



Рисунок из Флоренции. Фреска росписи храма Святого Лаврентия
из 1430. Писательница Елизавета



в Лорето. Меллорасчиавает потолок посредством ориентальных полос, создает проемы, пишет окна, сквозь которые просвечивает голубое небо. На живописных картинах внизу располагаются пророки, изображения в последовательно выдержанном ракурсе. Над их головами парят ангелы — перед стеной, то есть в самом пространстве живописи становится элементом общей художественной картины. Это — не только соотношение между пространством и фигурами, как в Санта-Апостола, но и соотношение между архитектурной композицией и фигурой, созданное с помощью нового метода. Так в произведении Меллорасчиаваются две основные возможности архитектурной живописи: одна, позднее нашедшая свое решающее воплощение в Сикстинской капелле, и другая, подхваченная Корреджо, осуществившая в Парме в росписях купола собора и церкви Сан-Джованни то решение, на котором основывается вся живопись барокко.

Меллорасчиав был придворным живописцем папы Сикста IV. Впервые со времен Античности и раннего Средневековья Рим в этот период снова становится значительным центром итальянской культуры. Причиной тому была не деятельность великих римских художников (таковых тогда еще не существовало), но покровительство пап, приглашавших к себе знаменитых художников и предоставлявших им работу в своей столице. Самым замечательным результатом ныне пробудившегося художественного вкуса римской курии была в XV столетии первая роспись Сикстинской капеллы. Сикст IV повелевает построить для себя в Ватикане домашнюю капеллу: простое продолговатое здание без архитектурного и пластического убранства, которое можно было бы сравнить с Капеллой дель Арена и в которой точно так же должна была позднее решиться судьба искусства. Намечалось, что венцом убранства капеллы станут фрески, первые из которых были выполнены на продольных и доровой стенах, а также и на стене со входной дверью. Фрески эти содержат данные в типологическом сопоставлении сцены из жизни Иисуса Христа и Моисея. Они были написаны различными флорентийскими и умбрийскими мастерами: Пирамидой, Козимо Росселли, Боттичелли, Синьорелли, Перуджино и Пинетуркильо. Почему именно они? Это были художники, пользовавшиеся наибольшим признанием в Умбрии, на родине пап,

и во Флоренции, метрополии искусства, — и, следовательно, их произведения, по мнению папы и публики, представляли собой, вероятно, наилучшее из всего, что можно было достичь. Выполнение этих фресок относится к 1481—1483 годам, то есть к периоду, непосредственно следующему за созданием «Поклонения во плоти» Леонардо. Все фрески в целом — как это часто бывает в больших официальных заказах — показывают нам не столько новые художественные воззрения, сколько общее достигнутое умение, общий



Джироламо Пирандино. Призвание первого апостола, 1482. Ватикан, Сикстинская капелла.

художественный уровень эпохи. Удивительно, до какой степени в этой словно бы показательной работе слабо сказались различия и контрасты между отдельными художниками, уже знакомые нам по обзору их творчества: доказательство того, как неглубоки эти различия по сравнению с общностью стиля. Как похож, например, этот общий стиль в «Призвании первых учеников» Пирамиды и в «Истории юности Моисея» Боттичелли! У Пирамиды изображение спокойно, фигуры полны торжественного достоинства, композиция свойственна ясности; у Боттичелли все выглядит динамичнее, композиция сложнее, фигуры мощнее; и все же, невзирая на эти второстепенные различия, и там и здесь — причина мы могли бы

присопкупить в качестве третьего примера фреску с Миссеем работы Синьорелли — перед нами представит одно и то же искусство, которое можно было бы, пожалуй, назвать документальной иллюстрацией. Сущность его состоит в том, что при подобном хроникальном повествовании художник демонстрирует весь свой опыт в изображении фигур и ландшафта, в изучении природы и в предметном воплощении, так что искусство словно бы возвращается к своему подлинно-художественному истоку начала XV столетия — к той только разницей, что благодаря исследованию эпохи кватроченто изменились изобразительные средства.

Лишь одно изображение выпадает из этого общепринятого иллюстративного стиля: фреска сравнительно молодого художника, равно заслужившего столь высокую репутацию, что его не только привлекали к сотрудничеству в создании этой флорентийско-умбринской картинной галереи, но и доверили ему написать алтарный образ на стене хора (не сохранившийся до наших дней). Фреска, которая явственно отличается от других, изображает передачу Иисусом ключей апостолу Петру и принадлежит Пьетро Перуджино.

Творчество Перуджино также обретает истоки в формальном и предметном натурализме модных живописцев его эпохи. Как и у них, мы можем, например, наблюдать у Перуджино включение портретов его современников в реалистическое изображение. Но изображение это представляет собой гораздо более строго уравновешенную и ритмически расчлененную композицию. Отметим же появившиеся здесь новшества! 1. Изображение упрощено. Избегается скопление событий и фигур, не имеющих ничего общего с подлинной темой изображения; второстепенные фигуры жанрового характера отодвинуты на средний план того пространства, где разыгрывается действие, благодаря чему подчеркивается их малая значимость. Событие же концентрируется, словно в рельефной полосе, на соразмерно незначительной глубине у самого переднего плана изображения, так что его можно охватить с первого взгляда. 2. В этой полосе господствует последовательно проведенное расчленение. Точно в середине, то есть там, куда с самого начала устремляется взгляд зрителя, находится обе главные фигуры: мы видим здесь не произвольное



Пьетро Перуджино. Христос и апостол Петр, 1482. Ватикан, Сикстинская капелла.

скопление этюдов с обнаженной или одетой натуры, но максимально возможное расчленение изображаемого события. Фигура Христа полностью зафиксирована в своих очертаниях, это — воплощенная величественность; фигура Петра, напротив, придана сложный контур. Христос совершенно обособлен. Петр соединен с остальными апостолами, он один из них — и все же он выделен благодаря подчеркнутому с необыкновенной силой жесту вручения и принятия. Слева и справа от главных героев располагаются апостолы, и это — не произвольное скопление, они образуют группы по два и по три человека и живо, но в то же время серьезно и с достоинством принимают участие в сцене. И с самого края с обеих сторон изображено по группе полубезучастных наблюдателей.



Таким образом, центр действия и духовного содержания перенесены в середину композиции, и оттуда интенсивность волнообразно спадает в обе стороны. 3. Подобное расположение превращается также и в архитектуру. Над главными фигурами возвышается центрическое здание, его портал располагается в точности над жестом передачи ключей, на центральной перспективной оси, и оба этих композиционных акцента — на кратчайшей линии перспективного срединного среза и справа боковым группам соответствуют два одинаковых светских сооружения в форме античных триумфальных арок.

Таким образом, здесь во всем господствуют величайший порядок и замкнутость, подкрепляемые спайкой системой горизонталей и вертикалей. Можно было бы говорить о возрожденной композиции обдуманности, которую Джотто звал в итальян-

Пьеро Перуджино. Крещение Иисуса Христа, ок. 1448-1450. Ватикан, Сикстинская капелла.

скую живопись и с которой здесь одновременно связываются стремление к классическому покою и завершенности: в отдельных фигурах вновь оживает большой стиль Мазаччо, подававший стариния натуралистов. Перуджино был учеником Пьеро della Франческа, у которого он перенимал традицию, непосредственно связавшую его с большим стилем раннего Возрождения и с учетом воздействия каждой отдельной фигуры в зависимости от композиционных связей. К тому же он был одновременно с Леонардо в мастерской Верроккьо, и поэтому могло бы создаться такое впечатление, что идеи его соученика воздействовали на него сильнее, чем наставления учителя. Однако он в меньшей степени страшился к новому, чем Леонардо, он просто вернулся к тем элементам большой монументальной композиции, которые сохранились в процессе предшествующего развития, и применил их по-новому, освободив от натуралистических интерпретаций.

Нечто подобное мы можем наблюдать и в его многочисленных алтарных образах. Знаменита картина, находившаяся в мозаичной Пинакотеке «Явление Мадонны святому Бернарду». Нововина здесь заключа-



Пьеро Перуджино. Явление Мадонны святому Бернарду, 1480. Рим, Сикстинская капелла.

ется: 1. В подчеркнутых лаконичных композициях. Исчезли все аксессуары. 2. В строго симметричном расположении. Обе группы уравновешены формально и по содержанию; единственная функция скромной архитектуры сводится к поддержанию этого расположения. 3. В новой идеализации фигур и лиц. Акцентирование современности и индивидуальности персонажей сменялось восполнением отвлеченного идеального типа, обусловленного стремлением приблизиться к классической завершенности, причем, однако, античный идеал формы сочетается с чувствительной созерцательностью. 4. Вместо физической и психической активности, изучавшейся натуралистами и предпочитавшейся стилистами, здесь во всем господствует торжественный покой. Гармоническое уравновешенное бытие внешне любой наклон на диссонанс, на любой эффект. 5. Этой гармонии подчинен также и колорит. Вначале, правда, и у Перуджино краски еще оставались светлыми и пестрыми; однако в то время, как ранее они господствовали в качестве сопоставляемых без разбора локальных цветов, Перуджино старается, с одной стороны, с помощью своего рода збмаша создавать мягкие переходы, а с другой — связать их в один общий гармонический золотистый тон.

Так уже в восмидесятых и девяностых годах возникают произведения, которые можно расценивать как решающий поворот к новому идеализму; они знаменуют собой прелюдию к стилю мастеров чинквеченто. Но на этом Перуджино остановился. С этих пор он шаблонно повторяет то, что принесло ему успех в юности, и никоим образом не участвует более в достижениях своей эпохи. Под конец он становится белкиным фабрикантом картин, умеющим извлечь выгоду из того художественного влечения эпохи, для которого он в свое время нашел частичное решение.

Следовало бы упомянуть также — в соответствии с их значением — двух умбрийских мастеров, которые едва ли могут быть охарактеризованы как оригинальные мастера, но тем не менее показательны для той эпохи и представляют в ней особый индивидуальный нюанс. Это — Бернардино Пинтуриккьо и Лука Синьорелли. Первый



Пьетро Перуджино. Портрет Франческо Джованни, 1494. Флоренция, галерея Уффици



Бернардино Пинтуриккьо. Сцена из жизни Луки Сальватори Пинтуриккьо, 1503—1505. Ватиканские Сикстинские соборы, Фреска



Два Синьорелли. Мадонна, святой Себастьян и Бернардино ди Симоне, 1600. Салон, галерея Джованни Борджини

из них был признан декоратором своего времени, одним из самых занятых художников, почти всегда работавшем для высших заказчиков. Для самого светского папы, Александра VI Борджиа, он украшает покои в Ватикане фресками и орнаментами; он декорирует дворцы и замки папских родственников и выполняет по заказу первого выдающегося гуманиста на папском троне, Пия II (Энеа Сильвио Пиколомини)⁴, роспись библиотек при Сикстинском соборе. Пинтуриккьо, так сказать, постоянно живет на чужих средствах; он был безразличен к использованному, что могло служить его целью. Но он обладал двумя достоинствами, делающими для нас понятной причину его популярности: чрезвычайно высоким декоративным мастерством и богатой фантазией. Он давал декоративную живопись Возрождения до того совершенства, которым она покорила север. Ориентальное убранство, прежде состоявшее в основном в расчленении плоскости на равномерные поля и в оживлении их стилизованными под Античность растительными мотивами, завитками, венками

⁴ Энеа Сильвио Пиколомини (1405—1494) — писатель и ученый, политический и церковный деятель. Получив кордебалетное образование, поступил на службу иудейцу Альбертини, участвовал в работе Ватиканского собора. Балл свирепствовал Филипп V, а затем — императора Фредерика III. В 1446 году принял духовный сан, занимал епископские кафедры в Триенте и Салоне, предстал перед папской престолом в качестве кандидата в ряды кардиналов страны. Ибрамовый в 1456 году папой, приняв имя Пий, издал указ о прекращении папства, направленного на усиление власти пап против папства. Личностное наследие Энеа Сильвио Пиколомини чрезвычайно широко и разнообразно. Художественным произведениям, посвященным не только поэзии, — роман «Пирроне и Луизиана», поэма «Антон», мемуары и эссе — посвящен целый ряд произведений. Роман «Антон» до конца XV века являлся традиционным произведением и переиздавался неоднократно, на протяжении всей истории культуры. Историческое и географическое наследие Пиколомини является значительным источником на развитие науки, его «Географический атлас» является руководством по географии — покаяние иезуитской литературы. Роман «Антон» до конца XV века являлся традиционным произведением и переиздавался неоднократно, на протяжении всей истории культуры. Историческое и географическое наследие Пиколомини является значительным источником на развитие науки, его «Географический атлас» является руководством по географии — покаяние иезуитской литературы.

из плодов итскому подобным, а также и уменьшению фигурных изображений, Пинтуриккьо обогатил посредством так называемых гротесков — сочетаний фантастических существ, цветочных гирлянд и архитектурных элементов, столь популярных в античной живописи: многочисленные остатки подобного декора сохранились в римских руинах, в гробницах на Аппиевой дороге, в термах и так далее. Эти новые декоративные элементы придают помещению, украшенному рукой Пинтуриккьо, характер светлой праздничности, свойственной также и фигурным композициям художника. В них все несколько растрепано, но они пленяют даром рассказчика, присущим художнику, настолько, чем кто бы то ни было, отраженному в своих произведениях культуру современной ему эпохи, — примером этого могут служить фрески библиотек со сценами из жизни Энея Сильвио Пикколомини. Пинтуриккьо целиком переносит изображения в современность и как бы создает средствами живописи исторический роман, где замечательные события с прекрасными ландшафтами, величественными процессиями, красочными сценами из жизни разных народов сочетаются с той художественной наглядностью поэтического материала, которую в этот же период мы можем наблюдать в «Нечистой Роляндии» Ариосто* и которая не лишена интереса с точки зрения исторического развития искусства по той причине, что она ясно показывает нам, насколько энергично начала добиваться своих прав свободолюбивая сила воображения по сравнению с научностью предшествующего искусства.

Нечто подобное мы можем наблюдать и у Синьорелли. И он был учеником Пьеро дельла Франческа, но представлял собой полную противоположность своему учителю: ему было свойственно влечение к страстной драматизации воплощаемого, а не к раздумным поискам. Он извлек всевозможные влияния. Его ангелы в Сакристии дельла Кура в Лорето заставляют вспомнить игру линий у Ваттичелли, апостолы в том же посвящении (мощные задратированные фигуры) близки к образам Пьеро дельла Франческа, а его фрески в Сикстинской капелле обнаруживают влияние Гиерамидо. То, на что он сам был способен,



Пинтуриккьо. Пана-
теон Пикколомини во время
коллоквиума. Сикстинская
Капелла, 1502–1508. Ватиканские Сикстинские
фрески



Пьеро Сакристия. Обращение
апостолов Пана, 1471–1482. Лорето,
Сакристия дельла Кура



Синьорелли. Фреска со сценами
«Страшный суд», 1499–1502.
Орвигио, кафедральный собор

лучше всего познается в соборе в Орвигио, где в 1499–1506 годах Синьорелли создал свои самые знаменитые произведения в капелле Богоматери.

Этот цикл посвящен Страшному суду; здесь представлены: пришествие антихриста, восстание из мертвых, суд, ад и рай. Темы эти исчезли в итальянском искусстве со времени кукольного рая Фра Анджелино и теперь вновь выступают на передний план под влиянием нового устроения эпохи, ибо то, что мы постоянно обнаруживаем в искусстве признаки стремления к образному углублению и обобщению, превышающему простое следование природе, представляет собой, несомненно, явление, не ограниченное единичными задачами формального плана. Скорее, это — процесс, повсюду предстоящий перед нами в духовной жизни той эпохи и нашадший особенно ясное выражение, с одной стороны, в растущем интересе к учению Платона в свете настроенных кругов, а с другой — в стремлении к реформе и к упрощению религиозной жизни, главным представителем и жертвой которого был во Флоренции Савонарола. С этим религиозным течением и выступают во взаимосвязь новые художественные тенденции, и в первую очередь те, что характеризуют творчество Фра Бартоломео; однако уже сами времена очередность показывает, что новое обращение к религиозному идеализму не могло быть причиной новой художе-

ственной ориентации и что речь идет о параллельных явлениях. Этим направлением объясняется, что возникает интерес к Данте (причем доказательством здесь служит не только иллюстрация Ваттичелли: в циклах под большими фресками Синьорелли мы находим изображения отдельных эпизодов «Божественной комедии»), и то, что предметы, занимавшие фантазию поэта, — сцены Страшного суда — обретают выдающееся место среди объектов живописного воплощения.

* Лодовико Ариосто (1474–1533) начал работу над поэмой в первом десятилетии XVI века, первое ее издание вышло в 1516 году.