

## МИКЕЛАНДЖЕЛО И ТЕРНЕР В ВЕНЕ

*Роману Самарину:  
In memoriam*

Мнози... суть звани, мало же избранных.  
Мф. 22, 14

Минувшая весна была ознаменована в разнообразной художественной жизни Вены двумя особо интересными выставками, имевшими, помимо своего эстетического воздействия, немалое историко-культурное значение и стимулировавшими к аналитическим размышлениям, а то и к расстановке новых акцентов в подходе к представленным на них мастерам прошлого.

Первая выставка - "Виттория Колонна: Поэтесса и муза Микеланджело" - проходила с 26 февраля по 25 мая в помещении прославленного Музея истории искусств на венском Ринге. Как говорит ее название, она была связана с Микеланджело лишь косвенно и фокусировала свое внимание на знатной итальянской даме, поэтессе, к которой обращено немало стихотворений, сочинявшихся не для публики гениальным художником, и в дар которой он создал ряд графических работ, а она, со своей стороны, стремилась воздействовать на направление его творчества.

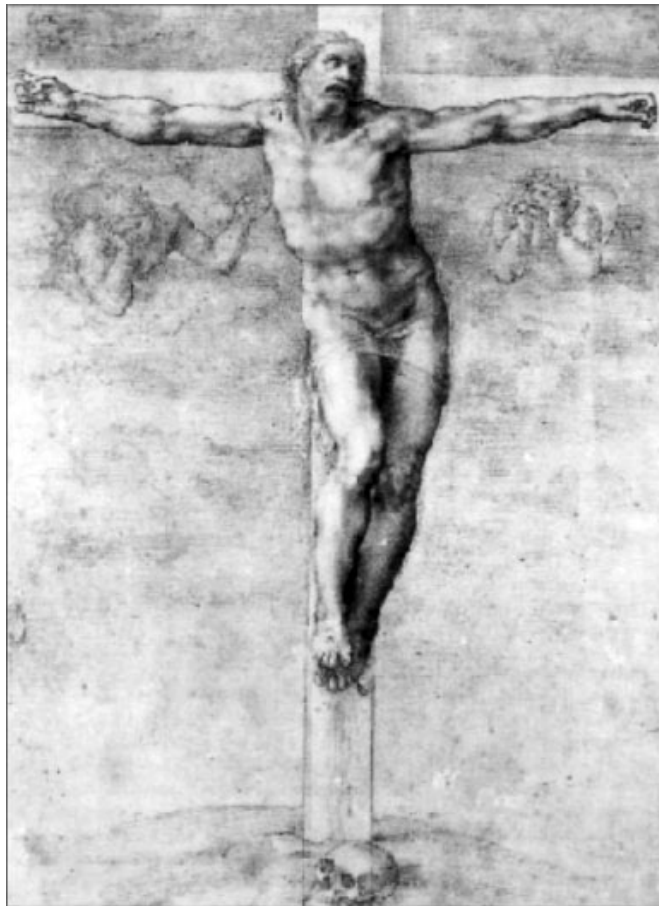
Выставка основывалась на большой подготовительной работе. Ее можно отнести к жанру выставок-исследований, все более и более уверенно входящих в обиход культурной жизни Запада. Не будет преувеличением сказать, что ее организаторы разыскали и представили все, относящееся к В. Колонна, ее роду и роду ее мужа, и многое о той эпохе, на фоне которой протекала ее жизнь и часть долгой жизни Микеланджело. Особое место занимали на выставке портреты современников В. Колонна, гуманистов, церковных иерархов, литераторов, а также художников, с рядом которых она поддерживала близкие отношения, давала заказы (так, Тициан выполнил для нее "Кающуюся Магдалину", а Якопо Понтормо "Не прикасайся ко мне" по наброску Микеланджело). Но все же основной целью выставки было раскрытие духовного содержания личности В. Колонна и его воздействия на Микеланджело.

Виттория Колонна прожила относительно недолгую жизнь, 57 лет, и открытие выставки было приурочено к 450-летию со дня ее смерти, 25 февраля 1547 года (у Вены особые права на эти поминки, ибо великий австрийский поэт Рильке много сделал для того, чтобы поэзия Микеланджело заняла подобающее ей место в истории мировой литературы). По отцу Виттория принадлежала к известнейшему итальянскому роду Колонна, по матери происходила от герцогов Урбинских. Ее юность прошла в Неаполе и на близлежащем острове Искья в атмосфере придворной культуры Неаполитанских королей. В 1509 году девятнадцатилетняя Виттория весьма торжественно была выдана замуж. Ее супругом стал Франческо Ферранте д'Аваллос, но только первые два года брака можно считать счастливыми, а с 1511 года муж Виттории с головой окунулся в военную деятельность, и они виделись лишь от случая к случаю, вплоть до его смерти, вдали от дома, вследствие ранений, полученных в знаменитой битве с французами при Павии в 1525 г.

Как поэтесса Виттория начала со стихотворного послания, написанного при известии о пленении ее мужа и отца в битве при Равенне. Жизненная наполненность этого стихотворения ставит его особняком в стихотворном наследии Колонна. В дальнейшем ее поэтическая эволюция пойдет в ином направлении, испытывая сильнейшее воздействие духовного климата эпохи. Спиритуальные темы берут верх, жизненные предельно спиритуализуются. Как вдова, она остается верной памяти мужа, но воспоминания о нем и его деяниях переключаются ею в план неоплатонических умозрений о небесной любви, облеченных в изысканную стилистику модного петраркистского направления в поэзии.

Обычно экспансия неоплатонизма в итальянской культуре и петраркизма в поэзии связывается с кризисом итальянского Возрождения, обусловленным начавшейся контрреформацией. Устроители венской выставки постарались, и небезуспешно, показать, что, напротив, Виттория Колонна не была чужда идеям обновления и "евангелизации" католической церкви, разделявшимися такими церковными деятелями, как Бернардо Окино, Реджинальд Поль, Гаспарре Контарини, Маттео Гиберти и др., которые были сначала поддержаны, а затем оставлены папой Павлом III Фарнезе. Наверное, было бы преувеличением считать, что все они шли навстречу Лютеру и Кальвину; во всяком случае, нет никаких оснований не видеть в Виттории Колонна верной дочери католической церкви. Но ее монашескому образу жизни и духовным запросам как нельзя лучше соответствовали трансцендентная устремленность неоплатонизма и возвышенно-утонченный слог петраркизма.

В 1537 году завязывается дружба Виттории Колонна с Микеланджело, продолжающаяся до самой смерти поэтессы. Под воздействием поэзии Колонна меняется образный строй и тематика поэзии Микеланджело. От ясной, доходчивой, прозрачной манеры стихотворений на жизненные и общественные темы 1500-1510-х и сложной стилистической напряженности лирики 1530-х годов, обращенной к Томмазо Кавальери (стихов 1520-х годов сохранилось мало), Микеланджело переходит к возвышенно-философскому, обобщенно-лапидарному слогу, которому он останется, в целом, верным до конца. Между Микеланджело и Витторией завязывается стихотворная "корреспонденция", привлекающая к себе внимание современников. Более того, сонет Микеланджело "И высочайший гений не прибавит..." о творящей силе любви, наталкивающейся на косность греховности,



*Микеланджело. Распятый Христос*

послужил темой особого "чтения" Бенедетто Варки, назвавшего его "величайшим сонетом, исполненным душевной чистоты и Дантовской значительности". Виттории явно

хотелось быть духовной руководительницей Микеланджело (к слову сказать, она пыталась обратить на путь истинный даже полунепристойного памфлетиста Пьетро Аретино), но, думается, большего, чем поворота в тематике микеланджеловской поэзии, ей добиться не удалось. Да и то, даже если отнести новые темы исключительно на счет влияния Виттории, трактовка их ощутимо отлична от расхожих клише неоплатонических представлений. Философская лирика 1537-1547 гг. написана художником-ваятелем по преимуществу; она спиритуальна по содержанию, но пластически-конкретна по своей, пусть и обобщенной образности. Давно уже было замечено (Эрвин Панофски), что ключевое понятие неоплатоновской философии "идея" Микеланджело последовательно заменяет словом "conchetto" - замысел (Бога-Творца, художника-творца). И когда Микеланджело говорит о духовном совершенстве донны, о своем достоинстве, о преобразующей силе небесной любви, пред глазами у него "сопротивление материала", "косной материи" - духу, Творцу, художнику. Но без этой сопротивляющейся материи нет и творчества, и это выражено Микеланджело не только словесно, но, прежде всего, в его гениальных скульптурных "Снятиях со креста" - "Pietà Rondanini" (Милан) и др., "напряженно простых, нарочито подчиненных природной форме мраморного куска" (Абрам Эфрос).

Однако Виттория Колонна была не только стихотворным "корреспондентом" Микеланджело. Она стремилась также дать и иное направление искусству Микеланджело, видимо, представлявшемуся ей слишком мирским, земным, недостаточно возвышенным. В этих представлениях она была не одинока. И дерзкий пасквилянт Аретино, раздосадованный на Микеланджело за его неуступчивость в вымогательстве у него подарков, и кардиналы, потребовавшие, когда пришли иные времена, записать покровами чресла обнаженных фигур в "Страшном суде", апеллировали к общественным и церковным приличиям, от чего художник отговаривался особенностями темы. Виттория Колонна подсказывает Микеланджело иные сюжеты Священной истории - "Моление о чаше", "Не прикасайся ко мне" и др., но ни один из них не был воплощен художником до конца; на Венской выставке представлены картины, выполненные по замыслу Микеланджело неизвестным художником на первый (Вена, Музей истории искусств) и Якопо Понтормо - на второй (Италия, частное собрание). Однако Виттория получила от Микеланджело поистине царственные подарки - рисунки "Распятие" (Лондон, Британский музей) и "Оплакивание Христа" (Бостон, Музей Изабеллы Стюарт Гарднер). Мастер остался верен одной из двух своих исконных новозаветных тем - мукам Христовым (другая - Христос-грозный Судья была до конца им исчерпана в "Страшном суде" алтарной стены Сикстинской капеллы).

Собственно, два графических шедевра из Лондона и Бостона и автографы стихотворений Микеланджело из Ватикана и Флоренции и привлекают на выставку широкую публику. Всего же на ней представлено 14 рисунков Микеланджело, произведения Лоренцо Лотто, Тициана, Себастьяно дель Пьомбо, Якопо Понтормо, Бронзино, Сансовино и др. из Флоренции, Бостона, Берлина, Лондона, Парижа, Вашингтона, С.-Петербурга, Рима. В этом море разнообразной и разнородной информации неискушенному зрителю невозможно разобраться в том, что "музой" Микеланджело Виттория Колонна, собственно говоря, не была; это был его духовный друг, адресат его философической лирики. На роль вдохновителя Микеланджело не сможет, наверное, претендовать и Томмазо Кавальери, чувство к которому носило более естественный, не умозрительный характер. О подлинном источнике Микеланджеловского вдохновения непререкаемо сказал Рильке: "Он поник к коленям и предоставил ваять себя. Он чувствовал неведомое прежде смирение и сам испытывал желание быть елико возможно меньше. И послышался голос: "Микеланджело, Кто это в тебе?" И человек в узкой камерке положил тяжело лоб в ладони и сказал тихо: "Ты, Господи, - кто же еще?" ("Рассказы о Господе Боге", пер. Абрама Эфроса).

...На пути от Музея истории искусств на Ринге к Художественному форуму Банка Австрия на старинной площади Фрайунг сменяются, одна за другой, постройки барокко, рококо, неоклассицизма, эклектики, как бы подготавливая нас к переходу от позднего Возрождения к романтике века XIX-го. Мы не обмолвились словом романтика вместо романтизм. Попав в залы Художественного форума, где с 5 марта по 1 июня разместилась ретроспектива Джозефа Мэллорда Уильяма Тернера, не можешь отделаться от ощущения какой-то надуманности, нарочитости его искусства. Споры нет, перед нами одна из значительных фигур, если не мировой, то, по крайней мере, английской живописи. Но фигура, значение которой было завышено как современниками художника, так и в особенности всеядным, эклектическим "вкусом современности". Можно считать, что в отличие от многих новаторов Тернер принадлежит к редким баловням судьбы. Расхожее мнение об английской сдержанности, чопорности, холодной благовоспитанности требует существенных корректив. Британцы всегда испытывали тяготение к чудачествам и эксцентризму, лишь бы они не выходили за определенные рамки, не посягали на "основы". И тогда аккредитованному "эксцентрику" прощается все: и "горшки с красками, выплеснутые в лицо публике" (Рескин) в случае Тернера, и попеременное кокетничанье то с Муссолини, то со Сталиным в случае Шоу, и уж, конечно, невинные забавы стерновского дяди Тоби; каре и остракизму подлежат только те, кто заходит слишком далеко, за пределы "чудачеств", как Байрон или Уайльд; по-настоящему они не "прощены" и сегодня, как не прощены Диккенсу его "Тяжелые времена".

Тернер прожил довольно долгую жизнь (1775-1851) и принадлежал к тому же поколению, что Бонапарт, Шатобриан, Меттерних. При нем рушились и возникали миры, менялась "таинственная карта" Европы. Родившийся при дилижансах и парусных судах, он увидел, как стали обиходными пароход, паровоз, телеграф. Но вряд ли непредубежденный зритель отыщет сколько-нибудь ощутимые черты современности в мировосприятии Тернера, поэтому и его новаторство какое-то вневременное, ахроничное, хорошо и умело рассчитанное.

Сын брэдоброя, Тернер родился в Лондоне, рано обнаружил талант к живописи и уже в 14-летнем возрасте был принят в классы Королевской академии художеств. Год спустя он впервые выставляется на академической выставке, в 1799 году становится ассоциированным, а в 1802 действительным членом Академии. На становление Тернера повлиял, прежде всего, акварелист Джон Козенс, первый из английских пейзажистов переставший апеллировать к правдоподобию, поставив во главу угла поэтическое воображение. Вослед Козенсу пошел также одноклассник Тернера Томас Джертин, вместе с которым они обновили технику акварели, отказавшись от подмалевка ради нанесения краски непосредственно на полупоглощающую бумагу. И уже благодаря именно Джертину английская пейзажная акварель перестала быть только топографией и перешла в разряд "изящных искусств". Преждевременная смерть Джертина в 1802 году делает Тернера ведущей фигурой архитектурно-топографического пейзажа, но его амбиции не ограничиваются этой областью - его влечет и ландшафт, и так называемый "исторический" пейзаж (напомним, что академическая шкала ценностей отводила "исторической" живописи первое место, а пейзажной последнее, и таким образом пейзаж, на фоне которого происходило достопамятное событие, как бы поднимался в своем ранге). В 1802 году Тернер отправляется в континентальное путешествие, много времени проводит в Лувре, изучая условно-гармонизованные пленительно-мифические пейзажи Клода Лоррена, работы мастеров венецианской школы, голландских маринистов, затем посещает Швейцарию и верхний Рейн до Страсбурга (всего Тернер побывал за свою жизнь в Германии 10 раз: его очень влекла к себе поэзия немецкого ландшафта). Из путешествия им было привезено около 400 эскизов, многие из которых были затем переработаны в картины. В течение следующих 15 лет Тернер не выезжает на континент, интенсивно путешествуя и работая над эскизами в Северном Уэльсе, Йоркшире и Шотландии. В 1807 году он становится профессором перспективы Королевской академии, особенно, впрочем, не утруждая себя

преподаванием, но положение обявляет, и Тернер создает такие "историко-пейзажные" полотна, как "Всемирный потоп" (1805), "Смерть адмирала Нельсона в сражении при Трафальгаре", "Снежная буря: Переход Ганнибала через Альпы" (1812). Время от времени он будет обращаться к "тематической" живописи и позднее - "Вид на Рим из Ватикана: Рафаэль вместе с Форнариной за отбором картин для украшения лоджий" (ок. 1820) и др., но с конца 1810-х и до конца 1830-х годов Тернер по преимуществу работает над широкомасштабными ландшафтами для знатоков и покровителей из высшего общества. Многие полотна связаны с Петвортом, поместьем друга и покровителя Тернера лорда Эгремонта, сотни произведений посвящены Италии и в особенности Венеции (первое итальянское путешествие относится к 1819 г.). После 1835 года начинается поздний, наиболее оригинальный период творчества Тернера: он решительно порывает со всякой иллюзией правдоподобия, даже в виде реминисценций из привычных формул барочно-классицистического искусства (Клод Лоррэн, итальянские перспективисты XVIII века), и обращается к предельно высветленным красочным фантазмагориям из желтых, белых, розовых и красных или холодно-серых и голубых тонов, в которых действительность как таковая не играет даже второстепенной роли. Широкая публика сначала встречает новую манеру неприятием и насмешками, и требуется громогласная пропаганда молодого критика Джона Рескина, "английского Стасова", чтобы приучить к ней обывателя. Скончался Тернер 19 декабря 1851 года в атмосфере официального признания, завещав британской нации 300 своих картин и почти 20 000 акварелей и рисунков. Наиболее значительными выставками Тернера в нашем веке были ретроспективы на Венецианской биеннале 1948 года и в Королевской академии художеств в Лондоне в 1977 году.

Венская выставка по праву может занять место вслед за ними. На ней были выставлены 42 полотна и 73 акварельные и графические работы, начиная с ранних вещей конца XVIII века, "исторических", классицизирующих или навеянных Венецией пейзажей 1800-1820-х годов и кончая поздними полуабстрактными ландшафтами и маринами. Среди экспонатов 36 полотен и 68 акварелей из лондонской Тэт гэллери, где хранится основной массив наследия Тернера; остальные произведения были присланы Национальной галереей и Музеем Виктории и Альберта из Лондона, Художественным институтом из Чикаго, Национальной галереей искусства из Вашингтона и рядом частных владельцев. Концепция выставки была разработана Художественным форумом Банка Австрия совместно с Тэт гэллери, и надо сказать, что выставленные произведения создают достаточно полное представление о феномене Тернера.

Основное вынесенное впечатление - искусственность художественного универсума Тернера. И неспешно, по несколько раз обходя залы выставки (следует отметить превосходное качество экспозиции), и размышляя затем долгое время над увиденным, и проверяя себя при просмотре каталога, научной литературы и альбомов, говоришь себе с все возрастающей убежденностью: трудно "жить" этим искусством, как, впрочем, и всяким визионерским искусством, тем более что "видения" Тернера или музейно-облагорожены или феерично-приподняты, а в позднем периоде рассчитанно-фантазмагоричны. В своей сущности искусство его не менялось, известную эволюцию претерпевала лишь манера. С самого начала творчество Тернера было обращено к достаточно пресыщенному вкусу гурманов живописи, для которых она была прежде всего искусством красочных сочетаний, изысканной композиции, артистического мазка. Отдавая положенную дань академическому "историзму" в начале своего творческого пути, да подчас и впоследствии, Тернер откровенно равнодушен к сюжетному началу своих картин: и "Всемирный потоп", и "Переход Ганнибала через Альпы", и "Смерть адмирала Нельсона" могли бы носить и другие названия. Но Тернеру эти названия нужны для того, чтобы в параллель к "всемирно-историческому" событию и природа представляла во "всемирно-историческом" облике, для изображения которого можно было бы развернуть все свои возможности художника-декоративиста. Поистине большая часть произведений Тернера это не только эскизы, но уже реализованная сценография "феерий

grand gala", какие и не снились ни Галли Бибиена, ни Гонзаго, ни тем более мастерам "Мира искусства". В начале творческого пути, в "историческом" пейзаже, значительную роль играли реминисценции из искусства прошлого; при обращениях к этому жанру в поздний период Тернер более самостоятелен, как в "Бегстве в Египет" (1841), хотя показывает прекрасное знакомство с "кухней" французской живописи XVIII века, но здесь уже начисто отсутствует и бегство, и Египет - одни краски, краски, краски...

В свой средний период (1815-1835) Тернер на подобные вольности еще не решается - и на "Отплытии Одиссея от Полифема" (1829), и на венецианских видах можно распознать и Полифема, и Венецию, хотя и тут важны не они, а смакование собственных фантазмагорий и красочных эффектов. Третий, принесший Тернеру наибольшую посмертную славу период целиком замыкает его в рамках визионерства. В западном искусствоведении уже давно стало общим местом утверждение о том, что Тернер с его высветленной палитрой проложил дорогу импрессионизму. Пустое! Каково бы ни было отношение к импрессионизму как к методу, нельзя не вспомнить точнейшие слова Сезанна: "Монэ это только один глаз, но какой глаз". "Глаз" импрессионистов был широко раскрыт на природу. Тернер, сделав тысячи реальнейших эскизных зарисовок, поворачивается затем к природе спиной. Какие-то элементы природы в его фантазмагориях присутствуют, есть у него и достаточно реальные, при всей их изысканности, вещи: "Закат: Замок над бухтой" (ок. 1840); акварель "Тиволи" (1828) и др., но он прекрасно знает, чего ждут от него его почитатели - "того, чего нет на свете" (З. Гиппиус). В этой барометрической способности предугадывать запросы "своего" зрителя Тернер очень напоминает Айвазовского (интересно, что они знали друг о друге и присматривались друг к другу). Правда, "своя" публика была у них разная, и потому эффекты они к ней обращали разные, но это ничего не меняет в том, что и природы, и даже "впечатлений" от нее в их искусстве маловато. Вопреки своим намерениям, Уайльд не сказал никакого парадокса, когда заявил, что только после Тернера лондонские туманы стали рыжими.



*Уильям Тернер. Снежная буря - Пароход*

Такими он их придумал. И виды Лондона, и "Пароход в снежную бурю" (1842), и "Покой: Похороны в море" (1842), и "Музыка в салоне" это, по преимуществу, тернеровские видения, если не фантазмы. Они по-своему красивы, как красивы "обстановочные" оперы или балеты XIX века, или, чтобы быть более точным, "чистая" музыка Брамса. Но ведь нельзя без конца ни сидеть в балете, ни услаждать себя Брамсом, как трудно быть долго с Тернером: захочется чего-то земного, "питательного" (А. Блок), скажем, Констебла,

Добиньи, Саврасова, на худой конец, даже Айвазовского. И путь к импрессионизму идет не от Тернера, а от верных природе Констебла, Жерико, Делакруа, барбизонцев, Курбэ. Тернер же, по сути, был первым абстрактивистом мировой живописи, и даже визионеры "конца века" Гюстав Моро и Одилон Редон ему не потомки, слишком всерьез они относятся к своим видениям. Во всяком случае, никак не хочется относить Тернера к романтизму. Великий романтик Гейне назвал когда-то "романтиков", уводящих от "бурь гражданских и тревоги" в запредельные дали и фантазии, "лакеями деспотизма". А ведь он отнюдь не отрицал право человека на "розы и мирты, любовь, красоту", правда, "со свежим горошком в приправу".

1997 г.  
Вена - Нюрнберг