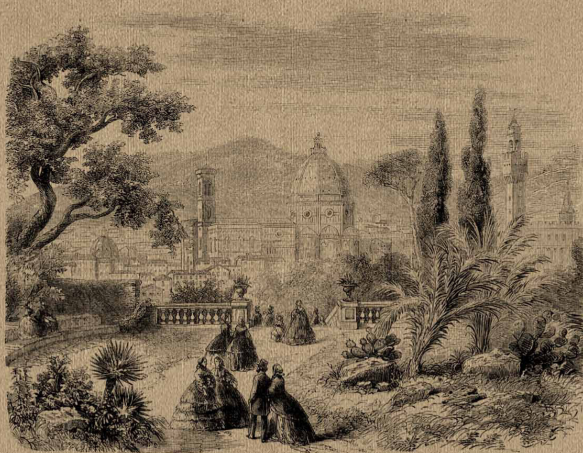


*Искусство
и действительность*

ДЖОН РЁСКИН
ПРОГУЛКИ
ПО ФЛОРЕНЦИИ



РИПОЛ
КЛАССИК

Джон Рёскин
Прогулки по Флоренции
Серия «Искусство и действительность»

Текст предоставлен издательством
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=54024466
Прогулки по Флоренции: РИПОЛ классик; Москва; 2018
ISBN 978-5-386-10402-3

Аннотация

«Прогулки по Флоренции» Джона Рёскина – путеводитель по раннему Ренессансу во Флоренции и одновременно школа взгляда, обучение видеть несходное в повторяющемся и сходство в непохожем. Рёскин научил воспринимать Флоренцию динамично, перейдя от восторгов к анализу идей, вдохновлявших эпоху Возрождения. Флоренция Рёскина – знакомая незнакомка, приоткрывающая тайны лишь тем, кто знает и тайну интеллектуального наслаждения, и тайну доверчивой беседы.

Переиздание известной книги снабжено новым предисловием, раскрывающим место книги Рёскина в истории комплексного изучения искусства.

В формате a4.pdf сохранен издательский макет книги.

Содержание

Александр Марков. Цветущая красота Флоренции	5
Джон Рёскин. Прогулки по Флоренции	18
Предисловие к первому изданию	18
Первое утро. Santa Croce	20
Второе утро. Золотые врата	42
Конец ознакомительного фрагмента.	56
Комментарии	

Джон Рёскин

Прогулки по Флоренции

© Издание, оформление. ООО Группа Компаний «РИ-ПОЛ классик», 2018

Александр Марков. Цветущая красота Флоренции

Флоренция для нас несомненный центр Ренессанса, одновременно эстетический и «мозговой» центр. Мы сразу вспоминаем Флоренцию и не задумываясь размышляем о дворе Медичи, о куполе Брунеллески как величайшем достижении инженерной мысли, о масштабных празднествах, о том, как патрон Флоренции Иоанн Креститель стал необходимым участником живописных жизней Святого семейства. Такой образ Флоренции создан изучением Ренессанса, начиная со швейцарского профессора Якоба Буркхардта, увидевшего в собрании философов, поэтов и художников вокруг Лоренцо Медичи – Великолепный вождь молодой торговой империи сам себя считал и поэтом, и философом, и хотя и не художником, но вдохновителем многих художников – начало производственных сообществ нового времени, предшественника современных государств и фирм. При дворе Медичи, считал Буркхардт, впервые культура была осознана как область производства, – и сразу все профессии стали почетными, художники перестали быть поденщиками, а мыслители – пленниками университетских стен; но все вместе при дворе придумывали не только, куда двигать войско, торговлю или индустрию, но вообще всё придумывали вместе,

с неподдельным усердием людей, вдохновившихся тем, что они, наконец, договорились.

Джон Рёскин, издавший свою книгу через 15 лет после Буркхардта (1875 против 1860 г.), в этой книге обращается к тем, кто не готов так быстро преобразовать двор, меняющий историю. Наоборот, книга предназначена для тех, кто хочет ощутить живой пульс искусства, когда история медлит меняться, когда смысл происходящих событий не вполне ясен, просто потому что они кажутся любому внешнему наблюдателю рутинными реакциями правительств и народов. Рёскин пишет свою книгу для тех, кто готов на неделю остановиться во Флоренции, не слишком торопясь даже в большом туре по Италии, и тем самым решил узнать не только о явных, но и скрытых механизмах развития культуры. Узнать не только о том, что в культуре заявлено, но и в чем культура вызревает, накопив много малых изменений: неспособная удержаться от новых впечатлений и воздействий, даже если смысл этих впечатлений станет понятен через несколько поколений.

Как Шопенгауэр рекомендовал читать и перечитывать классиков, общаясь с вершинами мысли в благоговейном безмолвии одиночества, не обращаясь к назойливой суе комментаторов, – так и Рёскин требует от визитёра во Флоренцию вспоминать книгу Вазари и поэзию Данте. Велит он вспоминать и мифы о создании Флоренции, об Атланте, или Аталанте, по преданию заложившем пригород Флоренции Фьезоле, о чем сообщают *Фьезоланские нимфы* Боккач-

чо. Вспомнить не просто всё, что достойно места в мировой культуре, но вспомнить всё, о чем хорошо и приятно рассказывать, – вот задача Рёскина. В том именно состоял «прерафаэлитизм» знаменитого теоретика: не в предпочтениях манеры или стиля, но в замене документирования в рафаэлевском или академическом духе – воспоминанием, обоснованного свидетельства – приятным переживанием уже пережитого. Книга Рёскина о Флоренции, как и все его книги, – одновременно учебник, обучающий как настроить зрение, в том числе выбирая правильный хронометраж рассмотрения произведений и правильные сопровождающие удовольствия, и достаточное обоснование прерафаэлитской эстетики как эстетики должного настроения, а не просто принятия даже самых воодушевляющих идей.

Джон Рёскин (1819–1900) – известнейший английский просветитель, теоретик прерафаэлитской живописи и идеолог «прерафаэлитского братства», неутомимый практик и неугомный мечтатель, вернувший ремесло в основу эстетики, а словесные искусства поставивший на службу воспитания взгляда. После Рёскина стало невозможно строить эстетику на основе лишь отвлеченных начал: нужно испробовать эстетику, попробовать ее на вкус, узнать, когда именно мы воспринимаем необычную жизнь форм, – и только тогда, делая свою речь не вполне обычной, делая ее восторженной или критической, но все равно с оттенком необычности, мы сможем понимать пласты искусства. До Рёскина наследие в

искусстве уподоблялось скорее геологическим пластам; теперь эти залежи оживают и сами начинают советовать, как именно их наследовать.

В оригинале книга Рёскина называется *Утра во Флоренции*, *Mornings in Florence*, и это название не случайно. Рёскин сопоставляет экскурсию, начинающуюся рано утром, с работой, начинающейся тоже рано, и воображает себя кем-то вроде профессора медицины, рекомендующего надлежащую диету и полагающиеся санитарные нормы для всех.

Флоренция для Рёскина – столица Тосканы, и в чем-то тайная ее столица. Этрускское начало дает о себе знать в восьмиугольной форме храмов и баптистериев, эта идеальная в своей подвижности и при этом застывшая в своем цветении форма. Так тайна выболтала себя, но только тем, кто может сам в удивлении застыть перед уже застывшим в веках.

Рёскин все время вспоминает прерафаэлитских художников, самый ранний Ренессанс, францисканскую революцию Чимабуэ и Джотто. Еще для Данте Алигьери успех Джотто на фоне Чимабуэ был руководящим знаком прогресса в искусстве и в искусствах, или как мы бы сказали, во всех жизненных сферах. «Вы помните, Чимабуэ в живописи занимал первое место, а сейчас Джотто выступил лучше, так что слава первого отошла в тень». Спортивное соревнование двух художников, старшего умудренного наставника и молодого дерзновенного виртуоза для Данте и было тем зерном, из которого прорастает любой прогресс, бросающий тень на

прошлое лишь постольку, поскольку сияет и своим, и отраженным светом, подражая себе и уподобляясь себе в прежде небывалой виртуозности.

Для Рёскина Чимабуэ – изобретатель образа Мадонны как женского образа: не как части композиции или повествования, но как непосредственной данности изображения, как блеска, как впечатления, неотразимого потому, что оно несоизмеримо большое, как в детстве. Чимабуэ оказывается предшественником всех изображений див, всех гламурных женских призрачных портретов, всех этих упрощений и уплощений начального духовного образа; но важно, что и этот начальный духовный образ был создан вполне определенным художником. Чимабуэ – новый апостол Лука, изображающий Деву Марию как явившуюся в убедительности своей красоты и несомненности своей благодати; как вид, который нельзя не видеть; как убеждение, столь же несомненное для всех видящих, как несомненен бой часов, отмеряющих время.

Джотто изобрел другое – «золотые ворота»: умение соблюдать меру вещей так, что в изображении оказываются и опознают себя лишь фигуры, блюдушие меру и сами измерившие себя внутренней мерой. Убери это золото середины, и все фигуры окажутся надуманными, и лишние люди просто будут неуютно чувствовать себя на фресках среди лишних зданий. Но верните его, и сразу все фигуры, напряженные или расслабленные, изящные или неуклюжие, окажутся

участниками одного братского шествия, где всем хватит веселья, а не хватит всем только грусти – остального хватит. Тогда получается, что Чимабуэ оказался в тени пришедшего ему на смену Джотто, потому что Чимабуэ, как верный рыцарь, взирал на лик небывалой неземной чистоты, купался в его свете, перед которым невозможно было устоять, – тогда как Джотто понял законы этого сбивающего с ног потока света и научил, пропуская свет через золотые ворота искусства, через меру в вещах и эпохах, всех персонажей стоять на ногах.

Особенно из флорентийских живописцев более позднего, хотя и прерафаэлитского тоже времени Рёскин ценит Гирландайо за его детализованность. Гирландайо во всем предпочтен Гоццоли, и прежде всего потому, что живописец этот не просто стоит на ногах, в потоке света или в потоке впечатлений, но постоянно бодрствует. Его краски яркие, и свежесть флорентийских утр больше всего помогает понять, чего хочет этот живописец. Его движения бодры, закругляясь в повествование каждой сцены, и Гирландайо не желает возносить все сцены на щитах праздничных аллегорий, но просто смотрит, как могут заговорить от души персонажи, которых от души изобразил ответственный живописец. Наконец, его внимание к чертам лица, походке, наклону головы – это внимание опознания, а не внимание воображения, – поэтому Гирландайо лучше многих других научит узнавать искусство в суете нашей жизни. Как среди множества играющих детей,

надевших причудливые костюмы, мы узнаем своих детей по наклону головы, по кивку, по этим простым и при этом таким неповторимым жестам, – так и узнаем персонажей Гирландайо по столь простым эмоциям, но которые сразу говорят о том, что это происходит у нас. Библейские праведники и придворные Лоренцо Медичи в одном пространстве оказываются просто «своими», которым не просто есть что сказать, но к которым есть всегда с чем обратиться. Еще до того, как Аби Варбург, великий создатель современного искусствознания, увидел в служанке с развевающимися одеждами с фрески Доменико Гирландайо «Рождество Иоанна Крестителя» образец «формулы пафоса», приправы, обостряющей восприятие искусства, Рёскин выделил художника как уже обострившего наше восприятие. И еще прежде того, как Аби Варбург исследовал восковые статуи в храмах Флоренции, Рёскин расписал, как в той же Санта Мария Новелла присутствие идей заставляет присутствующих в собрании государственных деятелей создавать первую универсальную политику в Европе.

Подробнее всего Рёскин исследует фрески построенной в самой середине XIV века Испанской Капеллы, при доминиканской церкви Санта Мария Новелла. Воздвигнутая на средства купца Мико де Гвидалотти, эта капелла, предназначенная для заседаний доминиканского ордена, была расписана, по сообщению Вазари, Таддео Гадди и рыцарем Симоне Мартини (у Рёскина этот аристократ и рантье среди ху-

дожников, расписывавший Авиньон, назван Симон Мемми; вероятно, по имени его талантливейшего ученика и соавтора Липпо Мемми). На фресках нашли себе место создатели наук и искусств и сами науки и искусства. Для Рёскина это означало, что можно постепенно, соотнося науки с их хранителями, разучить каждую науку как самый вежливый, самый кроткий и миротворческий язык общения с миром. Триумфально воздвигнутая фреска являет в себе возможность с самого утра изучить этикет научного знания, понять предназначение разных научных инструментов: не перестать употреблять их невпопад, а напротив, разложить их как надо, как велят строгие линии фрески.

Чем полезна книга Рёскина современному путешественнику во Флоренцию или просто любителю прекраснейших европейских городов, в число которых Флоренция всегда будет входить? Прежде всего, Рёскин учит не сопоставлять разное, находя общие черты, вроде «цветения» или «блеска», но, напротив, видеть серийность сходных изображений, будь то изображения добродетелей, украшения надгробий или евангельские сцены. Серия – не просто последовательность доказательств, но это превращение утверждения из аргумента в несомненную твердость руки художника, умеющего провести изящной кистью любой аргумент. Библейская сцена красноречива и сама по себе; но став частью серии, она может без труда отказаться от своего красноречия, но не откажется от учета сбывшихся событий. Даже если эти собы-

тия нам толком неведомы, то, будучи изображены, они уже учтены как имеющие смысл для всех последующих фактов мировой истории и для фактов нашей частной жизни. Когда туризм слишком угрожает просто восхищаться красотами, напоминание, как красота не только себя выдает, но и себя доказывает; не только светит, но и говорит о том, что сбывается в ее свете – тогда книгу Рёскина всегда полезно перечитывать.

Александр Блок, посетивший Флоренцию, сетовал на господство пошлости в туристическом городе; на облака «все-европейской желтой пыли» среди уродливых новостроек и «торговой толчеи»; на признаки гниения и бессмысленной тоски:

*Звонят в пыли велосипеды
Там, где святой монах сожжен,
Где Леонардо сумрак ведал,
Беато снился синий сон.*

Поэту легко возразить: вряд ли звон копыт, навоз, грубость наемников или уныние пленников были поэтичнее легких велосипедов. Но Блок, как и Рёскин, тревожится не тем, что Флоренция отдана на откуп туристическому любопытству, а тем, что Флоренция надоела самой себе. Только Рёскин пытался найти не надоедливое во Флоренции, ту серийность, которая вдруг представляет знакомую историю как совершенно незнакомую, как открытие, а Блок все-

гда ассоциирует незнакомое знакомое со сновидением, с синим сном Беато Анжелико, с сумрачным сфумато Леонардо, с призрачно развеявшимся дымом костра Савонаролы. Было то или приснилось, нельзя сказать, и этим отличается Флоренция, интересная себе, даже снящаяся себе в кратких снах и вековых грезах, от Флоренции, неинтересной себе, сон которой свелся к ускоренному передвижению от одного памятника к другому. Блок просто в отчаянии смотрел на спортсменов, зарядившихся эмоциями вместо погружения в смысл Флоренции, а Рёскин старался не отчаиваться, а добросовестно расписывать маршруты, движение по страницам книг, по карте, по композиции фрески, – так что вдруг в углу внимания и оказывается настоящая мысль вместо всех былых эмоций.

Перевод книги Рёскина был выполнен Аделаидой Герцук. Если представить русский Серебряный век в виде здания, то Аделаида Герцук, как и ее сестра, мемуарист Евгения Герцук, Марина Цветаева и Софья Парнок, дружившие и понимавшие друг друга даже не с полуслова, а с четвертьслова, будут четырьмя прекраснейшими медальонами по четырем концам свода. Аделаида Герцук, урожденная Лубны-Герцук, из семьи железнодорожного инженера, с детства занималась языками и музыкой, рано увлеклась идеями синтеза искусств, создания новой литературы, чуткой к истории, и философии, чуткой к пластике и движению. Она пыталась и сама разрабатывать новую концепцию пластики как общего

языка мироздания и исторических судеб стран и народов как экзаменов, которые проходят разные виды искусства. Но ее преданность литературе натыкалась на строение самой литературы, где всё как будто заранее было известно: кто печалуетя о народе, кто обличает мещанство, а кто воспеваает красоту. Как и Чехов, она горевала, что невозможен в наши дни даже рессентимент, не то что простое и доброе чувство, и сначала посвятила себя переводам Ницше, в 1900 г. вышел ее перевод *Сумерек божков*. Но необходимость дисциплины в обличении эмоционального отношения к эмоциям привела ее к Рёскину, в котором она увидела настоящего наставника, умеющего объяснить искусство так, как объясняют литературу, строка за строкой, образ за образом и штрих за штрихом. Рёскин для нее как смелый пловец нырял в волны художественной техники, чтобы вынырнуть с добычей усиленной и даже чуть болезненной наблюдательности. Годом позже и вышел ее перевод *Прогулок по Флоренции*. Далее она писала книжные рецензии в журнал «Весы», взяв псевдоним «Сирин» задолго до Набокова; а в 1907 г. опубликовала первую подборку стихотворений. Муза ее стихов была робкой, но убежденной во власти слова над судьбами и власти Бога над судьбой. Вячеслав Иванович Иванов восхвалил ее способность «замкнувши на устах любовь и гнев», «вдруг взрыдать про плен земных оков», «внимая сердцем рокоту и пенью». Она слышала, как «высь безглагольная, / плывет над нами», и даже ее безмолвие становилось замороженным созерцани-

ем. Как она писала, обращаясь к будущему мужу:

*И в каждый мир люди празднуют скрыто
Восторг умиранья и рождества,
И в каждом сердце, как в храме забытом,
Звучит затаенно речь волхва.*

Немного сбивчивый разговор, акцент на слове «каждый» – и чудесное тематическое предвосхищение пастернаковского «Рождества» в гуще темных пророчеств, вытеснивших суетные разговоры. Слушая подземные ключи, «Слышу я рост и движение / Семян в разлуке», Герцык была готова разрыдаться в любой миг, рыданием тени, сопровождающей живых и мертвых. «Мы – лучи / Души бестелесной. / Мы – ключи / Влаги небесной». Да, любой взгляд на мир для нее становился сочувствием не только страдающим существам, но и каждому лучу, каждой строке, каждому голосу растерявшегося; и она собирала вроде бы уже стоящие строем строки, но на самом деле растерянные как солдаты-новобранцы, и их надо тоже лелеять и собирать уже собранное. «Мы изумились / Муке своей». Далее ее ждали замужество, профессорская семья, жизнь после революции в Крыму, где Волошин помогал всем, дружба с Цветаевой и Бердяевым, постоянное лечение и ранняя смерть в 1925 году в Судаче. Как писал о ней Б. Пастернак, «Конечно, поэтический опыт у нее был и ранее, но если бы он был смешан с горечью того, жизненного, что пришел поздно, перед смертью, то все это

вознесло бы ее Бог знает куда». Но в переводах Герцык не то чтобы возносилась или обещала вознесение, она просто не мешала с горечью сладость, а радости находила те слова, которые находят при любовном признании.

В наши дни книга Рёскина нужна далеко не только путешественникам по Италии. Кто берет в руки пятикилограммовый альбом итальянской живописи, или беседует со знакомыми, вернувшимися из Италии, или читает любой роман, в котором хоть мельком упомянут Ренессанс, или идет по улице, застроенной эклектикой вековой давности – он все равно разберется в этих впечатлениях, вспомнив аргументацию Рёскина. Для Рёскина главные институты нашей современности, такие как внесословный суд, банк вкладов, профессиональный корпус политиков, изобретены Ренессансом; и если и не появились во Флоренции, то во Флоренции приняли «серийную» форму. Эти институты действуют почти автоматически, мы их в альбоме и романе встречаем не автоматически, а нарочито, а вот книга Рёскина позволяет разобраться, как этим институтам действовать правильно.

*Александр Марков, проф. РГГУ и ВлГУ 13 августа 2017,
Юрмала*

Джон Рёскин. Прогулки по Флоренции

Предисловие к первому изданию

Мне представляется, что мое звание профессора Оксфордского университета обязывает меня не только читать лекции в Оксфорде, но и руководить, насколько это возможно, путешественниками в Италии.

Предлагаемые здесь заметки написаны так, как я написал бы их для кого-нибудь из друзей, спросивших у меня, на что в первую очередь следует обратить внимание, имея ограниченное количество времени; и я надеюсь, что они смогут принести пользу, если будут прочитаны в тех местах или перед теми произведениями, которые в них описываются. Но позвольте мне прежде всего дать вам практический совет. Платите больше вашему проводнику или церковному сторожу, который будет вас сопровождать. Вероятно, это покажется вам несправедливым по отношению к следующему посетителю, но скудной оплатой сторожа вы окажете плохую услугу асам, кто явится после вас, ибо неизбежным результатом будет то, что он станет запираить и утаивать все, что только в его силах, дабы получить лишние пенни за показ; таким

образом, получая от всех понемногу, он никому не будет благодарен и выразит нетерпение, если вы более четверти минуты потратите на осмотр каждого объекта. В таких условиях будет совершенно невозможно рассмотреть что-либо как следует! Заплатите хорошо вашему проводнику и отнесите к нему по-дружески; в девяти случаях из десяти итальянец будет искренне благодарен за деньги и еще более благодарен за вежливое обхождение и сторицей воздаст вам истинным усердием и добрым чувством за лишний франк и приветливый взгляд. Не велика заслуга быть признательным за деньги! – пожалуй, подумаете вы. А я скажу на это, что скорее пятьдесят человек напишут мне письма, полные нежных излияний, чем один даст десять пенсов, и я был бы очень благодарен, если бы вы заплатили мне по десять пенсов за каждую из этих заметок, хотя мне стоило гораздо больше труда, чем вы можете предположить, сделать их действительно стоящими этих десяти пенсов.

Первое утро. Santa Croce

1. Если вы любите старое искусство, то, попав во Флоренцию, прежде всего должны познакомиться с произведениями Джотто. Правда, вы можете увидеть их и в Ассизи, но мне кажется, что вам незачем останавливаться там. В Падуе много работ Джотто, но они относятся лишь к одному периоду. Во Флоренции же, на его родине, вы найдете его произведения всех периодов и всех типов. Он писал очень маленькие и очень большие композиции, писал с двенадцати до шестидесятилетнего возраста; над сюжетами, мало интересовавшими его, работал небрежно, в другие же вкладывал всю свою душу. Вы, конечно, захотите – и это вполне разумное желание – познакомиться сначала с лучшей и самой характерной для него работой, увидеть, если возможно, произведение большого размера, созданное в период его творческого расцвета и на тему, которая была ему дорога. И если эта тема окажется интересной и для вас, вам будет еще приятнее.

2. Раз вы действительно интересуетесь старым искусством, то должны знать, в чем заключалось могущество тринадцатого века. Вы знаете, что характер этой эпохи сконцентрирован и нашел самое полное свое выражение в ее лучшем короле – св. Людовике. Вы знаете, что св. Людовик был францисканцем и что францисканцы, для которых Дж-

отто постоянно исполнял живопись, руководствуясь советами Данте, гордились им больше, чем всеми другими своими царственными братьями и сестрами. И если Джотто когда-либо вдохновлялся и приступал к делу с любовью и благоговением, то, несомненно, это было, когда ему приходилось изображать св. Людовика.

Вам известно также, что на него была возложена работа по постройке соборной колокольни, ибо в то время он был лучшим зодчим, скульптором и живописцем Флоренции и все думали, что в целом мире нет равного ему^[1]. Это дело было поручено Джотто, когда он находился уже в зрелом возрасте (конечно, будучи мальчиком, он не смог бы создать проект колокольни). Поэтому, когда вы увидите любую из его композиций, фоном которой служит кампанила или иная архитектура того же стиля, то без других доказательств можете быть уверены, что эта живопись относится к его лучшему времени.

Итак, если вы не знаете, с чего начать, и вам будет предложена свобода выбора, скажите, что хотите видеть фреску в натуральную величину с изображением колокольни на заднем плане, написанную в имеющем большое значение месте; а если можно будет выбрать и сюжет, то, несомненно, самый интересный святой как для него, так и для нас, это св. Людовик.

3. Дождитесь ясного утра, встаньте вместе с солнцем и пойдите в Santa Croce с хорошим биноклем в кармане, кото-

рый поможет вам рассмотреть не один шедевр. Идите прямо в капеллу направо от хор («к» в путеводителе Мюррея^[2]). В первую минуту вы не увидите там ничего, кроме современного окна со сверкающими стеклами и огненным кардиналом, изображенным на одном из них; из-за современного изготовления окна теряется по крайней мере семь восьмых света (и без того недостаточного), при наличии которого вы могли бы разглядеть все, что нужно. Подождите терпеливо, пока не привыкнете к мраку. Потом, насколько возможно, заслоняя глаза от проклятого современного окна, посмотрите в бинокль направо, на верхнюю из двух фигур, находящихся около него. Этот св. Людовик, помещенный под рисунком колокольни, – написан Джотто или позднейшим флорентийским художником, нуждавшимся в работе, – поверх Джотто? Вот первый вопрос, на который необходимо будет ответить, прежде чем вы станете рассматривать фреску.

Иногда, впрочем, такой вопрос не возникает. Например, эти две серые фрески справа и слева от вас, в нижней части стены, целиком восстановлены для большего вашего удовольствия в последние два-три года по наполовину стершимся линиям Джотто. Но этот св. Людовик? Восстановлен он или нет – в любом случае он прекрасен, в этом нет сомнения, и мы должны после предварительного знакомства с некоторыми добытыми сведениями внимательно рассмотреть его.

4. В вашем путеводителе Мюррея сказано, что вся капелла *Bardi della Libertà*, в которой вы теперь находитесь, рас-

писана фресками Джотто, что они были забелены и их расчистили только в 1853 году, что они созданы между 1296 и 1304 годами и изображают сцены из жизни св. Франциска и что по сторонам от окна находятся изображения св. Людовика Тулузского, св. Людовика Французского, св. Елизаветы Венгерской и св. Клары – «все значительно реставрировано и подновлено». Такая рекомендация не возбуждает особой охоты рассматривать эти фрески; и действительно, сегодня утром, в воскресенье, 6 сентября 1874 года, когда я сидел в капелле за работой, два симпатичных англичанина под охраной своего *valet de place*¹ прошли мимо нее, только на минуту заглянув в двери.

Вы, может быть, согласитесь остаться здесь со мной немного дольше, дорогой читатель, чтобы постепенно понять, где вы находитесь. А находитесь вы, насколько мне известно, в самой интересной и совершенной во всей Италии маленькой готической капелле. Нет другой такой, относящейся к этой великой эпохе и полностью покрытой фресками. Арена^[3], хотя и значительно превосходит ее размерами, датируется более ранним временем, а потому не является чисто готической и не знакомит нас с Джотто в его расцвете. Нижняя капелла в Ассизи совсем не готическая и тоже расписана Джотто в середине жизни. Здесь же перед вами высокая готика с Джотто в его полной силе, и при этом ничто не утрачено в характере общей композиции.

¹ Слуги (*фр.*).

Нечего и говорить, как много мы теряем при реставрации, «разумной» реставрации, как обыкновенно называет ее господин Мюррей. Но оста вам пока в стороне вопрос реставрации; подумайте, где вы находитесь и на что вам следует здесь посмотреть.

5. Вы – в капелле рядом с алтарем, в большой францисканской церкви, во Флоренции. В нескольких сотнях шагов на запад от вас, минутах в десяти ходьбы, находится Флорентийский баптистерий. А в пяти минутах на запад от него – большая доминиканская церковь Флоренции Santa Maria Novella.

Запомните хорошенько эти немногие географические и архитектурные сведения. Итак, в центре находится маленький восьмиугольный баптистерий; здесь, в десяти минутах ходьбы на восток от него, францисканская церковь Св. Креста; там, в пяти минутах ходьбы на запад, доминиканская церковь Св. Марии.

Маленький восьмиугольный баптистерий уже в восьмом веке стоял там, где он стоит теперь (и был уже закончен, хотя кровля его с тех пор переделана). Это центральное сооружение этрусского, следовательно, европейского христианства.

С того дня, когда оно было окончено, христианство в течение четырехсот лет непрерывно продолжало развиваться в Этрурии, как и в других местах, и тем не менее оно достигло немногого, когда появились два человека, которые дали Богу торжественный обет способствовать преуспеянию христиан-

ства. И они действительно способствовали ему, что во Флоренции тотчас ознаменовалось решением воздвигнуть новый прекрасный собор в форме креста, вместо старого, маленького, забавного восьмиугольника, и рядом с ним – башню, которая затмила бы Вавилонскую; об этих двух сооружениях речь еще впереди.

6. Но пока вы должны сосредоточить все внимание на этих двух ранних церквях – Св. Креста и Св. Марии. Истинными создателями их были два великих религиозных вождя и реформатора тринадцатого века: св. Франциск, который научил христиан, как надо жить, и св. Доминик, который научил их, что надо думать. Словом, один был апостолом дела, другой – веры. Каждый из них для распространения своей веры послал небольшую группу учеников во Флоренцию, св. Франциск – в 1212-м, св. Доминик – в 1220 году.

Эти небольшие группы поселились – одна в десяти минутах ходьбы на восток от старого баптистерия, другая – в пяти минутах на запад от него. Они спокойно прожили в отведенных им жилищах большую часть столетия, уча и проповедуя; завладели Флоренцией, вдохновили ее, и влияние их отразилось в христианской поэзии и архитектуре, о которых вы столько слышали, и достигло своего пышного расцвета в лице Арнольфо, Джотто, Данте, Орканьи и всех тех людей, ради изучения творчества которых вы приехали сюда, если верить вашим словам.

И Флоренция, воодушевленная своими учителями, по-

могла им выстроить прекрасные храмы. Доминиканцы, или белые братья, учителя веры, начали строить свою церковь Св. Марии в 1279 году. Францисканцы, или черные братья, проповедники дела, заложили первый камень церкви Св. Креста в 1294 году. А весь город основал свой новый собор в 1298 году. Доминиканцы сами проектировали свое здание, а для францисканцев и для города работал первый великий учитель готического искусства, Арнольфо, с помощью Джотто и Данте, который взирал на обоих и изредка нашептывал им вдохновенные слова.

7. Итак, вы стоите рядом с большим алтарем францисканской церкви, под сводами, сооруженными Арнольфо, по крайней мере с некоторыми сохранившимися на них свежими красками Джотто, а прямо перед вами, над маленьким алтарем, – подлинный портрет св. Франциска, написанный с него при жизни учителем Джотто^[4]. И все же я не решаюсь порицать двух юных моих соотечественников за то, что они не заглянули сюда. Кроме как ранним утром, невозможно рассмотреть ни одного мазка находящихся здесь произведений. А при другом освещении – тем более для тех, кто не знает ничего об отношении Джотто к св. Франциску и св. Франциска – к человечеству, – они действительно представляют собой мало интересного.

Заметьте, что характерной чертой Джотто, отличающей его от других великих художников Италии, была его необыкновенная умелость. Он выполнял то, о чем другие только

мечтали. Он мог работать мозаикой, мог работать с мрамором, писать красками, строить – и всем этим владел в совершенстве; он был человеком, богато одаренным талантами и высшим здравым смыслом. Он сразу занял место среди учеников апостола дел и посвятил этому поприщу большую часть своего времени.

Евангелие дел, по словам св. Франциска, заключается в трех заповедях. Ты должен работать безвозмездно и быть бедным. Ты должен работать, не ища наслаждения, и быть целомудренным. Ты должен работать, исполняя свой долг, и быть послушным.

Таковы три части итальянской оперы св. Франциска. Под их влиянием и было создано все то прекрасное, что привлекло вас сюда.

8. Если вы посмотрите в бинокль на потолок здания, сооруженного Арнольфо, то увидите, что он представляет собой красивый готический крестовый свод, разделенный на четыре равные части, в каждой из которых помещается круглый медальон, написанный Джотто. В медальоне, находящемся над алтарем, изображен сам св. Франциск. В трех других – его ангелы-хранители: прямо против него, над аркой входа, Бедность, направо от нее – Послушание, налево – Целомудрие^[5].

Бедность в ветхом красном платье, с серыми крыльями и четырехугольным нимбом над головой; она убегает от черной собаки, голова которой видна в углу медальона.

Целомудрие, закутанное в покрывало, заключено в башне, которую охраняют ангелы.

Послушание несет ярмо на плечах и держит книгу в руке.

Такой же квадрифолий с изображениями св. Франциска и трех его ангелов был создан Джотто, но гораздо более тщательно, на крестовом своде нижней церкви в Ассизи, и нам очень интересно решить, который из этих двух потолков расписан раньше.

В вашем путеводителе Мюррея сказано, что все фрески этой капеллы были выполнены между 1296 и 1304 годами. Но на них среди других лиц изображен и св. Людовик Тулузский, который до 1317 года еще не был причислен к лику святых, – следовательно, это мнение не выдерживает критики. И поскольку первый камень церкви был заложен только в 1294 году, когда Джотто был восемнадцатилетним юношей^[6], то маловероятно, что два года спустя церковь была уже готова для живописи или что Джотто уже подготовил свою схему практического богословия.

Далее. Арнольфо, строитель основной части церкви, умер в 1310 году. И, приняв во внимание, что Людовик Тулузский был признан святым лишь семь лет спустя и, следовательно, фрески около окна написаны уже после Арнольфо, мы задаемся другим вопросом: мог ли вообще Арнольфо оставить капеллы и всю церковь в том виде, в каком они существуют в настоящее время?

9. По поводу этого я сделаю маленькое отступление, поль-

зуюсь тем, что ваш интерес возбужден, а затем уже постараюсь удовлетворить ваше любопытство. Я попрошу вас ненадолго покинуть маленькую капеллу и пройти по центральному нефу, пока вы не подойдете к двум надгробным плитам в его западном конце. Теперь оглянитесь вокруг, чтобы получить общее впечатление о церкви Santa Croce.

Вы, впрочем, можете, не давая себе труда оглядываться, найти у Мюррея полезное указание, что эта церковь «состоит из обширного центрального и боковых нефов, разделенных семью остроконечными арками». И если вы, в условиях обычной туристической спешки, будете рады узнать так много, *не давая себе труда* смотреть, возможно, вам придет в голову, что для полного вашего комфорта центральному и двум боковым нефам необходимы стены с обоих концов и крыша сверху. Очень вероятно, что, входя и церковь, вы будете поражены странным расположением витражей на восточной стороне; менее вероятно, что, возвращаясь по среднему нефу, вы заметите маленькое круглое окошко в его западном конце, но один шанс из тысячи, что после того, как вас протащат по всем нефам и капеллам гробница за гробницей, вам покажется совершенно излишним смотреть еще и на потолок, хотя вы теперь уже спокойно это делаете. Однако, и не глядя наверх, вы ощутите его воздействие. Вы вернетесь домой с общим впечатлением, что Santa Croce – самая безобразная церковь из всех виденных вами. Действительно, это так и есть, но хотите знать почему?

10. Изящество и красота готического здания обусловлены прежде всего двумя характерными чертами: изогнутостью сводов и соотношением и изысканностью деталей. В церкви же Santa Croce совсем нет сводов – кровля ее напоминает амбар. Все окна имеют одинаковую форму и состоят из одной или двух обыкновенных остроконечных арок с круглым отверстием наверху между ними.

Простота потолка подчеркивается тем, что боковые нефы представляют собой непрерывный ряд сараев, расположенных за каждой боковой аркой. В боковых нефях церкви Campo Santo в Пизе ровный, плоский потолок позволяет взгляду проследить за его очертаниями; здесь же сплошное переплетение балок и стропил создает впечатление скорее ряда стоек в конюшне, а не нефа. И наконец, во всех готических храмах общая перспектива торжественно завершается вдали высокой апсидой; здесь же центральный неф перерезан поперек десятью капеллами, а апсида – это лишь высокое углубление в середине, так что, строго говоря, церковь имеет форму не креста, а буквы Т.

Неужели этот грубый, лишенный изящества план принадлежит знаменитому Арнольфо?

Да, это чистейшая готика Арнольфо, она отнюдь не красива, но тем не менее несомненно заслуживает нашего внимания. В другой раз мы отметим ее особенности; теперь же остановимся лишь на этой дохристианской форме буквы Т, которую образуют капеллы.

11. Я напомним вам в связи с этим, что первые христианские церкви в катакомбах имели форму обыкновенного креста и представляли собой квадратное помещение с невысокой, перекрытой сводом нишей с каждой стороны. Позднее византийские церкви строились в форме равностороннего креста, который, как известно, служил символом славы и победы в геральдических и других орнаментах или же обозначал присутствие света и божественного духа^[7].

Но францисканцы и доминиканцы видели в кресте символ испытания, а не торжества^[8]. Их наследством должны были стать раны их Господина. Посему они прежде всего стремились создать образ креста своей церкви, а именно образ настоящего орудия смерти. И они достигли цели, избрав форму буквы Т, форму виселицы, а не символа мира.

Кроме того, их церкви были предназначены для пользы, а не для самовосхваления и восхваления своего города. Им необходимо было место для проповеди, молитвы, жертвоприношения, погребения; они не стремились показать, какие высокие башни они умеют строить или как широко могут раздвинуть своды. Прочные стены и кровлю амбара – вот что требовали францисканцы от своего Арнольфо. И он дал им это, прочно и разумно соорудив церковь; двускатная крыша стала новым знаменем силы, так прославляемой в те времена.

12. Этот суровый настрой продолжался недолго. У самого Арнольфо были другие стремления и задачи, так же у Чи-

мабуэ и Джотто, более же всего – у Природы и Неба. Нечто иное было возведено учением Христа помимо того, что Он был замучен до смерти. Тем не менее обратите внимание, как много было бы величия в этой строгой форме, будь она восстановлена в ее суровой простоте. Перед вами не старая церковь, невыразительная сама по себе. Это старая церковь, искаженная Вазари, Микеланджело и современной Флоренцией. Взгляните на огромные гробницы справа и слева от вас, стоящие по сторонам боковых нефов, с их остроконечными и округлыми завершениями и их жалкой, безвкусной скульптурой, которая стремится достичь величественности своими размерами и торжественности своей вычурностью. Уберите мысленно все украшения, представьте себе это обширное помещение с массивными колоннами, не выкрашенными желтой краской, как теперь, а цвета натурального камня, с грубым, простым деревянным потолком, и народ, молящийся под ним, сильный, выносливый и целомудренный, как утесы и оливковые леса. Такова была Santa Croce Арнольфо. Но недолго сохранялось его произведение в первоначальном виде.

Уже в капеллах, в одной из которых находится и наш св. Людовик, встречаем мы все признаки перемены нравов. Кровля их уже не в виде навеса, а имеет настоящие готические своды; упомянутый кодекс францисканских законов изображен на одном из них.

Весьма вероятно, что эти капеллы относятся к более позд-

нему времени, даже если судить по их каменной кладке. Что же касается росписей, то нет сомнения, что они принадлежат эпохе, когда история св. Франциска превратилась в трогательное предание, которое с восхищением пересказывали и воспроизводили повсюду.

Обратите внимание на высокое углубление, заменяющее собой апсиду в центре, – сколько в нем благородства и как мягко сливаются цветные тени со светом, проникающим в эти простые по форме окна! Вы здесь не для того, чтобы изумляться рисунку каменной кладки, которым удивили бы вас французские и английские архитекторы, словно говорит вам Арнольфо. «Вы пришли сюда, под мои суровые своды, чтобы читать и думать; бессмертные руки будут писать на них». Посему мы скоро вернемся в этот ряд рукописных капелл, но прежде взгляните на два саркофага, около которых вы стоите. Крайний из двух с западной стороны представляет собой один из прекраснейших в мире образцов скульптуры четырнадцатого века и заключает в себе те составляющие совершенства, поняв которые вы научитесь понимать и более сложные произведения, с коими вам придется иметь дело в будущем.

13. Он изображает старика в высоком головном уборе с глубокими, мягкими складками, какие носили ученые и светские люди Флоренции между 1300 и 1500 годами; он лежит мертвый, и руки его сложены на книге, находящейся у него на груди. У ног его мы читаем надпись: «Temporibus hic

suis phylosophye atq. medicine culmen fuit Galileus de Galileis olim Bonajutis qui etiam summo in magistratu miro quodam modo rempublicam dilexit, cujus sancte memorie bene acte vite pie benedictus f lius hunc tumulum patri sibi suisq. posteris edidit»².

Господин Мюррей пишет, что изображения, выполненные «в низком рельефе (увы, теперь он действительно низкий – большая часть стерлась, и на камнях сохранились лишь наиболее глубокие линии, – но прежде это был очень четкий рельеф), какими выложен пол в Santa Croce и из которых то, что рядом с вами, наиболее типично, «интересны своим костюмом», однако «кроме Джона Кеттерика, епископа Св. Давида, очень немногие имена представляют интерес в стенах Флоренции». Но поскольку вы теперь в ее стенах, то, может быть, удостоите проявить некоторый интерес к этому предку или родственнику того Галилео, которого Флоренция чтит на расстоянии, не допуская при жизни в свои стены^[9].

Я не убежден, что вполне точно передаю оборот «cujus sancte memorie bene acte» приведенной выше надписи, но основное ее содержание таково: «Этот Галилео из рода Галилеев был в свое время главой философии и медицины; будучи членом высшего магистрата, он был горячо предан респуб-

² «Здесь в свое время высочайшим знатоком философии и медицины был Галилео Галилей, некогда называвшийся Бонажути, который, будучи также облечен властью, чрезвычайно почитал республику, а сын его, удостоившись доброй памяти и прославленный святостью, деятельной жизнью и благочестием, соорудил себе и своим потомкам эту гробницу» (лат.).

лике; сын его, благословенный в память его благочестивой жизни, воздвигнул сию гробницу для своего отца, для себя и для потомства».

Надпись эта не имеет даты, но каменная плита того же стиля, хотя более поздней и худшей работы, находящаяся позади, ближе к западной двери, помечена числом, я забыл теперь каким именно, первых лет пятнадцатого века.

Флоренция тогда по-прежнему процветала, и вы можете видеть из этой эпитафии, в чем заключалось ее могущество. Вы видите, что философия изучалась в ней *с наряду с полезными знаниями* как необходимый их элемент, что ее представители руководили общественными делами, что, будучи членами магистрата, они любили государство, не заискивая перед ним и не расхищая его богатства, что дети чтили своих отцов и им передавалось славное имя отца как самое благословенное наследство. Вспомните слова: «vite pie benedictus f lius»³ и сравните их с «nos nequiores»⁴ времени упадка всех государств, находившихся тогда преимущественно на территории теперешних Флоренции, Франции и Англии.

14. И этого достаточно для имени местного значения. Теперь о том, что касается всеобщего художественного значения данного надгробия.

³ «Сын его, прославленный благочестием» (лат.).

⁴ «Мы еще негоднее» (лат.). [Фрагмент фразы из «Саргинум» Горация, ставшей крылатым выражением («поколение отцов, что хуже дедовского, породило нас, еще негоднее».)]

Высшее торжество великого искусства заключается в том, что, какая бы ничтожная часть его ни уцелела от всеразрушающего времени, это немногое всегда будет прекрасно. Пока вы можете видеть хоть что-нибудь, вы видите почти все – так ясно запечатлевается душа художника его рукой.

А в данном случае перед вами произведение, которое по счастливой случайности избегло реставрации. Никто не заботился о нем, и, если бы Флоренция ко всей своей древней живописи и скульптуре относилась так же небрежно и обратила бы все в надгробные камни и холсты, она поступила бы менее безжалостно, чем теперь. По крайней мере, все то немногое, что уцелело, было бы настоящим.

И если вы взглянете внимательно, то увидите, что сохранилось совсем не так уж мало. Это полустертое лицо – все еще прекрасный портрет старика, хотя оно высечено как бы наудачу немногими смелыми ударами мастерского резца. И эта мягкая ткань его головного убора безупречна в своем несложном рисунке, тонкость ее исполнения не поддается описанию.

Здесь мы имеем возможность просто, но достоверно определить вашу способность понимать флорентийскую скульптуру или живопись. Если вы видите, что линии этого головного убора одновременно правильны и прекрасны, что выбор складок превосходен по изяществу их орнаментального рисунка и что их мягкость и легкость совершенны, хотя они и обозначены лишь несколькими темными штрихами, тогда

вы можете понять рисунок Джотто и Боттичелли, скульптуру Донателло и Луки делла Роббиа. Но если вы ничего не видите в *этой* скульптуре, вы ничего не поймете и в их произведениях. Там, где они пытаются имитировать тело или шелк или проделывают какой-нибудь современный пошлый трюк с мрамором (что нередко случается с ними), – словом, все французское, американское или присущее кокни в их произведениях доступно вам, но того, что свойственно собственно флорентийскому искусству и что бессмертно своей красотой, вы не увидите никогда, так же как и красоту этого старика в шапке флорентийского гражданина.

15. Однако в этой скульптуре есть нечто большее, чем просто портрет и превосходное изображение ткани. Старик лежит на вышитом ковре; защищенные более высоким рельефом, многие его тончайшие линии уцелели, особенно хорошо сохранились прекрасно выполненные бахрома и кисти. И если вы станете на колени и посмотрите внимательно на кисти подушки, на которой лежит голова, и на то, как они вкомпонованы в углы камня, вы узнаете – или можете узнать – на одном этом примере, что есть подлинная декоративная скульптура, какой она должна быть и была, начиная со времен Древней Греции и заканчивая Италией.

«Прекрасно выполненная бахрома! А вы только что брали скульпторов, которые проделывают трюки с мрамором!» Да, и во всех европейских музеях вы не найдете лучшего образца работы человека, никогда не фокусничавшего

с мрамором, чем эта гробница. Постарайтесь понять разницу – это в высшей степени важно для дальнейшего изучения скульптуры.

Я сказал, что старый Галилео лежит на вышитом ковре. Не думаю, что вы сами догадались бы об этом, если бы я не сказал. Надо признаться, что ковер этот не особенно похож на ковер.

Если бы это был современный скульптурный трюк, подойдя к гробнице, вы бы воскликнули: «Боже мой! как изумительно сделан этот ковер, совсем не похоже, что он из камня; так и хочется взять и вытрясти из него пыль!»

Когда вам приходят в голову такие мысли при виде скульптурного изображения драпировки, будьте уверены, что это скульптура невысокого качества. Вы даром потеряете время и испортите свой вкус, глядя на нее. Нет ничего легче, чем имитировать ткань в мраморе. Вы всегда можете повесить ее перед собой и скопировать: мрамор тончайшим образом передаст все складки. Но это будет не ваяние, а механическое производство.

С тех пор как существует искусство и пока оно не перестанет существовать, ни один великий скульптор никогда не пытался и не будет пытаться обмануть зрителя точным воспроизведением ткани. У него нет ни времени, ни желания делать это. Его каменщик может исполнить такую работу, если будет нужно. Тот, кто способен изваять тело или лицо, никогда не станет тщательно отделять второстепенные де-

тали; он лишь быстро и небрежно коснется их резцом или же так строго и серьезно подойдет к выбору линий, что мы сразу признаем работу творца, а не имитатора.

16. Но если, как в данном случае, художник хочет противопоставить простоте главного сюжета богатство фона и смягчить строгость линий лабиринтом орнамента, он изобразит ковер с бахромой, или дерево, или розовый куст с листьями и шипами и передаст их природное разнообразие; но целью его при этом всегда будет сама форма узора, а не подражание, хотя он и уловит естественный характер данных форм с несравненно большей точностью и проницательностью, чем обыкновенный имитатор. Посмотрите на кисти подушки и на то, как гармонично они сочетаются с бахромой, – вы нигде не найдете более изысканной декоративной скульптуры. Затем взгляните на такие же кисти у саркофага в западной части церкви – вы увидите грубое подражание ученика, хотя и принадлежащего к хорошей школе. (Обратите внимание на складки ткани на ногах фигуры; они вырезаны будто бы с целью выставить напоказ затейливую кайму одежды, хотя также отличаются изяществом.) Затем, возвращаясь в капеллу Джотто, поверните налево; возле северной двери бокового нефа вы увидите знаменитую гробницу Марсуппини работы Дезидерио да Сеттиньяно. Она прекрасна в своем роде, но ее драпировка исполнена стремления обмануть вас и продемонстрировать, как искусно и тонко скульптор смог изваять ее. Все складки посредственны и баналь-

ны. Наклонитесь, и вы увидите под ногами другую надгробную плиту, относящуюся к той же блестящей эпохе; глядя на нее, вы поймете разницу между истинным и ложным искусством, если только вы способны ее понимать. И если вам действительно и искренне нравятся эти надгробные плиты и вы считаете их красивыми, то вас будут так же восхищать и произведения Джотто, в чью капеллу мы вернемся завтра, — не сегодня, потому что солнце, вероятно, уже ушло из нее, а сейчас, познакомившись со всеми скульптурами, лежащими на полу, было бы лучше пересечь центральный и боковые нефы еще и еще раз, чтобы составить представление об этом священном поле из камня. В северном трансепте вы увидите прекрасного рыцаря; это самая искусная работа среди всех этих гробниц, за исключением разве одной, находящейся на той же стороне южного нефа, там, где он переходит в южный трансепт. Обратите внимание на очертания готических ниш над ними и на то, что осталось от арабесков на их щитах. По рыцарской концепции они гораздо красивее и тоньше, чем св. Георгий Донателло, представляющий собой лишь пример крайнего натурализма, начало которому было положено этими старыми надгробиями. Если вы пойдете сегодня вечером в монастырь Certosa di Val d'Enza, то увидите там сохранившуюся в целости могильную плиту работы самого Донателло^[10]; она очень красива, но все же не так совершенна, как эти и более ранние плиты, к которым она восходит. И вы увидите также гаснущий свет и сумрак монастырской жиз-

ни; и если останетесь там до тех пор, пока светляки не загорятся во мраке, а потом, вернувшись домой, ляжете спать, вы будете гораздо лучше подготовлены к завтрашней утренней прогулке – конечно, при вашем желании совершить ее со мной, – чем если пойдете в гости, чтобы вести сентиментальные разговоры об Италии и слушать последние новости из Лондона и Нью-Йорка.

Второе утро. Золотые врата

17. Сегодня как можно раньше и, во всяком случае, прежде, чем делать что-либо другое, пойдём в приходскую церковь Джотто – Santa Maria Novella. Если, выйдя из дворца Строрци, вы повернете направо по «улице Прекрасных дам»⁵, то скоро увидите ее.

Но главное, не останавливайтесь по дороге и не разговаривайте ни с вашим знакомым, ни с церковным сторожем, ни с каким-нибудь встречным. Пройдите прямо через церковь в ее апсиду (пока вы идёте, глаза ваши могут отдохнуть на ярких оконных стеклах, но только не споткнитесь о ступеньку на полдороге), поднимите занавес и зайдите за большой мраморный алтарь, попросив тех, кто следует за вами, замолчать или уйти прочь.

Скорее всего, вы уже знаете, что вас с двух сторон окружают фрески Гирландайо. Вы слышали, что они прекрасны, и если вы имеете какое-то понятие о живописи, то увидите, что лица на них действительно очень хороши. И тем не менее вы не испытываете истинного наслаждения, глядя на эти фрески, не правда ли?

Причина заключается в том, что они недостаточно изящны для вас, если у вас утонченный вкус, если же ваши требования непритязательны – они недостаточно грубы для вас.

⁵ Via delle Belle Donne (*um.*).

Но если у вас действительно тонкий вкус, я бы хотел, чтобы вы посвятили сегодня несколько минут внимательному рассмотрению двух нижних, расположенных рядом с окнами фресок, дабы лучше понять то искусство, которое вам предстоит изучать, по контрасту с ними.

Налево от вас изображено рождение Богоматери, направо – Ее встреча со св. Елизаветой.

18. Трудно найти лучшие и более роскошные образцы ювелирной работы в живописи. До конца своей жизни Гирландайо был настоящим ювелиром с дарованием портретиста. И здесь он проявил себя как нельзя лучше и изобразил длинную стену в замечательной перспективе, и весь город Флоренцию, виднеющийся за домом Елизаветы, в холмистой местности, и великолепный барельеф в стиле Луки делла Роббиа в спальне св. Анны; и покрыл резьбой все пилястры, и вышил все платья, и разукрасил каждый уголок; и все это сделано именно так, как надо, и так хорошо, как только Гирландайо мог сделать это. Но, несмотря на то что сделано все, что возможно, этой живописи не хватает одного – жизненности. И вся она никуда не годится!

Отвлекитесь от ювелирной мишуры и взгляните внимательно в Приветствие. Сначала вы, быть может, скажете: «Какие величавые и грациозные фигуры!» Но уверены ли вы в том, что они действительно грациозны? Посмотрите еще раз, и вы увидите, что одежда висит на них как на вешалках. Правда, когда красивые ткани, висящие на вешалке, дей-

ствительно хорошо написаны, они всегда производят впечатление, особенно если ложатся широкими полотнищами и образуют глубокие складки. Но в этом заключается единственная прелесть данных фигур.

Второе. Посмотрите внимательно на Мадонну. Вы увидите, что в ней нет ни капли кротости – только оцепенение, как и во всех других женщинах на этой фреске.

«Вы находите, что св. Елизавета прекрасна?» Да. «И что она действительно с глубоким чувством произносит свои слова: „И откуда это мне, что пришла мать Господа моего ко мне?“» [Лк. 1:43]^[11]. Да, с глубоким чувством. Ну хорошо, вы довольно смотрели на две эти фигуры. Теперь взгляните на рождение Богородицы. «Присутствующие слуги составляют прелестную группу» (так сказано в вашем путеводителе Мюррея). Именно так. Та, что держит ребенка на руках, довольно мила. Так же и служанка, которая ловко льет воду с большой высоты, не расплескивая ее. Так же и женщина, пришедшая осведомиться о св. Анне и взглянуть на дитя, движется величаво и прекрасно одета. Что касается барельефа в стиле Луки делла Роббиа, вы почти готовы принять его за действительную работу Луки. Лучшие и тончайшие инструменты, Мастер Гирландайо, без сомнения, всегда у вас под рукой.

19. Теперь вы должны обратиться к церковному сторожу, который услужлив и довольно мил; добейтесь у него разрешения пройти в Зеленый двор, а затем во двор меньшего

размера, находящийся справа при выходе из него, вниз по ступеням; и вы должны попросить, чтобы вам показали гробницу маркизы Строчи-Ридольфи; и в глубине за гробницей маркизы вы увидите очень низко над полом и прекрасно освещенными, если день будет ясным, две маленькие фрески, не более четырех футов шириной каждая, написанные на участке стены необычной формы – на четверти круга: левая изображает встречу Иоакима и Анны у Золотых ворот, правая – рождение Богоматери.

Здесь нет вычурных украшений – по крайней мере, подумаете вы. На воротах нет золота; что касается рождения Богоматери – неужели же это все? Боже! – здесь не на что смотреть; нет ни барельефов, ни дорогих одежд, ни грациозно льющейся воды, ни процессии посетителей!

Да, ничего этого нет. Но здесь есть одно, чего вы не могли заметить на фреске Гирландайо, если только не приложили к этому особых стараний и не искали настойчиво, – это дитя! И наверно, нигде на свете вы не найдете более подлинной работы Джотто^[12].

Круглолицее, запеленатое существо с маленькими глазками!

Да, Джотто считал, что Богоматерь действительно должна была появиться на свет так, а не иначе. Но взгляните на служанку, которая только что запеленала ее: проникнутая благоговением, полная любви и изумления, нежно кладет она руку на голову ребенка, который еще никогда не плакал. Ня-

ня, взявшая его на руки, только няня и ничего больше; она необыкновенно проворна, ловка и уверена в себе, но она была бы такою же и с любым другим ребенком.

Св. Анна Гирландайо (я должен был раньше обратить на это ваше внимание, но вы можете и после проверить мои слова) сидит, выпрямившись, на кровати и если и не принимает участия в происходящем, то, по крайней мере, внимательно наблюдает за всем. Св. Анна Джотто лежит на подушке, положив голову на руку, обессиленная и вместе с тем глубоко погруженная в свои мысли. Она знает, что все необходимое будет сделано для ребенка служанками или Богом, ей ни о чем не надо заботиться.

В ногах у постели стоят повивальная бабка и служанка, принесшая пить св. Анне. Служанка остановилась, видя ее такой спокойной, и спрашивает повитуху: «Дать ли ей пить теперь?» А та, подняв руки под одеждой, в позе, выражающей благодарение (всегда отличающейся у Джотто, хотя неизвестно, чем именно, от положения молящегося), отвечает взглядом: «Оставь – ей ничего не нужно!»

В дверях стоит только одна посетительница, пришедшая взглянуть на ребенка. Из декора здесь лишь ваза самой простой формы в руках у служанки; из колорита – два или три пятна мягкого красного и чистого белого цвета с коричневым и серым.

И это все. Если вам это нравится, вы можете осматривать Флоренцию. Если же нет, как угодно развлекайтесь, ко-

ли найдете это забавным, столько, сколько вам нужно; вы можете никогда не увидеть ее.

20. Но если эта фреска действительно доставила вам удовольствие, хотя бы самое малое, подумайте, о чем говорит это удовольствие. Я нарочно повел вас вокруг, через богатейшую увертюру, мимо всей той мишуры, какую я только мог найти во Флоренции, а здесь перед вами песня из четырех нот, сыгранная на свирели безвестным пастухом, и все-таки она нравится вам! Значит, вы понимаете музыку. Однако здесь есть еще другой и более нежный мотив, сыгранный тем же музыкантом. Сначала я указал вам на самый несложный.

Взгляните на фреску слева, с ярко-синим небом и розовыми фигурами. Неужели она может кому-нибудь нравиться?

Да; но, к несчастью, все синее небо переписано. Правда, оно *всегда было* таким же синим и ярким, но я могу вас уверить, что эта фреска *нравилась* всем, когда она была создана впервые.

Вам, наверное, известна история Иоакима и Анны? Я не могу сказать, что сам знаю ее во всех деталях, и, если вам она не известна, я не буду задерживать вас длинным повествованием. Все, что вам нужно знать – а для понимания данной фрески и этого слишком много, – это то, что здесь старые муж и жена неожиданно встретились снова после долгой разлуки и очень испугались; они встретились на том месте, куда каждый из них пришел по велению Бога, не зная, что

его здесь ожидает.

«Тут они бросились друг другу в объятия и поцеловались».

«Нет, – говорит Джотто, – это было не так!» «Они движутся друг другу навстречу, следуя строжайшим законам композиции; их одежда ниспадает складками, и никто, вплоть до Рафаэля, не мог расположить их лучше».

«Нет, – говорит Джотто, – не так!»

Св. Анна порывисто бросилась вперед: ее взметнувшаяся одежда говорит нам об этом. Она схватила св. Иоакима за плащ и нежно влечет к себе. Св. Иоаким берет ее за руку и, видя, что она близка к потере сознания, поддерживает ее. Они не целуются, а только смотрят в глаза друг другу. И ангел Господний кладет руки на их головы.

21. За ними видны две грубые фигуры, занятые своими делами, – два пастуха Иоакима; один из них с непокрытой головой, на другом надета широкая флорентийская шапка с висящим сзади острым концом, очень похожая на цветок шпорника или фиалки; оба несут убитую дичь и разговаривают о Greasy Joan⁶ и ее горшке или о чем-то в этом роде. Нельзя сказать, что это тип людей, которые, по законам драмы, установленным Расином или Вольтером, могли бы гармонировать с данной сценой.

Нет, но, согласно Шекспиру и Джотто, именно такие люди

⁶ Жирная Джоан – персонаж куплетов из комедии Шекспира «Бесплодные усилия любви».

могли присутствовать там, так же как и ангел мог быть там, хотя теперь вам скажут, что со стороны Джотто было нелепо поместить *его* в небе, синий цвет которого любой химик может производить целыми бутылками. И теперь, после того как у вас побывали Шекспир и другие люди ума и сердца, следовавшие по пути этого юного пастуха, можете простить ему уродливые фигуры в углу. Но удивительно то, что он сам простил их себе после той школы, которую прошел. Мы в наши дни видели достаточно незатейливых картин, и потому нам кажется вполне понятным, что мальчик-пастух пишет пастухов, – что же здесь удивительного?

22. Я покажу вам, что в этом мальчике-пастухе это было удивительно, если только вы минут на пять вернетесь со мной в церковь и войдете в капеллу в конце южного трансепта и если день будет ясный и церковный сторож отдернет занавеску на окне трансепта. Тогда будет достаточно света, чтобы показать вам подлиннейшее и наиболее известное произведение учителя Джотто^[13], и вы поймете, какую школу прошел этот юноша.

У него был самый лучший и честный учитель из всех когда-либо существовавших; и если только вы знаете, кто такие великие люди, вы согласитесь, что учитель – половина их жизни. Они сами хорошо знают это, называя себя чаще именем своего учителя, чем именем своей семьи. Посмотрите же, какой образец имел Джотто перед собой! На всей иконе высотой десять футов и шесть-семь футов шириной бук-

важно нет ни одного квадратного дюйма, который не был бы изукрашен золотом и красками так же тщательно, как греческий манускрипт. Ни в одном готическом королевском служебнике вы не найдете на первой странице таких искусно выполненных орнаментов, как те, что здесь покрывают трон Мадонны; сама Мадонна изображена величавой и знатной, в окружении одних только ангелов.

И именно здесь этот дерзкий мальчишка объявляет, что его народу не нужно ни золота, ни тронов, более того, что сами Золотые врата должны быть без позолоты, что между св. Иоакимом и св. Анной достаточно поместить лишь одного ангела, что их слуги могут делать что им угодно и никто не помешает им!

23. Это в высшей степени удивительно! И это было бы даже невозможно, если бы Чимабуэ был обыкновенным человеком, хоть и великим в своей области. Я сам, размышляя об этом прежде, не мог понять, как это случилось, пока не увидел работу Чимабуэ в Ассизи, где он предстает таким же независимым от своего золота, как и Джотто, и даже более мощным и способным на более возвышенные произведения, правда, быть может, не такие живые и свежие, как произведения его ученика. *Mater Dolorosa*⁷, написанная Чимабуэ в Ассизи, остается до наших дней самой благородной среди всех Скорбящих Матерей христианства. Никто из художников после него не прибавил ни одного звена к цепи идей,

⁷ «Скорбящая Богоматерь» (лат.).

из которых он сложил сотворение мира и проповедовал его искупление.

Очевидно, он никогда не стеснял мальчика с того самого дня, как нашел его. Он учил его всему, что знал, говорил с ним о многих вещах, которые, как он чувствовал, сам был не способен написать; сделал его мастером и благородным человеком, но прежде всего христианином, и при этом оставил его пастухом. А Небо сделало его таким великим художником, что слова его эпитафии: «Ille ego sum, per quem pictura extincta revixit»⁸ – нисколько не преувеличены.

24. Теперь надо сказать несколько слов о том, как *эта* pictura extincta была реставрирована в угоду царившему вкусу. Все небо замазано свежей краской, а между тем первоначальные контуры спускающегося ангела и белых облаков, окружающих его, сохранены с необыкновенной заботливостью. Идея ангела, соединяющего своими руками две головы (как это делает епископ, когда спешит во время причастия, – я видел одного, который сразу охватывал даже четверых, подобно Арнольду Винкельриду^[141]), отчасти благословляя, отчасти в знак того, что они приведены Богом к одному месту, снова и снова воспроизводилась впоследствии: среди старых картин в школах Оксфорда есть один прекрасный маленький ее отголосок. Но здесь перед нами, насколько мне известно, первое воплощение этой идеи в чисто итальянской живописи.

⁸ «Я – это тот, кем угасшая живопись снова воскресла» (перевод Ю. Верховского).

си; происхождение ее греко-этрусское, и она была использована этрусскими ваятелями дверей Пизанского баптистерия для изображения *злого* духа, который соединяет головы двух людей, столь отличных от этих двух: Иродиады и ее дочери.

Иоаким и пастух с шапкой в виде шпорника хорошо сохранились; другой пастух немного подновлен; темные пучки травы под ногами подправлены. Прежде это были кустики растений, нарисованные с удивительной деликатностью и тщанием; вы можете видеть один из них, тот, который слева, – выцветший, с листьями в форме сердца – на вершине скалы над пастухами. Но как бы то ни было, весь пейзаж испорчен и изменен до неузнаваемости.

25. Вы, вероятно, подумаете сначала, что коли что-нибудь было отреставрировано, то это, конечно, уродливые ноги еще более уродливого пастуха. Нет, совсем нет. Реставрированные ноги нарисованы всегда с абсолютно правильными академическими пальцами, как у Аполлона Бельведерского. И в таком случае вы бы восхищались ими. Эти же ноги – подлинное произведение самого Джотто, и он нашел им драгоценное употребление, учась на них, пробуя раз за разом, и все понапрасну! В то время даже руки еще не удавались ему, но ступни, голые ноги! Ну что же, я буду пытаться, думает он, и в конце концов действительно добывается прекрасных линий, если посмотреть на них вблизи; но впоследствии, накладывая краску на фон картины, он не смел коснуться драгоценного и дорого оплаченного контура; кисть, как види-

те, везде останавливается на расстоянии четверти дюйма от него^[15]. Однако, если вы хотите знать, как он рисовал ноги, посмотрите на *ягнят* в углу фрески, под аркой слева от вас!

Направо от вас есть еще одна, хотя и более основательно переписанная фреска – Богоматерь, ребенком являющаяся во храм, – о которой я тоже мог бы многое сказать. Наклонившаяся фигура, целующая подол Ее платья, не зная Ее, насколько я помню, впервые появляется на этой фреске; это первоисточник основной композиции всех других воплощений данной темы, которые вы так хорошо знаете (и, кстати сказать, ноги здесь по перспективе лучше, чем на большинстве из них).

«Как, *это* произведение Джотто? – быть может, воскликнете вы, если только у вас есть некоторое представление о последующем искусстве. – *Это* – Джотто? Да ведь это же скорее плохое подражание Тициану!» Нет, друг мой! Мальчик, который так неутомимо старался писать ступни в перспективе, был опущен в землю за двести лет до того, как Тициан научился ходить в Кадоре. Но также несомненно и то, что как Венеция смотрит в море, так Тициан смотрел эти фрески, учился на них и навсегда сохранил в себе их отраженный свет.

26. Но кто же был этот мальчик, думаете вы, которому подражал Тициан и другом которого был Данте? В чем же заключалась эта новая сила, которой предстояло изменить самое сердце Италии? Сможете ли вы увидеть и почувство-

вать ее, написавшую перед вами эти слова на этой выцветшей стене?

«Вы должны видеть вещи такими, как они есть».

«И самые ничтожные наряду с самыми великими, ибо Бог создал их».

«И величайшие наряду с ничтожными, ибо Бог создал *вас* и дал вам глаза и сердце».

I. Вы должны видеть вещи такими, как они есть. Вы думаете, что это так легко? Что гораздо труднее и достойнее писать пышные процессии и золотые троны, чем обессиленную св. Анну на подушке и окружающих ее служанок?

Легко или нет, но это единственное, что можно требовать от вас на этом свете: видеть вещи, людей и самого себя такими, как они есть.

II. И самые ничтожные вещи наряду с самыми великими, ибо Бог создал их, – пастуха, и стадо, и траву в поле не менее, чем Золотые ворота.

III. Но также открытыми Золотые ворота Неба и ангелов Господних, спускающихся оттуда.

Этим трем вещам учил Джотто, и в те дни люди верили ему. Далее вы увидите яркое проявление этой веры; но прежде чем мы выйдем из двора, я хотел бы резюмировать несколько явных и значительных технических перемен, вызванных этим учением, во флорентийской школе.

27. Одним из первых результатов бесхитростного восприятия вещей такими, как они есть, было открытие Джотто, что

красная вещь является красной, коричневая – коричневой, белая – белой – повсюду.

Греки писали все как придется: богов – черными, лошадей – красными, губы и щеки – белыми; и, когда влияние этрусских ваз распространилось на картины Чимабуэ и мозаики Тафи, оно сказалось только в том, что Мадонну стали изображать в голубом платье, а все остальное снабжали таким количеством золота, какое только возможно, и это мало способствовало усовершенствованию колорита. Но явился Джотто и сразу отбросил в сторону всякую мишуру и условность; он объявил, что видит небо голубым, скатерть – белой, а ангелов, когда грезит о них, – розовыми. Одним словом, он основал колористические школы в Италии – венецианскую и все другие, как я покажу вам это завтра утром, если день будет ясным. Никто после него не сделал более важного открытия в колорите.

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.

Комментарии

1.

«Cum in universo orbe non reperiri dicatur quemquam qui scientior sit in his et aliis multis artibus magistro Giotto Bondonis de Florentia pictore, et accipiendus sit in patria, velut magnus magister» [«Раз говорят, что в целом мире не отыскать кого-либо более выдающегося в этих и многих других искусствах, чем мастер Джотто ди Бондоне, художник из Флоренции, то он должен быть и на родине признан великим мастером» (лат.)] – из указа о его назначении; цит. в кн.: Lindsay. Vol. II. P. 247 [Lindsay A. Sketches of the History of Christian Art: In 3 vols. London, 1847. Александр Уильям Кроуфорд Линдсей (1812–1880) – английский библиофил, историк искусства. Здесь и далее в квадратные скобки заключены примечания редактора.]

2.

[Murray J. Handbook of Florence and its Environs. Путеводитель Джона Мюррея (1808–1892) переиздавался в Лондоне фирмой «Бедекер» пять раз, с 1861 по 1867 годы.]

3.

[Капелла дель Арена в Падуе.]

4.

[Имеется в виду Чимабуэ. Однако теперь считается, что

данный портрет выполнен неизвестным художником с условным именем Мастер святого Франциска Барди в 1220–1240-х годах.]

5.

[В действительности первая фигура является аллегорией целомудрия, а последняя – бедности.]

6.

[Факты биографии Джотто, не всегда достоверные, в том числе и год его рождения (1274), Рёскин берет у Вазари. В действительности дата рождения Джотто точно не известна; годы его жизни – 1267/1277–1337.]

7.

По этому вопросу см.: Art-Teaching of the Primitive Church. J. Tyrwhitt. 1874. [Tyrwhitt R. St. Art-Teaching of the Primitive Church. London, 1874.]

8.

У меня никогда не хватало времени на изучение архитектуры христианской церкви в первые века ее существования, и я не знаю точно, от каких других причин зависел выбор формы базилики и кем они воздвигались. У францисканцев, например, большое значение имел символизм, а для доминиканцев большую роль играли

благоприятные условия и обстановка для проповеди, но во всех случаях и повсюду переход от закрытой тесной трибуны к светлым апсидам указывает на перемену в христианских чувствах и воззрениях; прежде церковь считали местом общественного суда и поучения, потом стали видеть в ней место для частной молитвы и общего прославления Бога. Следующая выдержка приведена мною из прекрасной истории Вестминстерского аббатства, написанной его настоятелем: «Своим внешним видом Вестминстерское аббатство более всего напоминает церковь Santa Croce во Флоренции. В нем так же, как и там, современное назначение здания не имелось в виду в первоначальном плане, а явилось результатом различных причин. Как и в церкви одного из двух величайших в мире братств, величина его среднего нефа не соответствует размерам хор. Францисканцы были связаны обетом бедности, и их простое богослужение предписывало отсутствие всяких случайных украшений. Популярность францисканского братства, особенно одного монастыря, освященного посещением самого св. Франциска, не только способствовала проведению в нем главных общественных торжеств, но и привлекала множество посетителей, дававших подаяния монахам, которые поощряли благодаря этому их связь с церковью. В гробницах, покрытых знаменами и гербами благородных фамилий Флоренции, похоронены многие из знаменитейших людей пятнадцатого

века не в знак своего высокого положения, а как члены или друзья этого братства. Таким образом, в склепе Буонаротти был положен Микеланджело, в склепе Вивиани – наставник одного из членов их семьи Галилео. И церковь эта мало-помалу была признана усыпальницей итальянского гения».

9.

«За воротами города узник семь лет, Лишь в камне туда он впущен» («Италия» С. Роджерса).

10.

[Имеется в виду каменное надгробие кардинала Анджело Аччауоли (1349–1408), работы Донателло и Франческо да Сангалло.]

11.

[Здесь и далее ссылки на Библию, заключенные в квадратные скобки, в оригинале отсутствуют.]

12.

[Фрески капеллы св. Анны в Кьостро деи Морти церкви Санта Мария Новелла теперь приписываются флорентийскому художнику Нардо ди Чьоне (ок. 1300–1365).]

13.

[Далее идет речь о «Мадонне Ручеллаи» (1285), которая была исполнена для церкви Санта Мария Новелла не Чимабуэ, как считал Рёскин, а Дуччо. В настоящее время икона хранится в Галерее Уффици (Флоренция).]

14.

[Легендарный герой, обеспечивший победу войска Швейцарской конфедерации в битве при Земпахе против армии Леопольда III Австрийского в 1386 году.]

15.

Но может быть, этот белый цвет, который прерывается на заднем плане, принадлежит всего лишь реставратору, хотя я не думаю, что реставратор мог быть таким мудрым – он дошел бы до самого контура и испортил бы его!