



ЛУЧШИХ

ХУДОЖНИКОВ
ВОЗРОЖДЕНИЯ

ПАОЛА
ВОЛКОВА

Книга художника

Мост через бездну

Паола Волкова

**12 лучших художников
Возрождения**

«АСТ»

2018

УДК 087.5:73/76
ББК 85.1

Волкова П. Д.

12 лучших художников Возрождения / П. Д. Волкова —
«АСТ», 2018 — (Мост через бездну)

Ни один культурный этап не имеет такого прямого отношения к XX веку, как эпоха Возрождения. Искусство этого времени легло в основу знаменитого цикла лекций Паолы Дмитриевны Волковой «Мост над бездной». В книге материалы собраны и структурированы так, что читатель получает полную и всеобъемлющую картину той эпохи. Когда мы слышим слова «Возрождение» или «Ренессанс», воображение сразу же рисует светлый образ мастера, легко и непринужденно создающего шедевры и гениальные изобретения. Конечно, в реальности все было не совсем так, но творцы той эпохи действительно были весьма разносторонне развитыми людьми, что соответствовало идеалу гармонического и свободного человеческого бытия. Каждый период Возрождения имел своих великих художников, и эта книга о них.

УДК 087.5:73/76
ББК 85.1

© Волкова П. Д., 2018
© АСТ, 2018

Содержание

Предисловие	6
Джотто	8
Донателло	24
Боттичелли	32
Босх	55
Конец ознакомительного фрагмента.	62

Паола Волкова

12 лучших художников Возрождения

В настоящем издании в качестве иллюстрированных цитат к текстовому материалу используются фоторепродукции произведений искусства, находящихся в общественном достоянии, фотографии, распространяемые по лицензии Creative Commons, а также изображения по лицензии Shutterstock.

© Волкова П., наследники, текст, 2018

© ООО «Издательство АСТ», 2018

* * *

Предисловие



Искусство эпохи Возрождения – это материал, досконально обследованный искусствоведческой литературой. После ряда книг (в первую очередь это книга Михаила Дмитриевича Алпатова, связанная с проблемой итальянского Возрождения, и книга Алексея Федоровича Лосева «Эстетика Возрождения») можно сказать, что проблема исследования итальянского Ренессанса, с точки зрения периодизации, с точки зрения эстетики, вопросов изучения отдельных художников, на очень долгое время обеспечена качественной литературой.

Ни одна культура, ни один культурный этап не имеют такого прямого отношения к XX веку, как эпоха Возрождения.

Эпоха Возрождения имеет достаточно четкую четырехчастную периодизацию, принятую не только в отечественном искусствоведении, но и во всем мире. Периодизация эта следующая:

- Треченто (trecento – буквально «триста», сокращенно от mille trecento – «тысяча триста») – принятое в итальянском языке наименование XIV века. Так называемая эпоха Данте

и Джотто (за единицу измерения мы берем итальянское Возрождение, классический образец Ренессанса).

- Кватроченто (quattrocento – буквально «четыреста», сокращенно от mille quattrocento – «тысяча четыреста») – общепринятое обозначение эпохи итальянского искусства XV века, соотносимой с периодом Раннего Возрождения. Столица кватроченто – Флоренция. Флоренция – художественная столица Возрождения для всего мира, а не только для Италии, это художественное сердце европейской культуры. Все великие писатели, художники, философы, архитекторы либо родились во Флоренции, либо учились там.

- Высокое Возрождение. Борис Робертович Виппер, один из самых выдающихся советских ученых в области искусствоведения, дает точную периодизацию Высокого Возрождения. Высокое Возрождение длится с 1500 по 1520 год – год смерти Рафаэля.

- Поздний Ренессанс. Чинквеченто (cinquecento – буквально «пятьсот», сокращенно от mille cinquecento – «тысяча пятьсот») – общепринятое наименование XVI века. Историками искусства и культуры используется для обозначения конца Высокого Возрождения. Трагический Ренессанс.

Но эта периодизация верна только для итальянского Возрождения. Очень долгие годы решался вопрос: можно ли включать северную культуру XV–XVI веков, от Яна ван Эйка до Питера Брейгеля, в объем того термина, который мы определяем как Ренессанс? Эти споры давно кончились, нидерландская культура и культура Германии очень уютно уместились внутри этого термина. Так что мы и северное искусство также включаем в объем искусства Ренессанса. Однако та периодизация, которая принята в Италии, на северную культуру не распространяется, и северная культура имеет несколько иную хронологическую структуру.

При этом Северный Ренессанс можно назвать миростроительным, а итальянский – человекосотворительным. Итальянская культура все свое внимание сосредотачивает на понятии человека, она возвращается к идее того, что Господь создал человека по образу своему и подобию. Это очень интересное положение – сотворение человека по образу своему и подобию, и Ренессанс итальянский настолько сосредоточен вокруг проблем человеческой личности, что мы его можем называть именно культурой, связанной с человекосотворительством. А вот северный Ренессанс связан с миростроительством.

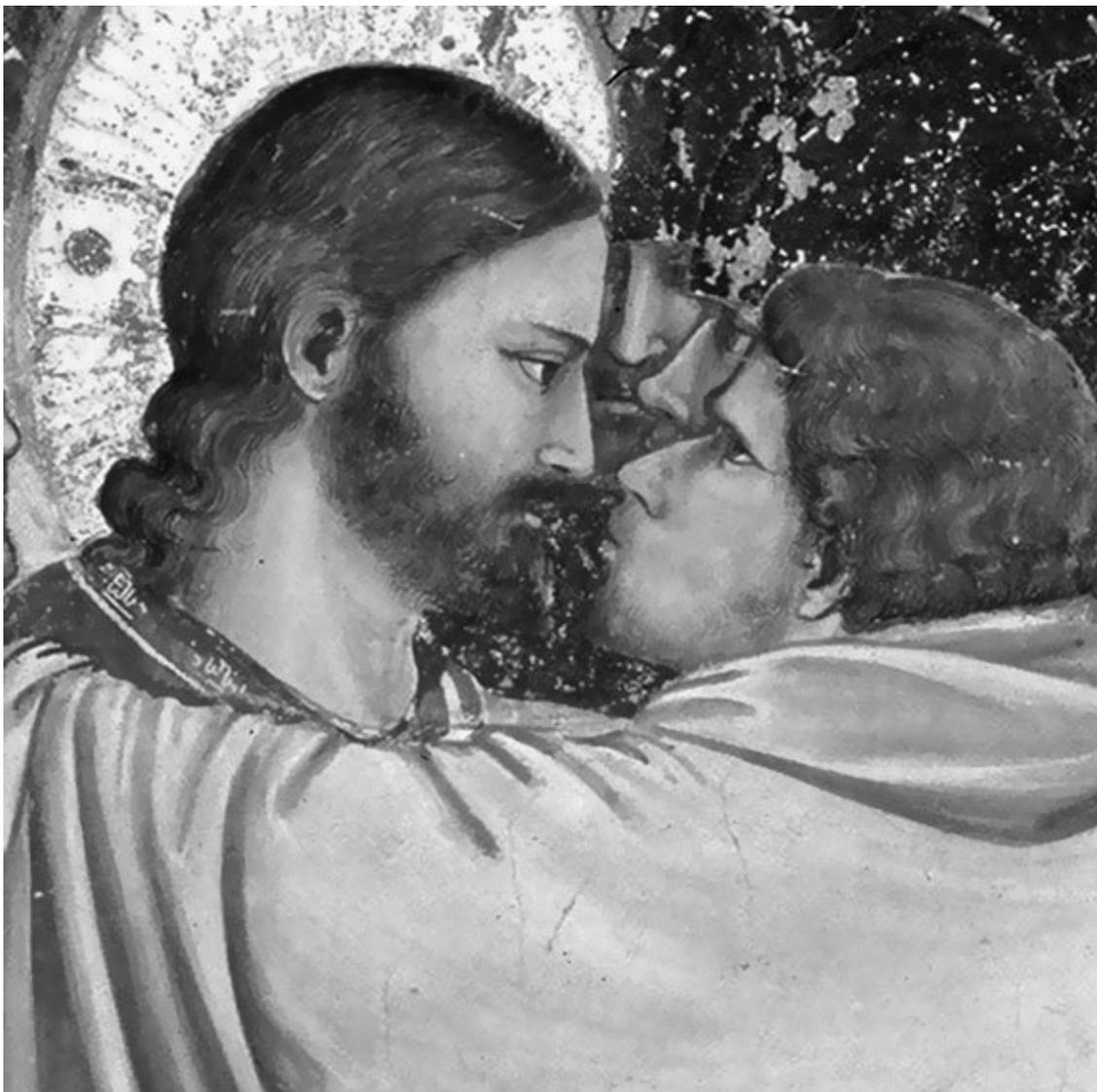
Карта европейского Ренессанса имеет очень точно выраженную географию: Италия – Нидерланды – Германия. Италия в те времена была страной политически раздробленной, это была страна, не имевшая политического единства. Более того, она в каком-то отношении повторяла историю античных полисов, которые вели войну между собой, временно объединяясь друг с другом. Потом эти хрупкие союзы распались, потом вновь объединялись, и это была история ни на минуту не утихающей взаимной политической борьбы и междоусобиц. И между тем именно Италия создала единый национальный язык, единую философию, единую культуру в эпоху Возрождения.

Эпоха Возрождения, пришедшая на смену Средним (темным) векам, сыграла положительную роль в мировой истории. Эта эпоха стала временем высочайшего расцвета во всех областях культуры стран Западной и Центральной Европы. Жажда знаний стала великой страстью эпохи, и энергия людей, раскрепощенных социально и духовно, обратилась на создание нового. Когда мы слышим слова «Возрождение» или «Ренессанс», воображение сразу же рисует светлый образ творца, легко и непринужденно создающего шедевры и гениальные изобретения. Конечно, в реальности все было не совсем так, но творцы той эпохи действительно были весьма разносторонне развитыми людьми, что соответствовало идеалу гармонического и свободного человеческого бытия.

Каждый период в эпоху Возрождения имел своих великих творцов, и эта книга о них.

ДЖОТТО

Джотто ди Бондоне
(Giotto di Bondone)
1266–1337



Джотто ди Бондоне родился в 1266 году в городке Веспигниано, ныне Виккьо, расположенном к востоку от Флоренции. Был он из семьи кузнеца Бондоне. А вот, например, Джорджо Вазари утверждал, что отец будущего художника был крестьянином, да и относительно точной даты рождения тоже имеются расхождения (назывался и 1275 год, и 1276 год). А еще по одной версии, Джотто родился во Флоренции, в приходе церкви Санта-Мария-Новелла, в квартале Святого Панкратия. А имя Джотто, возможно, является сокращением от Анджиолотто или Амброджотто.

А вот рассказ Вазари о том, что флорентийский живописец Чимабуэ увидел юного пастушка Джотто рисующим овцу, и восхитился его талантом, явно является литературной легендой.

Джотто жил на сломе двух столетий – XIII-го и XIV-го. Ровно середина его жизни пришлась на слом этих двух столетий, и эпоху эту принято во всей мировой культуре называть эпохой Данте и Джотто, потому что Данте и Джотто были современниками. Эту эпоху еще принято называть проторенессанс или треченто – то есть эпоха, предшествующая Возрождению, которая проложила дорогу к Возрождению.

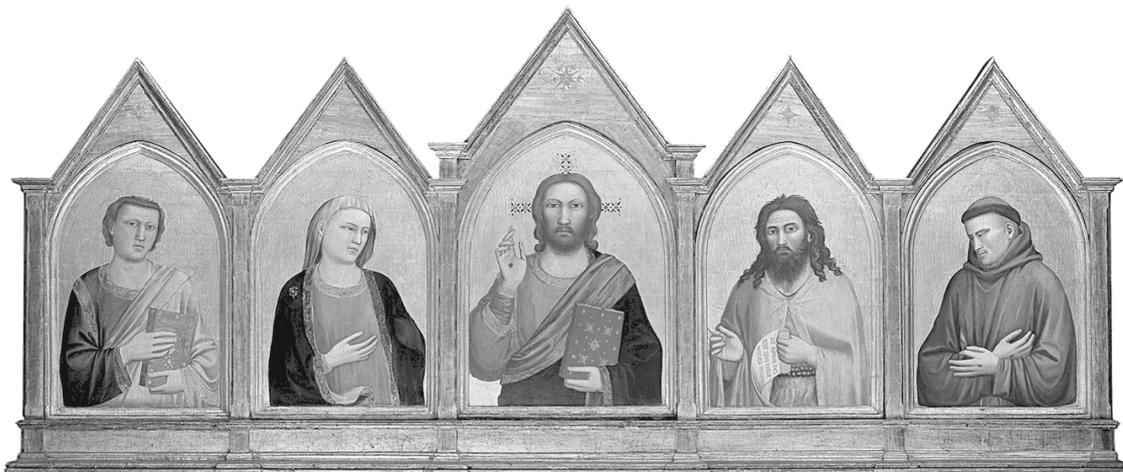
Есть такое выражение – Бог бросил кости. И когда речь идет о гениальности, то она абсолютно не знает никаких социальных границ и социальных градаций. Но Данте и Джотто прожили разную жизнь: Данте – полную политических страстей и изгнаний, а Джотто, наоборот, необыкновенно счастливую жизнь: жизнь в почете, в славе, деньгах, с красивым концом, большой известностью и славой. Но при этом каждый из них по-своему, но очень полно выразил свое время. Говорят, гении опережают время. Может быть, опережают, может быть, опережают в том смысле, что до сих пор для нас обе эти фигуры имеют абсолютное значение. Вот как-то другие герои того времени несколько пожухли, а эти два имени действительно сияют такими великими звездами.

«Мы должны быть обязанными Джотто, флорентийскому живописцу, именно тем, чем художники-живописцы обязаны природе, которая постоянно служит примером для тех, кто, извлекая хорошее из красивейших ее сторон, всегда стремятся воспроизвести ее и ей подражать».

Джорджо Вазари

Для своего времени они были людьми, выразившими свое время полностью. Полностью и до конца... Вот я говорю все эти слова и до сих пор не сказала о том, а чем же замечателен был художник Джотто, что же он такого сделал удивительного, что мы награждаем его такими высокими эпитетами? На самом деле, Джотто начал с нуля. Просто то, что он сделал в искусстве, или то, что он предложил искусству, до него никто не делал и никогда. Можно даже сказать, что именно с Джотто началась современная европейская живопись. А до него в европейском мире была принята икона или Византийская живопись.

Сравним с тем же самым Чимабуэ. В музее Уфици рядом висят две картины, две мадонны – мадонна Чимабуэ и мадонна Джотто. Когда вы смотрите на эти обе мадонны и сравниваете их, даже если вы ничего не знаете об искусстве, а просто смотрите на одну картину и на другую – для вас становится очевидной разница не только между двумя художниками, а вот между двумя эпохами, между двумя совершенно разными принципами. Точно так же очевидно, когда вы, допустим, смотрите на картину художника-импрессиониста и на картину художника Жака-Луи Давида – вы видите абсолютную разницу, вы видите, что они по-разному видят этот мир, они по-разному видят форму, они по-разному понимают то, что они видят, у них разные задачи. Вот то же самое и здесь. Картины Чимабуэ необыкновенно изысканны, необыкновенно изящны. Можно сказать, что он художник не просто византийский, средневековый – он художник готический. Его мадонна бесплотна, все изумительно красиво и декоративно. Лицо у мадонны узкое, тоненький нос, печаль в глазах. То есть это плоская, каноническая, условная живопись иконы – лика, а не лица, не типа личности... А рядом висит икона или, скажем, уже картина Джотто. На троне, инкрустированном красивом троне, сидит женщина широкоплечая, мощная такая, молодая, с румянцем во всю щеку, и она крепко держит руками крепкого младенца, а прекрасная белая рубашка подчеркивает ее телесность, ее мощь. И она спокойно смотрит на нас, и в лице ее нет страдания, оно полно высокого человеческого достоинства и покоя – это уже не икона богородицы, это уже мадонна в итальянском позднем смысле и понимании этого сюжета, то есть это и Мария и прекрасная дама. Она стала женским типом, а не условным выражением канона иконы.



«Гением и душою Джотто походил на Рафаэля; он обладал тем же богатством, тою же легкостью, той же своеобразностью, тою же красотой вымысла; чувства гармонии и благородства было у него не меньше; но язык искусства не сложился еще в ту пору, и вот он только лепечет, между тем как Рафаэль говорит».

Ипполит Тэн

Одним словом, когда вы смотрите на работу Джотто, для вас совершенно ясно, даже если вы первый раз пришли в музей, даже если вы первый раз столкнулись с этим именем, что вы видите совершенно другое искусство, совершенно другое видение мира. Но при этом Джотто никогда не был осуждаем, никогда не был гоним.

В то время был очень популярен Франциск (Франческо) Ассизский – один из интереснейших идеологов конца XII – начала XIII вв., который основал нищенствующий монашеский орден. Францисканцы, его последователи, проповедовали в народе апостольскую бедность, аскетизм и любовь к ближнему. Так вот Джотто был настоящим францисканцем. И это совершенно понятно не только, когда вы смотрите на его картины, но и потому что именно Джотто принадлежит огромное количество картин, посвященных Франциску Ассизскому, он оставил житие Франциска Ассизского, историю Франциска Ассизского в церкви Сан-Франческо в Ассизи.

Став художником, Джотто сделал роспись не только в церкви Сан-Франческо, после этого появился цикл его фресок в капелле дель Арена в Падуе. Кстати, иногда Джотто также называют архитектором этой капеллы, но это оспаривается многими исследователями.

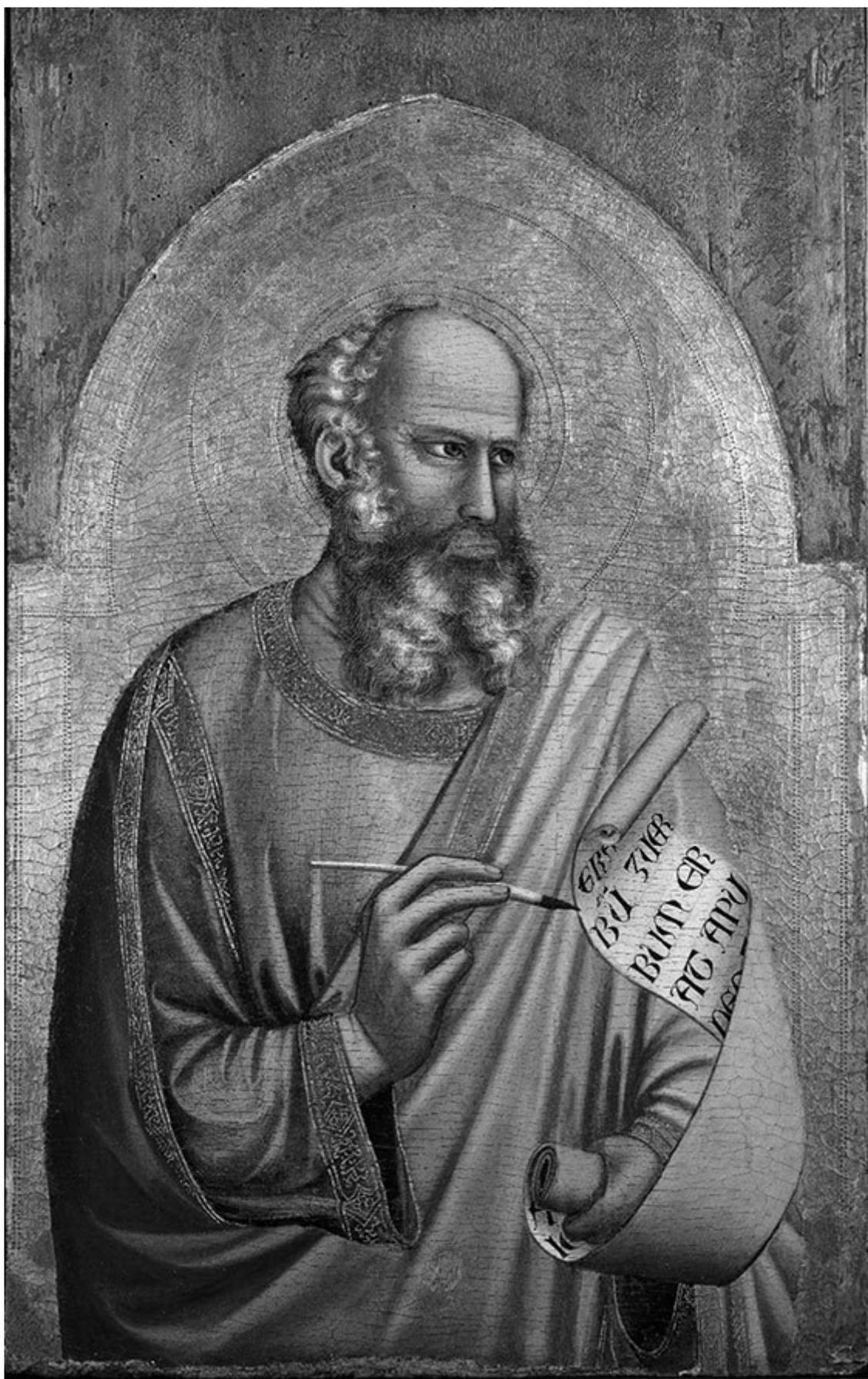
«Настоящие художники – Рембрандт, Джотто, а я лишь клоун; будущее в искусстве за теми, кто сумеет кривляться».

Пабло Пикассо



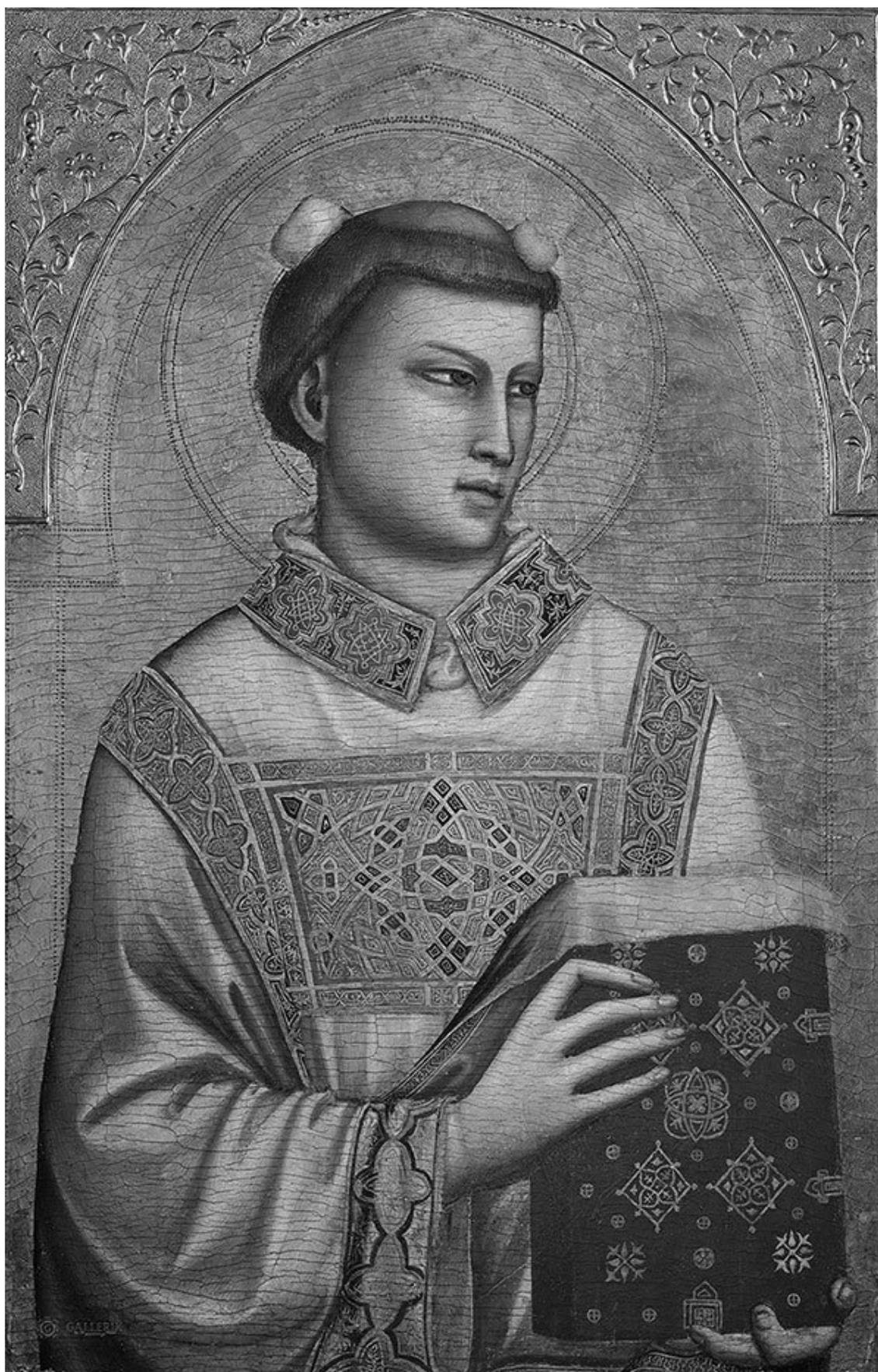


Мы же сейчас поговорим о картине (фреске) Джотто, которая называется «Поцелуй иуды». Именно в этой работе он проявил себя, максимально раскрыл себя и свое творчество. История этой фрески такова: примерно в середине жизни, в 1300 году, Джотто получил от мецената Энрико Скровеньи, жившего в городе Падуя, замечательное предложение – заказ расписать маленькую церковь, которая была построена в Падуе на Римской арене. Почему на арене? Потому что до Рождества Христова на Римской арене губили христиан. Их туда привозили и всячески над ними издевались за их веру, и поэтому Римская арена всегда была символом невинно пролитой христианской крови. Страдания за веру... И для того, чтобы очистить эти места, для того, чтобы показать торжество и свет истины, церкви ставили на аренах.

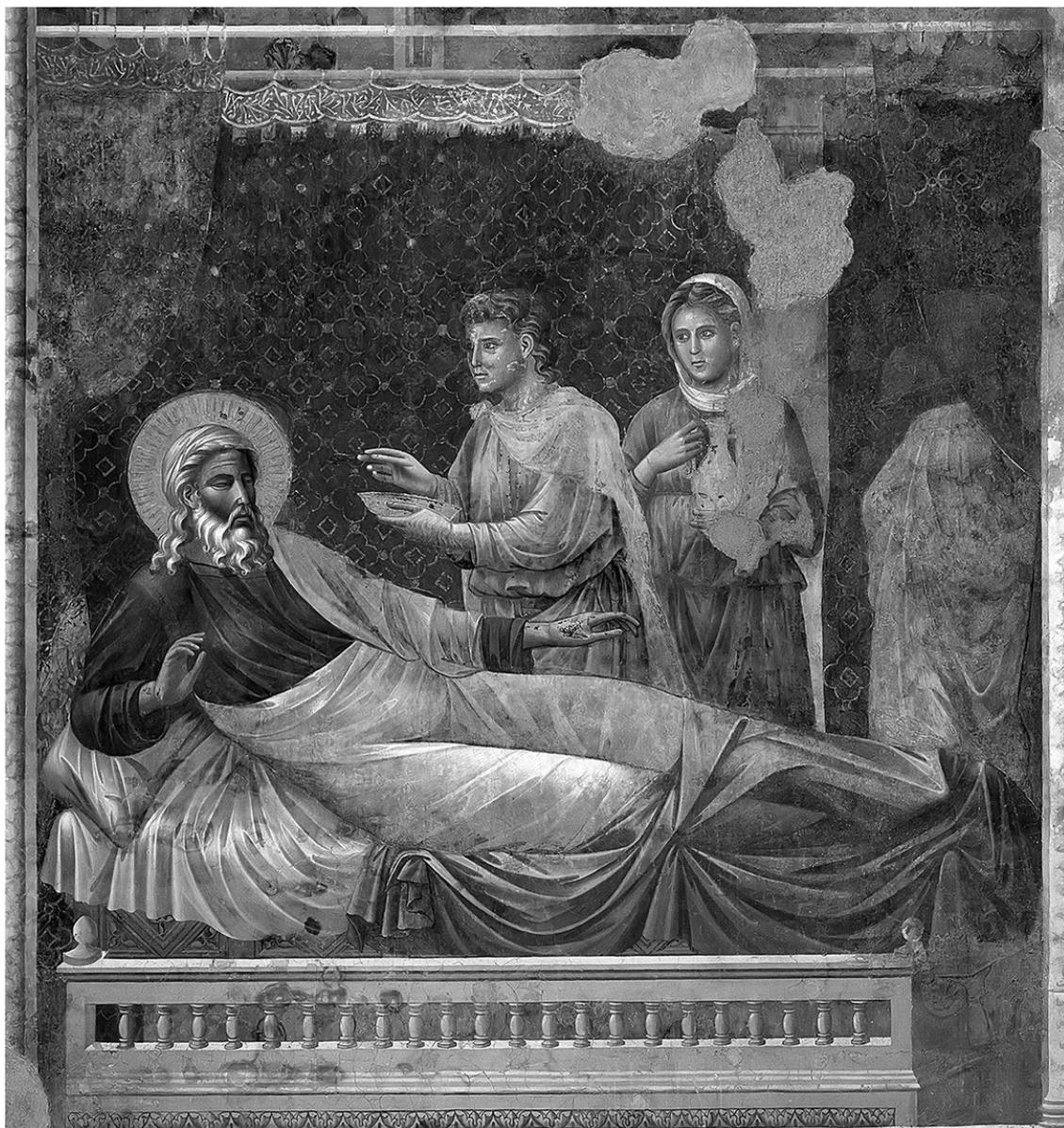


Так вот в этой церкви есть фреска Джотто – это фреска «Страшного суда», где показаны добрые дела и злые деяния. Там мы видим, например, портрет Энрико Скровеньи, который стоит перед Господом и держит на ладони эту самую церковь.

И там находится фреска «Поцелуй Иуды». Она примечательна тем, что там Джотто создал то, что на современном европейском языке называется композицией. А что такое композиция? Это то, как художник видит сюжет. Как он себе представляет, как все происходило. То есть художник, в данном случае Джотто, сам стал сценаристом, режиссером и актером в своих картинах. Его картины – это некий театр, в котором действуют актеры, а режиссирует этими актерами – он, и он словно говорит – я там был, я это все видел... Мыслимо ли такое для средневекового сознания? То, что сказано в писании, должно быть, а не то, как ты видел. И Джотто написал фреску «Поцелуй Иуды» именно так. Он первым изобразил действие, поставив своих героев на авансцену с обозначением кулис и задников: Христа, Иуду Искарюта, воинов, апостола Петра... И он сказал – это было так. И все у него происходит на ваших глазах в определенную единицу времени, а не в том абстрактном вневременном пространстве, которое было обязательной принадлежностью иконы. Раньше было представление о времени, как о времени бесконечном, как о вечности, а здесь – действие, живое, историческое, конкретное действие. С главными героями, героями второстепенными роли и массовой. И когда мы смотрим на фреску «Поцелуй Иуды», мы сразу выделяем глазами центр композиции. В этом центре происходит главное драматическое событие. Мы видим, как Иуда, обняв Христа, сомкнув за его спиной руки, целует его. И эти две фигуры центральные – это центр композиции. И композиция, если вы в нее всмотритесь, становится центростремительной. Она все нарастает и нарастает по энергии действия, приближаясь к центру. А потом от центра она становится центробежной, и мы видим справа и слева двух героев второго плана. Мы видим справа, как вошел первосвященник Иерусалимского храма, который показывает пальцем на Христа. А слева мы видим апостола Петра, который хоть и отрекся трижды, пока трижды пропел петух, но все-таки вытащил хлебный нож и этим ножом отрезал ухо Иуды. И мы видим, как он с этим ножом кидается на Иуду, но путь ему преграждает толпа. И у Джотто получилось драматическое действие, взятое в точке наивысшего напряжения.



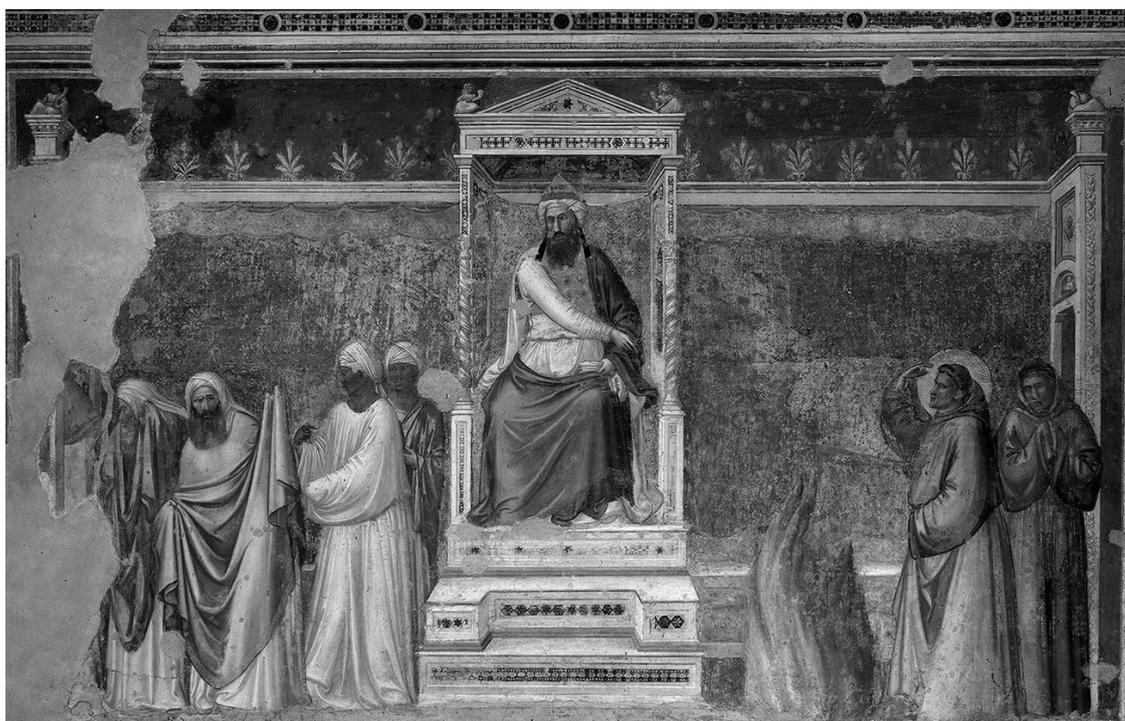






Это потрясающе, но в европейском искусстве такого вообще никто не делал, когда центром композиции являются даже не два лица, а психологическое состояние. Внутреннее состояние... Потому что между этими двумя людьми происходит безмолвное объяснение, объяснение глазами. Видно, что нескладный, уродливый, отвратительный тип Иуда Искариот всматривается в лицо Христа, он ищет для себя какой-то ответ, не оправдание даже своего поступка, а что-то, чего он не знает, что он хочет узнать, что является причиной его такого страшного падения. А Христос не отвечает ему взглядом, у него в глазах Иуда не может прочесть абсолютно ничего. У Иисуса спокойное лицо, он спокойно на него смотрит, он не презирает его, но спокойно смотрит, отражая его взгляд. Это называется пауза. Вот эта пауза лучше всего удаётся в кино, и эту «дуэль глаз» и паузу сейчас можно видеть в театре. Это – зависшая пауза. И нам кажется, что происходят очень бурные действия, а на самом деле действие останавливается в кульминационной точке... Ведь в этой трактовке Джотто он его не целует. Он только приблизился для того, чтобы его поцеловать. Здесь что-то такое есть, что понятно только этим двум людям и больше никому. Здесь есть такое объяснение, которое только между двумя людьми, и оно главное, потому что поцелуй это уже следствие, это уже точка, это финал.





Я бы сказала, что по силе того, что есть пауза в картине, с Джотто может сравниться только Рембрандт. Но Рембрандт жил в XVII веке...

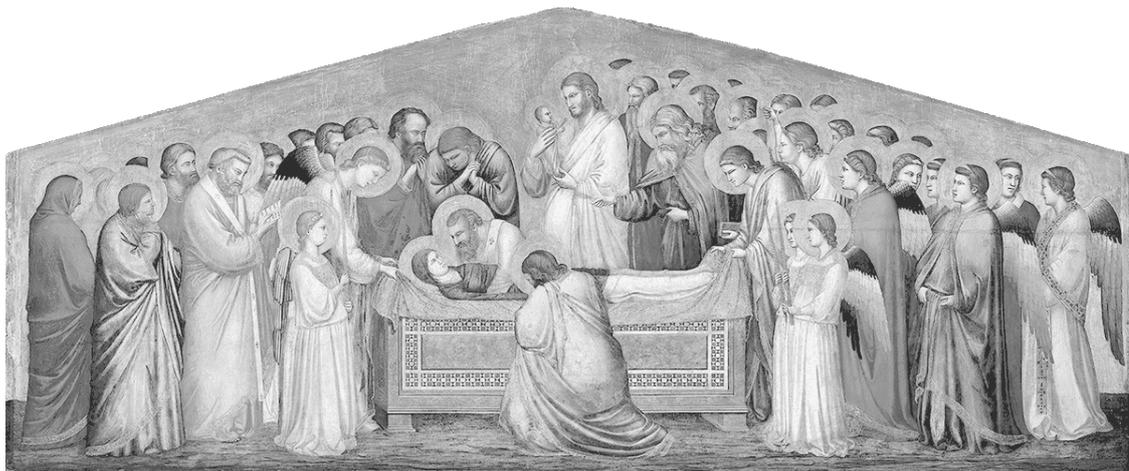
Так что открыл Джотто? Перспективу? Нет, никакой перспективы Джотто не создал. Это неправильное убеждение, он не перспективу создал, он создал другое пространство картины, где под пространством следует понимать происходящее действие. И это действие не просто происходит как историческое действие, оно происходит и как психологическое действие, оно происходит как энергетическое действие.

И что еще потрясает? На фреске все действие происходит словно на авансцене, но там, чуть правее, на заднем плане есть одна фигура – это парень с надутыми щеками, который трубит в рог из слоновой кости, инкрустированный золотом. Он трубит вверх. А что это значит, что он трубит вверх? Он единственный, кто на этой фреске трубит вверх. Ангелы трубят вверх. Воскрешение из мертвых. Когда они трубят вниз – это Страшный суд, а когда они трубят вверх – это воскрешение из мертвых. И вот Джотто показывает – Иуда Христа еще не поцеловал, а там уже трубят воскрешение из мертвых, славу бессмертия...

В 2011 году искусствоведы обнаружили на фреске Джотто, изображающей смерть Святого Франциска, профиль дьявола, оставшийся незамеченным на протяжении веков. Контуры дьявольского лица искусно скрыты художником в обрамляющих фреску облаках. Сама фреска находится высоко на стене под сводами базилики Святого Франциска в Ассизи, и снизу разглядеть в облаках злобно ухмыляющееся лицо с крючковатым носом практически невозможно. По мнению специалистов, Джотто мог изобразить дьявола в качестве шутки, придав ему портретное сходство с кем-нибудь из своих недоброжелателей.

Если так разобрать каждую из фресок Джотто, то каждая вызывает столь же большое изумление и недоумение. Каким образом один человек за одну свою жизнь, не имея прецедентов, создал с чистого листа современное европейское искусство, композицию, композицию как действие, композицию как причинно-следственную связь, композицию как временное действие, насытив его разновременностью и очень большим количеством психологических оттенков? Как?





Джотто имел огромное количество заказов. И в жизни он был человеком очень контактным и веселым. Он очень много работал при дворе неаполитанского короля Роберто. И когда он вернулся к себе во Флоренцию, он там возглавлял цех художников, он во Флоренции получал очень большие деньги, и он там построил колокольню, которая находится совсем рядом с кафедральным собором Санта-Мария-дель-Фьоре. Она называется Кампанила Джотто.

Джотто скончался в 1337 году, и он похоронен в соборе Санта-Мария-дель-Фьоре. То есть ему была оказана самая большая честь, какая только могла быть оказана. Двое его сыновей – Франческо и Донато – тоже были художниками, однако в силу скромного дарования большой славы они не обрели.

Что же касается самого Джотто, то только столетие спустя, стараниями и на деньги Лоренцо Медичи в соборе Санта-Мария-дель-Фьоре был установлен «в знак поклонения» монумент, созданный скульптором Бенедетто да Майано со стихами Анджело Полициано, поэта Возрождения, написавшего еще песню «Мы дети Весны» (то есть гимн Возрождения). Стихи же на мемориале Джотто звучат в переводе так:

Я – это тот, кем угасшая живопись снова воскресла.
Чья, столь же тонкой рукой, сколь и легкой была...
Джотто прозванье мне. Чье творение выразит это?
Имя мое предстоит долгим, как вечность хвалам.

В 2017 году Республика Сан-Марино выпустила монету достоинством в два евро в честь 750-летия со дня рождения Джотто.

Донателло

Донателло
(Donatello)
1386–1466



Донателло (его полное имя – Донато ди Никколо ди Бетто Барди) родился в 1386 году во Флоренции в семье чесальщика шерсти. Он учился в мастерской живописца и скульптора Биччи ди Лоренцо, пользуясь покровительством богатого флорентийского банкира Мартелли. А потом, для окончания своего художественного образования, в 1404–1407 годах он ездил в Рим и там учился в мастерской Лоренцо Гиберти.

Следует отметить, что в области искусства первыми плодами Возрождения, в смысле обращения к высшим интересам при помощи образованности древнего мира, было появле-

ние четырех творцов: Гиберти, Брунеллески, Мазаччо и Донателло. Они, так сказать, разделили между собой наследство, завещанное им праотцом итальянского искусства Джотто. Лоренцо Гиберти, родившийся в 1378 году, дошел до значительного совершенства в ваянии и оставил о себе вечную память, создав бронзовые врата для Флорентийского Баптистерия (эта работа заняла у него 21 год, и она состоит из 28 рельефов). По словам Микеланджело, они были бы достойны служить преддверием рая. Филиппо Брунеллески старался воспользоваться тем же античным искусством для зодчества, и он первым постиг античный способ выводить своды. Мазаччо посвятил себя главным образом живописи. И они все трое трудились над достижением технического мастерства. А вот для Донателло задачей было вовсе не техническое мастерство, а выражение волновавших его идей. Поэтому все его работы несут на себе отпечаток какой-то неоконченности, прерванности, но, с другой стороны, и необыкновенной живости. Он первый старался со всею энергией схватить и передать самую действительность.

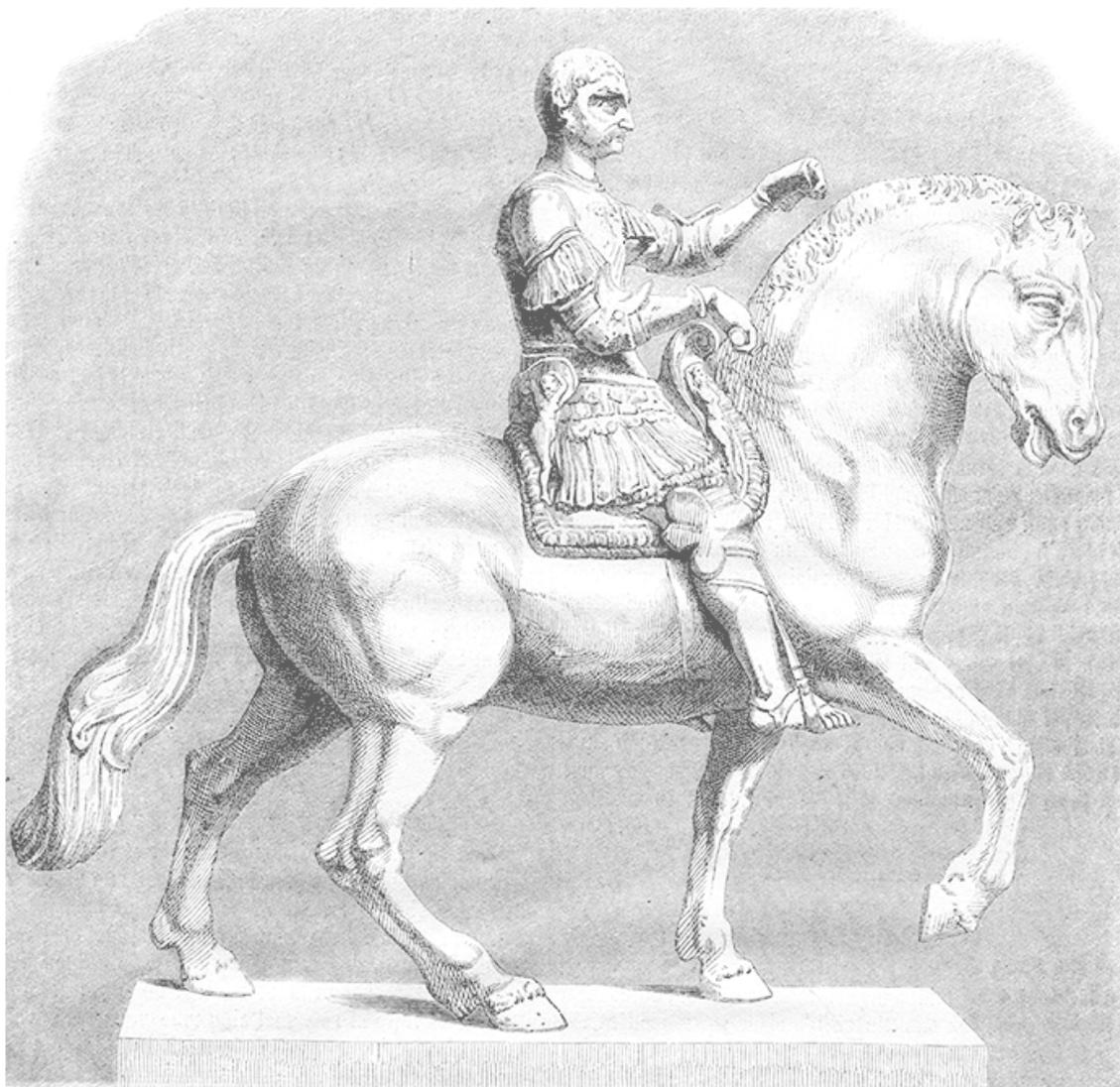
Все четверо, и в особенности Донателло, состояли в теснейшей связи с семейством Медичи. Донателло жил уже в то время, когда запас художественных произведений древности возрос до значительных размеров. И он навел Козимо Медичи на мысль сделать собрание таких произведений и выставить их публично. Так появились знаменитые сады Сан-Марко, в которых получил образование Микеланджело. Именно Донателло побуждал Козимо Медичи приобретать лучшие творения итальянских ваятелей, заказывать талантливым живописцам фрески и алтарные доски.

«Посвятив себя искусству рисунка, он сделался не только редчайшим скульптором и удивительным ваятелем, но был также опытным лепщиком, отличным перспективистом и высоко ценимым архитектором».

Джорджо Вазари

Работал Донателло главным образом во Флоренции, а также в Сиене, в Риме и в Падуе. В 1451 году он посетил Мантую, Венецию и Феррару. Одним из первых в Италии Донателло творчески осмыслил опыт античной пластики и пришел к созданию классических форм и видов ренессансной скульптуры – свободно стоящей статуи, настенного надгробия, конного памятника, «живописного» рельефа.





Джорджо Вазари писал о Донателло так:

«Произведения его настолько отличались изяществом, хорошим рисунком и добросовестностью, что они почитались более похожими на выдающиеся создания древних греков и римлян, нежели все, что было кем-либо и когда-либо сделано. Поэтому ему по праву присвоена степень первого, кто сумел должным образом использовать применение барельефа для изображения историй, каковые и выполнялись им так, что по замыслу, легкости и мастерству, которые он в них обнаруживал, становится очевидным, что он обладал истинным пониманием этого дела и достиг красоты более чем обычной; поэтому он не только в этой области никем из художников не был превзойден, но и в наше время нет никого, кто бы с ним сравнялся».

Относительно похожести на произведения древних греков можно сказать следующее: во Флоренции XV века «горшечники» (цех художников) во главе с Донателло стремились возродить хотя бы отчасти этические и организационные идеи древнегреческого феномена. Да, результат тоже был хорош, но невозможно вернуться на две тысячи лет назад, и даже на меньший срок возвратиться никуда нельзя. Однако, по свидетельству Вазари, заповеди «союза горшечников» были именно такой попыткой. «Горшечники» – это те, кто из аморфной массы камня, красок и глины творили форму, высший художественный замысел.

Донателло украсил произведениями своей работы (из дерева, мрамора и бронзы) Венецию, Флоренцию, Геную, Падую и многие другие города Италии. Он состязался с Брунел-

лески в изваянии деревянного распятия и, побежденный им в этом, далеко превзошел соперника во многих других изваяниях.

Донателло достиг одинакового совершенства в барельефе, в горельефе и совершенно плоском рельефе, и он оставил своему отечеству следующие произведения: «Юдифь» из бронзы, «Давида» и «Святого Иоанна Крестителя». Последняя статуя – это одно из лучших произведений Донателло, но среди праздников, устроенных в его честь в Падуе, он написал: «Оставаясь один, среди общих похвал, я скоро забуду то, что я знал; напротив того в моем отечестве критика меня будет держать настороже и заставит идти дальше».

Донателло брался за любые заказы, даже дешевые.

Он выполнял не только статуи и бюсты, но даже фамильные гербы на каминах и фасадах домов.

Работа доставляла ему удовольствие, а деньги были не главным. Их он держал в подвешенной к потолку корзинке, в которую каждый из друзей и учеников мог при необходимости запустить руку.

А некоторые вершиной творчества Донателло в технике бронзы считают статую Давида. «Давид» впервые упоминается в документах 1469 года (в то время он стоял на колонне посреди двора Палаццо Медичи во Флоренции), после изгнания Медичи в 1495 году статуя была перенесена во двор Синьории и стала своеобразным символом Флоренции и ее борьбы за независимость. В отличие от средневековой скульптуры статуя рассчитана на круговой обход. Новаторским было также обращение скульптора к теме наготы: впервые после эпохи Средневековья нагое тело было изображено в таком крупном масштабе и столь реалистично.

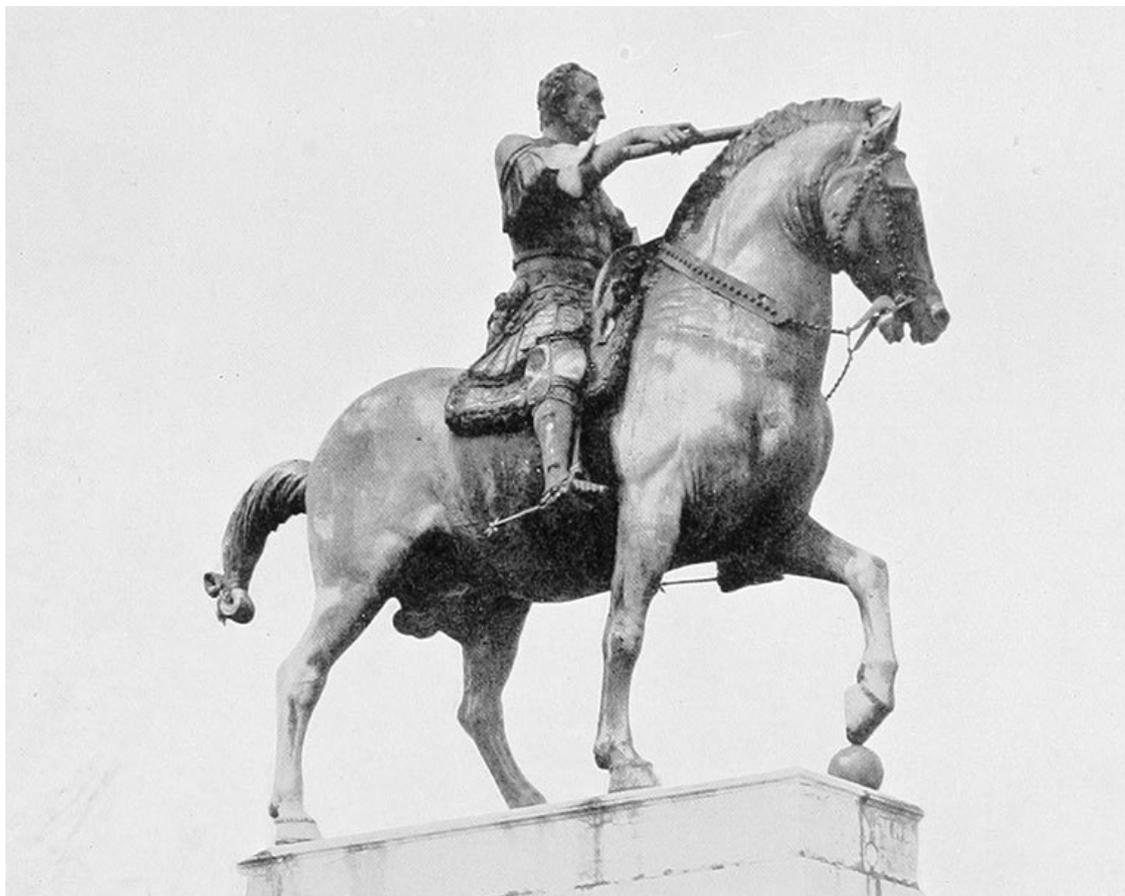


«Святому Иоанну Крестителю» знатоки противопоставляют лишь ренессансный идеал воина-героя «Святого Георгия», украшающего церковь Ор Сан Микеле во Флоренции. Джорджо Вазари восхищенно описывал эту статую так:

«Голова ее выражает красоту юности, смелость и доблесть в оружии, гордый и грозный порыв, и во всем изумительное движение, оживляющее камень изнутри. И, конечно, ни в одной скульптуре не найти столько жизни, ни в одном мраморе – столько одухотворенности, сколько природа и искусство вложили в это произведение руками Донато».

Святой Георгий стоит с обнаженной головой, опершись на свой щит, и вся его юная фигура дышит величавым спокойствием, а в глазах его выражается кротость. Говорят, что когда Донателло окончил эту статую, он показал ее своему маэстро, а тот посмотрел на нее и сказал: «В ней только один недостаток». Донателло крепко задумался над этими словами, и они запали ему глубоко в сердце; но маэстро не хотел уточнить, какой именно недостаток в статуе. Донателло так принял к сердцу слова маэстро, что захворал от душевной боли и был близок к смерти. Тогда он позвал к себе маэстро и сказал ему: «Дорогой и великий человек,

скажи мне перед моею смертью, какой недостаток ты нашел в моей статуе»? Маэстро улыбнулся и ответил: «В ней тот единственный недостаток, что она не говорит». «Если это так, – воскликнул Донателло, – то я умираю счастливым».



Не знаю, правдива ли эта прелестная история. Скорее всего, она несколько искажена, так как Донателло умер, когда ему было 80 лет, и он сам обращался к своей работе со словами: «Заговори же, наконец, заговори!» Тут речь идет о мраморной статуе старика, плешивого, со впалой грудью, с одним плечом выше другого, со скрюченной рукой. Она стала известна под именем Цукконе, то есть «тыква» – «лысая голова». Эта статуя – образцовое произведение Донателло, и это к ней он обращался после ее окончания, подобно Пигмалиону. Но дело не в том, верна ли предыдущая история, а в том, что народ, который относится с любовью к скульптору, умершему пять с половиной веков назад, может рассказать такую прелестную легенду и чувствует при этом красоту этого воображаемого события, должен обладать особенными качествами. Такая слава никогда не увядает, и сверх того тут есть что-то лучшее всякой славы – любовь!

Ранние произведения Донателло (статуи пророков для бокового портала флорентийского собора) еще отмечены готической скованностью форм, измельченной дробностью линейного ритма. Однако уже мраморная статуя Святого Марка для фасада церкви Ор Сан Микеле во Флоренции отличается ясной тектоникой пластических масс, силой и спокойным величием.

Эту статую Донателло исполнил в 1411–1412 годах для ниши на южной стороне здания церкви. Статуя Марка была заказана старшинами цеха льнопрядильщиков, и именно поэтому Донателло так тщательно проработал драпировки одежды, изобразив их в самых различных формах и направлениях. Это изваяние Микеланджело, а он был не слишком щедр

на похвалы, ценил так высоко, что однажды, смотря на него, воскликнул: «Марк, что же ты не заговоришь со мною?»

В своих «живописных» рельефах Донателло создавал впечатление большой глубины пространства с помощью линейной перспективы, точного разграничения планов и постепенного понижения высоты изображения.

Донателло не зря называют основоположником индивидуализированного скульптурного портрета. Работая в Падуе, старинном культурном центре, где в начале XIII века был открыт первый университет, сохранившийся в своем качестве и поныне, Донателло создал первый светский монумент эпохи Возрождения – конный памятник венецианскому кондотьеру Эразмо де Нарни, по прозвищу Гаттамелата (Черная кошка). Этот памятник был отлит в 1447 году, а установлен на маленькой площади рядом с базиликой дель Санто в 1453 году. Образцом для Донателло послужил римский памятник Марку Аврелию: кондотьер изображен сидящим в седле, в античных доспехах и с жезлом полководца в руке. Облик героя отмечен благородством и сознанием собственного достоинства – впервые со времен Средневековья человек был удостоен памятника за свои личные заслуги и воинскую доблесть.

Влияние Донателло на развитие искусства Италии было огромным, его достижения восприняли многие живописцы и скульпторы, в том числе Микеланджело и Рафаэль. И они, идя по стопам его, поставили искусство на еще более высокую степень совершенства.

Боттичелли

Сандро Боттичелли
(Sandro Botticelli)
1445–1510



Имя художника Сандро Боттичелли известно даже тем людям, которые искусством почти не интересуются. Просто оно постоянно на слуху. И, конечно, очень широко известна его картина «Весна».

Настоящее имя Боттичелли звучит очень громоздко – Алессандро ди Мариано ди Ванни Филипепи. Не удивительно, что имя художника было сокращено до Сандро. Кстати, Боттичелли – это лишь его прозвище, которое означало «маленький бочонок». Так живописца называл старший брат, и со временем все привыкли его так звать.

Судьба этой картины, которая была написана в 1482 году (более 500 лет назад!), необыкновенная. Она поделила трагическую участь Венеры Милосской, «Джоконды»,

«Черного квадрата» Казимира Малевича, потому что эту картину растащили на цитаты. Ее растащили на календари, на женские платки, на дизайн, растащили целиком, по элементам. И обе великие картины Сандро Боттичелли, которые являются проявлением высочайшего итальянского духа кватроченто, а также гения этого уникального художника-романтика, стали гламурным поп-артом наших дней. Можно полностью уничтожить произведение при помощи вот такой популяризации, но, по всей вероятности, ни «Джоконда», ни «Весна», ни даже Венера Милосская этой ликвидации не подлежат. Хотя, конечно, судьба у этих произведений невероятная. Ведь «Весна» – это абсолютно элитарное произведение искусства, очень изысканное, оно таит в себе огромное количество стилистических загадок. Эта картина была прославлена в начале XX века, в ней находили основы стиля либерти, то есть раннего модерна, и большое количество разных нюансов декаданса. И вдруг именно это произведение, наряду с «Джокондой», стало предметом невероятной агрессии. Хотя, пожалуй, эту агрессию можно отчасти понять, потому что картина красива сверх меры, а раз красива сверх меры, то почему бы не поместить ее на абажур, на платок или на чашечку? Короче говоря, судьба этой картины необычна и двусмысленна.





Обратимся к тому, как она была написана, что послужило основой для ее написания, кем был Сандро Боттичелли, и чем была его знаменитая картина «Весна» в те далекие времена – в последней трети XV века. Сандро Боттичелли (его настоящее имя – Алессандро ди Мариано ди Ванни Филипепи) родился в 1445 году. По своему рождению, по своему обучению, по своей жизни он был флорентийцем. Для того, чтобы представить себе, что такое Флоренция во второй половине XV века, никакого воображения не хватит, никаких наших самых смелых представлений об этом времени, когда маленький город вскипал гениальностью. Не было поэта, не было писателя, не было художника эпохи Возрождения второй половины XV века, который не прошел бы через флорентийскую школу. Мастерские художников, кипение жизни, огромное количество приезжих купцов, торговля, политические интриги... И над всем этим царила династия Медичи. Медичи – не просто просвещенные деньги мира или пример того, что такое просвещенные деньги в культуре. Просвещенные деньги – это когда банкиры, предприниматели делали деньги для того, чтобы дать их тем, кто создает бессмертие. Эти деньги не уходили в карманы бездарям и проходимцам, а служили основанием для творения золотого фонда мировой культуры, золота бессмертия, потому что сами Медичи были такими же великими людьми, как Боттичелли, Микеланджело или Леонардо да Винчи.

Более всего Флоренция была похожа на Париж рубежа двух столетий – это культурный художественный центр мира. Это центр европейской гениальной художественной богемы. И та жизнь, которая кипела во Флоренции в XV веке, равна той жизни, которая кипела во Франции в XIX веке, и особенно на рубеже двух столетий. Все художники всех направлений, все актеры, политические деятели, красавицы, куртизанки, еда, война амбиций, политические интриги, жизнь и смерть, яд и кинжал, любовь – все кипело в этой маленькой чаше.



И Сандро Боттичелли был одним из подлинных центров жизни Флоренции, потому что Сандро Боттичелли был не только великим художником, но он также был придворным. И не простым придворным, он был театральным художником. Он готовил театральные постановки дома Медичи, он оформлял охоты, он оформлял турниры, он был обаятелен, обходителен, он обожал Лоренцо Великолепного, он был практически членом семьи. Но более всего он был другом младшего брата Лоренцо Великолепного, Джулиано Медичи. Все эти люди остались в его творчестве и в его портретах, как в коллективных, так и написанных с натуры.



Младший брат Лоренцо Великолепного Джулиано был другом Боттичелли, или, вернее, это Боттичелли был его другом. А возлюбленной Джулиано была Симонетта Веспуччи, но она умерла в 1476 году в возрасте всего 23 лет. А потом события развивались свои чередом, и в 1478 году во Флоренции произошло очень странное и очень тяжелое событие. Некто Пацци, которые были одним из самых знатных родов Флоренции, составили заговор против Медичи. Когда они после мессы выходили из собора Санта-Мария-дель-Фьоре, Пацци на ступенях собора хотели убить Лоренцо Медичи, но Джулиано заслонил собой брата. Перед смертью, как говорят, он на этих же самых ступенях собора произнес что-то вроде прощального монолога, в котором сказал, что, наконец, он может жизнь свою отдать за брата, за великого человека, а так жизнь его была как бы праздной и пустой. Трудно сказать, так это было или не так, но есть такие сведения.

Но для нас важно другое. Важно, что когда их не стало обоих, когда умерла Симонетта, и когда так романтично и драматично погиб Джулиано Медичи, они превратились в настоящих героев для Боттичелли. Они стали его наваждением, они стали его уникальными и единственными героями. Он писал их бесконечно. И если при жизни он был другом Джулиано, а Симонетте поклонялся как прекрасной даме Джулиано, то после смерти их обоих места переменялись, и Симонетта в его творчестве заняла первое место, став моделью для картины «Рождение Венеры» и нескольких других его работ.

Боттичелли служил женской красоте. Боттичелли был художником-романтиком. Он вовсе не был таким, как все остальные художники Флоренции этого времени. Он был не только учеником Филиппо Липпи, который прекрасно писал образы мадонн и писал их со своей жены. В Боттичелли было какое-то особое ощущение женственности и утраты, и на этом хотелось бы остановиться. Именно после смерти Джулиано, в 1478 году, он написал свою картину «Весна». Не только тогда, когда ушла Симонетта, а тогда, когда и Джулиано ушел тоже. Для поэта и романтика это имеет очень большое значение. Сандро Боттичелли был первым настоящим европейским поэтом-романтиком, в центре творчества которого стоит любовь и трагическая утрата любви.

Известно, что творчество Боттичелли делится на две части. Первая – когда он был, так сказать, пажом или другом своего герцога Джулиано, и вторая – когда он остался без них, когда он начал писать эти картины, когда он написал «Весну». Он был настоящим поэтом, потому что для поэта важна любовь. Он был настоящим поэтом, потому что только через поэта проходит эпоха. Она трагически проезжается по нему, и только настоящий поэт чувствует эпоху, как никто другой. Поэты действительно наделены некоей интуицией и некоей сверхчувственностью, и никто лучше поэта не чувствует время. Поэтому, может быть, Боттичелли остается единственным художником, который так остро, так трагически понял свое время и выразил его такими вещами, какими были «Весна» и «Рождение Венеры». А потом –

переход к таким картинам, как «Покинутая», как «Саломея с головой святого Иоанна Крестителя», как поздние его вещи «Реквием» и «Положение во гроб». Конечно, он был великим поэтом-романтиком. Возможно, он не писал стихов, но он был поэтом-романтиком, который выразил себя в искусстве.



«Весна» – вещь очень многозначительная. Она очень личная, потому что она населена любимыми, дорогими, незабвенными тенями. И она не похожа на другие картины Возрожде-

ния, потому что вообще художники эпохи Возрождения – повествователи, они очень любят рассказывать. Конечно, сюжетами для их картин служили Священное Писание или античные мифы, ведь это эпоха Возрождения, для которой так много значила античность. Итальянцы просто живут на земле античности, из их жил античная кровь не уходила никогда и никуда. Но дело, конечно же, заключается и в том, что они очень переживали и библейскую мифологию: они же христиане, это же католическая страна. И поэтому художники писали и то, и другое, но они писали, как люди нового времени. Их мадонны утратили восточный облик, они утратили миндалевидные черные глаза, они утратили тонкий овал лица, они утратили тонкие губы, они утратили тонкие длани рук. Они стали мадоннами, музами художников и поэтов – это было новое время. Художники эпохи Возрождения рассказывали старые истории на новый лад. Они были настоящими авангардистами, потому что открыли не только язык нового искусства, но еще и новые способы повествования. Они сами делали себя героями и участниками этой мифологии, они себя чувствовали настоящими героями. Не случайно, кстати, Давид было поставлен Микеланджело в 1504 году на площади во Флоренции, он показывал, что такое человек Возрождения как герой.







Боттичелли – совершенно другой. У Боттичелли нет этого героизма. Боттичелли – дегероизированный художник. В нем абсолютно никогда не было чувства мышцы и победы. В нем есть образ любви и поражения. «Весна» – это картина действительно необыкновенная, потому что, когда вы ее видите в музее Уффици, вы не верите своим глазам – такая это красота. Это удивительно красивые картины: и «Рождение Венеры», и «Весна». Не случайно они так растиражированы, не случайно они так размножены – это красота на все времена. XX век обожает эту красоту, это красота особая, немного ущербная. «Весна» не написана как повествование. Художники эпохи Возрождения показывали драматургию происходящих событий, взаимодействие героев, а у Боттичелли ничего этого нет. Герои как бы рассеяны по полю картины, они как бы разделены на группы, вовсе между собой не контактирующие. Они как бы тени в каком-то заколдованном лесу...

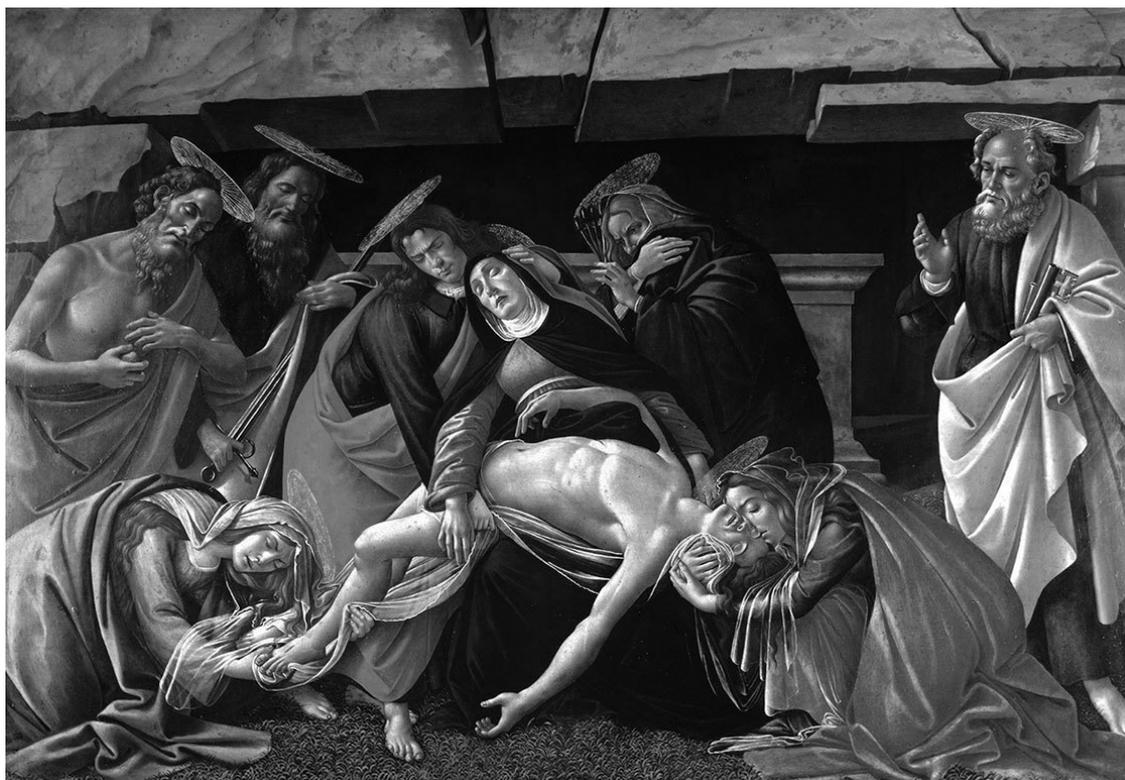
Существует такое представление, что «Весна» была написана по «Метаморфозам» Овидия, но существует и другая версия. Поэт Анджело Полициано написал поэму «Турнир», в которой он воспел любовь Джулиано Медичи и Симонетты Веспуччи. Он нам в своей поэме рассказал всю эту историю, и не нужен никакой Вазари, не нужны ни слухи, ни сплетни – есть поэма, в которой эта история описана. Поэту Анджело Полициано принадлежит как бы гимн героям Возрождения. Мы – дети весны...

Это как в замечательных стихах Анны Ахматовой:

*А там, где сочиняют сны,
Обоим – разных не хватило,
Мы видели один, но сила
Была в нем как приход весны.*

Это соединение темы любви, которая есть в этой картине, с темой весны. Но здесь есть и другая тема – тема Полициано, который написал: мы – дети весны. Люди эпохи Возрождения мыслили себя исторически, у них было совершенно другое сознание, чем у людей Средних веков. И именно потому, что они мыслили себя исторически, они вдруг начали друг другу писать письма, начали писать воспоминания. Чего стоят только воспоминания Бенvenuto Челлини! Не будем говорить о том, сколько он там наврал, но он написал эти мемуары. А что значит писать? Писать о себе. Они стали себя осознавать, они стали осознавать себя исторически.





Известна фраза Микеланджело, произнесенная, когда он сделал гробницу Медичи, и ему сказали о том, что Джулиано на себя не похож. Что ответил Микеланджело? Он сказал: «А кто через сто лет будет знать, похож или не похож?» Он видел себя и через сто лет, и через двести, и через триста, он мыслил себя исторически. Эти люди мыслили себя иначе, они видели себя в истории – не только в истории библейской и не только в истории античной, героической. Они видели себя героями своей истории и подкрепляли свои образы мифологией: и христианской, и античной. Так вот, дети весны – это жизнь заново.

Картину «Весна» можно прочесть в нескольких совершенно разных вариантах. Она вообще всегда читается справа налево. Вот, с правой стороны группа из трех фигур. Это холодный ветер – Борей, он хватает руками нимфу Хлою, и у нимфы Хлои изо рта свешивается веточка хмеля. Когда вы подходите к картине, вы поражаетесь тому, что эта ветка хмеля у нее во рту написана так, как будто он ее списывал из ботанического атласа, она совершенно точно соответствует ботаническому виду. Хмель варили, когда все зацветает, это означало, что пришла весна. Появляется эта весна, эти дети нового цикла, дети нового времени, дети новой эпохи, дети весны...

Боттичелли писал эту картину как свой бесконечно повторяющийся сон об утрате. Он писал ее и как человек своего времени. Вся эта картина Боттичелли написана так, как в его время художники не писали. И дело не в том, что она лишена «квадратного» содержания, то есть повествовательности – она очень метафизична. Дело в том, что принцип художественной организации пространства очень необычен. Она написана музыкально, ритмически, весь ее строй музыкально-ритмичный или очень поэтичный, а если посмотреть на всю эту картину, то ее композиция читается справа налево, как музыкальная тема. Три фигуры справа, которые составляют аккорд. Две вместе – ветер Борей и Хлоя. И третья нота, отделяющаяся от них, – Весна. Пауза, цезура. Фигура, стоящая отдельно, совершенно отдельно, такой одинокий голос. Над ней парит Купидон – маленький беспощадный бог, конечно же, слепой. Он не ведает, в кого и как он попадет. Но вместе с тем в ней есть такая хрупкость, в ней есть такая зябкость, что она вовсе не похожа на победительницу Венеру, а скорее – на

мадонну, возможно, на готическую мадонну. И она делает странный жест рукой, как толчок, и как бы от этого толчка вдруг еще левее от нее – знаменитый танец трех граций, которые кружатся в этом лесу. Их расшифровывают как трактаты любви, которые приписываются Пико делла Мирандола, философу: любовь – это любовь земная, любовь небесная, любовь-мудрость. И одна без другой не существует. Эти три грации тоже сцеплены между собой. Любовь земная и любовь небесная в сплетении противопоставлены мудрости, мудрость с любовью небесной противопоставлены любви земной, и так далее. Они представляют собой эти комбинации во время хоровода, не расцепленного и не соединенного – аккорд, опять три ноты, опять цезура, и вдруг... мужская фигура. Это фигура Меркурия. И если все женские фигуры повторяют один и тот же незабвенный образ, образ Симонетты Веспуччи, то фигура Меркурия, несомненно, воспроизводит Джулиано Медичи. Это дань их памяти, и вместе с тем это включение их в высокую философскую концепцию этой картины.

«Если бы Боттичелли жил сегодня, он работал бы в журнале «Vogue».

Питер Устинов

Эта картина написана удивительно не только по метрическому и ритмическому строю, своеобразным аккордом, который можно бесконечно продолжать. Вся ее композиция держится на ритме, она держится не на повествовательном содержании, не на повести, а именно на том, на чем держится музыка и поэзия, – на ритме. Но самое поразительное, конечно, то, как Боттичелли написал эти струящиеся одежды, завивающиеся в разный орнамент, как будто вода стекает с тела. На это стоит обратить внимание, потому что тема тела и драпировки – это тема и античности, и Средних веков. В античности драпировка всегда подчеркивала чувственное начало в теле. Она всегда не просто сама по себе играет, она подчеркивает движение, силу, чувственно-мышечные начала. А в Средние века эти драпировки, которых очень много, скрывали тела, делая их бестелесными. Но вот у Боттичелли эти линии стекают вертикально, завиваются, извиваются. Они делают то, что делает античная драпировка, то есть подчеркивают тело, и в то же самое время делают то, что делала средневековая драпировка, которая как бы ликвидирует тело, делает его внечувственным.



Они не наступают на землю, они словно парят над землей. Это необыкновенно изысканные, прекрасные романтические образы, написанные художником вне времен и народов. Боттичелли был художником итальянским, флорентийским, художником Возрождения XV века. Как он писал линию, как он писал музыку линии! Это не только невозможно повторить, это даже невозможно описать словами. Правильно о нем всегда говорили, что он – непревзойденный поэт линии. Сколько ни смотри на трех граций, на эти прозрачные драпировки,

совершенно непонятно, как они написаны, как написаны эти тела, касающиеся и не касающиеся земли, теневые и полные чувственной женственной прелести.

А все пространство между этими линиями, между этими ритмами, заполнено каким-то божественным орнаментом деревьев. И как интересно живут эти деревья! Если вы будете смотреть справа налево, вы увидите, что деревья справа – голые, на них нет ничего, они еще не распустились, на них даже еще нет листвы. Потом, в том месте, где возникает Флора – сама весна, они начинают давать плоды, они уже цветут. А там, где стоят мадонна (или Венера, тут уже трудно сказать) и три грации, на деревьях вдруг одновременно и цветы флердоранжа (образ свадеб, любви), и большие оранжевые плоды. И вот левая фигура, фигура Меркурия, одетая в плащ. На нем шлем, он поднял вверх свой волшебный жезл кадуцей и как бы касается деревьев, как бы гасит их. Считается, что здесь еще есть период полгода, ровно полгода – с марта по сентябрь. Март – это когда начинается цветение хмеля, начинается весна, и вступает новый цикл жизни. А когда Меркурий своим жезлом касается дерева, гаснет лето, гаснет пора расцвета, и наступает осень. Меркурий гасит пору цветения в сентябре. Плащ у Венеры (или Богородицы) и туника у Меркурия – одинакового цвета. Туника орнаментирована очень мелким рисунком из погасших факелов, которые повернуты пламенем вниз. Это означает, что их больше нет, они ушли.



Каждая фигура очень одинока, очень замкнута на самой себе. Это состояние абсолютного одиночества, покинутости не было характерным для эпохи Возрождения ощущением мира. Это скорее было свойственно очень чувствительной поэтической натуре самого Боттичелли. И в его женщине, в этой Симонетте Веспуччи, и в его героях живут всегда одновременно два чувства: чувство цветущей мощи жизни, женственной прелести, и вместе с тем предчувствие смерти. Как писал Николай Заболоцкий:

*Полувосторг, полуиспуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.*

Это очень подходит к тому двойственному состоянию, которое передает нам Боттичелли, и которое так понятно людям XX века. Вообще, резонанс Боттичелли в культуре XX века огромен. Судьба его была очень тяжела, потому что после смерти Лоренцо Великолепного, которая последовала в 1496 году, и особенно после сожжения Савонаролы, которое имело место в 1498 году, он, по всей вероятности, просто стал безумен.

В январе 2013 года «Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем» была продана на аукционе «Christie's» за \$10,4 млн. Это произведение установило новый рекорд для Боттичелли.





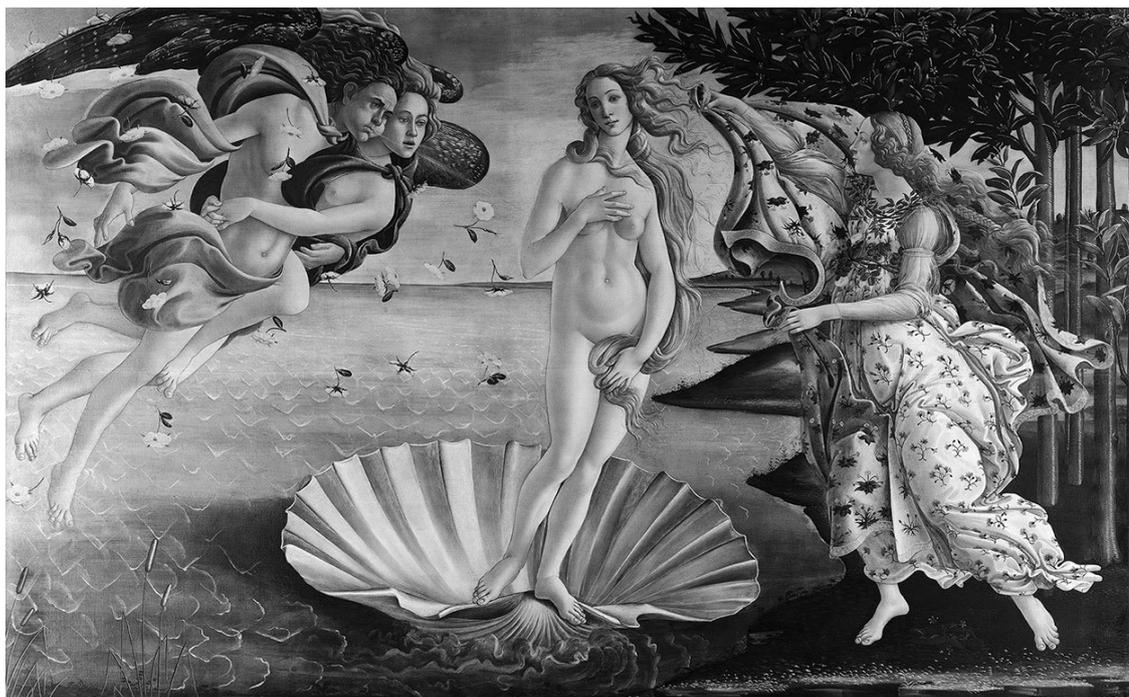


Джорджо Вазари утверждает, что Боттичелли «отошел от работы и в конце концов постарел и обеднел настолько, что, если бы о нем не вспомнил, когда еще был жив, Лоренцо деи Медичи, для которого он, не говоря о многих других вещах, много работал в малой больнице в Вольтерре, а за ним и друзья его, и многие состоятельные люди, поклонники его таланта, он мог бы умереть с голоду».

В мае 2016 года шедевр Боттичелли «Голова ангела» был продан в Нью-Йорке на аукционе «Sotheby's» за \$1,09 млн. По мнению экспертов, эта картина представляет собой набросок к композиции «Мадонна с младенцем, Иоанн Креститель и ангел», созданной в мастерской Боттичелли и хранящейся ныне в Национальной галерее в Лондоне.

17 мая 1510 года Сандро Боттичелли скончался. Он был похоронен на кладбище церкви Всех Святых во Флоренции.

Боттичелли оставил после себя очень интересный автопортрет. Он написал картину, которая называется «Поклонение волхвов». В этой картине перспективная точка сходится на месте, которое называется ясли или вертеп. Там сидит на троне Мадонна с младенцем (конечно же, в ее чертах мы узнаем все ту же Симонетту), стоит Иосиф. Справа и слева расположены члены семьи Медичи. Справа – Лоренцо и его двор, слева – Джулиано и его двор. А у правого края картины стоит человек в желтой тоге, в рост сверху донизу. Он стоит у самого края картины и смотрит на нас. Практически это единственная фигура, которая обращена к нам. Это и есть автопортрет Сандро Боттичелли. Он смотрит на нас, и наши столетия, текущие мимо, соединяются. Собственно говоря, это автопортрет любого художника. Любой художник так или иначе нас, зрителей, соединяет со своим временем, делает нас причастными к своей эпохе. Он творит нашу память и творит свое бессмертие, да и наше бессмертие заодно.







Автопортрет Боттичелли – исключительная вещь именно потому, что это автопортрет внутри картины. Все-таки тогда, в середине XV века, такая вещь, как помещение своего портрета внутрь картины или вообще отдельно, еще не была распространена. Это была очень большая редкость. Потребность в автопортрете началась позднее, и это один из самых первых подобных автопортретов. Это автопортрет в рост, он не погрудный и не профильный. Он такой, потому что Боттичелли рассматривает самого себя как личность, отстраненно, он как бы размышляет сам о себе: кто он здесь, и зачем он здесь. Он как бы говорит: «Я жил, вот

он я, Сандро Боттичелли, я был членом этой семьи, я был придворным Медичи, я был другом Медичи. Был и не был. Я только частично был. Но на самом деле я – мост». Почему мы говорим «мост над бездной»? Вот портрет человека, который чувствует себя этим мостом, перекинутым над бездной и соединяющим два космоса. Потому что он смотрит на нас, потому что идут века, и мы проходим мимо этой картины.

В честь Сандро Боттичелли назван кратер на планете Меркурий.

Босх

Иероним Босх
(Hieronymus Bosch)
1450–1516



Ерун Антонисон ван Акен, более известный как Иероним Босх, является одним из крупнейших представителей так называемого «нидерландского Возрождения». Он родился в месте, которое как называлось, так и называется Хертогенбос, в 1450 году, там же он и умер в 1516 году и был похоронен в церкви Святого Духа. Похоже, он даже и не выезжал из местечка, в котором жил (его родной Хертогенбос в те времена входил в состав Бургундского герцогства, а сейчас является административным центром провинции Северный Брабант в Нидерландах). Между тем, этот человек уже при жизни очень широко был связан с миром, его окружающим, и вообще, по всей вероятности, имел в этом мире совсем другое место, чем мы себе представляем.

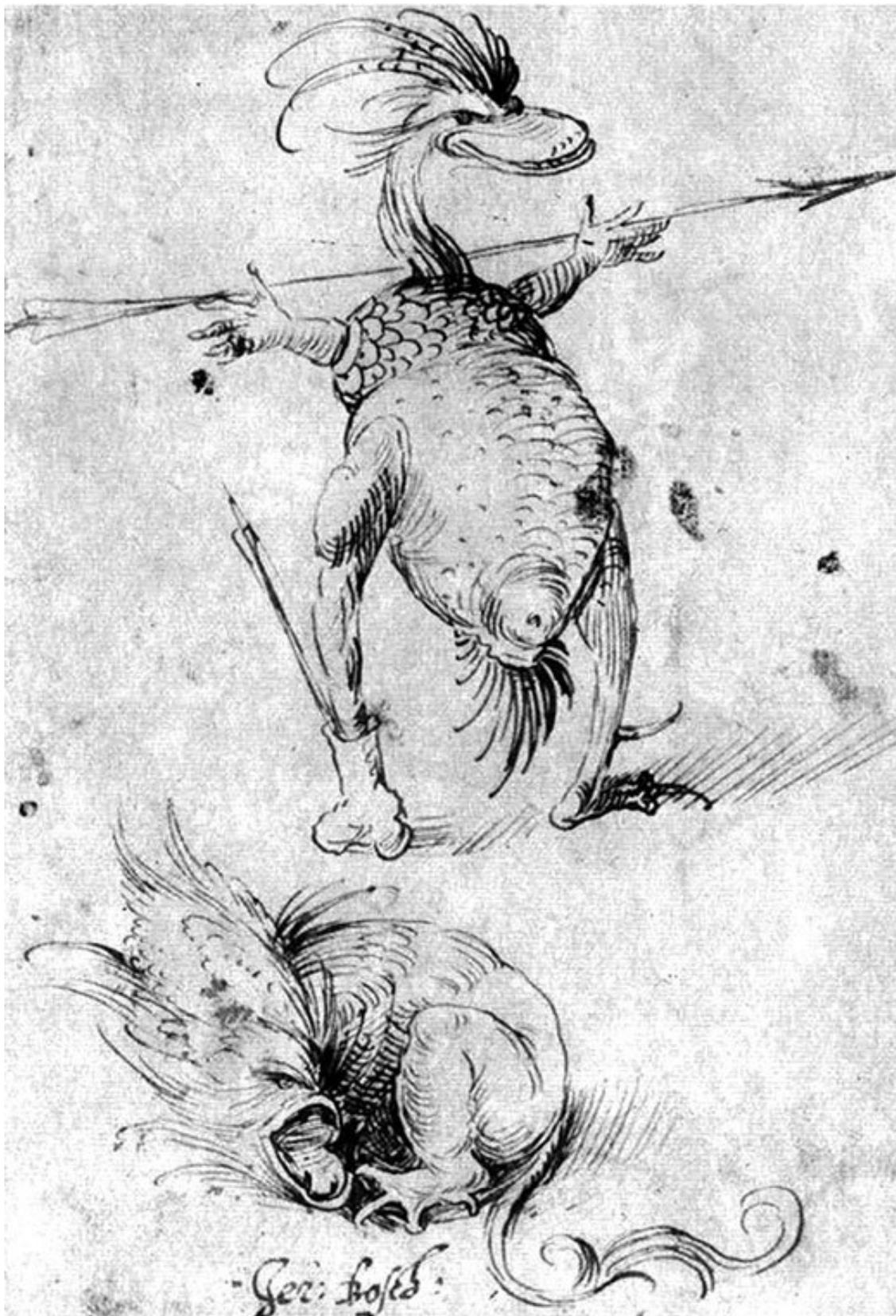
Босх считается одним из самых загадочных живописцев в истории западного искусства.

Босх не оставил после себя каких-либо дневников, писем или документов. Что еще более усложняет ситуацию, так это то, что есть только около 25 картин и около 20 рисунков, приписываемых художнику. Кроме того, Босх никогда не датировал свои работы, поэтому точно неизвестно, когда он писал их, или даже сколько лет ему понадобилось на их создание.

«Кто был бы в состоянии рассказать обо всех тех бродивших в голове Иеронима Босха удивительных странных и игривых мыслях, которые он передавал с помощью кисти, о тех привидениях и адских чудовищах, которые часто более пугали, чем услаждали смотревшего», – так пишет о Иерониме Босхе автор «Книги о художниках», которого звали Карел ван Мандер. Далее же он пишет: «В своем способе драпировать фигуры он весьма сильно отступал от старой манеры, отличавшейся чрезмерным обилием изгибов и складок. Способ его письма был смелый, искусный и красивый. Свои произведения он часто писал с одного удара кисти, и все-таки картины его были красивы, и краски не изменялись».

Эта манера писать с одного удара кисти, которую предьявляет нам Иероним Босх, и о которой рассказывал Карел ван Мандер, называется «а-ля прима»¹, просто искуснейший прием нашего времени. «Так же, как и другие старые мастера, он имел привычку подробно вырисовывать свои картины на белом грунте доски и, кроме того, покрывать тела легким топом, оставляя в некоторых местах грунт непокрытым». И это очень видно, когда вы близко подходите к вещам Иеронима Босха и рассматриваете их.

¹ А-ля прима (a la prima – «в один присест») – разновидность техники масляной живописи (также используется и в акварели), позволяющая выполнить картину за один сеанс.



А вот поэт того времени Лапсониус в своих стихах говорил Босху следующее: «Что означает, Иероним Босх, этот твой вид, выражающий ужас, и эта бледность уст? Уж не видишь ли ты летающих призраков подземного царства? Я думаю, тебе были открыты и

бездна алчного Плутона и жилища ада, если ты мог так хорошо написать твоей рукой то, что сокрыто в самых недрах преисподней».

Следует прокомментировать и то, что написал в начале XVII века Карел ван Мандер, и то, что написал современник Босха Лапсониус. Они воспринимали Босха, конечно, как художника удивительно искусного и вместе с тем пугающего, который изображал преисподнюю, изображал ад, голова которого была полна страшными видениями, которые он так искусно передавал.

И, между прочим, поэт вопрошал Босха: а что означают твои бледные уста, твои глаза, полные ужаса? Что он имел в виду? Наверное, какое-то изображение Иеронима ван Босха, его портрет. А где он мог увидеть бледные уста и глаза изображающие ужас? В Мадриде, в музее Прадо, находится его работа – «Сад наслаждений». Вероятно, что автопортрет Иеронима Босха мы можем увидеть в створке, которая называется «Ад». Там есть такое существо, на каких-то странных ногах, напоминающих трухлявое дерево, упертых в дряхлую ладью, и на голове у этого страшного зооморфного существа, составленного из деревьев, животных, еще из чего-то, шляпа, на которой танцуют в страшном хороводе все души преисподней, и между всем этим – лицо. Вот это и есть автопортрет Иеронима Босха. То, что писал о нем Лапсониус, очень совпадает с тем, что мы видим на автопортрете. Но Иероним Босх и для ван Мандера, и для нас сейчас является фигурой не до конца понятной, не до конца открытой. Современники так вообще не придавали ему такого значения, как другим художникам. И потомки тоже.

«Разница между работами этого человека и других художников заключается в том, что другие стараются изобразить людей такими, как они выглядят снаружи, ему же хватает мужества изобразить их такими, как они есть изнутри».

Хосе де Сигуенса

Мы все время как бы меняем оптику, с которой мы рассматриваем этого художника. Чем больше мы его постигаем, тем больше все меняется перед нашими глазами. Казалось бы, ну что вообще такого, что именно меняется по мере постижения? Что нарисовано, то нарисовано, что написано, то написано.

Возьмем простую для рассказа картину – «Корабль дураков». Это очень маленькая картина (58 × 33 см), и она сейчас принадлежит Лувру. Из всех картин Иеронима Босха она наиболее простая и удобная для рассказа, потому что она небольшая и в достаточной степени просто сюжетная. Но существуют сведения, что она является центральной частью триптиха. И этот триптих состоял еще из створки, которая называлась «Обжорство», а также створки, которая называлась «Сладострастие», потому что в «Корабле дураков» речь идет и о том, и о другом. Вернее, не столько об обжорстве, сколько об алкоголизме и сладострастии. Короче говоря, «Корабль дураков» когда-то был частью триптиха. Сегодня мы в Лувре видим одну эту картину, о которой и будем говорить.

Повторим еще раз, что Босх – художник особый, несмотря на традицию. Почему он стал называться Иеронимом Босхом – неизвестно. Но он был благополучным буржуа своего города. Он был женат на богатой вдове и нареканий со стороны общества не имел. Между тем нет ничего причудливее его картин.

Собственно говоря, сюжет этих картин и рассказывать нечего. Но картины его имеют огромное количество смыслов. Например, все единодушно утверждают, что кроме видимого сюжета, которым всегда названа картина («Корабль дураков», или «Сад наслаждений», или «Бегство в Египет»), есть еще огромное количество смыслов.

Вот, например, «Корабль дураков». Казалось бы, нет ничего проще этого сюжета. Какая-то очень сильно подвыпившая компания поет хором песни, пьет. Этот корабль уже пророс, он никуда не плывет, из него дерево растет, и какой-то парень, вооружившись ножом, лезет на него, потому что на верхушке этой как бы мачты – упакованный жареный поросенок. Ничего нет проще, чем этого поросеночка сейчас взять и съесть, он уже готовый, он уже жареный. И парень просто с ножом лезет туда. Но поднимем глаза кверху – и увидим, что над ним развивается розовый флаг. А на этом флаге нарисована луна в первой четверти своего появления или, наверное, исчезновения. А дальше – крона этого дерева. И вот тут-то подстерегает изумление: в цветущей великолепной кроне дерева, где вообще все так хорошо, и какой-то флаг развивается, и жареный поросенок – только поднимись, только срежь его, закуси и выпей... а там изображен череп. Череп очень интересный. Это не просто череп, это череп Адама Кадмона, который всегда изображают в иконах и картинах, называемых «Голгофа», под изножьем креста. Крест, под крестом пещера, и в пещере обязательно череп. Это череп первого Адама, Адама Кадмона, над которым древо, потому что крест – это древо. И корабль пророс деревом...

Есть еще одна замечательная деталь в этой маленькой картине. Посмотрим в нижнюю часть, где изображена эта подвыпившая компания. Что здесь непонятно? Да все вроде бы понятно, и понимать тут нечего. Но мы видим, что справа, совершенно отдельно, сидит член этой компании, он как бы с ними, но совершенно отдельно от них. Сидит печальный шут, в шутовском наряде, с маской шута в одной руке и со стаканом в другой. Смешная картинка, совершенно очевидно, что автор высмеивает распущенные нравы. Вот, к дереву еще подвешен кусок какой-то булки или хлеба, и он качается на веревке, а люди с двух сторон хотят его покусать – тоже смешно очень. Да и лица у них у всех смешные. Они не персонажи, они персонажи балаганного действия, балаганного развлечения. Они все на одно лицо. Они вообще похожи на выструганных – все, все его герои, они все одинаковы. Такое ощущение, что они у него выходят с какого-то конвейера. Дяденьки и тетеньки, отличить их друг от друга очень сложно, только по одежде. Они такие полуфабрикаты людей. У них есть только признаки людей: голова, руки, глаза – антропологические признаки человеческие. Но никакого просветления, никакого просвета, никакого озарения, никакого интеллекта. Ничего того, что нидерландские художники так замечательно писали.

Как мы уже говорили, Босх родился в 1450 году, и эту дату нам надо запомнить, потому что 1450 год – это год очень важный. Это дата рождения книгопечатания. Говорят, что Иоганн Гутенберг свой печатный станок запустил в 1450 году. Даты немного колеблются, но это не имеет значения. А для нас это дата, когда родился Ерун Антонисон ван Акен.

Возвращаясь к картине «Корабль дураков»: эту веселую картинку в литературе о Иерониме Босхе, в любой литературе, исследующей символический художественный язык Нидерландов, называют народной, фольклорной. Есть такое мнение, что он апеллирует к фольклорным пословицам и поговоркам, к фольклорному опыту, то есть к народному, к матрешкам, к какой-то обезличенности, к массе человеческой, а не к личности, не к индивидуальности, как итальянцы. Очень часто задают себе вопрос: почему при всей гениальности Европа идет за Италией, а не идет за Нидерландами, когда у них есть такие замечательные

художники? Почему Европа идет за Италией? Потому что Италия – страна гуманизма, Италия создала великую архитектуру, Италия создала великую современную музыку. Потому что Италия апеллировала к личности человека, к человеку деятельному, человеку духовно-творческому. А Босх апеллирует не к нации, не к фольклорному народу, как это очень часто объясняют, а к обезличенной массе людей.

Вот в чем дело! Он открыл какого-то совершенно нового героя. Как писала Агния Барто, «друг на друга все похожи, все с хвостами на боку».

Как ни странно, художника, который больше бы резонировал в нас, чем Босх, назвать очень трудно. Но где этот резонатор, в чем дело? Когда вы смотрите на картину «Корабль дураков», вы можете ее рассказать. Последовательно рассказать. Вот какая-то субстанция, которую мы называем водой. Вот корабль. Вот какие-то люди. А чем все эти люди заняты? Они заняты только тем, что они развлекаются. Они выпивают и развлекаются, друг друга цапают за всякие места. Опять такие незатейливые солдатские развлечения. Все добывают себе какую-то еду, особенно когда еда уже дарована и надо просто залезть на мачту. Босх как бы обсуждает тему вот этих массовых потребностей, низовых потребностей. наших с вами грехов, говоря высоким языком. Но что интересно: когда вы смотрите на его картины, то замечаете, что они действительно написаны мастерски. И правильно писали его современники – он может написать одним ударом, «а-ля прима». Если бесконечно увеличить, то изумляешься. Думаешь – интересно, а кто это написал? В какие времена?

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.