэт дерева, пятно какой-нибудь голубой ленточки, очень много может дать для выяснения личности искомого автора. Не подлежит никакому сомнению, что Рафаэль иначе рисовал руку, чем Андреа дель Сарто, а Терборх иначе моделировал поздри своей женской модели, чем Метсю. В этом смысле метод Морелли очень полезен. Отрицательная сторона этого метода проявляется, однако, в том, что он рекомендует отыскивать проявление личности там, где она слабее всего выражена, — не в творческих и экспрессивных, а именно в безличных и безразличных элементах художественного произведения. Тем самым вполне ясно намечаются пределы пригодности метода Морелли. Ведь именно эти безличные признаки формы, эти штампы делаются достоянием мастерской, а иногда и целой школы, именно они-то, а не творческие, экспрессивные приемы, так легко перекочевывают от мастера к ученикам и подражателям. Руководствуясь только этими признаками, мы сознательно пренебрегаем самым главным в художественном произведении — его художественным качеством.

Этот основной дефект своего метода сознавал, несомненно, и сам изобретатель. Во всяком случае, Морелли далеко не всегда прибегал в своих определениях к помощи им самим изобретенного метода, и некоторые наиболее тонкие его атрибуции выполнены без всяких экспериментов с ушами и ногтями. Еще ясней недостаточность метода Морелли осознали его младшие современники, знатоки последующего поколения, которые все более и более стали отклоняться от изучения предметных признаков в картине в сторону анализа ее чисто стилистических приемов и особенностей.

Нужно различать три основных случая атрибуции. 1. Атрибуция совершается, так сказать, молниеносно. Музейному работнику, знатоку показывают какое-нибудь художественное произведение, которое он видит в первый раз (и автор которого неизвестен или вызывает сомнения), а может быть, даже только фотографию с этого произведения. При первом же соприкосновении с картиной или статуей у знатока возникают родственные образы, рождаются аналогии, и вдруг начи-

нает звучать определенный камертон, настроенный в той же тональности, что и впервые увиденная картина. Сразу же, почти мгновенно контакт с неизвестным произведением найден, и знаток с уверенностью произносит имя автора. В этом случае почти и приходится говорить о каких-либо методологических предпосылках атрибуции. Здесь последовательность и логичность относятся уже не к процессу определения автора, а к последующему обоснованию, мотивировке этого определения. 2. Атрибуция совершается более или менее случайно. Знаток просматривает альбом фотографий или роется в гравюрах, или прогуливается по залам музея и вдруг наталкивается на картину или статую, или рисунок, сразу проливающие совершенно новый свет на какое-нибудь безымянное произведение искусства, которое давно было знакомо знатоку (в музее, в частной коллекции) и автора которого ему до сих пор не удалось определить.

Оба эти случая атрибуции являются, скорее, исключением из правила и остаются поэтому вне поля нашего зрения. Принципиальное значение имеет для нас только третий вид атрибуции, когда искусствовед последовательно, с помощью ряда приемов приближается к определению автора и в конце концов его находит. Как в этом случае проходит или, вернее, должно проходить естественное развитие атрибуционного процесса?

Опыт учит, что для систематической подготовки правильной атрибуции следует идти путем максимального расширения тех границ, в пределах которых возможно отыскание гипотетического автора: границ, охватывающих и самых ранних предшественников и самых поздних эпигонов того стиля, который отражается в определяемом произведении. Если бы, предположим, нам предстояло определить автора некоей «Мадонны с младенцем» и этим автором в результате сложной атрибуционной работы оказался Сассоферрато, то очевидно, что для правильного построения атрибуции нам следовало бы первоначально охватить очень широкий круг явлений, включающий и Рафаэля с его школой и позднейших классиков XVII и XVIII века вплоть до

Энгра. Затем начинается сужение арены догадок, отбрасывание всех явно чуждых стилю искомого произведения мастеров, национальных течений и школ и даже целых периодов. В гипотетическом случае с Сасоферрато мы несомненно отбросили бы прежде всего Энгра и вообще классицизм XIX века, затем Рафаэля и его непосредственных последователей и, утвердившись в XVII веке, сужали бы диапазон поисков, последовательно исключая сначала французов, а потом итальянцев и концентрируясь на римской школе.

При отбрасывании возможных аналогий следует действовать, с одной стороны, очень осторожно, а с другой — весьма решительно и до конца. Осторожно в том смысле, что надо все время иметь в виду весь комплекс особенностей данного художественного произведения, не ограничиваясь сравнением, скажем, только его тематики, или только его типов, или только его колорита. В противном случае легко можно попасть на совершенно ложный путь (например, по своей тематике, а отчасти и по типам некоторые картины Б. Кейпа имеют исключительное родство с произведениями молодого Рембрандта). Решительность же должна проявляться в том, чтобы не бояться твердо отделять элементы, навеянные временем, духом эпохи, от особенностей национального и локального стиля. Вспомним, например, Ланкре, Цукарелли и Норберта Грунда — все трое являются типичными представителями стиля рококо, очень близкими друг к другу по своей социальной идеологии и галантной тематике, но совершенно различными в своих живописных традициях и чисто национальном восприятии природы и человека. Однако увидеть эти национальные особенности часто мешает гипноз установившихся традиций. Необходимо была большая доза смелости, острого чутья и историко-художественной эрудиции, чтобы автора «Пейзажа с путником» из Кипренского переименовать в Морленда или перенести «Туалет» из отдела голландского жанра ГМИИ в зал Третьяковской галереи, посвященный Венецианову.

Еще большие трудности возникают в тех случаях, когда знатоку приходится иметь дело с художником-

одиначкой; выпадающим из стиля своей эпохи или запаздывающим в своем мировоззрении (Пьеро ди Козимо), или предвосхищающим какие-то черты позднейшей идеологии и стилистики (Монтичелли). Необходимо также указать на важное различие при распознавании произведения большого мастера или второстепенного художника. Если в последнем случае правильность атрибуции может быть аргументирована наличием двух-трех специфических признаков, то распознать произведение выдающегося мастера можно лишь путем целого комплекса аналогий.

Наконец, решительность, твердость, упорство необходимы еще и для того, чтобы не остановиться на полпути, чтобы довести атрибуцию до конца, до последней точки, до единственно возможной индивидуальности автора. Атрибуция, остановившаяся на выводе — «около 1580 года», или «круг Веронезе», или «может быть молодой Рубенс», — еще не может считаться завершенной.

Возьмем для иллюстрации какой-нибудь конкретный пример. Перед нами — пейзаж, изображающий как будто случайный, ничем не примечательный вырез природы: два-три кривых, словно обрубленных или спаленных молнией дерева с новыми побегами, сгибающиеся под напором бури, быстро бегущие разорванные облака, несколько мужских фигурок на переднем плане — пыльщики в ритме энергичного движения, бродяги в лохмотьях, роющиеся в своем скудном скарбе или играющие в карты. Картина выполнена в динамической фактуре быстрых, нервных, чрезвычайно разнообразных мазков, то длинных, то коротких, то прямых, то спиралевидных. В композиции преобладают диагонали, светлые пятна и блики в овалах темного обрамления. До каких же пределов должно захватывать поле зрения знатока в поисках автора нашей картины? Где он мог бы встретить это «бандитски-романтическое» восприимчивое натуре, это сочетание сельской идиллии с трагическим пафосом, эту смесь сатанизма с иронией «пикареска»?

Тематика позволяет здесь наметить довольно четкие границы — от второй половины XVI века, от наследия

Бассано и позднего нидерландского маньеризма, через Калло, до второй половины XVIII века, кончая Гварди и Маульберчем. Своеобразный прием овального распределения свеговых пятен несколько сужает поле нашего зрения, концентрируя наше внимание или на рубеже XVI—XVII веков (Блумарт, Конинкслоо) или же на переходе от позднего барокко к рококо (конец XVII — начало XVIII века), начиная с Сальватора Розы и Микко Спадаро и кончая Марко Риччи и Гварди. Дальнейшее сужение диалазона догадок подсказывается, с одной стороны, исключительной легкостью и динамичностью фактуры, недоступными нидерландским маньеристам на рубеже XVI и XVII веков, а с другой стороны, своеобразным эмоциональным диссонансом, пронизывающим весь ритм и все построение картины, диссонансом между мистикой и гротеском. Это последнее качество нашего пейзажа, как бы предвосхищающее свойственный XVIII веку скептицизм, во-первых, окончательно фиксирует арену наших поисков концом XVII и началом XVIII века, а во-вторых, ограничивает ее еще точнее областью итальянской живописи (французская этого периода имеет гораздо более светский, изысканный характер, голландская — напротив, отличается буржуазно-рантье́рской сухостью и рассудочностью). Теперь сужение нашего кругозора идет все быстрее и в несколько приемов приводит нас прямо к конечной цели. Пейзажи Сальватора Розы гораздо более фабульны и проникнуты элементами классицизма, пейзажи Марко Риччи более декоративны и пасторальны — имя Алессандро Маньяско, как автора нашей картины, напрашивается тогда само собой.

Приведенный пример не только демонстрирует основные этапы атрибуционного процесса, но позволяет также выделить те моменты стилистического анализа, которые имеют, так сказать, переломный, решающий характер в определении автора, осознание которых как раз и внушает знатоку окончательную уверенность суждения. В самом деле, что заставляет нас думать именно о Маньяско перед заданным нам пейзажем? Пильщики, похожие на бандитов, разорванные облака, зеленовато-желтый тон картины, овальные пятна света

в темном обрамлении? Каждая из этих примет в отдельности и все они, вместе взятые, несомненно характерны для Маньяско. Но мы можем отмеченные признаки встретить и у других живописцев эпохи. Что же делает комплекс этих признаков неповторимым, единственным, неопровержимо доказывающим авторство Маньяско для данной картины? Мы вряд ли ошибемся, если выделим в этой последней инстанции суждения знатока два основных критерия атрибуции — фактуру и эмоциональный ритм.

Подробный анализ этих двух понятий далеко вывел бы нас за пределы нашей непосредственной задачи. Ограничусь поэтому несколькими общими замечаниями. Под фактурой я разумею специфическую обработку формы, вернее, — поверхность формы, присущую каждому художнику, своего рода индивидуальный почерк мастера. В живописи — это не только кладка красок, характер мазка, но также, например, самое ощущение живописцем цвета в пигменте и светосилы в тоне; в рисунке — не только ведение штриха, но и, скажем, отношение изображения к бумаге, к размерам и поверхности белого листа и т. п. Под эмоциональным ритмом я разумею то временное, динамическое начало в пластических искусствах, которое по преимуществу является носителем духовного содержания и чувственного выражения художественного произведения и которое проявляется в темпе линий, в смене светлых и темных пятен, в отрывистом или плавном потоке композиции и т. д. Сравним, например, рисунки А. Поллайоло и Понтормо. При всем несомненном родстве их основного понимания графического стиля, внушенного им обоим традициями флорентийского Ренессанса, рисунки этих двух мастеров глубоко различны и по фактуре (энергичные нажимы пера у Поллайоло и пассивные, вкрадчивые штрихи сангины у Понтормо) и по эмоциональному ритму — отрывистому и угловато-диагональному, разбегающемуся у Поллайоло и непрерывно текущему, падающему длинными, хрупкими вертикалями у Понтормо.

Фактура и эмоциональный ритм — это два наиболее изменчивых, наиболее чувствительных элемента в

структуре художественного произведения и вместе с тем — такие же его качества, которые менее всего поддаются, с одной стороны, подражанию, а с другой — словесной интерпретации. Происходит это потому, что и фактура и ритм — элементы, так сказать, текучие, воплощающие самый процесс становления художественного произведения, путь художника, с одной стороны, от материала к форме и, с другой, — от его индивидуальных переживаний к эмоциональному и идейному содержанию картины, к ее выражению. Именно потому-то фактура и ритм и являются теми элементами художественного произведения, которые решают суждение знатока и которые всякий неопит атрибуции в первую очередь должен научиться читать и интерпретировать. Умение разбираться в ритме и фактуре художественного произведения составляет необходимую предпосылку для правильной оценки художественного качества, а понимание качества — это альфа и омега истинного музееведения.

Итак, сначала — первое впечатление от художественного памятника, возможно чище, наивнее, без предубеждения и размышления, с охватом целого, с полным звучанием художественного качества и, может быть, с бегло промелькнувшими ассоциациями и аналогиями. Затем — тщательное разложение эстетического впечатления на отдельные элементы, подробный и последовательный анализ техники и тематики, систематическое сужение сравнительного материала, с постепенным восхождением к решающим стимулам атрибуционного суждения — к фактуре и ритму. И в заключение — синтез чувственного созерцания и научного анализа, определяющий окончательную оценку и подсказывающий имя автора.

Приложение

ГЕНУЭЗЦЫ В МОСКВЕ²

Ценность искусства Барока³ открылась нам не сразу. Слишком еще памятен всем гнев Буркгардта в «Ciscopone», где он называет Тинторетто маляром и негодует на безумства Борромини. Но времена меняются. И мы ценим теперь гибкие кривые Борромини не меньше, чем бешеную пространственность Тинторетто. Больше того — мы жадно вскрываем источники Барока в спокойных, на поверхности, водах Ренессанса; в поисках барочного мы перекидываем мост к готике, к римскому искусству, к эллинистическому Востоку; Барок символизирует для нас не только отважную борьбу со всем остановившимся, но и ненасытное стремление ко всему новому. Барок — это наше прошлое, от которого мы еще не освободились, это те традиции, на которых мы выросли. Вот почему мы так любим Барок, вот почему временами мы готовы его ненавидеть. Не мудрено, что в последнее время искусство Барока подвергалось самой решительной переоценке и не только в области архитектуры, но также и в области живописи, так долго остававшейся в пренебрежении, с легкой руки Буркгардта, под клеймом эклектизма и Академии. Новый пересмотр материала научил нас быть более осторожными. Ведь не надо забывать, что именно увлечение Бароком помогло нам воскресить Греко, Вермеера, Маньяско или Ленеа, что, только узнав Барок, мы по-настоящему близко коснулись таинства Рембрандта.

Менее всего изучена барочная живопись в Италии. Правда, и здесь, за лощенной грацией болонских модиков, удалось увидеть много прекрасного в области чисто живописных достижений. Наметились целые школы, скрытые течения, индивидуальные таланты, которых раньше, казалось, не замечали. Всякий, кто с интересом присматривался к победам натурализма, к эволюции живописной формы и, может быть, еще больше — живописной фактуры, наверно, знает имена Каstellо — лигурийского гения, Фетти — беспутного мантуанца, нежного Каваллино и печального Бовоне. Но все же и теперь в истории итальянского Барока осталось много темных, слишком бегло перечисленных страниц. К ним принадлежит глава о генуэзской живописи. Это понятно. Ведь Генуя лежит в стороне от обычного пути итальянского паломника, из Венеции неизменно ведущего в Рим, или Флоренцию, или Неаполь. Но даже и тот, кто посетил Геную, кто пленился странным очарованием этого города террас и доков, мало что знает о генуэз-

ской живописи. Ибо ее сокровища и до сих пор еще скрываются в отдаленных, малопосещаемых церквях или в палаццо знатных генуэзцев, Дориа, Дураццо-Паллавичини, Бальби, Негротти, обычно недоступных. Нужно знать Геную, чтобы полюбить ее искусство. А оно этого заслуживает. Генуэзская живопись — один из самых драгоценных подарков Барока. Искусство яркое и пленительное, может быть, иногда не совсем здоровое, но всегда необыкновенно возбуждающее и радостное. Искусство-импровизация. Живопись фантастически легкой и свободной кисти.

Генуэзская живопись имеет свою историю, не попадающую обыкновенно в учебники и компендиумы, но весьма своеобразную. Эта история начинается несколько позднее, чем в других итальянских художественных центрах, но уже с самых первых шагов вводит нас в особый заманчивый мир художественной формы. Итальянское пестрое кватроченто смешалось здесь со скромной, торжественной четкостью северного Возрождения. Влияние южно-французского искусства, постоянные сношения с Фландрией и Германией наложили неизгладимый отпечаток на замкнутый, чуть доморощенный, но такой приветливый стиль генуэзских примитивов. Кто слышал, хотя бы только по имени, о Донато де Барди, Юстусе из Равенсбурга, Джованни Мадзоне? Кто знает что-нибудь о Лодовико Брза — современнике Франческо Франча и Герарда Давида? Его «Распятие» из палаццо Бианко, наряду с чисто итальянским даром композиции и грациозностью, обнаруживает настоящее северное чутье пейзажа и северную выразительность характеристики. Это — итальянский пафос, который вдруг сделался искренним. Это — мечтательный фламандец, восхищенный итальянской текучестью речи. Его «Рай» (S. Maria di Castello) — одна из самых забавных и самых трогательных картин итальянского Возрождения. Пестрая толпа праведников, бесконечная вереница профилей и затылков, плащей, тиар и жестикулирующих рук медленно стремится, заполняя собой всю поверхность картины, кверху, к узкой мандорле, где св. Троица коронует коленопреклоненную богоматерь. Можно быть уверенным, что такого нескончаемого богатства мимики, такого изумительного разнообразия костюма нет ни в одной картине целого мира. Толпа живет, толпа движется и струится гармонией черных и красных колеров.

Новый период генуэзской живописи начинается в XVI веке, когда в Геную проникает золотая глазурь венецианцев и безудержная декоративность Рафаэлевой школы. Смешение самых противоречивых элементов стиля к этому времени становится особенно причуд-

ливым. Декоративная фантазия тешит себя невиданной пышностью украшений, непрерывно наполняя своды, люнеты и плафоны гротесками, орнаментами и неизбежной мифологией. Генуя знает своего Веронеза — Луку Камбиазо, неслыханного виртуоза рисунка, своего Романо — Бергамаско, своего Корреджо — обворожительного Бискайно, своего Ван-Дейка — чопорного и горячего портретиста Карбоне. Генуя словно готовит себя к торжественной встрече Барока. И когда Рубенс в 1607 году посещает лигурийские берега, ему довольно двух месяцев, чтобы зажечь пламя восторженного упоения краской и движением. Теперь, наконец, генуэзская *dolcezza* сумела обрести свой собственный стиль. Поистине итальянский Барок пришел в Генуе самых преданных и самых даровитых поклонников. Его путь усеян здесь славой, цветами и великолепием. Кто кроме Строцци сумел извлечь из Караваджиева натурализма такую осязательную, почти вкусовую телесность? Кто отважился так рисовать кистью, так ворожить краской, как Валерио Кастелло или Бискайно? И разве не в Генуе Карлоне и Пиола забросали плафоны и купола хороводом пестрых, ликующих видений, разве не они первые, задолго до Тьеполо и Пьяцетты, пробили потолок храма и открыли дорогу на небо к сквозным облакам и головокружительным высотам? Только Генуя, наконец, могла дать Маньяско, только в ее пожаре могли испепелить себя бесовским пламенем эти безумствующие монахи и эти исступленные вакханалии. Сторела Генуя, и грохот Барока превратился в щебетание рококо...

Россия всегда была бедна произведениями генуэзской живописи, а Москве в этом смысле как-то особенно не посчастливилось. Теперь досадный пробел сгладился, и последние обогащения московских музеев позволяют продемонстрировать несколько типичных образцов генуэзского мастерства. Разумеется, большинство картин значилось под чужими именами или вовсе не имело автора, и не малого труда стоило расшифровать их загадку. Некоторыми сообщениями по поводу таинственных картин и хотелось бы закончить нашу заметку.

Среди щедрых приношений, сделанных Русской кооперацией Румянцевскому музею, одна картина заслуживает самого пристального внимания. Мы имеем в виду «Встречу Александра Македонского с Диогеном», автора которой, смелого и красочного декоративного мастера, естественно было искать прежде всего в Венеции. Теперь для нас не подлежит сомнению, что только Генуя могла быть родиной этой бравурной и немного легкомысленной композиции. Больше того, мы смеем думать, что нашли наконец имя ее

действительного автора — Джованни Баттиста Карлоне, одного из самых блестящих и популярных генуэзских декораторов XVII века.

Вот что пишет о Карлоне ученый и тонко чувствующий аббат Ланци, оставивший нам подробную летопись барочного искусства: «Его композиции всегда богаты и неожиданны, его головы всегда выразительны и разнообразны, фигуры изысканны и легко выделяются своими контурами на фоне; его краски всегда живые, яркие, свежие, наперекор действию времени. Среди его любимых красок всегда преобладает красная (может быть, даже слишком часто употребляемая), подобная пурпуру, синяя, цвета сапфира и зеленая, приводящая в восхищение художников и сравнимая разве только с яркостью изумруда. Блеск его красок вызывает в мыслях живопись по стеклу или работы в эмали; и я не могу припомнить ни одного итальянского мастера, который сравнился бы с Карлоне в прелести колорита, столь смелого, приятного и ласкающего»*... Характеристика Ланци кажется написанной словно под впечатлением нашей картины. Именно на сочетании синего, зеленого и красного, пожалуй, слишком назойливого, но необыкновенно увлекательного, построена вся ее красочная гармония.

Не менее убедительно и сравнение нашей картины с сохранившимися оригиналами Дж. Б. Карлоне. Для примера укажем на плафонную фреску из церкви S. Siro в Генуе и на один малоизвестный рисунок Карлоне из богатого собрания генуэзского Palazzo Bianco **, по-видимому, первоначальный эскиз к «Мучению св. Варфоломея». Построение фрески из S. Siro, несколько более сложной, но столь же нервной и замысловатой по движению, близко совпадает с картиной Румянцевского музея. Две группы по бокам как бы описывают кольцо вокруг центра, и в середине — просвет в глубину, освещенную солнцем, с архитектурным фоном и фигурами, полускрытыми линией почвы. То же синее небо, те же растрепанные облака, те же развевающиеся красные плащи. Из деталей отметим непреодолимое влечение художника к шлемам, изысканную постановку ног с чуть касающимися земли пальцами, жесты рук, всегда рисующихся трепетным силуэтом то темного на светлом, то светлого на темном, и, в особенности, вычурную обувь (ср., например, башмаки женщины, сидящей в правом углу фрески S. Siro

* *Lanzi, Histoire de la peinture en Italie, Paris, 1824, v. VI, p. 129.* См. также: *Soprani-Ratti, Vite de pittori, scultori ed architetti genovesi. Genova, 1769, v. II, p. 1.*

** *O. Grosso, A. Pettorele, I. Disegni di Palazzo Bianco, Milano, 1909.*

с обувью пажа на нашей картине), которая составляет необходимый атрибут всякой картины Карлоне. Не трудно найти и другие аналогии, например, в фигурах Диогена и св. Варфоломея, вплоть до рисунка ног, слегка согнутых в колене. Различия же в самой живописной манере, некоторая грубость и рыхлость московской картины легко могут объясняться из контрастов техники, фресковой и масляной. Прирожденный фрескист, импровизатор и виртуоз куполов и плафонов, Карлоне только изредка обращался к станковой живописи, не дававшей размаха его неистощимой фантазии.

Еще сложнее оказалась разгадка другой генуэзской картины, находившейся до сих пор в собрании П. К. Жиро в Москве. Все посетившие выставку старых мастеров в Румянцевском музее помнят, вероятно, «Старуху перед зеркалом», отталкивающая нагота которой приправлена всеми прятностями туалета и подана художником словно праздничный пирог в ореоле перьев, цветов и ожерелий. Картина в каталоге значилась за Яном Лейсом, согласно гравюру И. Фалька. У Наглера в его Лексиконе можно было узнать, что «Старая кокетка» принадлежала некогда к знаменитой коллекции Рейнста, голландского собирателя середины XVII века. Последние сомнения, казалось, должны были исчезнуть. И все же трудно было примириться с таким определением всякому, кто видел подлинного Лейса, его «Иеронима» в Венеции, его «Видение св. Петра» (собрание Фрея в Берлине), его трепетного «Аполлона» в собрании И. С. Остроухова. Кирпично-красное тело и тяжелая композиция «Кокетки» слишком мало вязались с изменчивым ритмом светотени и порывистым экстазом Лейса. Новый повод для сомнений мы почерпнули из обширного увража, воспроизводящего в гравюрах коллекцию Рейнста. Там под гравюрой «Кокетки» стояло имя... Рубенса. Более позднюю традицию, отдавшую картину Лейсу, вряд ли, следовательно, можно было считать надежной. Необходимо было искать другого автора. Припомнилось, что Б. Строцци, после долгих мытарств бежавший из генуэзского монастыря, куда забросила его странная прихоть судьбы, нашел себе приют и славу в Венеции. Здесь рядом с Лейсом писал он алтарную картину для церкви св. Николая Толентинского. Может быть, традиция не так уж сильно исказила факты? Может быть, автором «Кокетки» и был Строцци, верный спутник и последователь Лейса? Теперь, после пристального анализа картин северного монаха — *il prete genovese*, — его авторство не подлежит для нас ни малейшему сомнению. Точную композицию «Кокетки» можно видеть в эрмитажном «Исповедении», где Товий сменил служанку, а перо превратилось в крыло

ангела. Модель старухи легко узнать в «Бедной вдове из Сарепты» (Вена), а кирпичную наготу тела в «Нищем» из галереи Корсини (Рим). Наконец, для упрямых скептиков напомним «Кухарку» из Палаццо Россо (Генуя), где Строцци воспользовался тем же сосудом с золотой ручкой в виде гарпии. Этой страничкой натурализма, которой начинается генуэзский Барок, мы и заканчиваем нашу беглую встречу с незаслуженно забытым эпизодом итальянского искусства.

*ПРИМЕЧАНИЯ
СПИСОК РАБОТ
Б. Р. ВИППЕРА
УКАЗАТЕЛЬ
ИМЕН*

ПРИМЕЧАНИЯ

1.
ИЗ «ВВЕДЕНИЯ
В ИСТОРИЧЕСКОЕ
ИЗУЧЕНИЕ
ИСКУССТВА»

К стр. 59

Цикл из четырех больших очерков, образующих «Введение», был одной из последних работ Б. Р. Виппера (1965—1966), задуманной в помощь изучающим и просто любящим искусство читателям. Технология различных родов искусства обычно менее всего известна тем, кто бывает на выставках и достаточно осведомлен в истории искусств, ознакомлен с биографиями художников. Автор поставил своей целью объяснить читателям, как именно делается рисунок, картина, статуя, здание и чему служат те или иные технологические приемы и средства. В основу работы положен теоретический курс лекций, читавшийся Б. Р. Виппером в Московском государственном и в Латвийском университетах. Текст лекций переработан заново в последние годы жизни автора. Один из разделов «Введения» («Живопись») не вполне завершен. Цикл в целом публикуется впервые.

ГРАФИКА

К стр. 61

- 1 Ряд фрагментов из этого раздела в первоначальном варианте (курс лекций) был опубликован на латышском языке в сборнике работ Б. Р. Виппера «Mākslas liktenī un vērtības» [«Судьбы искусства и художественные ценности»], Rīga, 1940.

СКУЛЬПТУРА

К стр. 155

- 2 Небольшой фрагмент из этого раздела в первоначальном варианте был опубликован на латышском языке в названном сборнике работ Б. Р. Виппера (см. прим. 1) в 1940 году.

ЖИВОПИСЬ

К стр. 258

- 3 Несколько фрагментов из данного раздела было опубликовано ранее в первоначальном варианте — на латышском языке в названном сборнике работ Б. Р. Виппера (см. выше) и на русском языке в газете «Советское искусство» от 17 ноября

1940 года («К проблемам композиции. О формате картины»). Неоднократно в различных вариантах публиковался фрагмент «Проблема времени в изобразительном искусстве» (см. «Список работ Б. Р. Виппера»).

К стр. 269

- 4 Лессировки — легкие, прозрачные мазки краски, сквозь которые просвечивает нижний их слой.

К стр. 277

- 5 Ван-Гог, Письма, М., 1966, стр. 393.

К стр. 340

- 6 Раздел «Живопись» не закончен автором: это была последняя работа Б. Р. Виппера, которую он писал накануне смертельной болезни. Сохранились рукописные наброски к плану фрагмента о композиции картины и проспект всего раздела в целом.

К стр. 341

- 7 В «Приложении I» мы публикуем последние страницы составленного Б. Р. Виппером проспекта «Введения в историческое изучение искусства» («Жанры в живописи»). Отсюда читателю будет ясно, как мыслил автор продолжение и окончание раздела «Живопись».

К стр. 342

- 8 «Приложение II» — ранняя статья Б. Р. Виппера, опубликованная в сб. «Московский Меркурий», вып. 1, М., 1917. Этим в некоторой мере пополняется фрагмент «Жанры в живописи».

К стр. 351

- 9 В дополнение ко всему разделу «Живопись» (вместе с «Приложениями») читатель найдет много материала о развитии жанров живописи в работах Б. Р. Виппера: «Проблема и развитие натюрморта (Жизнь вещей)», Казань, 1922; «Становление реализма в голландской живописи XVII века», М., 1957; «Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640—1670)», М., 1962.

АРХИТЕКТУРА

К стр. 352

- 10 Небольшой фрагмент из этого раздела был в первоначальном варианте опубликован на латышском языке в названном сборнике работ Б. Р. Виппера (см. прим. 1) в 1940 году.

К стр. 377

Вимперги — декоративные элементы готической архитектуры, имеющие форму остроугольных фронтонов, украшенных крабами и завершенных крестоцветом. Размещаются обычно над окнами и дверями соборов и других сооружений.

Фиалы — декоративные элементы готической архитектуры, имеющие форму остроконечных тонких башенок, состоящих из нижней круглой части и верхней в виде четырехгранной пирамиды, украшенной крабами и завершенной крестоцветом. Размещаются обычно по обе стороны вимпергов или над контрфорсами.

К стр. 378

- 12 См. стр. 167.

К стр. 379

- 13 Фахверк — конструкция малоэтажных построек, состоящая обычно из деревянного каркаса и каменного или кирпичного заполнения. Каркас имеет и декоративное значение, образуя на фасадах зданий панели различной формы.

К стр. 451

2
ЗАПАДНО-
ЕВРОПЕЙСКОЕ
ИСКУССТВО
ПЕРВОЙ ТРЕТИ
XVII века

Последняя из завершенных работ Б. Р. Виппера (1966), эта статья предназначалась для второго тома «Комплексной истории искусств», подготовляемой в Институте истории искусств Министерства культуры СССР. Публикуется впервые.

К стр. 509

3.
БЕНВЕНУТО
ЧЕЛЛИНИ

Текст статьи в первоначальном варианте (с подзаголовком «Человек, время, художник») был опубликован на латышском языке в книге: Benvenuto Cellini, Dzīve. Viņ aprāda sarakstīta, I, Rīga, 1941.

Позднее автор вносил в текст дополнения и изменения — по-видимому, в связи со своим докладом о Бенвенуто Челлини на кафедре общего искусствознания в МГУ. «Прения... по докладу проф. Б. Р. Виппера о Челлини, переросли в интересную дискуссию по проблемам взаимоотношения Ренессанса и барокко», — паходим в отчете (Е. Некрасова, О работе кафедры общего искусствознания. — «Доклады и сообщения филологического факультета МГУ», вып. 2, М., 1947, стр. 91). Публикуется (по последней авторской редакции) на русском языке впервые.

К стр. 512

- 1 Впоследствии Б. Р. Виппер во многом пересмотрел значение маньеризма в искусстве XVI — XVII веков и трактовал маньеризм отнюдь не как обозначение целой эпохи, а как одно из художественных течений, реакционное по своей сути. См.: Б. Р. Виппер, Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520—1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма, М., 1956, стр. 14.

К стр. 513

- 2 Как показывает Б. Р. Виппер в своих позднейших работах, охарактеризованные здесь черты мировосприятия относятся не ко всей послеренессансной эпохе в целом, а лишь к определенным ее художественным течениям. См. предыдущее примечание.

К стр. 539

4.
К ПРОБЛЕМЕ
АТРИБУЦИИ

Статья первоначально предназначалась для сборника трудов ГМИИ имени А. С. Пушкина (1945?), но ход ее обсуждения побудил тогда автора отказаться от публикации. Публикуется впервые по последней авторской редакции.

К стр. 543

- 1 О деятельности названных ученых см. в «Истории европейского искусствознания. Вторая половина XIX века», М., 1966 и в «Истории европейского искусствознания. 1871—1917», М., 1969.

К стр. 561

- 2 В «Приложении» приводится текст статьи Б. Р. Виппера, опубликованной в «Научных известиях» [Академического центра Наркомпроса], сб. 2, М., 1922. В ней, между прочим, читатель найдет классический пример атрибуции («Старая кокетка» Б. Строцци), осуществленной Б. Р. Виппером и с тех пор повсеместно принятой. Помимо того, статья 1922 года с полной очевидностью обнаруживает, как рано сложились интересы исследователя к этой эпохе и к тем явлениям, которые широко освещены в его последней монографии — «Проблема реализма в итальянской живописи XVII—XVIII веков» (1966).

К стр. 561

- 3 В течение долгого времени Б. Р. Виппер писал «Барок», а не «барокко».

СПИСОК РАБОТ
Б. Р. ВИППЕРА

ОПУБЛИКОВАННЫЕ

- 1908 *Памятник Гарний.*
«Журнал Министерства народного просвещения»,
новая серия, ч. XVI, 1908, июль, Отдел класси-
ческой филологии, стр. 261—274.
- 1909 *Техника вазового производства в Греции.*
«Журнал Министерства народного просвещения»,
новая серия, ч. XX, 1909, апрель, Отдел класси-
ческой филологии, стр. 155—180.
- 1913 *Об Агаланте Скопаса.*
«Журнал Министерства народного просвещения»,
новая серия, ч. XLXII, 1913, сентябрь, Отдел
классической филологии, стр. 409—418.
- 1914 *Предисловие.*
В кн.: О. Вазер, Греческая скульптура в ее глав-
ных произведениях. Авторизованный перевод
М. И. Фабриканта, М., изд-во «Фарос», 1914,
стр. III—IV.
- 1917 *Рисунки голландских художников XVI века.*
Каталог выставки с пояснительным текстом, М.,
1917.
Проблема сходства в портрете.
В сб. «Московский Меркурий», вып. I, М., 1917.
- 1920 *Три стиля.*
«Казанский музейный вестник», 1920, № 7/8,
стр. 3—10.
- 1922 *Проблема и развитие натюрморта. (Жизнь ве-
щей).* Казань, изд-во «Молодые силы», 1922.
Перевод: Г. Вёльфлин, Истолкование искусства,
М., изд-во «Дельфин», 1922.
Предисловие. — Там же, стр. 3—8.

Генуэзцы в Москве.

«Научные известия» Академического центра Наркомпроса, сб. 2, М., 1922, стр. 104—109.

Рембрандты в изгнании.

«Среди коллекционеров», 1922, № 1, стр. 3—6.

1923

Ред.: М. Фридлендер, Знаток искусства. Перевод В. Блоха, М., изд-во «Дельфин», 1923.

От редактора. — Там же, стр. 9—12.

Искусство без качества.

«Среди коллекционеров», 1923, № 1/2, стр. 7—14.

1924

Rudens izstādes (Neatkarīgo mākslinieku vienības un Avotīna darbu retrospektīva izstāde) [Осенние выставки. (Выставка «Объединения независимых художников» и ретроспективная выставка Аво-тиня)].

«Ritums», 1924, N 9.

Trīs stili [Три стиля].

«Ritums», 1924, N 9—10.

1925

Jāzeps Grosvalda un «Sadarbības» gleznu izstāde [Выставка Язепы Гросвальда и группы «Садарбс»].

«Ritums», 1925, N 1.

Primitīvo māksla [Первобытное искусство].

«Ritums», 1925, N 2/3.

Рецензия на кн.: Dombrovskis, Latvju māksla.

«Ritums», 1925, N 4.

Māksla bez īpašības [Искусство без качества].

«Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1925, N 5.

1927

Latvju māksla [Латышское искусство].

Rīga, 1927.

Искусство в школе.

В кн. «Русский педагогический вестник в Латвии», Рига, 1927.

- 1928 *Mākslas izcelšanās* [Происхождение искусства].
«*Illustrēts žurnāls*», 1928, N 2.
- Krētas māksla* [Критское искусство].
«*Illustrēts žurnāls*», 1928, N 4.
- Kīniešu glezniecība* [Китайская живопись].
«*Illustrēts žurnāls*», 1928, N 7.
- Modernie italiešu gleznotāji* [Современные итальянские живописцы].
«*Illustrēts žurnāls*», 1928, N 10.
- 1929 *Die Altersstufen der Kunst*.
В сб. «*Filologu biedrības raksti*», N [т.] XI, Rīga, 1929.
- 1931 *Das Problem des Stillebens*.
«*Zeitschrift für Aesthetik*», N XXV, 1931, стр. 49—58.
- 1933 *Rīgas mākslinieku grupas izstāde* [Выставка группы рижских художников].
«*Daugava*», 1933, N 6.
- 1934 *Latvju mākslas vecums* [Возраст латышского искусства].
«*Rīts*», 1934, N 113; то же: «*Jaunais Zemgālietis*», 1934, N 228; то же: «*Izglīdības Ministrijas Mēnešraksts*», 1935, N 1.
- 1936 *Laika problema tēlotājās mākslas* [Проблема времени в изобразительных искусствах].
В сб. «*Cēli*», Rīga, 1936, N 7, то же: «*Students*», 1936, N 3.
- Tērvetes «Golgota»* [«Голгофа» в Тервете].
«*Senatne un māksla*», 1936, N 1.
- Rucavas un Dundagas baznīcu skulptūras* [Церковная скульптура в Руцаве и Дундаге].
«*Senatne un māksla*», 1936, N 2.

- Dažas lappuses no Rīgas tēlniecības vēstures* [Страницы из истории рижской скульптуры].
«Senatne un māksla», 1936, N 3.
- Latviešu stila elementi baroka laikmeta mākslā* [Латышские стилевые элементы в искусстве эпохи барокко].
«Senatne un māksla», 1936, N 4.
- 1937 *Latvijas daiļamatniecības izstāde* [Выставка латышского художественного ремесла].
«Students», 1936—1937, N 11.
- Latvijas māksla baroka laikmetā* [Искусство Латвии эпохи барокко].
Rīga, 1937.
- Mākslas vēsturnieka novērojumi Kurzēmē* [Наблюдения историка искусства в Курземе].
«Senatne un māksla», 1937, N 2.
- 1938 *Džotto* [Джотто].
Rīga, 1938.
- Jāzeps Grosvalds* [Язеп Гросвальд].
Rīga, 1938.
- Latviešu mākslas vēstures problēmas* [Проблемы истории латышского искусства].
«Studentu dzīve», 1938, N 69/70.
- Mākslas krīze un mūsdienu kultūra* [Кризис искусства и современная культура].
«Latvijas karēivis», 1938, N 241—242.
- 1939 *Baroque Art in Latvia* [Искусство барокко в Латвии].
Rīga, 1939.
- Prof. Rihards Zariņš (Nekrologs)* [Проф. Рихард Зариньш (Некролог)].
«Senatne un māksla», 1939, N 2.

- 1940 *L'art Letton. Essai de synthèse.*
Riga, 1940.
- Mākslas likteņi un vērtības* [Судьбы искусства и художественные ценности (Сборник очерков по истории и теории искусства)].
Riga, 1940.
- К проблемам композиции. О формате картины.
«Советское искусство», 1940, 17 ноября.
- 1941 *Benvenuto Cellini. Cilvēks, laikmets, mākslinieks*
[Бенвенуто Челлини. Человек, время, художник].
В кн. «Benvenuto Cellini. Dzīve», vārda paša sarakstīta», 111 Riga, VAPF, 1941.
- 1945 *Английское искусство,*
М., изд. ГМИИ, 1945.
- 1947 *Новые проблемы советского искусствознания.*
Доклад, прочитанный на конференции МГУ в декабре 1944 года. — «Доклады и сообщения филологического факультета МГУ», 1947, вып. 2, стр. 70—76.
- 1948 *Тинторетто,*
М., изд. ГМИИ, 1948.
- Дом Черноголовых в Риге.*
В сб. «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР», М.—Л., Изд-во АН СССР, 1948, стр. 459—478.
- 1951 *Сюрреализм и его американские апологеты.*
В сб. «Против буржуазного искусства и искусствознания», М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 22—41.
- 1952 *Ложные методы монографического исследования в современном буржуазном искусствознании (Питер Брейгель Муниципальный).*
В сб. «Ежегодник Института истории искусств», М., 1952, стр. 201—216.

- 1953 *Леонардо и скульптура.*
В сб. «Сообщения Института истории искусств АН СССР», М., 1953, № 3, стр. 104—114.
- 1954 *В. Растрелли и архитектура русского барокко.*
В сб. «Русская архитектура первой половины XVIII века», М., 1954, стр. 279—310.
- 1956 *Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. (1520—1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма.*
М., Изд-во АН СССР, 1956.
- Некоторые проблемы раннего творчества Рембрандта.*
Журн. «Искусство», 1956, № 7, стр. 26—36.
- Картина Кареля Фабрициуса.*
Журн. «Искусство», 1956, № 8, стр. 72—75.
- 1957 *Становление реализма в голландской живописи XVII века.*
«Искусство», М., 1957.
- 1959 *О сюрреализме.*
«Советская культура», 1959, 18 июля.
- 1960 *О творческой эволюции Габриэля Метсю.*
В сб. «Из истории русского и западноевропейского искусства», М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 314—324.
- В. В. Растрелли.*
В кн. «История русского искусства», т. V, М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 174—209.
- 1962 *Проблема времени в изобразительном искусстве.*
В кн. «50 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Сборник статей», М., «Искусство», 1962, стр. 134—150.
- Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640—1670),* М., «Искусство», 1962.

Несколько тезисов к проблеме стиля.
«Творчество», 1962, № 9, стр. 11—12.

1963 *Ред.: «История европейского искусствознания от античности до конца XVIII века»,*
М., Изд-во АН СССР, 1963 (совместно с Т. Н. Ливановой).

Античность: Изобразительные искусства; Заключение.—
Там же, стр. 9—18, 50—51.

Средние века: Заключение.—
Там же, стр. 72—73.

Эпоха Возрождения: Изобразительные искусства; Заключение.—
Там же, стр. 74—93, 145—148.

Семнадцатый век: Изобразительные искусства; Заключение.—
Там же, стр. 149—160, 200—203.

Восемнадцатый век: Изобразительные искусства; Заключение.—
Там же, стр. 204—217, 423—426.

1964 *Живопись (совместно с Р. С. Кауфманом).*
В кн. «История русского искусства», т. XIII, М., «Наука», 1964, стр. 164—221.

Ред.: «Современное искусствознание за рубежом. Очерки»,
М., «Наука», 1964 (совместно с Т. Н. Ливановой).

Предисловие.—
Там же, стр. 5—6.

1965 *Ред.: «История европейского искусствознания. Первая половина XIX века»,*
М., «Наука», 1965 (совместно с Т. Н. Ливановой).

Предисловие.—

Там же, стр. 5—6.

Заключение.—

Там же, стр. 316—320.

1966

*Проблема реализма в итальянской живописи
XVII—XVIII веков,*

М., «Искусство», 1966.

*Ред.: «Проблема стилей в западноевропейском
искусстве XV—XVII веков. Ренессанс. Барокко.
Классицизм»,*

М., «Наука», 1966 (совместно с Т. Н. Ливановой).

Введение.—

Там же, стр. 5—11.

Заключение.—

Там же, стр. 341—345.

Искусство XVII века и проблема стиля барокко.—

Там же, стр. 245—263.

*Ред.: «История европейского искусствоведения.
Вторая половина XIX века» (совместно с
Т. Н. Ливановой),*

М., «Наука», 1966.

Предисловие.—

Там же, стр. 5—6.

Изобразительные искусства (в Германии и Италии).—

Там же, стр. 30—57.

Заключение.—

Там же, стр. 320—324.

- 1969 Ред.: «История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века. 1871—1917», книги 1—2 (совместно с Т. Н. Ливановой),
М., «Наука», 1969.

Изобразительные искусства: Общие работы; Искусство XVII—XVIII веков. —
Там же, кн. 1, стр. 5—6.

Заключение —
Там же, кн. 2, стр. 271—274.

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ

- 1927—1928 *История искусства. I. Происхождение искусства. Древний Восток. II. Античное искусство.*
Пособие.
- 1928—1930 *История древнего, восточного и средневекового искусства.* Курс лекций.
- 1930 *История искусства XVII—XIX веков.*
Курс лекций.
- 1930—1935 *Искусство барокко.*
Курс лекций.
- 1933—1935 *Новейшее искусство Западной Европы (XIX—XX века).*
Курс лекций.
- 1933—1937 *Теория искусства (Введение в историческое изучение искусства).*
Курс лекций.
- 1935—1937 *Греческое искусство*
Курс лекций.
- 1935—1938 *Итальянский Ренессанс.*
Курс лекций.

- 1942—1943 *Проблема конца Ренессанса в западноевропейской культуре.*
Доклад.
- 1943 *К проблеме русского барокко.*
Исследование.
- 1944—1945 *Русская архитектура XVII века и ее историческое место.*
Исследование.
- 1945 *К проблеме атрибуции.*
Статья.
Печатается в настоящем издании.
- Растрелли в Прибалтике.*
Статья.
- 1946 *Сильвестр Щедрин в Италии.*
Исследование.
- 1947 *Ленинская критика махизма и историческое место импрессионизма в разложении буржуазной культуры.*
Статья.
- 1948 *Проблемы изучения искусства Прибалтики и его взаимоотношений с русской художественной культурой.*
Статья.
- 1949 *Рецензия на первый том «Истории русского искусства».*
- 1952 *Отзыв о работе проф. А. А. Федорова-Давыдова «Русская пейзажная живопись XVIII — начала XIX века», представленный на соискание степени доктора искусствоведения.*

- 1953—1954 *Рецензия на кандидатскую диссертацию В. Н. Гращенкова «Реалистический рисунок в творчестве живописцев итальянского Возрождения».*
О Дрезденской галереи.
Пояснительный текст (?)
- 1964 *Графика.*
Исследование.
Печатается в настоящем издании.
- 1965 *Западноевропейское искусство второй половины XVI века.*
Глава для коллективного труда «Комплексная история искусства», т. I.

Скульптура.
Исследование.
Печатается в настоящем издании.
- 1966 *Западноевропейское искусство первой трети XVII века.*
Глава для коллективного труда «Комплексная история искусства», т. II.
Печатается в настоящем издании.

Живопись.
Исследование.
Печатается в настоящем издании.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Августин святой 318
 Аверкани, Гендрих 498
 Агатарх 294
 Агостино ди Дуччо 176, 181
 Агукии, кардинал 461
 Айналов, Д.В. 543
 Алесси, Галеаццо 530
 Алнатов, М.В. 12
 Альберти, Леон Баттиста 87—99, 304, 347, 414
 Альберти, Пьерфранческо 84
 Альдо Мануцио 97, 142
 Альддорфер, Альбрехт 75, 342
 Альтовити, Биндо 527, 536
 Аменемхет IV 167
 Анджелино да Фьезоле 67
 Андреани, Андреа 98
 Анна Клевская 345
 Антонелло да Мессина 270
 Антонио да Тренто 98
 Антонова, И.А. 40
 Аппеллес 298
 Аполлодор 294, 295
 Аполлоний 235
 Арендс, Аренд 454, 498
 Аристофан 218
 Артсен, Питер 48, 341, 342
 Архерм 216
 Архипенко, А. 189, 243
 Ахрамович, А.В. 8
 Баба, К. 341
 Байерсдорфер, А. 543
 Балеи, Гендрих ван 488
 Бандинелли, Баччо 84, 520, 527
 Барберини, кардинал 479
 Бабюрен, Дирк ван 495
 Барди Донато де' 562
 Баретти, Дж. 511
 Барлах, Э. 169
 Бароччо, Федерико 324, 325, 469
 Бартолоцци, Ф. 112
 Вассано, Якопо 558
 Бастианини, Дж. 548
 Баттистелло 465, 466
 Бейтевер, Виллем 498
 Бейкелар, Иоханн 506
 Беллини, Джованни 270, 278
 Белланж, Жак 472
 Бентиволио, кардинал 489
 Бенуа, А.Н. 17
 Бенчи, Джиневра 551
 Бергамаско (Джованни Баттиста Кастелло) 563
 Бергсон, А. 330, 332, 333
 Бердслей, О. 102, 143
 Беренсон, Б. 541, 543, 553
 Бернини, Джованни Лоренцо 155, 206, 207, 226, 232, 238, 239, 242, 244, 249, 432, 433, 461—463, 489
 Бернини, Пьетро 461
 Берри, герцог де 548
 Берхем, Клас 503
 Бетгер, И.Ф. 165
 Бетховен, Л. ван 190
 Бисканно, Бартоломео 563
 Блейк, У. 143, 332
 Блаумарт, Абрагам 495, 558
 Боде, В. 543, 551
 Боден, Ж. 338
 Бодлер, Ш. 330
 Боккаччо, Джованни 143
 Больдрини, Николо 97
 Бонингтон, Р.П. 127
 Бонне, Л.М. 111
 Бононе, Карло 561
 Боргезе, Шиннионе 226, 463
 Борро, кондотьер 308
 Борромини, Франческо 561
 Босколи, Андреа 71, 75
 Босх, Иероним 130
 Бот, Ян 503
 Боттичелли, Сандро 29, 46, 63, 72, 141, 142, 146, 273, 283, 284, 342
 Ботт 175
 Браманте, Донато 425, 428
 Браммер, Леонгарт 474, 497
 Брамс, И. 144
 Брант, Изабелла 487, 488
 Бреенберг, Бартоломеус 496, 503
 Брейгель, Питер (Мужицкий) 48, 130, 132, 133, 309, 341, 342, 487, 520, 538
 Брейгель, Питер Младший (Адский) 507
 Брейгель, Ян (Бархатный) 260, 454, 485
 Бренгвин, Ф. 124, 128, 138
 Бронзино, Аньоло 46, 530
 Броувер, Адриан 89, 486, 492, 496, 502, 503
 Брунеллески, Филиппо 304, 309, 434
 Бруно, Джордано 453, 538
 Брунов, Н.И. 12
 Брза, Лодовико 562
 Брюллов, К.П. 44, 549
 Брюнель, Ж. 474
 Бургмайер, Ганс 98
 Бурдель, Э.А. 200
 Бурдон, Себастьян 478
 Бурггардт, Я. 561
 Буслаев, Ф.И. 543
 Бустелли, Ф.А. 166
 Буше, Ф. 111, 113, 148
 Бьюик, Т. 94, 101, 102, 143
 Бэкон, Фрэнсис 453
 Вазари, Джорджо 181, 527, 532, 543
 Вазер, О. 14
 Валантен де Булонь 473
 Валлотон, Ф. 102
 Ван-Гог, В. 70, 76, 82, 158, 277, 280, 342
 Варен, Кантен 479
 Варки, Бенедетто 528
 Ватто, Антуан 79, 89, 90, 111, 154, 308, 312, 326—329, 341, 349, 546, 550
 Вебер, А.П. 130
 Ван Вей 82
 Вейден, Рогир ван дер 68, 86
 Веласкес, Диего 90, 279, 280, 307, 308, 325, 339, 341, 342, 345, 466—471, 476, 506
 Вельфлин, Г. 14, 17, 18, 23
 Вельде, Эсайас ван де 498
 Винiaus, Отто 484
 Венецианис, А.Г. 550, 556

- Ванне, Адриан ван де 493, 498
Верейский, Г.С. 107
124, 129
Вермеер, Ян Дельфтский 48, 341, 349, 496, 561
Верне, О. 127
Верроккьо, Андреа дель 156, 194, 231
Веронезе, Паоло 46, 297, 338, 341, 557, 563
Верхэгт, Тобинас 485, 486
Вест, Б. 340
Вико, Джамбаттиста 341
Виллар де Оннекур 72
Винге, Иоссе ван де 484
Виньон, Бартеlemi 413
Виньон, Клод 473, 474, 497, 507
Вно, Теофиль де 472
Внолле Ле Дюк, Э.Э. 406, 418
Виппер, Р.Ю. 8
Виппер, Ю.Ф. 8
Витрувий 358
Витте, Эммануэль де 48
Витториа, Алессандро 535
Виц, Конрад 304, 342
Вольгемут, Михаилъ 84
Волынский, А.Л. 17
Воутерс, Фрэнс 489
Врубель, М.А. 147
Втеваль, Иоахим 495
Вуз Симон 85, 465, 477, 478
Габриели, Джованни 56
Габриель, Жак Анж 412
Газарин, П. 127, 128
Гайди, И. 56
Гальс, Дирк 502
Гальс, Франс 48, 90, 272, 277, 334, 342, 350, 466, 486, 493, 495, 499—502
Гартман, К.О. 407
Гаттамелата (Эразмо да Нарни) 194, 195, 198, 248
Гаузенштейн, В. 19, 23
Гварди, Франческо 50, 70, 76, 342, 558
Гверчино 71, 75, 460, 465
Гегель, Г.В.Ф. 329, Гедд, Виллем 506
Гейне, Т.Т. 135
Генриетта Французская 345
Генрих IV Наваррский 471, 472
Генрих VIII Английский 345
Гейнсборо, Т. 89, 111
Гераклит 317
Гермоген 391
Гертин, Т. 265
Герхарт, Никлаус 224
Герцен, А.И. 34
Геснер, С. 144
Гиберти, Лоренцо 165, 231, 256, 543
Гильдебранд, А. фон 17, 160, 162, 178, 181, 188, 189, 245
Гирлавайо, Доменико 337, 338, 455
Гис, К. 76
Гисланди, Витторе 342
Глюк, К.В. 56
Гнесины II
Гоббс, Томас 326
Гоген, П. 102, 103, 277, 280, 289
Гоголь, Н.В. 147
Гойен, Ян ван 486, 504, 550
Гойя, Ф. 71, 76, 109, 120, 123, 124, 127, 130, 144, 154, 340—342, 350
Голлицын, И.В. 103
Голомшток, И.Н. 40
Гольбейн, Ханс Младший 69, 78, 96, 144, 311, 342, 345, 347, 350
Гольциус, Гендрик 98, 118, 495
Гомер 76, 219, 317
Гонтгорст, Герард 486, 495, 499
Гончаров, А.Д. 102
Горбов, Н.М. 17
Гоццолл, Бенотцо 320
Грабарь, И.Э. 36
Гравело, Юбер Франсуа 143, 148
Граф, Урс 121
Грез, Ж.-Б. 341
Греко 27, 273, 277, 282, 309, 342, 453, 454, 561
Грин, В. 111
Гросс, Г. 135
Грунд, Н. 556
Гудон, Ж.А. 227
Гужон, Жан 233, 477, 479
Гуттузо, Р. 158, 341, 342
Гульбрансон, О. 135, 330
Давид, Герард 564
Давид, Ж.-Л. 76, 80, 334, 342
Далла, Жак 66
Данте Алигьери 29, 141, 146
Дворжак, М. 23, 52
Дебюкур, Л.-Ф. 110, 113
Дега, Э. 80, 128, 263, 342
Дезидеро да Сеттиньяно 184
Дейк, Антонис ван 277, 345, 488—490, 546, 563
Дейнека, А.А. 341
Дейстер, Виллем 502
Декарт, Рене 326, 477
Делакруа, Э. 76, 127, 128, 276, 330, 334, 341
Делорм, Филибер 376, 477
Демарто, Жиль 111
Демосфен 220
Дени, В.Н. 135
Депорт, Франсуа 342
Дезуальдо, Карло 355
Джамс, Томас 316
Джентилески, Орацио 465
Джованни да Болонья (Джамболонья) 180, 196, 213, 237, 532, 536
Джованни Пизано 256
Джованнино де Грасси 72, 88
Джорджоне 28, 46, 117, 270
Джотто 17, 20, 27, 34, 67, 266, 304
Джулио Романо 563
Дидро, Д. 87, 262, 314, 316
Дитрих, К.-В.-Э. 549
Добров, М.А. 110
Доменникони 461, 480
Домье, О. 127, 128, 132, 134, 312, 341
Донателло 17, 30, 177, 185, 194, 225, 229, 231, 236, 256, 304, 462, 524, 536
Доре, Г. 63, 143
Доссена, А. 548
Дубинский, Д.А. 144
Дуис Скот 318
Дюмустье, Даниэль 482
Дюмустье, Пьер 482
Дюрер, Альбрехт 68, 71, 76, 79, 83, 94, 96, 102, 107, 117, 119, 121, 141, 145, 148, 264, 288, 342, 548

- Еврипид 219
 Егорова, К.С. 40
 Ефимов, Б.Е. 135
- Жамо, П. 476
 Жанине, Ф. 113
 Жоанно, Т. 101, 143
 Жерико, Т. 76, 127, 312, 330, 341
 Жигу, Ж.Ф. 101
 Жиро, П.К. 565
 Житков, Г.В. 12
- Захаров, Г.Ф. 103
 Земпер, Г. 160
 Зенфельдер, А. 124, 125
 Зиберехтс, Ян 486
 Зиген, Людвиг фон 110
 Золотов, Ю.К. 40
- Иванов, А.А. 23, 44, 331, 342
 Изабе, Э. 127
 Иктин 393, 394
 Иннокентий X, папа 345
 Иорданс, Якоб 485, 490, 491
 Ирлом, Р. 111
- Каваллино, Бернардо 561
 Калимах 220, 395
 Калло, Жак 108, 120, 122, 132, 154, 456—458, 472, 558
 Кальканьи, Тиберно 238
 Камбазо, Лука 75, 90, 563
 Каменский, А.А. 40
 Кампаньола, Джулио 117, 118
 Каналетто (Антонно Канале) 342
 Кандинский, В.В. 18
 Кано, Алонсо 468
 Канова, А. 235
 Кант, И. 329
 Кантор, А.М. 40
 Кантерева, Т.П. 40
 Караваджо, Микеланджело да 21, 50, 51, 87, 279, 283, 334, 341, 342, 454, 455, 464—466, 469, 473, 474, 480, 485, 487, 490, 549
 Карачоло, Джованни Баттиста 465
 Карбоне, Джованни Бернардо 563
 Кардучо, Висенсо 469
- Карл I Английский 345
 Карлоне, Джованни Баттиста 564, 565
 Карначчо, Витторе 260
 Карпо, Ж.Б. 242
 Карраччи, братья 84, 459, 461, 464
 Карраччи, Аннибале 342, 459, 460
 Каррьера, Розальба 262, 263
 Касандр (Адольф Мурон) 138
 Кастаньо, Андрес дель 320
 Кастелло, Валерио 563
 Кастельветро 318
 Кастильоне, Джованни Бенедетто 75
 Кауфман, Анжелика 112
 Каччини, Джованни Баттиста 435
 Кейль, Эбергард 473
 Кейп, Альберт 69
 Кейп, Бенъямин 497, 556
 Кейринкс, Александр 485
 Кейсер, Томас де 499
 Кеплер, Иоганн 322
 Кибрик, Е.А. 129, 144
 Киджи, Порция 522
 Кимон из Клеон 254
 Кипренский, О.А. 556
 Клавдий, император 221
 Кларк, Сэмюэль 328
 Клас, Питер 506
 Клейст, Г. фон 147
 Климов, Р.Б. 40
 Клингер, М. 62, 144, 154, 188, 189, 287, 351
 Клуз, Франсуа 78, 479
 Козимо, Пьеро ди 557
 Кокки, Антонио 511
 Коллеони, Бартоломео 194, 195, 197, 249
 Колонна, Франческо 97
 Кольбер, Жан-Батист 85
 Кольвиц, К. 108, 128
 Кондаков, Н.П. 543
 Коневков, С.Т. 169
 Конинкслоо, Гиллис ван 496, 558
 Константин, император 223
 Констебль, Дж. 274, 342
 Конт, О. 511
 Конте, Н.-Ж. 69
 Коперник, Николай 322
 Коплей, Дж.С. 340
- Корреджо, Антонио 79, 287, 456, 563
 Корнелиссен, Корнелис 495
 Кортоня, Пьетро да 463
 Коссирс, Ян 485
 Костер, Адам де 485
 Котмен, Дж.С. 265
 Кошеи, Ш.Н. 143
 Кравченко, А.И. 102, 103, 124
 Крапах, Лукас Старший 98
 Кресли 218, 348
 Креспи, Джузеппе Мария 50
 Кривелли, Карло 282, 302
 Крэн, У. 143
 Куглер, Ф. 147
 Кузнецов, Ю.И. 492
 Кукрыниксы 135, 144, 341
 Кулон, Э. де 138
 Купреянов, Н.Н. 128
 Курбе, Г. 335, 476
 Куртуа, Жак 479
 Кэндлер, И.И. 166
- Лазарев, В.Н. 12
 Лаллеман, Жюж 472
 Ланге, Ю. 209
 Лаякре, Н. 546, 556
 Лансере, Е.Е. 341
 Ланци, Л. 564
 Ланцони 84
 Ланьо 78, 482
 Ластман, Питер 474, 497, 507
 Латур, Жорж де 455, 474, 475
 Латур, М.-К. де 80, 262, 263, 342
 Лаутензак, Ганс Зебальд 121
 Лафонтен, Ж. де 143
 Леандр, Ш. 437
 Лебедев, А.И. 128
 Леблон, Ж. 113
 Лебрен, Шарль 85, 478
 Лев X, папа 549
 Лей, Герард 136
 Левбаль, В. 341
 Лейбниц, Готфрид Вильгельм 62, 326, 328, 358
 Лейс, Ян 565
 Лейстер, Юлиф 502
 Лембрук, В. 226
 Лепен, Братья 475, 476
 Ленски, Антуан 476
 Ленеи, Луи 341, 455, 465, 475, 476
 Ленеи, Матье 476
 Ленин, В.И. 313
 Леоии, Лесие 623

- Леонардо да Винчи
17, 28, 73, 78,
79, 80, 86—90,
132, 202, 258, 272,
282, 306, 320, 321,
323, 324, 337, 341,
342, 456, 549, 551
Лепэр 102, 103
Лепренс, Ж.-Б. 109
Лермольев, И. см.
Морелли, Дж.
Лессинг, Г.-Э. 188,
315, 316, 320
Ли Тай-бо 299
Лесюер, Эсташ 478
Либсман, М. 82
Либман, М.Я. 40
Лимбург, братья 264
Ливанова, Т.Н. 23,
56
Ливенс, Ян 496, 507
Лилли, Джон 515
Линь, графиня де
486
Лютгар, Ж.-Э. 80,
263
Лисипп 163, 167,
175, 180, 182, 202,
213, 231
Лоарте, Алехандро де
469
Лойола, Игнатий 517
Ломатцо, Джованни
Паоло 263
Лопе де Вега 467
Лоррен (Клод Желе)
197, 342, 460, 483
Лосенко, А.П. 548
Лотто, Лоренцо 46
Лука Лейденский 48,
119
Лукас, Р.К. 549
Лоресс, Герард 90
Людвиг XIII
Французский 474
Людвиг XIV
Французский 119,
478
Лядов А.К. 56

Мавсон 221
Мадерна, Карло 410
Мадерна, Стефано 461
Мадзоне, Джованни 562
Мазаччо 67, 88, 304,
310
Мазерель, Ф. 103
Майно, Хуан Батиста
469
Майоль, А. 159, 175,
180, 240
Малерб, Франсуа де
477
Мальвазия, Карло
Чезаре 459
Мальмберг, В.К. 9, 16
Макарт, Г. 137
Мандер, Карел ван
496, 499
Мане, Э. 76, 128,
149, 263, 342
Мансар, Франсуа 405
Мантенья, Андреа 72,
117, 118, 260
Маньяско, Алессандро
50, 75, 277, 342,
458, 558, 561, 563
Марино 479
Мариэтт, П.-Ж. 475
Марк Аврелий 195,
249, 435, 530
Маркс, К. 53, 492
Масанобу, Окумура 99
Мастер Бертрам 86
Мастер домашней
книги (Мастер
Амстердамского
кабинета) 116
Мастер игральных карт
115
Матисс, А. 277, 289,
342
Маульберч, Ф.А. 558
Мациони, Гвидо 164
Машков, И.И. 342
Медичи, Алессандро 237
Медичи, Казимо 537
Медичи, Марня 487
Медичи, Франческо 537
Мезере, Франсуа де
338, 472
Мейт, Конрад 173
Мейтхекс, Арт 485
Меллан Клод 118, 120,
482
Мена, Педро де 468
Мендес, Л. 103
Менпп 471
Менцель, А. 90, 143,
145, 147, 263
Мертенс, Ф. 408
Меруло, Клаудио 56
Метсю, Габриэль 554
Микеланджело
Буонарроти 29, 30,
38, 46, 47, 70,
73, 84, 88, 116,
130, 157, 161, 162,
164, 176, 177, 181,
182, 195, 206, 207,
213, 232, 236—238,
242, 243, 245, 249,
256, 282, 284, 337,
341, 372, 425, 428,
429, 435, 462, 480,
526, 528, 530, 548
Минко Спандаро
(Доменнико Гарджуло)
558
Милле, Ж.-Ф. 284, 335
Миллес, К. 240
Минне, Ж. 228, 240
Миньяр, П. 478
Миревельт, Михаэль
499
Мирон 199, 234
Молейн, Питер де 504
Момпер, Иодокус де
454, 485
Моне, К. 100
Монограммист E.S.
115
Монтаньес, Хуан
Мартинас де 468
Моор, Д.С. 129, 135
Монтень 453, 518,
520, 538
Монтячелли, А. 557
Монье, Ж. 380
Мор, Антонио 530
Морелли, Дж. 541,
543, 553—554
Морельсе, Паулус 499
Морленд, Дж. 556
Моро Младший, Ж.-М.
143, 148
Моронобу, Хисикава
99
Монарт, В.А. 56
Мукина, В.И. 157,
241
Муларт, Клас 497
Мунк Э. 76, 102,
103, 342
Мурильо, Бартоломс
Эстебан 273, 277

Наглер, Г.К. 565
Нальдини, Джованни
Баттиста 71, 75
Нантейль, Робер 119,
482
Неткер, Иост де 98
Нестеров, М.В. 342
Нивинский, И.И. 110,
124
Никий 190
Никколо дель Арка
164, 232
Никколо Пизано 256
Николай I 543
Николай Кузанский
321
Никольсон, У. 102
Ноорт, Адам ван 490
Ньютон, Исаак 113,
274, 326

Овидий Назон 515
Оккам, Вильям 321
Орландо ди Лассо 453
Остаде, Адриан ван
71, 120
Остерберг, Р. 412
Остроумова-Лебедева,
А.П. 102
Остроухов, И.С. 565

Павлинов, П.Я. 102
Павсаний 367
Павсий 295
Паджа, Джованни
Баттиста 85
Паккард, Э. И. 101

- Палестрина, Джованни
Пьерлуиджи 453
Палисси, Вернар 521
Палладио, Андреа 531
Пальма Младший,
Якопо 71
Папильон, Ж.-М. 100
Пармиджанино 46, 75,
89, 121, 523
Патер, Ж.-Б. 546
Пачеко, Франческо 469
Пейнас, Ян 497
Пелейн, Мартин 485
Перикл 218, 348
Пермозер, Б. 172
Перов, В.Г. 312
Перре, О. 380
Перуджино, Пьетро
69
Петр I 196
Пизанелло 72, 88,
187
Пикассо, П. 341
Пилон, Жермен 477
Пиндар 317
Пиола, Доминико 563
Пиранези, Дж.-Б. 123
Пиркгеймер, Виллибальд
148
Писсарро К. 76
Пифий 391
Платов, А.А. 342
Платон 316
Плиний 294, 349
Плотин 318
Полигнот 275
Поликлет 202, 211,
212, 218
Поллайоло, Антонио
дель 72, 117, 161,
536, 559
Помпоний, Гаурик
155
Понтормо, Якопо 46,
79, 309, 520, 523,
559
Порселлас, Ян 503
Поурбус Младший,
Франс 483
Поццо, Кассьяно дель
479
Практиель 175, 190,
219, 233, 242, 372
Приматиччо, Франческо
75, 527
Прокопий Кесарийский
404
Прокофьев, В.Н. 40
Пророков, Б.И. 135
Прюдон, П.-П. 78
Пуленбург, Корнелис ван
486, 496, 503
Пуссен, Никола 342,
460, 465, 466, 470,
479—483
Пьера 522
Пьяццетта, Дж.-Б. 563
Пэоний 193, 230
Пюже, Пьер 247
Раймондн, Маркантонио
119
Растрелли, Бартоломео
43
Раух, К. 197
Рафаэлло да Монтелупо
520
Рафаэль Санти 46,
69, 73, 89, 98,
113, 119, 282, 284,
305, 311, 342, 479,
480, 549, 554, 555
Раффе, О. 127
Редон, О. 263
Рейнгардт, М. 19
Рейнольдс, Дж. 111
Рейнст, Ян 565
Рейсдаль, Соломон ван
504
Рейсдаль, Якоб ван 48,
496, 549
Рембрандт ван Рейн
10, 14, 48, 49, 51,
70, 76, 89, 90,
107, 110, 120—123,
153, 272, 273, 277,
279, 286, 288, 307—309,
312, 325, 339, 341,
342, 351, 466, 474,
486, 494—497, 505—
508, 545, 556, 561
Рени, Гвидо 461, 465,
477
Ренуар, О. 263, 331
Релин, И.Е. 331, 332,
340, 341
Рерберг, И.И. 11, 31
Решетников, Ф.П. 131
Рибальта, Франсиско
469
Рибера, Хусепе де
467, 469, 470
Ригль, А. 16, 23
Ригго, Г. 130
Рикснштейдер,
Тильман 168
Риччи, Марко 568
Ришелье, кардинал
478
Роббиа, Андреа делла
236
Роббиа, Лука делла
165
Робер, Г. 113
Роден, О. 70, 161,
162, 175, 178, 180,
193, 197, 200, 208,
227, 232, 240,
242—244, 372
Родионов, М.С. 129
Роза, Сальвадор 358
Розанов, М.И. 9
Романов, Н.И. 10, 17
Ромбоутс, Теодор
485
Россо, Джованни
Баттиста 79, 523
Россо, М. 208, 227,
228, 241
Ротенберг, Е.И. 40
Роулантсон, Т. 133
Рубенс, Питер Пауль
78, 79, 119, 273,
277, 283, 286, 339,
341, 342, 470,
485—492, 494, 546,
549, 550, 557, 563,
565
Рудольф II Габсбург
515
Рунге, Ф.О. 287, 332
Руссо, Ж.-Ж. 88
Руссоло, Л. 333
Руэлас, Хуан де лас
469
Рюд. Ф. 207, 239
Рябушкин, А.П. 331,
332, 341
Савин, А.Н. 9
Савонарола,
Джироламо 283
Сакки, Андреа 480
Сальвинати, Франческо
520
Сан Галло, Антонио
да 434
Санктис, Ф. де 511
Сент Иен де Лафон
87
Санчес Котан, Хуан
469, 470
Сарто, Андреа дель
79, 549, 554
Сарьян, М.С. 342
Сассоферрато
(Джованни
Баттиста Сальви)
555
Сафтиевен Старший,
Герман 503
Сваенбург, Якоб ван
507
Свидерская, М.И. 40
Сегерс, Геркулес 48,
94, 112, 486, 505
Сезанн, П. 271
Сент-Обен, Г. де 148
Сервантес, Мигуэль де
453, 522, 538
Серлио, Себастиано
419, 531
Серов, В.А. 312, 331,
341
Серодине, Джованни
466
Сидоров, А.А. 62, 67
Синьорелли, Лука 88
Сирлини, Иерг 225
Скаррон, Поль 472
Сколари, Джузеппе
97
Скопас 202, 219
Смирнова, И.А. 40
Снейдерс, Франс 488,
491, 492
Сойфертис, В.В. 135
Сократ 219

- Соломин, Г.К. 17
 Софокл 220, 294
 Спрангер,
 Бартоломеус 484
 Сперанский, М.Н. 9
 Стяцционе, Массимо 309
 Стейнлен, Т. 128,
 135, 137
 Стелла, Жак 481
 Стен, Ян 48
 Сторналоко,
 Габриэле 417
 Строцци, Бернардо 466, 490, 563, 565
 Сурбаран, Франсиско де 467—470
 Суриков, В.И. 312, 313, 331, 341
 Сустерманс, Юстус 339
 Схотен, Флорис ван 506

 Тавриск 235
 Тагор, Р. 204
 Тассель, Ринсар 483
 Теккерей, У. 130, 134
 Теофил монах 266
 Терборх, Герард 554
 Тербрюгген, Хенрик 486, 495, 496
 Тернер, В. 265
 Тимм, В.Ф. 128, 147
 Тинторетто, Якопо 28,
 41—43, 46, 48, 76,
 90, 278, 306, 307,
 323—325, 327, 328,
 338, 341, 342, 453,
 538, 561,
 Тициан Вечелли 46
 47, 77, 97, 117,
 260, 272, 273, 277—
 279, 282, 288, 306,
 308, 338, 341, 342,
 453, 455, 489, 520,
 527
 Толстой, Ф.П. 76
 Торриджано, Пьетро 523
 Траверсен, Г. 341
 Трубецкой, П.П. 227
 Тулуз-Лотрек, А. де 70, 128, 135, 137, 341
 Турова, В.В. 40
 Тутмес 167
 Тьеполо, Дж.-Б. 50,
 51, 70, 71, 76,
 89, 120, 123, 272,
 277, 341, 563

 Уго да Карпи 98
 Удерс, Т. 76
 Укстлер, Дж.-М. 124,
 128, 153, 265
 Ульянов, Н.П. 341
 Урд, У. 111
 Учелло, Паоло 310

 Фабрициус, Карель 48
 Фаворский, В.А. 102,
 103, 140, 143, 144,
 148
 Фалилеев, В.Д. 102,
 103
 Фальк, Иеремнас 565
 Фальконе, Э.М. 196
 Фантен-Латур, А. 128
 Фармаковский, Б.В. 16
 Фейт, Ян 491
 Фетти, Доменико 50,
 466, 474, 561
 Финдйя 171, 186,
 218, 423
 Филипп IV Испанский 307, 345
 Финзониус, Лудовикус 485
 Финингуерра, Мазо 115
 Фирсов, И. 547
 Фишер Старший,
 Петер 194
 Фишер, Т. 419
 Флакман, Дж. 76
 Фонсека, Габриэле 226, 227
 Форэн, Ж.-Л. 135
 Фосслер, К. 523
 Фоурмен, Елена 487,
 488
 Фрагонар, Ж.-О. 75,
 113
 Франкен, Франс 485
 Франклин, Б. 237
 Франкль, П. 23
 Фраяча, Франческо 562
 Франческа, Пьеро дел-
 ла 337
 Фрей, Д. 23, 530
 Фремье, Э. 198
 Фридлендер, М. 18,
 51, 543—546
 Фридрих II Прусский 145, 197
 Фромантен, Э. 52
 Фуке, Жан 264, 337,
 341
 Фукс, Э. 130
 Фурини, Франческо 79

 Хаден, С. 124
 Харунобу, Судзуки 99
 Хиришгогель, Августин 121
 Хогарт, У. 133, 151,
 341
 Ходлер, Ф. 76, 289,
 333
 Ходовенский, Д. 147
 Хокусай, Кацусика 99
 Хопфер, Даниэль 121
 Хоох, Питер де 48
 Хофстеде де Гроот, К. 343

 Царлино, Джозеффо 56
 Цветаев, И.Н. 9
 Цезарь, Гай Юлий 348
 Цилле, Г. 135
 Цукарелли, Ф. 556
 Цуккарро, Федерико 520

 Чарушин, Е.И. 129
 Чегодаева, Н.М. 23
 Челлини, Бенвенуто 35, 45, 185, 186,
 194, 213, 245,
 511—518
 Ченнини, Чезарини 78,
 86, 260
 Чернышевский, Н.Г. 34
 Черутти, Яконо 50,
 341
 Чинтио, Джиральди 318
 Чиприани, Дж.-Б. 112
 Чимабуэ 67

 Шампень, Филипп де 483
 Шантелу, Поль Фреар де 481
 Шанфлерп, Ж.-Ю. 476
 Шанпен, Ж.-К. 187
 Шарден, Ж.-Б.-С. 80,
 263, 341, 342
 Шарпантье, А. 187
 Шекспир, Вильям 453—455, 515, 538
 Шере, Ж. 137
 Шиллер, Ф. 372
 Шлегель, Ф. 62
 Шлютер, Андреас 194,
 196, 198
 Шмаринов, Д. А. 144,
 146
 Шонгауэр, Мартин 116, 329
 Шоффар, П.-Ф. 144
 Шлеглер, О. 23, 332
 Шуман, Р. 56

 Щедрин, Сильвестр 44
 Щедровский, И.С. 128

 Эвклид 297
 Эдлинк, Герард 119,
 482
 Эзон 471
 Эйзен, Ш. 143
 Эйк, Губерт ван 264
 Эйк, Ян ван 68, 269,
 304, 342
 Эйнгштейн, А. 313
 Эйтанбрук, Мозес ван 497

- Эйххорн, А. 408
Эллэ, П. 107
Эльсгеймер, Адам ·
342, 496
Эягр, Ж.-О.-Д. 69,
127, 288, 342, 350,
556
Эрнандес, Грегорио
468
Эррера, Франсиско
Старший 469, 470,
474
Эсхил 76, 294, 317

Ювара, Филиппо 409
Юлий II, папа 206,
232
Юон, К.Ф. 11, 31
Юсти, Л. 52
Юстус из Равенсбурга

Яблонская, Т.Н. 342
Якопо де Барбари 342
Янсен, Питер 312

1893.