



ИЗДАНИЕ
М. В. ТОЛМАЧЁВА

АБРАМ ЭФРОС
(1888–1954)

СОБРАНИЕ ТРУДОВ

Подготовил
Михаил Толмачёв

ИЗДАНИЕ
М. В. ТОЛМАЧЁВА

АБРАМ ЭФРОС

ИТАЛЬЯНСКИЕ ШТУДИИ

Часть II

МЮНХЕН
2016

УДК 008 + 72/76.034 (450)
ББК 71 + 85.103(3)
Э 94

Эфрос А. М.

Э 94 Итальянские штудии: в 2 ч. Ч. 2 / сост. М. В. Толмачёв. — Мюнхен: Издание М. В. Толмачёва, 2016. — 408 с.

ISBN 978-5-9908981-4-1

Вторая часть сборника составлена из комментированных переводов Микеланджело Буонарроти, Дж. Вазари, а также исследовательских статей о Д. Торелли и П. Гонзаго.

УДК 008 + 72/76.034 (450)
ББК 71 + 85.103(3)

© Наследники А.М. Эфроса, 2016
© М.В. Толмачёв (составление,
биографическая справка, подготовка
текста, указатель имен), 2016

ISBN 978-5-9908981-4-1

Микеланджело Буонарроти

ПОЭЗИЯ МИКЕЛАНДЖЕЛО

Поэзия была младшей из микеланджеловских муз, и он держал ее на положении золушки. Он не любил пускать свои стихи в свет. Даже по сей день потомство мало знает их: они наименее раскрыты и наименее ценимы из всего наследия Микеланджело. Современники же почти не знали их совсем. Сборник, подготовленный было под давлением друзей к печати, так и остался неизданным; по рукам ходило несколько стихотворных посланий житейского назначения; несколько философических сонетов вызвало отклик комментаторов академий; одно ответное четверостишие получило широкую огласку. Вот, собственно, все, что просочилось наружу. Когда племянник Микеланджело — Буонарроти-младший — решился, после смерти дяди опубликовать его стихи, он прежде всего стал их переделывать. Он предпринял это из того же почтения, какое побудило его издавать их: в подлинном, природном своем виде они, по его разумению, не могли бы быть приняты светом.

На гробнице в флорентийском Санта Кроче бюст Микеланджело высится над тремя аллегорическими статуями — Ваяния, Живописи и Архитектуры; о поэзии не напоминает ничто. Сам художник именовал себя только скульптором — «Michelagnuolo scultore», мастером «*primo arte*», «первого из

искусств», которого зачинателем был Господь Бог, вылепивший из земли первую фигуру человека, Адама. Житейские обстоятельства, понуждения Флорентийской синьории, приказания римских пап, собственная гордыня, переизбыток сил заставляли его выступать также живописцем и зодчим. Он соперничал с гением Леонардо и Браманте. Он стал творцом «Святого семейства» или картона «Битвы при Кашине», где свою нарочитую ясность противопоставил хитроумной сложности Леонардо; он создал гигантский цикл росписей Сикстинской капеллы, которыми перечеркивал монументальную живопись своих сверстников. Он занялся возведением библиотеки Лауренцианы или собора св. Петра, которым ниспровергал архитектурную эстетику Сангалло и даже Браманте. Однако при этом он неизменно хмурился, раздражался, страдал от насилия над собою; он исходил жалобами и оговорками, что живопись не его удел («*nè son pittore*»), что строительством он занимается против воли («*contro mia voglia*»), под величайшим принуждением пап («*con grandissima forza da papa Paolo*») и т.п.

Никакая сторонняя сила, ничьи требования, ничье соперничество не заставляли его писать стихи, а он писал их всю жизнь, до самых преклонных лет. Если он делал это, то по внутреннему побуждению. Он был поэтом, но не был цеховым литератором. Еще менее он был светским дилетантом, удовлетворяющим требованиям высокого общежития. Именно в таком качестве выступали со своим стихотворчеством лучшие художники, его товарищи по гениальности и славе. Так, на песенные мотивы своего сочинения и под аккомпанемент своей лютни блестящим импровизатором стихов был Леонардо, лю-

безно улаждавший слух избранного общества; но сам он со знаменательным пренебрежением к такому искусству не пожелал записать ни одной своей строчки; о его поэтическом таланте мы знаем из упоминаний современников, а не из связок его собственных бумаг; в них нашлось место для побасенок и даже для пряных анекдотов, но не нашлось для стихов. Писал их при случае и Рафаэль, сочинявший с беззаботным и рядовым искусством риторические и галантные строфы; однако они с самого начала предназначались им для снисходительного или невзыскательного слуха римских приятелей и куртизанок; никаких притязаний на внимание современников, а тем более потомства, он тут не предъявлял; если опять-таки нам кое-что известно о его стихах, то лишь по случайно уцелевшим черновикам на его рисунках и т. п. Из нежелания отстать, из привычного азартного тщеславия упрямо втискивал неподатливые слова в неподатливую форму сонетов и терцин Челлини, тем же корявым, полуграмотным, но напористым слогом, каким написал автобиографию; но это было уже в полной мере риторикой, словесным щегольством, поддельной грамотой на светское положение.

С подобным сочинительством Микеланджело родниться не мог. Поэзия была для него делом сердца и совести, а не забавой и не ключом в свет. Он боготворил Данте и любил Петрарку. Он примеривал к себе самому судьбу флорентийского изгнанника и мечтал о такой же: «Fuss'io pur lui!» («Будь я, как он!..»). Поэт-гражданин, поэт-борец, поэт-печальник своей истерзанной междоусобицами родины влек его с такой же силой, как поэт-философ, поэт-судия, вершивший в «Divina comœdia» Страшный суд над смыслом событий и поведением

людей. Великая поэма была его книгой книг. Он знал ее наизусть, он разбирался в сложностях ее структуры и в иерархии ее образов. Он был авторитетным дантологом. Леонардо совсем не иронически, а всерьез, хотя и со светской подчеркнутой любезностью, предложил как-то раз спорившим с ним о Данте собеседникам обратиться за разъяснением к проходившему по площади Микеланджело. Только вечная мнительность скульптора могла заподозрить в таком обращении издевку и ответить грубой выходкой, которую описал Аноним.

Петрарка значил меньше для глубин микеланджеловской поэзии, но больше для ее внешних пластов. В ощутительной мере, конечно, тяготение Микеланджело к «Canzoniere» обусловливалось продолжением дантовской традиции — патриотизмом Петрарки, его нежной любовью к своей Италии, его ненавистью к вторгнувшимся иноземцам, его инвективами против папства, его гневом против потентов, разорявших родину взаимными распрями и наемными войсками. Но в сравнении с Данте все это было уже ослабленным. Основным являлось то, что делало Петрарку Петраркой, вторым великим лириком итальянской литературы, — гуманизм его поэзии. Микеланджело влекло к ней свободное и совершенное проявление чувств и мыслей большой и самоутверждающейся человеческой личности. Она отражала себя в петрарковской поэзии с такой дивной гибкостью и утонченностью, что сплошь да рядом это переходило в «прециозность», в излишнюю усложненность образов и чрезмерную выисканность звучания. Всегдашнее стремление Микеланджело своеобразно, ничем не поступаясь, выявить себя, его тяга к напряженной выразительности форм, которую мы именуем барочным нача-

лом его творчества, находили в стихах Петрарки нужные образцы и отправные точки. Покров микеланджеловской поэзии весь усеян петрарковскими частицами, текстологи отмечают в ней десятки отдельных речений, оборотов, парафраз, навеянных «Канцоньере».

Этот ретроспективизм — на два столетия назад к Данте, на полтора назад к Петрарке — знаменателен. К стихотворцам своего времени Микеланджело относился неуважительно. Среди современников он учителей себе не видел. Их поэзия была для него мелка. Что могло бы тут служить зеркалом его огромных раздумий и чувств, и чьи чужие стихи стал бы он повторять, словно свои собственные? Он жил в скудную пору итальянской лирики. Ренессанс все решительнее шел к закату. Меняло лицо, уходило основное в культуре Возрождения — ее исповедание могущества человеческих сил. Исчезло сознание законности и необходимости их свободного проявления. Слабела неукротимая исследовательская любознательность, неограниченная творческая смелость, идейная и трудовая непреклонность могучих личностей — «титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености», говоря энгельсовскими словами. Наступило время феодально-католической реакции Чинквеченто. Оно развертывалось в обстановке франко-испанских нашествий на Италию, разгрома Рима, уничтожения Флорентийской республики, установления над всем полуостровом испанской гегемонии. Ей подчинялось ослабленное папство, и от нее просто зависели правители больших и малых итальянских государств. Усугублялся упадок буржуазии, теряющей рынки и свертывающей свои промышленные и финансовые предприятия; оскудевало ре-

месленничество, уходящее из городов в деревню, но и там встречающее возрождение и усиление феодальных повинностей; шло наступление клерикализма, закрепившего на Тридентском соборе нормативность католического вероучения и вызвавшего появление иезуитов и развитие инквизиции, зажегшей уже первые костры для еретиков и отступников на итальянской земле. Среди этого «движения в обратном направлении» (Маркс) итальянская культура XVI века стала отрываться от народной почвы, внутренне опустошаться и внешне роскошествовать; она пошла в услужение к правящим и принимала придворно-аристократический характер. Лишь подлинны титаны, как Микеланджело, могли, хоть и согнувшись, все же выдержать давление страшного груза, остаться самими собою. Люди меньшего калибра, даже если они носили имена Ариосто и Тассо, покупали благоденствие уступками, как первый, или жили полураздавленными, как второй. В лирике же не было и таких, хотя бы двойственных, фигур. Тут все было ровнее и определеннее: 1500—1560-е годы, которыми обозначены границы микеланджеловской поэзии, между зрелым Ариосто и юным Тассо, — это по преимуществу пора светского версификаторства, пора отрицания как раз того, чем жил скульптор-поэт. Это время борьбы с дантовским наследством и время вырождения наследства петрарковского. Все отрицали Данте и эпигоновали у Петрарки. Не один только придворный классицизм Пьетро Бембо, итальянского Буало XVI века, громогласно и догматически обличал, во имя хорошего вкуса, воспитанного совершенством античных образцов, грубость и варварство дантовской поэзии. У единственно большого поэта, у Ариосто, под сурдинку, ино-

сказанием, тоже шло в «Неистовом Роланде» осмеяние традиций Данте — безусловной важности темы, серьезности любого эпизода, суровой содержательности стиха, строгой целеустремленности приема. А из Петрарки толпы стихотворцев, славивших его и подражавших ему, вылушили самую сердцевину — гуманизм петрарковской поэзии, ее человеческую значительность и теплоту. Таковы даже лучшие из них, у которых под блестящей чешуею слов еще слышался стук сердца, как Галеаццо ди Тарсия и Гаспара Стампа; таковы легкие щеголи рифм, как Франческо Мельци, Луиджи Тансилло; сугубо таковы мучительные педанты прециозности, как Серафино дель Аквила и ему подобные. Они облюбовали и воспроизводили прежде всего стилистические гримасы утонченности. У творца «Canzoniere» это было следствием чрезмерного богатства оттенками и образами, а у них стало только нарядным покровом пустоты. Она была тем более заметной, что сложное и противоречивое идейное наследие Петрарки получило вид нескольких ходовых формул. Они составились из скудной смеси образов язычества и христианства, неоплатонизма и католической догматики, чувственности и аскезы, вводимых в поэтические упражнения однообразно и тождественно всеми вместе и каждым в отдельности. И оборотной стороной этой же медали, а никак не противовесом, не проявлением протестующего демократизма народных вкусов, была нарочитая грубость комической поэзии — светское шутовство «бурлеска», аристократическая тяга к непристойностям, двусмысленностям и вульгарностям, которые в наиболее популярных образцах подавались талантливым стихотворством Франческо Берни.

В той мере, в какой Микеланджело выполнял обязательства приличий и применялся к навыкам общежития, он тоже при случае отдавал дань такому ремеслу — отвечал рифмованным комплиментом на комплимент и рифмованной бранью на брань, благодарил обязательными стихами за обязательные подарки, удовлетворял любезными строфами женское тщеславие и т.п. Он становился тут в общий ряд. Подобных стихов у него немного или их мало сохранилось, но они есть: так написаны сонеты к Вазари в ответ на его подношения книг и яств; так был сочинен сонет к Гандольфо Поррино, восхваляющий небесную красоту его возлюбленной Манчины, чтобы найти предлог уклониться от воспроизведения в мраморе ее земного облика; так появилось язвительное послание к неким жителям Пистойи, парирующее их стихотворный памфлет против Микеланджело; так складывались мадригалы и сонеты, восхваляющие неких донн, и т.п. Но даже и здесь, в этих произведениях светской музыки, Микеланджело искал возможности ухватиться за что-нибудь, позволяющее перевести такие стихи из плоского мира житейских условностей в большой мир человеческой мысли и чувства. Микеланджело свершал свой прыжок гиганта. Тому пример — знаменитый ответ на стихи в честь его статуи «Ночь» с гробницы Джулиано Медичи: на традиционно-приветственное, подражательно-антологическое четверостишие Джованни Баттиста Строщи Микеланджело отозвался стихами совсем иной природы — великолепными строчками поэта-мыслителя, поэта-гражданина, звучащими так по-дантовски: «Caro m'è l' sonno e più l'esser di sasso / Mentre che'l danno è la vergogna dura...» — «Мне сладко спать, а пуще — камнем быть, /Когда кругом позор и преступ-

лень...». Столь же поучителен другой пример: в рядовом стихотворном деле, где мало что можно было сделать, — в составлении эпитафии на гроб юнца Чеккино Браччи, которую он стал сочинять не под давлением личного горя, а по просьбе знакомого и почитателя, Луиджи дель Риччи, — Микеланджело упорно, сквозь целых пятьдесят вариантов, старается нащупать важную мысль и выразить ее значительными словами, и тут же, в прозаических приписках, жестко и взыскательно судит себя самого за неудачи.

Это определительно для всего его отношения к своим стихам, каковы бы они ни были. Он обращался со словом с той же непреклонностью, как с мрамором, с красками, со строительным камнем, и ощущал свой стих так же весомо и плотно. Первое, чем встречает нас Микеланджело-художник, это — впечатление огромного сопротивления, хочется сказать — строптивости изобразительного материала, приводимого в подчинение еще большей силой мастера. Титанизм («*terribilità*») образов находит в этом свое пластическое выражение. «Жесткий камень» — «*pietra dura*», «*pietra alpestra e dura*» — «камень дикий и жесткий», преобразуемый молотком и резцом скульптора, — излюбленная метафора Микеланджело для выражения своего отношения к жизни и к людям. Первобытную нетронутость мраморной глыбы, свежесть пустой плоскости стены, потолка, свода он чувствовал, как никто до него и никто после него. То же сохранил он в своих стихах. Читая их, кажется, что в этом человеке высокого Возрождения повторился библейский Адам, впервые дающий имена вещам и отражающий звуком их приметы и свойства. В микеланджеловском слове есть дикая свежесть, — не просто тяжесть, но даже сти-

хийность; в сравнении с ней архаика дантовского стиха представляется как бы уже чуть тронутой изнеженностью. Микеланджело ворочает словом, как глыбой; стачивает одно, наращивает другое, пригоняет стих-камень к другому такому же, плотным швом к шву. Он воздвигает из слов-плит строфу, терцину, сонет, которые держатся силой тяжести, стойким взаимодействием тяжестей-смыслов и тяжестей-звуков. Ощущение этой весомой плотности и насыщенности стихотворной речи Микеланджело нашло свое отражение в замечательном слове современника, поэта Франческо Берни. Он сказал своим коллегам по ремеслу, в терцинах послания к Себастьяно дель Пьомбо: «Ei dice cose e voi dite parole» — «Он говорит вещи, вы же говорите слова». Это, видимо, ответ на высокомерное пожимание плеч, каким цеховые поэты, виртуозы стихотворничества, эпигоны петраркизма встречали микеланджеловские строфы, эти слова-вещи, их циклопический и давящий строй. Он представлялся равнозначным простому неумению писать, незнанию ремесла, мужицкой неотесанности в обращении со стихом. Только великая слава Микеланджело-художника заставляла обращать внимание на его малограмотные писания, почти вирши, вычитывать сквозь их корявый и низкий стиль большие мысли художника. Это и было причиной того, почему семейный пиетет племянника побуждал, с одной стороны, предать гласности поэтическое наследие дяди, а с другой — не посмел пустить его стихи в свет такими, каковы они были. Сам Буонарроти-младший был умелым, неплохим, хотя и рядовым стихотворцем, находившимся вполне в подчинении у вкусов времени. Его коробила тяжеловесность микеланджеловской поэзии; он от чистого

сердца хотел помочь поэту-дяде приобрести также и стихами внимание и одобрение потомства. Во имя этого, строчку за строчкой, строфу за строфой он переиначивал их, сглаживал шероховатости, выпрямлял сгибы, прояснял смыслы, применительно к общедоступным и ходовым образцам. В таком об- лике появилось в 1623 году первое издание микеланджелов- ских «Rime». Читая их отглаженные, оприличенные строки, ближайшие и последующие поколения в течение двух с поло- виной столетий считали себя вправе утверждать, что поэт в Микеланджело был далеко не вровень с мастером трех изоб- разительных искусств — не могучий гений, а средний талант. В конце XIX века архивисты занялись подлинными рукопи- сями Микеланджело. Cesare Guasti в 1863 году, а затем Karl Frey в 1897 году дали точную публикацию автографов и при- жизненных списков микеланджеловских стихов. Теперь они появились, наконец, на свет в природном виде, но вызвали вместе с тем волну недоумения. С тех пор считается, что Ми- келанджело писать стихи в самом деле не умел. Признано, что это — топорное, чтобы не сказать плохое, стихотворное ре- месло, спасаемое от забвения лишь именем Микеланджело и некоторым материалом, иллюстрирующим самочувствие или идеи художника. Особый строй его поэтической речи, ее зако- ны, ее обусловленность остались непонятыми и неоценен- ными. Для историков искусства здесь только словесные ком- ментарии к микеланджеловским статуям, фрескам, зодчеству. Конечно, это верно, но и так же недостаточно, как если бы ут- верждать, что живопись и архитектура Микеланджело только добавление к его скульптуре: это тоже верно, но и столь же не- достаточно. А для историков литературы микеланджеловские

стихи, на том же основании, — просто побочное явление в итальянской поэзии, которое не умещается в ее общем развитии и чуждо ей. Даже Адольф Гаспари, наиболее терпимый, нашедший благожелательные слова для Микеланджело-поэта, не пропустивший его в своем обзоре лирики Чинквеченто, все-таки счел нужным оговориться, что это фигура сторонняя и что его стихи держатся лишь мыслями — хорошим вином в плохом сосуде. И то же повторено нашим отечественным энтузиастом итальянской культуры — А. Дживелеговым — в его недавней, такой патетической и волнующей книжке о Микеланджело.

Но в самом ли деле это так? Не время ли уже постичь и убедиться, что в микеланджеловских стихах так же нельзя расщеплять форму и содержание, как в его статуях и живописи, что внешнее выражение и внутренний мир его поэзии неразрывны и что надо суметь понять их взаимообусловленность, как научились видеть ее в очень своеобразном языке образов и форм Микеланджело-художника? И не окажется ли тогда, что его «Rime» — не боковой эпизод, а центральное событие полувека итальянской лирики 1500—1550-х годов, может быть, тогда обнаружится, что Микеланджело — не случайный, а единственно большой поэт, связующий Ариосто с Тассо, равный им по величине, хоть и разный по жанру: эпика — они, лирик — он? Разве нет такого же соответствия между ранней и поздней скульптурой или живописью Микеланджело, как между ранней и поздней его поэзией? Кто теперь решился бы отрицать огромное мастерство и значительность его статуи-глыб, точно бы излишне обобщенных, иногда недоделанных, — не только «Пленников» или «Евангелиста Матфея», но и в особенности стариковских, нарочито-первобытных

«Снятый со Креста» из Флорентийского собора или из палатцо Ронданини, словно еще не совсем освобожденных из состояния «дикого и жесткого камня»? Именно они оказались особенно близки нынешним поколениям, они оплодотворяли недавний гений Родена и младшую скульптуру 1890–1900-х годов, в том числе нашу русскую — Конёнкова, Голубкину, Матвеева. Хуже ли эти «Pietà» [«Оплакивания»], эта «Мадонна Медичейской капеллы, эти «Prigioni» [«Пленники»], чем доведенные до чеканной отделки, проявленные в любой подробности «Вакх», «Давид» и даже «Моисей» Юлиевой гробницы? Личный вкус наш волен предпочитать то или это, но наше знание микеланджеловского искусства должно сказать, что здесь не стадии расцвета и упадка, а стадии развития одного и того же, могучего и неослабевающего дарования. Будь иначе, не мог бы восьмидесятипятилетний Микеланджело создать такую потрясающую по красоте, выразительности и совершенству вещь, как свой вариант купола собора Св. Петра! То же — не что иное, — происходило в его поэзии. Ее основная часть, наибольшее количество стихотворений, дошедших до нас, приходится на вторую половину его жизни, на ее преклонные годы. Они-то прежде всего и ответственны за утверждение, что Микеланджело не умел писать стихи. Что же, разучился он или вообще никогда не умел делать их? Всегда ли из-под его пера на бумагу ложились эти строчки-глыбы и слова-камни? Может быть, у него есть стихотворения иного склада — ясные, гибкие, порой даже щегольские, — какие были у всех кругом? Не просто ли отошел он от такого стихотворения в известную пору, как отходил в ваянии и живописи от прежних своих вкусов и навыков?

Наиболее ранние из дошедших до нас стихов Микеланджело относятся к началу 1500-х годов, между тридцатью и сорока годами его жизни. Они насчитываются при этом единицами — около десятка вещей. Все остальное — около двухсот стихотворений — написано им между сорока пятью и восьмидесятью годами; в последнее двадцатилетие, после шестидесяти лет от роду, он писал больше всего. Но начал ли он действительно так поздно — 1502 годом, каким датируются черновые строчки: «Давид с пращой, — Я с луком...» на луврском эскизе статуи бронзового «Давида»? В биографии, написанной Асканио Кондиви, его учеником, в разделе XXXIII читаем: «Некоторое время пребывал он, ничего не делая в этом искусстве, отдаваясь чтению поэтов и ораторов на итальянском языке, и сам сочинял сонеты для своего удовольствия; это продолжалось до кончины папы Александра VI».

Смерть Александра Борджа датируется 1503 годом. Следовательно, 1502 год, обозначающий для нас теперь начало микеланджеловского стихотворчества, на самом деле, по утверждению самого художника, — ибо Кондиви его рупор, и «Vita» скорее автобиография, нежели биография, — был уже рубежом, за которым в прошлом оставался ряд сонетов, достаточно значительных, чтобы стоило о них помянуть в жизнеописании Микеланджело. Где они? — Может быть, пропали, может быть, уничтожены стариком, а может быть, и по сей день лежат в каком-нибудь нетронutom архиве. Но они были, — более того, мы знаем, каковы они были: они не могли не походить на первые дошедшие до нас микеланджеловские сонеты и мадригалы, написанные в начальное десятилетие нового века. Оправдывает ли эта сохранившаяся группа мнение о неумелой

поэтической технике Микеланджело, неповоротлива ли она, ремесленна ли? — Отнюдь! Она менее всего соответствует тому представлению о микеланджеловской поэзии, какое дает последующий, основной массив стихов. Эти сонетно-мадригальные опыты 1500—1510-х годов легки, ясны, нарядны, выполнены гибкой манерой. Они охватывают с равной уверенностью разные по складу вещи — такие, как галантный сонет к незнакомке из Болоньи: «Нет радостней веселого занятия» (ок. 1507), как трагикомический, в духе Берни, сонет к Джованни из Пистойи: «Я заслужил за труд лишь зоб, хворобу...» (1508—1510), как антипапский сонет: «Есть истины в реченьях старины...» (1506) и т.п. Если бы Микеланджело продолжал писать так дальше, племяннику незачем было бы заниматься переделкой его стихов, а историкам — проявлять снисхождение к слабостям великого художника, развлекавшегося на досуге делом не по призванию и не по умению. Но подобного продолжения как раз и не последовало. Микеланджело стал писать иначе. Из легкого и умелого стихотворца он стал трудным и тяжелым. Это — следствие перехода его поэзии в другую фазу. Удивительно, что ни один биограф, историк, исследователь не посмотрел на эту поэзию в ее живом развитии, в этапах и изменениях; ее брали в целом, как неподвижное явление, применительно к главной массе стихов. А между тем, если идти следом за тем, что показывает их эволюция, то обнаруживается иное. В 1520-х годах стихотворческие нарядность и доходчивость Микеланджело стали убывать. Они медленно уступили место суровости и затемненности. Возник сложный и противоречивый сплав старого и нового в 1530-х годах, затем это новое кристаллизовалось в 40-х и завершилось в 50-х. Но

и теперь эти позднейшие, трудные, не всегда проницаемые, допускающие разные толкования стихи перемежаются вещами прежнего, прозрачного строения. Таковы помянутые эпиграфии на смерть юного Чеккино Браччи (1544), или благодарственные сонеты к Вазари (1551—1555), или строгие и отчетливые, при всей своей внутренней страстности, сонеты о Данте (ок. 1545), или, наконец, величавые и ясные «Стансы» (1556) в финале «Rime». Это значит, что Микеланджело мог бы продолжать писать стихи, как писал раньше, как писали кругом, с тем же искусством и тем же успехом, мог, но не хотел, отказался, изменил манеру, ибо этого требовали внутренние потребности его высказываний. Но ведь то же происходило у него и в изобразительном искусстве, — и не тут ли скрыт закон, управляющий изменениями его поэзии? Думается, что именно так: поэзия у него шла следом за старшими сестрами, за скульптурой и живописью. Она менялась вместе с ними, отражала, — порой отставая, а порой и предчувствуя, — то, что с наибольшей силой и завершенностью проявлялось в статуях и фресках. В этом смысле микеланджеловские стихи живут несколько вторичной жизнью; но так это и должно было быть в творчестве человека, отдавшего себя резцу и кисти по преимуществу и прежде всего.

Было бы, конечно, бесплодно и наивно искать прямой зависимости, механического соответствия между изобразительной и стихотворной линиями. Их связь сложнее и скрытнее; она проявляется не в точных совпадениях сюжетов и дат произведений; этого почти не бывает вообще, а тем более у такого своеобразного и сложного гения, как Микеланджело. Аналогии здесь должны идти и в самом деле идут по большим

типическим приметам, в рамках основных разделов хронологии творчества; именно в таких общих соотношениях и называется зависимость микеланджеловских стихов от пластического искусства, их развитие по его образу и подобию, хотя и с переборами.

Так, десятилетие 1512—1520-х годов, когда в стихах могло бы сказаться то, что в живописи отразилось росписями сикстинского плафона, а в скульптуре статуями для гробницы папы Юлия, — это десятилетие представляет собою вообще белое пятно в поэзии Микеланджело; он почти не занимается ею. Сохранилось всего три стихотворения этой поры — одно комическое, одно любовное, одно политическое; но как раз в последнем произведении, в великолепном сонете 1512 года: «Здесь делают из чаш мечи и шлемы / И кровь Христову продают на вес...» — наличествует та же напряженная обнаженность контуров композиции и та же сдержанно-гневная горечь жизнеощущения, какие выразились в «Пророках» и «Сивиллах» сикстинских фресок и в «Пленниках» Юлиевой гробницы: в сонете нет ни сложных инверсий, ни излишества усеченных слов, строение строф отчетливо в противопоставлениях и сомкнуто в целом, оно исполнено той же внутренней страстности и внешней скованности.

Еще более прямо такое же внутреннее соответствие проявляется в 1520-х годах, — в пору развертывающихся работ в капелле Медичи, — хотя и это десятилетие довольно скудно стихами; тут больше набросков и отрывков, чем законченных вещей. Но вместе с тем в них непосредственнее, чем в 1510-е годы, отразился зреющий стиль Микеланджело — усугубляющаяся, величавая отвлеченность, формы с четкими контрапоста-

ми частей в пределах могучего единства целого. Таковы стихотворные наброски: «Есть неподвижность в славе эпитафий» (ок. 1523), «День с ночью, размышляя, молвят так...» (ок. 1523), «Живу в грехах, погибелью живу я...» (1525) и т.п. Их ритмы очень замедленны и широки, мысли развертываются большими параллелями и противоположениями, словарь пренебрегает украшенностью, образы внешне просты, внутренние сложны.

В 1530-х годах живописью «Страшного суда» (1534—1541) обозначается новый рубеж микеланджеловского искусства: до толе подавляемая неистовость мироощущения, взрыв чувств и ярость мыслей, страстность вызова действительности прорываются наружу, находят себе проявление в протоманьеризме грандиозной фрески, с ее отчетливостью отдельных фигур и запутанностью их группового сочетания, со схематизмом общего замысла и усложнением частных. Стихи 1530-х годов — того же склада, хотя и иного содержания. Микеланджело в этих стихах как бы отдыхает от катаклизма «Giudizio universale», он отдается интимным чувствам, стихи наполнены преимущественно мотивами страстной привязанности к другу, воплотившему идеальный образ душевной красоты и физического совершенства. В личной жизни Микеланджело это — порра Томмазо Кавальери; стихи: «Высокий дух, чей образ отражает...» (1529—1530), «Будь чист огонь, будь милосерден дух...» (1523—1533), «Верните вы, ручьи и реки, взорам...» (1534), «В ком тело — пакля, сердце — горстка серы...» (1534—1538) и т.п. — связаны с ним и посвящены ему. Но стилистически в этой интимной поэзии происходит то же, что в монументальной живописи «Страшного суда»: ее маньеризм

отражается в стихах новым наплывом «прециозности», сближением с господствующим петраркизмом, в его микеланджеловском преображении — тяжелом и многомысленном.

Собственно, лишь с этого времени можно говорить о том стихотворном строе, за который выносят Микеланджело обвинительный приговор. В самом деле, обильная образность, прихотливая метафорика облегает темнотами, контрастами, трудными скрепами идею, тему стихов, обычно простую и задушевную. Обилие усеченных слов, вводные речения, переносы строк, сложная расстановка предложений, ведущая читателя по некоему лабиринту звуков и смыслов и выводящая его на свет лишь после борьбы с текстом и усилий понять его, — именно в этих стихах впервые принимают специфический, микеланджеловский облик. Отныне и впредь он сохранится на все то время, пока Микеланджело будет продолжать писать стихи, — на четверть века, до 1550-х годов, то есть обнимая наибольшую часть микеланджеловской поэзии. Однако и здесь продолжают меняться соотношения частей и приемы соответственно с дальнейшими этапами идейной жизни Микеланджело.

Это происходит, во-первых, в период 1537—1547 годов и, во-вторых, в период 1547—1556 годов. Первое десятилетие — пора Виттории Колонна, микеланджеловской любви к ней и создания стихов для нее; второе десятилетие — после ее кончины, когда ожидание собственной смерти стало заключительной темой всей поэзии Микеланджело. Вынужденный платонизм взаимоотношений с Колонна — любовь, переведенная усилиями этой светской инокини в сферу идей неоплатоновского общения душ и католической любви во Христе, аскеза в

жизненном выявлении чувств и желаний, которой помогал возраст, — Виттории было сорок семь, а Микеланджело — шестьдесят два года, когда они встретились, и пятьдесят семь, семьдесят два, когда они расстались, — все это освободило стихи 1537—1547 годов от беспокойной и напряженной прециозности предыдущего этапа. В известной мере тут отразилась поэзия самой Виттории Колонна, не очень глубокая и не слишком совершенная, но привлекательная достоинством строя и важностью религиозно-философского тона. Однако много интимнее эти стихи: «Ночь! Сладкая, хоть мрачная пора...» (1545), «И высочайший гений не прибавит...» (1540-е годы), «Когда скалу мой жесткий молоток...» (1540-е годы) и т. д. — и теснее связаны с изобразительными произведениями самого Микеланджело: они родственны тем двум фрескам капеллы Паолина — «Обращение ап. Павла» и «Распятие ап. Петра» (1547—1550), — которые являются последней фазой микеланджеловской живописи и видоизменяют стиль сикстинской фрески, усиливая протобарочную выразительность, подчеркнутую пластичность отдельных фигур и сцен и ослабляя общую напряженность композиции более простым взаимодействием частей. Так и стихи 1540-х годов возвращаются к большим линиям ритма, к слитным речевым пластам, они экономнее количеством слов, в них меньше усечений, проще инверсии, спокойнее переносы фраз, обычнее рифмы; вся выразительность обращена не на внешний прием, а на внутренний смысл, и если она тяжела, то не сложностью строения, а сложностью мысли и сумеречностью темы.

Это принимает окончательный облик в последнее десятилетие микеланджеловской поэзии, после смерти Виттории Ко-

лонна. Теперь в стихах наличествует уже не общая аналогия, а прямое соответствие тому, что Микеланджело выразил в изобразительных работах 1550-х годов, в нескольких «Снятиях со Креста» — в «Pietà Rondanini», в «Pietà Santa Maria del Fiore», в «Pietà Santa Rosalia». Как эти полуотделанные группы-глыбы напряженно просты, нарочито подчинены природной форме мраморного куска, лишены всякого блеска техники и всяких прикрас темы, так обнаженно проста и микеланджеловская поэзия 1550-х годов, ее заключительные стихи, сонеты прощания с жизнью и ожидания смерти: «Уж дни мои течение донесло...» (1554), «Соблазны света от меня сокрыли...» (1555), «Ни гаже, ни достойнее презренья...» (1555), «Уж чужа смерть, хоть и не зная срока...» (1556) и т. д. Тут, как в «Pietà», все подчинено теме, обусловлено ее выражением: это стихи совсем медленного ритма, очень скупо отобранного словаря, простейшего строения композиции; в них нет ничего затейливого, самоцветного, сложно-выисканного. Хочется сказать, что Микеланджело в эти заключительные годы своей жизни словно подбирал исконные, самые ходовые слова, чтобы выразить обычные, самые простые чувства старого, умирающего человека; но только человек этот был великаном, умирал, как великан, и слова смерти вырывались у него по-великаньи.

Таково живое движение поэтической ткани у Микеланджело. Оно менее всего подтверждает старое представление об однообразной косности формы микеланджеловских стихов. Но тем же свойством вековая традиция наделила и второй их наружный слой — философский. Считается, что поэзия Микеланджело выражает рядовое для Чинквеченто мировоззрение неоплатонизма в обычной католической обработке, что оно

имеет ограниченный и неменяющийся склад и чего-либо своего, сугубо микеланджеловского, в нем нет. Так ли это? Не ошиблись ли еще раз прежние читатели, комментаторы, исследователи? Неудивительно ли, что гениальный человек, скроенный на столь не общий лад, высказавший в образах скульптуры, живописи и зодчества такие особые и могучие мысли и чувства, говорит в стихах поэтической исповеди суждениями эпигона, не выходящими за пределы идейных банальностей, какими пользовались все кругом? Из стихов Микеланджело в самом деле извлекали традиционные формулы неоплатонизма и общепринятой католической мистики — и этим удовлетворялись. Микеланджело оказывался совсем таким же, как, скажем, Бенедетто Варки, модный академический толмач неоплатоновской философии, или, в лучшем случае, как Виттория Колонна, составившая себе применительно к своей вдовьей скорби нехитрую смесь неоплатонизма и католицизма. Тот же Франческо Берни, который сумел сказать такие запоминающиеся слова о поэтической форме Микеланджело, пренебрежительно махнул рукой на микеланджеловские идеи: «*No visto qualche sue compositione, / Sono ignorante, e pur direi d'havelle / Lette tutte nel mezzo del Platone...*» — «Видел я кое-какие его сочинения, / И хоть я неуч, однако скажу: / Все это уже читал я у Платона...» Что таково было общее мнение, явствует из слов Кондиви («*Vita di M. Buonarroti*», LXV): «Слыхал я впоследствии от тех, кто присутствовал при этом (то есть при беседах Микеланджело), что говорил он о любви как раз то, что можно прочесть в писаниях Платона». Такое суждение осталось незыблемым; переходя из века в век, оно удержалось и в высказываниях последних историков искусст-

ва и биографов художника; Генри Тоде и Эрвин Панофский отдали ему дань. Конечно, нельзя сказать, что оно просто неверно; сентенций неоплатонизма можно извлечь из «Rime» сколько угодно. Однако много менее существенно то, чем Микеланджело был схож с модной философией своего времени, нежели то, в чем он расходился с нею. Нужна опять-таки, как и в оценке стихотворного мастерства Микеланджело, решительная поправка к прежнему представлению, чтобы за внешним словесным покровом рассмотреть подлинную сердцевину микеланджеловских высказываний.

Прежде всего надо нарушить традиционное рассмотрение идейного содержания «Rime» в неподвижности и замкнутости; следует и на этот раз взглянуть на него в движении, в развитии, в смене. Тогда снова окажется, что у Микеланджело вовсе не взятая из общих рук готовая и неизменная система взглядов, а живой процесс страстного и пытливого осмысливания действительности, взаимоотношений с людьми и с миром. На ходовых идейно-словесных формулах начинает тогда проступать собственно микеланджеловская, неповторяемая печать; она проявляется в том особом варианте, какой Микеланджело придает философским стандартам своего времени. Именно эти оттенки дают ключ к уразумению действительной сущности мировоззрения и мироощущения людей эпохи догматизма, когда формулы, образы, выражения у всех одни и те же, а своеобычность пробивает себе дорогу околицей, обходом. В произведениях искусства это сказывается с наибольшей ясностью: личных изобретений — *invenzione* — бывает крайне мало; обычно пользуются общим, готовым набором сюжетов и героев; и для Леонардо, и для Рафаэля, и для Микеландже-

ло, и для их сателлитов это примерно один круг тем: Мадонна, Христос, Святое семейство, Распятие, Положение во гроб, Вознесение и т. д. Но внутри такого общепринятого материала проявляет себя «лица необщее выраженье» каждого отдельного художника: именно здесь нащупываем мы их отличия друг от друга и подлинную природу их искусства. Так обстоит дело и с неоплатонизмом, и с католической мистикой Микеланджело. Сквозь традиционную сложность, сквозь готовые речения, которые повторяли все люди того же умственного круга, надо разглядеть то, что было лично микеланджеловским. Первый итог изучения идей «Rime» в их развитии состоит в том, что неоплатонизм оказывается одним только из этапов духовной жизни Микеланджело, и притом не очень длительным и достаточно поздно наступившим. Хронология микеланджеловской поэзии свидетельствует, что до самых 1530-х годов, когда художнику-поэту шел уже шестой десяток, никаких следов неоплатонизма в «Rime» нет; между тем поводов для его проявления было ничуть не меньше, чем позднее, ибо темы любви главенствуют в этих стихах 1500—1520-х годов. Однако сонеты и мадригалы в 1500-х, 1510-х и 1520-х годах лишены неоплатоновского эроса и внутренне и внешне; это — галантная поэзия обиходного назначения, не притязающая на философскую значительность и высокие задачи. Микеланджеловский неоплатонизм по преимуществу явление определенного периода, 1530-х — начала 1540-х годов. Дальше, к середине и к концу 1540-х годов, его чистота начинает мутнеть; в ней появляются иные элементы, все больше нарастают религиозные идеи, облекающиеся в форму католической эсхатологии, пока, наконец, к 1560-м годам они не становятся гла-

венствующими и решающими. Таким образом, неоплатонизм «Rime» занимает собой одно с небольшим десятилетие. В жизни Микеланджело это пора страстной дружбы с Томмазо Кавальери и начало высокой любви к Виттории Колонна; им посвящены, с ними связаны важнейшие стихи 1530—1540-х годов. Был ли микеланджеловский неоплатонизм формой выражения такой привязанности к двум людским существам? Несомненно; тут одно из проявлений жизненной обусловленности «Rime», их лирической непосредственности, их человеческой теплоты. Но это вовсе не исчерпывает существа дела, это только одна из сторон его. Микеланджеловский неоплатонизм жизнен, но не эмпиричен, он связан с биографическими этапами, но не обусловлен ими, — он принципиальнее, шире, глубже; это — явление мирозерцания и мироощущения художника, а не покров, не завеса, не псевдоним для фактов бытового порядка, как пыталось представить дело лютое злоязычие Пьетро Аретино в отношении микеланджеловской дружбы с Томмазо Кавальери, хотя и не достигло своей цели, ибо не смутило даже современников, не говоря уже о потомках.

Аретиновская клевета — это крайний край «биографизма». Но и противоположный взгляд, упирающийся в другую крайность, отрывающий высказывания Микеланджело от связи с жизнью, представляющий их самодовлеющей, отвлеченной и неподвижной системой, является только оборотной стороной той же медали и столь же мало схож с настоящей природой микеланджеловских идей. Такую абстрактность и устойчивость получил неоплатонизм Микеланджело в «Lezione» Бенедетто Варки, прокомментировавшего еще при жизни художника, в 1549 году, несколько его философских стихов и прида-

вавшего их сентенциям ту догматичность, закругленность и общепринятость, которые были переняты последующими комментаторами и в таком сглаженном виде — без недомолвок, без противоречий, без изменений — были донесены до новейших времен. Нельзя сказать, что Варки сочинял: то, что он извлек из поэзии Микеланджело и что привел в насильственный порядок, в ней, несомненно, было, — рядовые формулы ренессансного неоплатонизма: земная красота как отблеск красоты небесной, брeнная плоть как временный покров вечной души, чувственная любовь как искажение божественного эроса и т. д., и т. п. Но было и еще нечто, оставшееся не взятым и не проявленным, ибо оно противоречило всему этому, а между тем оно-то и составляло особую, чисто микеланджеловскую поправку к общему воззрению. Erwin Panofsky отметил ее в своем очерке «Idea» (1924), но не придавал ей должного значения и не вывел всех следствий. Он обратил внимание, что Микеланджело вместо термина «idea» всюду пользуется словом «concetto». Однако такая систематическая замена знаменательна: ведь «идея» — основное понятие неоплатонизма, пронизывающее, как стержнем, всю систему его построений, тогда как «concetto» есть термин ренессансной философии искусства, точнее — философии творчества. Оно означает творческий замысел художника, идею будущего произведения; оно имманентно этому произведению, в нем воплощается и им ограничивается; как бы широко ни раздвигать философский смысл понятия и его идейную применимость, — а Микеланджело им пользуется во всем объеме и для произведения искусства, и для явлений жизни, — основной признак остается неизменным: «concetto» лишено в микеланджеловском слово-

употреблении сверхчувственной, потусторонней природы. У Микеланджело его проявления замкнуты жизненными воплощениями и не существуют вне их, это — идеальное совершенство, выразившее себя в земных формах. Так творил первохудожник, Господь Бог, создавая целый мир; так творит он, Микеланджело, в пределах своего искусства; так творят те, которые обрабатывают его, Микеланджело, душу воздействием любви. Вот узловым пунктом микеланджеловского мировоззрения в кульминационную пору 1530-х — начала 1540-х годов. Явно, какое взаимодействие это устанавливает между явлениями сердечной жизни, поэзии и искусства. Микеланджело искал в действительности, как искал в своем творчестве, реальное воплощение совершенной красоты. Отсюда его тяготение к «прекрасным людям». В Томмазо Кавальери в 1530-х и в Виттории Колонна в 1540-х годах он нашел желанное совмещение — живое и вместе с тем нормативное совершенство, тождественное тому, какое он стремился выразить в скульптуре и живописи. Именно тут корень его отвращения к обычной портретности: в ней искусство подчинено воспроизведению случайных обликов несовершенных существ. Микеланджело последовательно и сознательно уклонялся от этого. Он не делал портретов, даже когда его произведения носили точное жизненное имя; фигуры герцогов Лоренцо и Джулиано в капелле Медичи не имеют ни личного сходства, ни индивидуальных примет; они таковы же, как статуи «Ночи», «Утра», «Дня» и «Вечера», над которыми они высятся; они столь же исполнены внутренней жизненности и внешней отвлеченности. Микеланджело кровно ощущал положение неоплатонизма о грубости плотской оболочки, искажающей красоту души че-

ловеческой; он делал из этого должные выводы для своего искусства. Но зато когда случай сталкивал его с человеком, наделенным высокой гармонией души и тела, когда перед ним было живое воплощение его собственного художественного творчества, в нем вспыхивал безудержный восторг, его охватывала огромная любовь, которую он со всем своим жизненным неистовством и творческим бескорытием обрушивал на встреченное существо. Так было в его жизни несколько раз, — иногда ошибочно, как с дрянным красавцем Фебо ди Поджо, оказавшимся фальшивкой, а не подлинником, — иногда оправданно, как с Томмазо Кавальери и Витторией Колонна. В этих случаях он отрекался от своей портретной антипатии: среди его черновых набросков существуют очерки женской фигуры, которые есть все основания считать за эскизы с Колонна, а относительно его портрета Кавальери имеется свидетельство Вазари: «Бесконечно больше прочих любил он мессера Томмазо Кавальери, римского дворянина, и... сделал для него много изумительных рисунков... изобразил Микеланджело мессера Томмазо на картоне в натуральную величину; ни прежде, ни после того портретов он не делал, ибо ему претила мысль рисовать живого человека, если тот не наделен необычайной красотой».

Между человеком и произведением искусства тут был проведен знак равенства. Это уподобление расширилось, углубилось, стало настойчивым в следующую пору поэзии Микеланджело, когда главенствующее место в его жизни заняли отношения с Витторией Колонна. После встречи с ней в 1537 году, по мере того как первое, естественное, пламенное влечение художника было введено маркизой Пескара, с мягкой властнос-

тью, в рамки сдержанного поклонения, какое единственно приличествовало ее роли светской инокини, ее скорби по умершему от ран супругу и ее философии загробного воссоединения с ним, — стихи Микеланджело развивают ту же двуединую тему любви и смерти. Но какой у нее необычайный вариант! Нет никаких оснований отвергать исконное указание на то, что в этих микеланджеловских стихах 1540-х годов сказалося воздействие Колонна, ее бесед, ее наставлений, ее собственной поэзии. Все это верно для отправных пунктов микеланджеловской тематики, и это совсем неверно для того особого, что в ней появилось. Прежде всего таково философское уподобление художественного творчества акту мировой жизнедеятельности; затем таково возрастающее ощущение близости личной смерти как частицы общей кончины мира, эсхатологической катастрофы, — и отчаяние, борьба за жизнь, утверждение жизни, жажда жизни вопреки напоминаниям возраста и доводам рассудка. Первое вообще чуждо поэзии Колонна да и остальным стихотворцам 1500—1550-х годов; у них еще можно отыскать следы обычного платоновского понятия о «демиурге», который отражает себя в своих творениях; но у них нет и не могло быть этого приравнения работы художника — точнее скульптора — к сотворению Богом мира, с одной стороны, а с другой — к переработке любимым человеком человека любящего, точно мраморной глыбы резцом ваятеля или расплавленного золота формой ювелира. Мировая поэзия не знает другого такого примера: это микеланджеловская собственность, запечатленная в ряде великолепных сонетов и мадригалов 40-х годов; их образы тем более примечательны, что вовсе не носят характера риторических аналогий. Наоборот!

В них живет непреклонная убежденность, что так оно и есть на самом деле, что здесь проявляется некий живой и высокий закон единства, именно в этих стихах дана та основная микеланджеловская поправка к неоплатонизму, которая, в сущности, лишала его трансцендентности и выводила все возможности и все облики жизни из нее самое, из свойств и сил, в ней заложенных. Знаменитый сонет: «Non ha l'ottimo artista alcun concetto...» («И высочайший гений не прибавит / Единой мысли к тем, что мрамор сам / Таит в избытке, и лишь это нам / Рука, послужная рассудку, явит...») — выразил с наибольшей выпуклостью это капитальное положение. Но решительных следствий из этого для перестройки неоплатонизма Микеланджело, конечно, не делал, да и не мог делать, — и не только потому, что не был систематиком мысли, цеховым философом, но прежде всего потому, что он — истый сын своей эпохи, раздираемый ее противоречиями, борющийся с ними, но их не одолевающий. Поправка осталась поправкой.

То же было и во взаимоотношениях Микеланджело с главенствующей системой религии. Он чувствовал себя христианином-католиком. К концу жизни он особенно тесно сомкнулся с кругом идей и чаяний, исповедуемых Витторией Колонна. Но в обыденную догматику и мистику католицизма он опять-таки внес свой оттенок. Кондиви в «Vita di M. Buonagroti» не обошел одной подробности, имеющей определяющее значение для религиозного мышления Микеланджело: упоминающая, что художник «с величайшей ревностью и тщанием читал Священное писание — и Ветхий Завет столько же, сколько Новый», биограф сугубо добавляет что Микеланджело «сверх того трудился над писаньями Савонаролы, к которому всегда

чувствовал великое почтение, храня еще в своем уме воспоминание о живом его голосе». Савонарола входил в один ряд с Библией и Евангелием. Микеланджело воспринимал Бога в савонароловской обработке. Свою давнюю связь с Савонаролой, неостывающую память о доминиканском бунтаре и неистовце, пошедшем походом во главе флорентийского плебса против стяжательства, тунеядства, хищничества, угнетательства, разврата, роскоши имущих и правящих классов купечества, патрицианства и Церкви, Микеланджело сберег на всю жизнь. Он сберег эту связь не пассивно, а действительно, внеся ее в свое гражданское поведение, когда оружием отстаивал флорентийскую демократию, и в свое творчество — в искусство и поэзию. Маркс разглядел под религиозной оболочкой савонароловской проповеди пропаганду «восстановления первоначального равенства между людьми», а в савонароловском режиме — «полную демократию». Это-то и окрасило на особый лад всю религиозность Микеланджело. В его скульптуре, в его живописи, в его стихах идут жаркие счеты с Богом: в них — обличение жизненного зла, восхваление жизненного добра, требование немедленного земного возмездия за первое и немедленной, земной же награды за другое, — утопическая, но страстная борьба за небо на земле. Микеланджеловское христианство не утверждает разрыва между «тем миром» и «этим миром», не мирится с признанием наперед неизбежности зла «здесь» и добра «там», какое внес неоплатонизм в католичество. Вослед Савонароле у микеланджеловского христианства плебейская природа; его Христос наделен гневным лицом и карающими движениями трибуна, судьи; он непрерывно вмешивается в каждодневное становление жизни, в ход событий и

судьбы людей, и каждочасно приближает мир к последнему приговору. На живопись и на статуи Микеланджело эта савонароловская печать легла раньше, чем на его поэзию. «Пленники» и «Моисей» гробницы Юлия II, росписи сикстинского потолка и, наконец, фреска «Страшного суда» выразили это с великой силой уже в те годы, когда стихи еще носили преимущественно интимно-лирический, любовно-философский характер. Тогда они были для Микеланджело еще обителью отдыха. Но они догнали его искусство в 1540-х годах и даже перегнали в 1550-х годах, когда с угасанием и кончиной Виттории Колонна стали главным глашатаем микеланджеловских раздумий. Теперь они повели борьбу с верховным Промыслом из-за болезни и смерти подруги и из-за собственных недугов и близящегося ухода из жизни. Они наполнены противоречиями: в них покорность борется с сопротивлением, признание благодности возврата в Божье лоно перебивается нежеланием расстаться со счастьем жить. А поверх всего этого царит другое: смятение, ужас, величайшая определенность ощущения надвигающейся «двойной смерти» — физической, когда в могилу должно лечь тело, и духовной, когда на вечные муки за грехи будет осуждена душа. Раскат савонароловского голоса, запомнившийся с отрочества, могуче оживает в этих заключительных стихах. В них есть те же отзвуки страшного «Dies irae», которые оделись мрамором в последних «Pietà» микеланджеловской скульптуры.

Микеланджело Буонарроти

ЛИРИКА

1

Давид с пращой,

Я с луком...

Микеланьоло.

.....

Повергнута высокая колонна с зеленым лавром.

2

Спокоен, весел, я, бывало, делом

Давал отпор жестокостям твоим,

А ныне пред тобой, тоской язвим,

Стою, увы, безвольным и несмелым;

И ежели я встарь разящим стрелам

Метою сердца был недостижим, —

Ты ныне мстишь ударом роковым

Прекрасных глаз, и не уйти мне целым!

От скольких западней, от скольких бед

Беспечный птенчик хитрым роком годы

Храним на то, чтоб умереть лютей;

Так и любовь, о донна, много лет

Таила, видно, от меня невзгоды,

Чтоб ныне мучить злейшей из смертей.

3

Есть истины в реченьях старины,
И вот одна: кто может, тот не хочет;
Ты внял, Синьор, тому, что ложь стрекочет,
И болтуны тобой награждены;

Я ж — твой слуга: мои труды даны
Тебе, как солнцу луч, — хоть и порочит
Твой гнев все то, что пыл мой сделать прочит,
И все мои старанья не нужны.

Я думал, что возьмет твое величье
Меня к себе не эхом для палат,
А лезвием суда и гирей гнева;

Но есть к земным заслугам безразличье
На небесах, и ждать от них наград, —
Что ожидать плодов с сухого древа.

4

Кто создал всё, Тот сотворил и части, —
И после выбрал лучшую из них,
Чтоб здесь явить нам чудо дел Своих,
Достойное Его высокой власти...

.....

5

Кем я к тебе насильно приведен,
Увы! увы! увы!

На вид без пут, но скован цепью скрытой?
Когда, без рук, ты всех берешь в полон,
А я, без боя, падаю убитый, —
Что ж будет мне от глаз твоих защитой?

6

Ужель и впрямь, что я — не я? а кто же?
О Боже, Боже, Боже!
Кем у себя похищен я?
Кем воля связана моя?
Кто самого меня мне стал дороже?
О Боже, Боже, Боже!
Что мне пронизывает кровь,
Не трогая меня руками?
Скажи мне: что это, Любовь,
В глубь сердца брошено очами,
И каждый миг растет неудержимо,
И льется через край ручьями?..

7

Нет радостней веселого занятия:
По злату кос цветам наперебой
Соприкасаться с милой головой
И лнуть лобзаньем всюду без изъятья!

И сколько наслаждения для платья
Сжимать ей стан и ниспадать волной;
И как отрадно сетке золотой
Ее ланиты заключать в объятья!

Еще нежней нарядной ленты вязь,
Блестя узорной вышивкой своею,
Смыкается вкрут персей молодых.

А чистый пояс, ласково висясь,
Как будто шепчет: «не расстанусь с нею..»
О, сколько дела здесь для рук моих!

8

Жжет, вяжет, в цепь кует, — и все ж мне сладко...

9

К Джованни, что из Пистойи

Я получил за труд лишь зоб, хворобу
(Так пучит кошек мутная вода,
В Ломбардии — нередких мест беда!),
Да подбородком вклинился в утробу;

Грудь — как у гарпий; череп, мне на злобу,
Полез к горбу; и дыбом — борода;
А с кисти на лицо течет бурда,
Рядя меня в парчу, подобно гробу;

Сместились бедра начисто в живот;
А зад, в противовес, раздулся в бочку;
Ступни с землею сходятся не вдруг;

Свисает кожа коробом вперед,
А сзади складкой выточена в строчку,
И весь я выгнут, как сирийский лук.

Средь этих-то докук
Рассудок мой пришел к суждениям странным
(Плоха стрельба с разбитым сарбаканом!):

Так! Живопись — с изъязном!
Но ты, Джованни, будь в защите смел:
Ведь я — пришлец, и кисть — не мой удел!

10

Здесь делают из чаш мечи и шлемы
И кровь Христову продают на вес;
На щит здесь терн, на копьях крест исчез, —
Уста ж Христовы терпеливо немь.

Пусть он не сходит в наши Вифлеемы
Иль снова брызнет кровью до небес,
Затем, что душегубам Рим — что лес,
И милосердьё держим на замке мы.

Мне не грозят роскошества обузы,
Ведь для меня давно уж нет здесь дел;
И Мантии страшусь, как Мавр — Медузы;

Но если Бедность славой Бог одел,
Какие ж нам тогда готовит узы

Под знаменем иным иной удел?

Конец

Ваш Микеланьоло в Турции

11

Дерзну ль, сокровище мое,
Существовать без вас, себе на муку,
Раз глухи вы к мольбам смягчить разлуку?
Унылым сердцем больше не таю
Ни возгласов, ни вздохов, ни рыданий,
Чтоб вам явить, мадонна, гнет страданий
И смерть уж недалекою мою;
Но дабы рок потом мое служенье
Изгнать из вашей памяти не мог, —
Я оставляю сердце вам в залог.

12

Надменное, сухое сердце, — влек
Меня твой свет: увы, огни лукавы, —
Ты вдруг вскипаешь страстью, но забавы
Твои недолговечней, чем цветок.

Уходит время, наша жизнь в свой срок
Должна вкусить губительной отравы;
Нас срезывает серп, хоть мы не травы...

.....

Нестойка красота, непрочна верность,
И каждая питается другой,

Как грешностью твоей мои невзгоды...

.....

.....

Нас разделять все те же будут годы.

13

О было б легче сразу умереть,
Чем гибелью томиться ежечасной
От той, кто смерть сулит любви злочистой!

Увы, как сердцу не тужить,
Когда его все горше дума губит,
Что та, кого люблю, меня не любит?

Как можно мне остаться жить,
Когда она твердит, и это явно,
Что ей себя не жаль, — меня ж давно?

Как мне внушить ей жалость, если впрямь
Ей и себя не жалко? — О, проклятье!
Ужели вправду должен смерть принять я?

14

Душе пришлось стократно обмануться
С тех пор, как, дав с пути себя совлечь,
Она назад пытается вернуться.
Вот море, горы, и огонь, и меч, —
Я ж в мире жить со всеми должен разом.
Так пусть же тот, кто мысль мою и разум
Убил, — меня не бросит у горы...

.....

15

Природа сотворила
Все чары девушек и донн,
Чтоб дать их той, кем я воспламенен,
Но кто и сердце мне оледенила.
Ни разу не томила
Кого-либо скорбь, горшая моей!
Смятенье, страх, унылость дней
Не ведали прочнее основанья;
Но также ликованья
Сильней не знало ни одно создание...

.....

16

Как лучше в мире не было творенья,
Так горше в мире не было печали, —
Ее уже не видеть и не слышать...

.....

17

День с Ночью, размышляя, молвят так:
Наш быстрый бег привел к кончине герцога
Джулиано.
И справедливо, что он ныне мстит нам;
А месть его такая:
За то, что мы его лишили жизни,
Мертвец лишил нас света и, смеживши очи,
Сомкнул их нам, чтоб не блистали впредь над (землей).
Что ж сделал бы он с нами, будь он жив?

18

Есть неподвижность в славе эпитафий:
Ей не звучать ни громче, ни слабей,
Затем, что те мертвы, и труд их кончен...

.....

19

Я — ответ твой, я издали тобою
Влеком в ту высь, откуда жизнь моя, —
И на живце к тебе взлетаю я,
Подобно рыбе, пойманной удою;

Но так как в раздвоенном сердце жить
Не хочешь ты, — возьми же обе части:
Тебе ль не знать, как нище все во мне!

И так как дух, меж двух властей, служить
Стремится лучшей, — весь в твоей я власти:
Я — сухостой, ты ж — Божий куст в огне!

20

Владеет сердцем, ставшим тем, чем стало...

.....

21

Текучая и ласковая вещь,
Источник жалости, родит мне беды...

.....

22

Лишь я один, горя, лежу во мгле,
Когда лучи от мира солнце прячет;
Для всех есть отдых, я ж томлюсь, — и плачет
Моя душа, простерта на земле...

23

Как дерево не может свой росток,
Покинувший приют пласта земного,
Скрыть от жары иль ветра ледяного,
Чтоб он сгореть иль вымерзнуть не мог,

Так сердце, в узах той, кто столь жесток,
Кто поит скорбью, жжет огнем сурово,
Лишенное и родины и крова,
Не выживет средь гибельных тревог...

24

Прочь от любви, прочь от огня, друзья!
Ожог тяжел, ранение смертельно,
Сопrotивленье натиску бесцельно, —
Ни бегством, ни борьбой спастись нельзя.

Прочь! Я — пример, как злобствует, разя
Стрелую, длань, чье мщенье беспредельно;
И ваше сердце будет столь же хмельно,
И вас закружит хитрая стезя.

Прочь, прочь скорей от первого же взгляда!
Я мнил спастись, лишь только захочу, —
И вот я — раб, и вот за спесь награда.

.....
.....
.....

25

Живу в грехе, погибелью живу я,
И правит жизнью грех мой, а не я;
Мой Спас — Господь; я сам — беда моя,
Слаб волею и воли не взыскаю.

Свободу в плен, жизнь в смерть преобразуя,
Влачатся дни. О темень бытия!
Куда, к чему ведешь ты, колея?..

.....

26

Час от часу, все с большею отрадой,
Я думой и надеждой льну к очам,
В ком жизнь моя, в ком все мое блаженство;
Ни ум, ни воля не встают преградой
Любви, привычке, естеству, мечтам
Жить для того, чтоб зреть их совершенство;
Утрать они главенство,
И я б ушел из жизни, им вослед;
В них — милосердья свет
К судьбе моей злочастной.

Нет красоты прекрасней!
Кто им не отдал жизнь, тот не рожден;
Кто в старости их встретит,
На том наш взгляд отметит,
Что к жизни он из гроба возвращен;
Кто не был бы влюблен
В те очи, — словно б не жил...

.....

27

Любую боль, коварство, напасть, гнев
Осилим мы, вооружась любовью...

.....

28

Некрепко люблю то, что плохо зримо...

.....

29

Сокровище мое столь жгучий свет
Струит из глаз, что знойное пыланье
Сквозь сомкнутый мой взор пронзает кровь;
И, охромев, бредет любовь
Под тяжелой кладью, давящей дыханье;
Будь свет, будь тьма, — а мне спасенья нет...

30

Не видеть не могу за всем, что зримо,
Отныне без тоски твой вечный свет...

.....

31

Высокий дух, чей образ отражает
В прекрасных членах тела своего,
Что могут сделать Бог и естество,
Когда их труд свой лучший дар являет!

Прелестный дух, чей облик предвещает
Достоинства пленительней всего:
Любовь, терпенье, жалость, — чем его
Единственная красота сияет!

Любовью взят я, связан красотой,
Но жалость нежным взором мне терпенье
И верную надежду подает.

Где тот устав иль где закон такой,
Чье спешное иль косное решенье
От совершенства смерть не отведет?

32

Скажи, Любовь, воистину ли взору
Желанная предстала красота
Иль то моя творящая мечта
Случайный лик взяла себе в опору?

Тебе ль не знать? — Ведь с ним по уговору
Ты сна меня лишила. Пусть! Уста
Лелеют каждый вздох, и залита
Душа огнем, не знающим отпору.

Ты истинную видишь красоту,
Но блеск ее горит, все разрастаясь,
Когда сквозь взор к душе восходит он;

Там обретает Божью чистоту,
Бессмертному Творцу уподобляясь, —
Вот почему твой взгляд заворожен.

33

Скорбит и стонет разум надо мной.
Как мог в любви я счастьем обольститься?
И доводом и притчею живой
Меня корит и молит вразумиться:

«Что черпаешь в стихии огневой?
Не только ль смерть? Ведь ты же не жар-птица?»
Но я молчу; нельзя чужой рукой
Спасти того, кто к смерти сам стремится.

Мне ведом путь и блага и страстей,
Но втайне мной другое сердце правит;
Его насилье слаб я побороть.

Мой властелин живет меж двух смертей:
Одна — страшна, другая же лукавит;
И вот томлюсь, и чахнут дух и плоть.

34

Уж если убивать себя пристало,
Чтоб смерть очам вернула горний свет, —

То лишь тому, кто верой был согрет,
Но жил в скорбях и бедствовал немало.

Но у людей с жар-птицей сходства мало,
Не возвращает жизни им рассвет;
В руках — ленца, в ногах проворства нет...

35

Кто ночью на коне, тот вправе днем
На миг прилечь и подремать немного, —
Вот так-то жду и я, что отдохнем,
О, жизнь моя, мы милостию Бога;

Зло скудно там, где скуден мир добром
И грань меж них проложена нестрого...

.....

36

О память об ударе, что нанес
Мне в грудь кинжал, отточенный любовью...

37

Я только смертью жив, но не таю,
Что счастлив я своей несчастной долей;
Кто жить страшится смертью и неволей, —
Войди в огонь, в котором я горю...

.....

38

Я тем живей, чем длительней в огне:
Как ветер и дрова огонь питают,
Так лучше мне, чем злей меня терзают,
И тем милей, чем гибельнее мне...

.....

39

Будь чист огонь, будь милосерден дух,
Будь одинаков жребий двух влюбленных,
Будь равен гнет судеб неблагоприятных,
Будь равносильно мужество у двух,

Будь на одних крылах в небесный круг
Восхищена душа двух тел плененных,
Будь пронзено двух грудей воспаленных
Единою стрелою сердце вдруг,

Будь каждый каждому такой опорой,
Чтоб, избавляя друга от обуз,
К одной мете идти двойною волей,

Будь тьмы соблазнов только сотой долей
Вот этих верных и любовных уз, —
Ужель разрушить их случайной ссорой?

40

Увы! увы! Как горько уязвлен
Я бегом дней и, зеркало, тобою,

В ком каждый взгляд прочесть бы правду мог.
Вот жребий тех, кто не ушел в свой срок.
Так я, забытый временем, судьбою,
Вдруг, в некий день, был старостью сражен.
Не умудрен, не примирен,
Смерть дружественно встретить не могу я;
С самим собой враждуя,
Бесцельную плачу я дань слезам.
Нет злей тоски, чем по ушедшим дням!

Увы, увы! Гляжу уныло вспять
На прожитую жизнь мою, не зная
Хотя бы дня, который был моим.
Тщете надежд, желаниям пустым,
Томясь, любя, горя, изнемогая
(Мне довелось все чувства исчерпать!),
Я предан был, — как смею отрицать?
Скрыв истину, меня держали страсти;
В своей смертельной власти;
Но срок их царства мне казался мал,
И длись он дольше, — я бы не устал.

Влачусь без сил, — куда? Не знаю я;
Страшусь глядеть, но время, убегая,
Не прячет явь, хоть отвращаю взгляд.
И вот теперь мне годы плоть язвят,
Душа и смерть, усилия смыкая,
Мной доказуют бренность бытия,
Когда догадка истинна моя

(Стань, Господи, тому порукой!),
Я буду мучим вечной мукой:
Ведь вольной волей, Боже, я Твой свет
Отверг для зла, и мне спасенья нет.

41

Я отлучен, изгнанник, от огня;
И никну там, где все произрастает;
Мне пищей — то, что жжет и отравляет;
И что других мертвит, — живит меня...

.....

42

Скорблю, горю, томлюсь, — и сердце в этом
Себе находит пищу. Сладкий рок!
Кто б жить одним лишь умираньем мог,
Как я, теснимый злобой и наветом?

Ты, лютый Лучник, знаешь по приметам,
Когда настал твоей деснице срок
Нам дать покой от жизненных тревог;
Но вечно жив, в ком смерть живым бьет светом...

.....

43

Будь у огня равенство с красотой,
Являющей исток свой в ваших взорах,
Не знал бы мир тех льдистых стран, в которых,
Как огнемёт, не запылал бы зной.

Но небо страждет нашей маетой
И вашу прелесть держит на запорах,
Чтоб нам не пасть из-за нее в раздорах
И в скорбной жизни обрести покой.

Так не равны краса и пламень силой,
И лишь пред тем любовью мы горим,
Что нам доступно прелестью своею;

Таков и я в свой век, Синьор мой милый:
Горю и гибну, но огонь незрим,
Затем, что въявь пылать я не умею.

44

Еще лежал на сердце камнем гнет,
И жаждал я единственного блага —
Чтоб скорбь нашла в слезах себе исход,

Как волей рока вновь вспоила влага
Ростки и корни горестей моих,
И смерть дала мне щедро, не как скряга,

В твоей кончине снова боль: двоих
(Ты сыну вслед взят гробовым покоем)
Оплакивать должны перо и стих.

Он был мне брат; ты — нам отец обоим;
Он был любим; ты — почитаем мной;
Какой утрате легче дверь откроем?

Он в памяти начертан как живой,
Ты на сердце изваян нерушимо —
И пуще горе лик снедает мой,

И все ж скорблю слабей о том, что чтимо;
Ведь ты упал, созрев; незрелым — он;
Утратить старца — мене ощутимо;

Для нас в злочастье гнет не так силен,
Раз понята неотвратимость нами,
И чувствами рассудок не смущен.

Но кто в гробу не окропит слезами
Родителя, прощаясь навсегда
С ним, сызмальства стоявшим пред глазами?

Тем горше нам и мука и беда,
Чем полновесней чувство им внимает, —
Я ж не таился, Боже, никогда!

Когда душа рассудку власть вручает,
Он взнудывает так, что боль потом
Своим обильем лишь сильней терзает.

И не лелей в себе я мысль о том,
Что праведнику на небе неведом
Тот смертный страх, с которым мир знаком,

Росли б мои страданья; но их бедам
Целенье — в вере; тем, кто в благе жил,
И смерть не смеет быть лихим соседом;

Но ум себя в нас плоти подчинил,
И тем страшней нам смерть, чем крепче сила,
С какой нас предрассудок охватил.

Уж девяносто раз в волнах гасило
Свой светоч солнце, прежде чем твоя
Душа в благом успенье опочила.

Взят на небо из бедствий бытия,
Спаси теперь меня, что умер вживе, —
Ведь в мир пришел твоею волей я!

Ты ж мертв от смерти, — а судьбы счастливей,
Чем в Божьем лоне, можно ли желать?
Я зависти не скрою, — было б лживей!

К вам за порог запрещено вступать
И времени и року, что в отраде
Нам ложь, а в муке правду любят слать;

И светочи у вас не меркнут в чаде,
И рознь часов насильем не томит,
И с неизбежным случай не в разладе;

И ночь ваш блеск собою не темнит,
И день его своим огнем не множит,
Как здесь, когда нам солнцем зной излит.

Мне смерть твоя ждать смерть мою поможет,
Затем, что ты мне явлен в месте том,
О коем мысль лишь редко мир тревожит.

Не склонен худшим смерть считать концом,
Кто, кончив жизнь, в нее вступает снова,
К престолу Божью с милостью вedom.

Там жду и чаю, волей всеблагою,
Тебя увидеть, коль в грязи земной
Ум не покинет сердца ледяного.

И если связан сын с отцом такой
Любовью там, где все любовь связует...

.....

45

Вот так же, как чернила, карандаш,
Таят стиль низкий, средний и высокий,
А мрамор — образ мощный иль убогий,
Под стать тому, что может гений наш, —

Так, мой Синьор, покров сердечный ваш
Скрывает, рядом с гордостью, истоки

Участливости нежной, хоть дороги
Мне к ней еще не открывает страж.

Заклятья, камни, звери и растенья,
Враги недугов, — будь язык у них, —
О вас сказали б то же в подтвержденье;

И, может быть, я впрямь от бед моих,
У вас найду защиту и целенье...

.....

46

Оно дошло, — оставьте попеченье! —
И перечел его я двадцать раз:
Вы выставили зубы напоказ,
Как тело пищу, кончив насыщенье.

Меня ж взяло, в пути назад, сомненье, —
Не Каин ли был праотцом у вас?
Так! вы — его потомство среди нас:
Чужая радость вам всегда в мученье;

Гнездятся в вас нечестье, зависть, месть;
У вас любовь к другому под запретом;
Вы смерть души торопитесь обрести;

Что о Пистойе сказано Поэтом,
То крепко надо помнить вам. А лесьть
Перед Флоренцией, — что толку в этом?

Конечно, дивным светом
Мой город блещет. — Только этот свет
Незрим для вас, в ком благостыни нет!

47

Есть исполин: он ростом столь высок,
Что человек очам его не явлен,
И уж не раз стопую этих ног
Был целый город сплющен и раздавлен;
Но все же неба тронуть он не смог,
Хоть башен строй был к солнцу им направлен,
Зане на весь его огромный стан
Один есть зрак, — и тот лишь пятке дан.

Он видит то, что ползает в пыли,
А теменем равняется с звездами;
И за два дня б измерить не могли
Мы ног его, покрытых волосами;
Теплу ли, стуже ль сроки подошли,
Он всякими скучает временами;
И как челом он к небу льнет в упор,
Так и ступней он выше высей гор.
Что перед нами зернышко песка,
То пред его пятою наши горы;
Средь шерсти ног, как мошки средь леска,
Гнездится чужд, пугающая взоры;
Там был бы кит не больше мотылька;
А стонет он и требует опоры,
Лишь если вихрь в то око нанесет
Мякину, дым иль пыли хоровод.

Ленивая при нем старуха есть,
Кормилица и нянька глыбы этой;
Его слепую, алчущую месть
Она исконно держит разогретой;
Уйдет ли он, — она спешит залезть
Во щель теснины, высю стен одетой;
Когда ж он спит, она во мраке ждет
И донимает голодом народ.
Бескровная и желтая, она
На грузной груди знак владыки носит;
Она людским страданием жирна,
Но вечно ест и вечно пищи просит,
И, зависти не зная мер и дна,
Себя клянет и прочих не выносит;
В ней сердце камень; длань — железный брус
В ее утробе — скал и моря груз.

Семь отпрысков их рыщут по земле
Меж полюсами, мучимые жаждой, —
На правых ополчаются во зле,
И тысячу голов имеет каждый,
И вечной бездны стелют зев во мгле,
И ловят жертвы в бездну не однажды;
Их члены обвивают тело нам,
Как стену плющ, ползущий по камням...

.....

48

1. Для красоты, что здесь погребена
Безвременно, — одно есть утешенье:
Жизнь принесла ей смертное забвенье,
А смертью ныне жизнь возвращена.

3. Зачем не к ликам, старостью измятым,
Пришла ты, Смерть, и сорвала мой цвет?
— Затем, что в небесах приюта нет
Запятнанному тленьем и развратом.

4. Смерть нанести не пожелала рану
Оружьем лет и преизбытком дней
Красе, что здесь почила, — дабы ей
Вернуться ввысь, не потерпев изъяну.

5. Почившая здесь красота пришла,
Других существ на свет настолько краше,
Что смерть, с кем естество враждует наше,
Для дружбы с ним ей жизнь оборвала.

7. Я здесь почил, чуть появясь на свет;
Я — тот, к кому так быстро поспешила
Смерть, что душа, чью плоть взяла могила,
Едва заметила, что плоти нет.

8. Смерть не дала мне, погребя во мгле
Ту красоту, что здесь была моею,
Вернуть ее всем тем, кто скуден ею,
Чтоб прежним мне воскреснуть на земле.

— Друг ваш мертвый рассуждает и говорит так: ежели небо отняло красоту у всех других людей в мире, дабы меня одного создать таким прекрасным, каким создало, и ежели по божественным законам я должен ко дню Страшного суда явиться таким же, каким был когда-то, то отсюда следует, что красоту, данную мне, я не могу вернуть тем, у кого отнял ее, но что я должен быть прекраснее их в вечности, а они — уродливее меня. Это — противоположность той мысли, какую я выразил вчера; но то — притча, а это — истина.

Ваш Микеланьо́ло Буонарроти

12. Я словно б мертв, но миру в утешенье
Я тысячами душ живу в сердцах
Всех любящих, и, значит, я не прах,
И смертное меня не тронет тленье.

— Ежели достаточно, не посылайте мне больше ничего.

16. Здесь рок послал безвременный мне сон,
Но я не мертв, хоть и опущен в землю,
Я жив в тебе, чьим сетованьям внемлю,
Затем, что в друге друг отображен.

— Не хотел посылать вам это, потому что скверно вышло, но форели и трюфели одолели бы и само небо. Вверяю себя вам.

17. Когда ста лет в двучасье ты лишился,
То вечности тебя бы люстр лишил;

— О нет, затем, что за день век прожил,
Кто за день жизнь познал и в склеп спустился!

— Некто видит Чекино мертвым и обращается к нему, а
Чекино отвечает.

18. К благой судьбе я смертью приведен:
Бог не желал меня увидеть старым,
И так как рок не властен бóльшим даром,
Все, кроме смерти, было б мне в урон.

— Теперь, когда обещание пятнадцати надписей выполнено, я больше уже не повинен вам ими, разве что придут они из рая, где он пребывает.

19. Вот этот прах, остатки бытия,
Где лика нет, где очи уж ислтели, —
Урок тому, кого пленять умели,
В какой тюрьме жила душа моя.

Вариант:

Урок тому, чьим счастьем был в постели,
Кого лобзал, в ком жил душою я.

— Вбейте в себя две последние строчки, ибо они — нраво-
учительные; посылаю же я вам это в погашение пятнадцати
надписей.

21. Кто этот гроб слезами орошает,
Тот понапрасну верит, что вернет

Его слеза сухому древу плод:
Ведь по весне мертвец не воскресает.

— Эта глупость, тысячекратно сказанная, — ни к чему!

28. Мне красоту пожаловал Господь,
Родитель же мне передал лишь тело;
Но если Богом данное истлело,
Что ж смертная от смерти примет плоть?

— Посылаю вам с запиской дыни, рисунка же пока нет, но я изготовлю его непременно со всем искусством, на какое способен. Поручите меня вниманию Баччо и скажите ему, что, будь у меня здесь рагу, каким он угощал меня там, я стал бы теперь вторым Грациано, и поблагодарите его за меня.

33. При жизни я кому-то жизнью был,
И с той поры, как сделался я прахом,
Ревнивый друг ждет смерти, мучим страхом,
Чтоб кто-нибудь его не упредил.

— Нескладица! Ручей иссяк; надо подождать дождя, а вы так торопите!

45. Чеккино — в жизни, ныне — я у Бога,
Мирской на миг, небесный навсегда;
Счастливая вела меня звезда:
Где стольким смерть, мне в жизнь была дорога.

— Так как поэзия этой ночью молчала, посылаю вам четыре надписи, за три пряника скряги, и вверяю себя вам.

49

Ночь! сладкая, хоть мрачная пора,
От всех забот ведущая к покою!
Как зорек тот, кто чтит тебя хвалою,
Как та хвала правдива и мудра!

Ты тяжесть дум снимаешь до утра,
Целишь их жар прохладой nocturnoю,
И часто я, влеком своей мечтою,
Во сне взлетаю на небо с одра.

О сумрак смерти, знаменье предела
Всех вражеских душе и сердцу бед.
Конец печалей, верное лекарство, —

Ты можешь врачевать недуги тела,
Унять нам слезы, скинуть бремя лет
И гнать от беззаботности коварство.

50

1. Невелика цена тому...

.....

Ты б увидел свой лик в моем,
Во всей его красе и благостыне,
Когда б не слеп в избытке света ныне.

2. Никто желанной воли не найдет
До той поры, пока не подойдет
К пределам жизни и искусства ...

.....

3. В такой злочастной доле мне ваш лик
Несет, как солнце, то рассвет, то сумрак...

.....

4. Хоть счастлив я твоим благоволеньем,
Страшусь его, как гнева твоего,
Затем, что крайностью его
Любовь опять смертельным бьет раненьем...

.....

5. Другой стреле удастся ль впредь, — не знаю,
Но рок сильней, чем мой исконный навык.

6. Что должен? Что могу? Иль чем Любовь,
Еще доймешь, пока есть в жилах кровь?

.....

Скажи ему, что вновь и вновь
Ты злой звездой теснишь его заботы...

51

Я заточен, бобыль и нищий, тут,
Как будто мозг, укрытый в костной корке,
Иль словно дух, запрятанный в сосуд;

И тесно мне в моей могильной норке,
Где лишь Арахна то вкушает сон,
То тянет нить кругом по переборке;

У входа кал горой нагроможден,
Как если бы обжоре-исполину
От колик здесь был нужник отведен;

Я стал уметь распознавать урину
И место ее выхода, когда
Взгляд по утру сквозь щель наружу кину;

Кошачья падаль, снедь, дерьмо, бурда
В посудном ломе, — все встает пределом
И мне движенья вяжет без стыда;

Душе одна есть выгода пред телом:
Что вони ей не слышно; будь не так, —
Сыр стал бы хлебу угрожать разделом;

С озноба, с кашля я совсем размяк:
Когда душе не выйти нижним ходом,
То ртом ее мне не сдержать никак;

Калекой, горбуном, хромцом, уродом
Я стал, трудясь, и, видно, обрету
Лишь в смерти дом и пищу по доходам;

Я именую радостью беду,
Как к отдыху тянусь я к передрягам, —
Ведь ищущим Бог щедр на маету!

Взглянуть бы на меня, когда трем Магам
Поют акафисты, — иль на мой дом,
Лежащий меж больших дворцов оврагом!

Любовь угасла на сердце моем,
А бóльшая беда теснит меньшую:
Крыла души подрезаны ножом;

Возьму ль бокал, — найду осу, другую;
В мешке из кожи — кости да кишки;
А в чашечке цветка зловонье чую;

Глаза уж на лоб лезут из башки,
Не держатся во рту зубов остатки, —
Чуть скажешь слово, крошатся куски;

Лицо, как веер, собрано все в складки, —
Точь-в-точь тряпье, которым ветер с гряд
Ворон в бездожде гонит без оглядки;

Влез в ухо паучишка-сетопряд,
В другом всю ночь сверчок поет по нотам;
Одышка душит, хоть и спать бы рад;

К любви и музам и цветочным гrotам
Мои каракули, — теперь, о страх,
Кульки, трещотки, крышки нечистотам!

Зачем я над своим искусством чах,
Когда таков конец мой, — словно море
Кто переплыл и утонул в соплях.

Прославленный мой дар, каким, на горе
Себе, я горд был, — вот его итог:
Я нищ и дряхл, я в рабстве и позоре.

Скорей бы смерть, пока не изнемог!

52

Резь, лихорадка, боль зубов и глаз...

.....

53

И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке, — и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит.

Жду ль радости, тревога ль сердце давит,
Мудрейшая, благая донна, — вам
Обязан всем я, и тяжел мне срам,
Что вас мой дар не так, как должно, славит.

Не власть Любви, не ваша красота,
Иль холодность, иль гнев, иль гнет презрений
В злочастии моем несут вину, —

Затем, что смерть с пощадою слита
У вас на сердце, — но мой жалкий гений
Извлечь, любя, способен смерть одну.

54

Как из скалы живое изваянье
Мы извлекаем, донна,
Тем боле завершено,
Чем больше камень делаем мы прахом, —
Так добрые деянья

Души, казнимой страхом,
Скрывает наша собственная плоть
Своим чрезмерным, грубым изобильем;
Лишь ты своим размахом
Ее во мне способна побороть, —
Я ж одержим безвольем и бессильем.

55

Здоровый вкус разборчиво берет
В первейшем из искусств произведенья,
Где тел людских обличье и движенья
Нам глина, мрамор, воск передает.

Пусть времени глумливый, грубый ход
Доводит их до порчи, разрушенья, —
Былая красота их от забвенья
Спасается и прелесть бережет.

.....
.....
.....

.....
.....
.....

56

Надежная опора вдохновенью
Была дана мне с детства в красоте, —
Для двух искусств мой светоч и зеркало.

Кто мнит не так, — отдался заблуждению:
Лишь ею влекся взор мой к высоте,
Она резцом и кистью управляла.

Безудержный и низкопробный люд
Низводит красоту до вождельня,
Но ввысь летит за нею светлый ум.
Из тлена к божеству не досягнут
Незрячие; и чаять вознесенья
Неизбранным — пустейшая из дум!

57

Чтоб не собирать по крохам у людей
Единый лик красы неповторимой,
Был в донне благостной и чтимой
Он явлен нам в прозрачной пелене, —
Ведь множество своих частей
Берет у мира небо не вполне.
И внемля вздох ее во сне,
Господь в единое мгновенье
Унес из мерзости земной
Ее к себе, сокрыв от созерцанья.
Но не поглотит все ж забвенья,
Как смерть — сосуд ее людской,
Ее святые, сладкие писанья.
Нам жалость молвит в назиданье:
Когда б Господь всем тот же дал удел
И смерть искала долг, — кто б уцелел?

58

Когда моих столь частых воздыханий
Виновица навеки скрылась с глаз, —
Природа, что дарила ею нас,
Поникла от стыда, мы ж — от рыданий.

Но не взяла и смерть тщеславной дани:
У солнца солнц — свет все же не погас;
Любовь сильнее: вернул ее приказ
В мир — жизнь, а душу — в сонм святых сияний.

Хотела смерть, в ожесточенье зла,
Прервать высоких подвигов звучанье,
Чтоб та душа была не столь светла, —

Напрасный труд! Явили нам писанья
В ней жизнь полней, чем с виду жизнь была,
И было смертной в небе воздаянье.

59

Когда скалу мой жесткий молоток
В обличье людей преображает, —
Без мастера, который направляет
Его удар, он делу б не помог.

Но Божий молот из себя извлек
Размах, что миру прелесть сообщает;
Все молоты тот молот предвещает,
И в нем одном — им всем живой урок.

Чем выше взмах руки над наковальной,
Тем тяжелей удар: так занесен
И надо мной он к высям поднебесным;

Мне глыбою коснеть первоначальной,
Пока кузнец Господень, — только он;
Не пособит ударом полновесным.

60

Надежнее брони в борьбе с судьбой,
Вернее средств пока не отыскалось,
Чем плач и просьбы! Мне ж они — не щит,
Жестокость и любовь дают мне бой;
У той оружие — смерть, у этой — жалость;
Та — умерщвляет, эта — жизнь щадит.
Так, пути рвя, спешит
Душа к разлуке, столь желанной, с телом,
Чтоб вознестись к пределам,
Куда не раз уже влеклась она,
Где в красоте гордыня не видна;
Но на сердце встает со дна
Пред нею лик, в ком жизни сила,
Чтоб смерть в тот миг любви не победила.

61

Знать, никогда святой не вспыхнет взор
Той радостью, с какой в него гляжу я.
Строг дивный облик, знаменуя,
В ответ улыбке, сумрачный укор.

Вот чайн्याм любовным приговор!
Не может, видно, красота без края,
Свет без границ, что естеством своим
Враждебен навыкам моим,
Гореть со мной, одним огнем пылая.
Меж двух, столь разных лиц, любовь хромая,
Гневясь, спешит найти приют в одном.
Но как мне ждать ее к себе с дарами,
Когда, войдя в меня огнем,
Она течет в обратный путь слезами?

62 – 63

Джованни Строцци на «Ночь» Буонаррото:

Вот эта Ночь, что так спокойно спит
Перед тобою, — Ангела создание.
Она из камня, но в ней есть дыханье:
Лишь разбуди, — она заговорит.

Ответ Буонаррото:

Мне сладко спать, а пуще — камнем быть,
Когда кругом позор и преступленье:
Не чувствовать, не видеть — облегченье,
Умолкни ж, друг, к чему меня будить!

64

Жжет издали меня холодный лик,
Но в нем самом растет оледененье;
В двух стройных дланях — сила без движенья,
Хоть каждый груз им был бы не велик.

Редчайший дух, чью суть лишь я постиг,
Нетленный сам, но разносящий тленье,
Не полоня, ввергает в заточенье
И весел тем, что горестно я сник.

Но, Боже, как столь чудный облик может
Во мне такой обратный дать итог?
Как одарять, достатка не имея?

Не так же ль он во мне беспечность гложет,
Как солнце жжет — не будь к сравненью строг! —
Вселенную, все больше леденя?

65

Лишь вашим взором вижу сладкий свет,
Которого своим, слепым, не вижу:
Лишь вашими стопами цель приближу,
К которой мне пути, хромому, нет;

Бескрылый сам, на ваших крыльях, — вслед
За вашей думой, — ввысь себя я движу;
Послушен вам — люблю и ненавижу,
И зябну в зной, и в холоде согрет.

Своею волей весь я в вашей воле,
И ваше сердце мысль мою живит,
И речь моя — часть вашего дыханья.

И — как луна, что на небесном поле
Невидима, пока не отразит
В ней солнце отблеск своего сиянья.

66

Кто сотворил, из ничего создав,
Бег времени, не бывшего дотоле, —
Двоя одно, дал солнце первой доле,
Второй Луну, соседку нашу, дав.

Судьбы, удачи, случая устав
Был порожден в единый миг оттоле, —
И мне пришлось прийти на свет не в холе,
Но темный жребий на себя приняв.

И вот как тот, кто сам собой томится,
Как, подвигаясь, ночь густеет мглой, —
Так я за грех казнь себя все злее;

Но я утешен тем, что стал светлее
Мой мрак от солнца, что дано судьбой
Вам в спутники, чтоб в этот мир явиться.

67

Глаза мои, вам должно знать,
Что дни бегут и что все ближе время,
Когда для слез закроются пути;
Не хочет жалость вас смыкать,
Пока моя мадонна бремя

Здесь, на земле, благоволит нести.
Но если милость даст войти,
Как всем, кто благ, ей в царство света,
Мое живое солнце это,
Взнесясь горе, нас кинет навсегда.
На что ж глядеть, что медлить здесь тогда?

68

Не только смертью, — страхом перед нею
Я ограждать умею
Себя от донны гордой и прекрасной;
И если болью страстной
Злей, чем всегда, любовь меня палит, —
Лик смерти защитит
Меня верней, чем сердце защищает:
Туда, где Смерть, Любовь пути не знает.

69

На склоне лет, уж к смерти приближаясь,
Я поздно понял твой соблазн, о свет, —
Ты счастьем манишь, какого нет,
И отдыхом, что умер, не рождаясь.
Стыдясь и ужасаясь
Того, чем прежде жил,
И с неба слыша зовы, —
Увы, я вновь прельщаюсь
Грехом, что был мне мил,
В ком смерть душе, а плоти — лишь оковы.
Вам говорит суровый

Мой опыт: в небо внидет только тот,
Кто, чуть родившись, тотчас вновь умрет.

70

Спустившись с неба, в тленной плоти, он
Увидел ад, обитель искупленья,
И жив предстал для Божья лицезренья,
И нам поведал все, чем умудрен.

Лучистая звезда, чьим озарен
Сиянем край, мне данный для рожденья, —
Ей не от мира ждать вознагражденья,
Но от Тебя, Кем мир был сотворен.

Я говорю о Данте: не нужны
Озlobленной толпе его создання, —
Ведь для нее и высший гений мал.

Будь я, как он! О, будь мне суждены
Его дела и скорбь его изгнанья, —
Я б лучшей доли в мире не желал!

71

Лишь оживленная скала,
Резцу покорная, могла
Сберечь лик донны вопреки годинам.
Не небеса ль явить должны нам
В мадонне то, чего достичь я смог?
Она божественно светла

Всем взорам, — не моим единым, —
И все ж умрет, и краткий дан ей срок.
Ее судьба крива на правый бок,
Раз камню — жизнь, а ей уделом — тленье.
Кому дано восстать на мщенье?
Природы сын, один, векам творит, —
Ее ж созданья время не щадит.

72

Как будто чтим, а все же честь мала.
Его величье взор наш ослепило.
Что чернь корить за низкое мерило,
Когда пуста и наша похвала!

Он ради нас сошел в обитель зла;
Господне царство лик ему явило;
Но дверь, что даже небо не закрыло,
Пред алчущим отчизна заперла.

Неблагодарная! Себе на горе
Ты длила муки сына своего;
Так совершенству низость мстит от века,

Один пример из тех, которых — море!
Как нет подлея изгнания его,
Так мир не знал и выше человека.

73

Лишь многих лет и многих проб итогом,
Взыскательный свой замысел мудрец

Живым ваяет, наконец,
Почти у гроба, в камне первобытном.
Нам новизна в творенье строгом
Дается в час, когда недолго жить нам.
В осуществленье ненасытном
Природа так, лепя за ликом лик,
В тебе пришла к божественной вершине, —
Знак дряхлости и близкого конца.
Вот почему мой страх велик,
И прелесть твоего лица
Его питает странной пищей ныне:
К беде ль влекусь? или к благостыне?
Что впереди — ни выразить, ни знать:
Кончина ль мира? или благодать?

74

Как иногда ваяешь в твердом камне
В чужом обличье собственный портрет,
Так смерти мрачный след
Ношу я часто, словно стал я Ею.
Что мысль о Ней дала мне,
То воплощаю этим сходством с Нею.
Жестокостью своею
Мог под моим резцом
С Ней уравниваться б даже камень смело;
Отныне впредь умею,
Палим Ее огнем,

Ваять одно — себя в мученьях тела;
Но если б захотела
Она сберечь свою красу векам,
Пусть даст мне радость, — я Ей вечность дам!

75

Клоню покорно шею под ярмом,
Встречаю смехом рок неблагоприятный,
Пред жестокосердной донной
Являю сердце в вере и в огне.
В мучении моем —
Лишь длилось бы! — блаженствую вполне.
Раз ясный лик дал мне
На дыбе жизнь и пищу в преизбытке, —
Убить меня какой под силу пытке?

76

Как золотом иль серебром,
Покорными огню, ждет наполненья
Пустая форма, чтоб творенья
Прекрасные, сломав себя, явить, —
Так должен я преобразить
В себе, любви моей огнем,
Плененность безграничной красотой
Той, кем безмерно я влеком,
Кто стала жизни сердцем и душою.
Но слишком узкою стезею
Благая донна сходит в глубь мою:
Чтоб дать ей свет, — себя я разобью.

77 – 78

На могилу Манчины

Почиет здесь, унесена кончиной,
Но в нас жива та красота, что бой
Дала бы смерти правую рукой,
Когда б не родилась Левшой-Манчиной.

*Ответ мессера Микеланджело
мессеру Гандольфо на стихи о Манчине*

Не встретит в небе красота благая,
Как не нашла средь мерзости земной,
Себе подобных, хоть ее Левшой
Кошунственно звала толпа слепая.

Но кисть с доской, скалу с резцом смыкая,
Лишь попусту б я труд потратил свой, —
Я исказил бы лик ее живой,
Все упованья ваши разрушая.

И ежели, как солнце — блеск светил,
Она победно ум наш затмевает.
То знак для вас: безмерна прелесть в ней.

Ваш помысел Господь осуществил:
Он ныне вновь красу ее ваяет,
Но это в Божьей власти, — не в моей!

79

Лишь на огне кузнец чекан дарит
Куску железа, мудрый труд свершая;
И золота огнем не расплавляя,
Высоких форм художник не творит;

И если Феникс прежде не сгорит,
То не воскреснет — так вот, умирая,
Я лщусь мечтой ожить меж духов рая,
Кому ни смерть, ни время не вредит.

От действия огня, что на потребу
Мне в благо дан, чтоб воскресить меня,
Я стал почти уж тенью гробовую;

Но если он влеком природой к небу,
Я ж сделался частицею огня, —
Что ж не берет меня он ввысь с собою?

80

Верните вы, ручьи и реки, взорам
Поток не ваших и соленых вод,
Чей быстрый бег сильней меня несет,
Чем вы своим медлительным напором.

И ты, туман, верни глазам, которым
От слез невидим звездный небосвод,
Их скорбь, и пусть твой хмурый лик блеснет
В мой жадный зрак яснеющим простором.

Верни, земля, следы моим стопам,
Чтоб встать траве, примятой мной сурово,
И ты, глухое эхо, — ропот мой;

И взгляды, вы, — святой огонь очам,
Чтоб новой красоте я отдал снова
Мою любовь, не взятую тобой.

81

Ужели, донна, впрямь (хоть утверждает
То долгий опыт) оживленный лик,
Который в косном мраморе возник,
Прах своего творца переживает?

Так! Следствию причина уступает,
Удел искусства более велик,
Чем естества! В ваянье мир постиг,
Что смерть, что время здесь не побеждает.

Вот почему могу бессмертье дать
Я нам обоим в краске или в камне,
Запечатлев твой облик и себя;

Спустя столетья люди будут знать,
Как ты прекрасна, и как жизнь тяжка мне,
И как я мудр, что полюбил тебя.

82

Когда ты, донна, приближаешь
Свои глаза к глазам моим, —

В их зеркале себе я зрим,
А ты себя в моих отображаешь.
Меня, увы, ты созерцаешь
Таким, как есть, — в болезнях и летах,
А я тебя — светлей звезды лучистой;
И небу мерзостно, ты знаешь,
Что я, урод, живу в благих очах,
Во мне ж, уроде, виден лик твой чистый,
И все ж кому тропа тернистей:
Тебе ль, вникающей в мой взор?
Мне ль, кто теряет рай лучистый,
Когда смыкаешь ты затвор
Своих очей? — Бесплоден спор
Ничтожества с красою величавой:
В любви должна быть общность лет и славы.

83

В ком тело — пакля, сердце — горстка серы,
Состав костей — валежник, сухостой;
Душа — скакун, не сдержанный уздой;
Порыв — кипуч, желание — без меры;

Ум — слеп и хром, и полн ребячьей веры,
Хоть мир — капкан и стережет бедой:
Тот может, встретясь с искоркой простой,
Вдруг молнией сверкнуть с небесной сферы.

Так и в искусстве, свыше вдохновен,
Над естеством художник торжествует,
Как ни в упор с ним борется оно;

Так, если я не глух, не ослеплен
И творческий огонь во мне бушует, —
Повинен тот, кем сердце зажжено.

84

Я стал себе дороже, чем бывало,
С тех пор, как ты — здесь, на сердце моем;
Так мрамор, обработанный резцом,
Ценней куска, что дал ему начало.

Лист, где искусство образ начертало,
Неравночтим с тряпицей иль клочком:
Так и моя мишень твоим челом
Означена, — и горд я тем немало.

Я прохожу бестрепетно везде,
Как тот, кого в пути вооруженье
Иль талисман от напастей хранят;

Я не подвластен пламени, воде, —
Твоим гербом слепцам дарую зренье,
Своей слюной уничтожаю яд.

85

Стремясь назад, в тот край, откуда он,
Извечный дух, в теснины заточенья
Сошел к тебе, как ангел всепрощенья,
И мир им горд, и ум им просветлен.

Вот чем горю и вот чем полонен,
А не челом, не знающим волненья:
Любовь, избыв бывшие заблужденья,
Верна добру, принятому в закон.

Здесь — путь всему, что высоко и ново,
Чем живо естество; и сам Господь
Вспоможествует этому немало.

Здесь предстает величье Всеблагого
Полней, чем там, — где лишь красива плоть, —
И люблю мне глядеть в его зеркало!

86

Что мне сулишь? Что хочешь сделать вновь
С сожженным деревом, сердцем одиноким?
Дай разгадать хотя б намеком,
Поведай мне, чего мне ждать, Любовь?

Уже к мете мои подходят годы,
Как на излете падает стрела,
И грозный огонь во мне погаснет скоро;
Тебе простил я прежние невзгоды,
Затем что зря ты силы извела,
И я страстям отныне — не опора;
Как ни дразни, не разгорится ссора:
На что душе, на что очам моим
То, чем я прежде был томим?
Я победил: ты не страшна нimalo,

Хоть сил у сердца меньше, чем бывало.
Ты мнишь, быть может, новой красотою
Меня завлечь в твой роковой силок,
Где и мудрец бессилен защищаться
И опытнейший слаб перед бедою?
Но, словно лед на пламени, я б мог
Лишь таять, падать, но не возгораться,
Одною смертью нам дано спастись
От острых стрел и беспощадных рук,
Что расточают столько мук,
Не взвесивши, в возмездиях за вины,
Ни времени, ни места, ни причины.

Уже душа моя шлет к смерти слово
И о себе с собою говорит,
И что ни час, томится новой думой,
И что ни день, покинуть плоть готова,
И наперед в посмертный путь спешит,
Страшась и веря, светлой и угрюмой,
Как прозорлива ты, Любовь! Подумай,
Как ты лиха, смела, сильна, грозна,
Раз мысль о смерти мне страшна,
Хотя она уже передо мною.
Засохший ствол вновь хочет цвести листвою!

Чего ж еще? Все ль я должник твой?
Царство твое в былом довлекло надо мной,
Тебе рабом я был всю жизнь доныне.
Чей умысел, чья сила, чье коварство

Опять влекут к тебе, Властитель злой,
В чем сердце — смерть, хоть речь — о благостыне?
Бесчестьем было б для святыхни,
Когда б душа, воскреснув к жизни, вспять
Пошла к тому, кто жаждал смерть ей дать!

Все, что живет, вернется в землю вскоре;
Все тленное скудеет красотой;
Предавшийся любви спастись не может;
Грех состоит с возмездьем в договоре,
И каждый, соблазнившийся метой,
Что мне прельщением сердце гложет,
Свое злочастие лишь множит.
Ужель день смерти, благ моих опора,
Из-за тебя мне станет днем позора?

87

Уж сколько раз, в чреде немалых лет,
Мертвим, язвим, и все ж не сыт тобою
Я был, мой грех! А ныне, с сединою,
Ужель поверю в лживый твой обет?

Цепей, расковок как обилен след
На бедных членах! Шпор твоих иглою
Как ты пинал меня! Какой рекою
Я слезы лил! как тяжек был мой бред!

Клянуп тебя, Любовь, — но жажду все же,
От чар твоих свободный, зная: зачем
Ты гнешь свой лук для призрачных мишеней?

Пиле, червю грызть уголья негоже;
Но так же срамно гнаться вслед за тем,
Кто, одряхлев, утратил пыл движений!

88

Когда раба хозяин, озлоблен,
Томит, сковав, в безвыходной неволе,
Тот привыкает так к злочастной доле,
Что о свободе еле грезит он.

Привычкою смиряем тигр, питон
И лев, в лесу родившийся для воли;
Юнец, творящий вещь в поту и боли,
Прибытком сил за труд вознагражден.

Но иначе огонь себя являет:
Зеленых прутьев пожирая сок,
Он мерзнущего старца согревает,

Он юных сил в нем возрождает ток,
Живит, бодрит, опять воспаляет, —
И вот уж тот любовью занемог.

Кто в шутку или впрямь изрек,
Что стыдно старцу пламенеть любовью
К высокому, — тот предан суесловью!

89

Ты мне даешь, что выгодно тебе,
А от меня ждешь вещи невозможной...
.....

90

И карандаш и краски уравниали
С благой природой ваше мастерство
И так высоко вознесли его,
Что в ней красы еще прекрасней стали.

Ученою рукой теперь нам дали
Вы новый плод усердья своего
И, не презрев из славных никого,
Нам многих жизней повесть начертали.

Напрасно век, с природой в состязанье,
Прекрасное творят: оно идет
К небытию в урочный час отлива;

Но вы вернули вновь воспоминанье
О поглощенных смертью, — и вот,
Ей вопреки, оно навеки живо!

91

Когда замыслит дивный ум создать
Невиданные облики, — сначала
Он лепит из простого материала,
Чтоб камню жизнь затем двойную дать,

И на бумаге образ начертать,
Как ловко бы рука ни рисовала,
Потребно проб и опытов немало,
Чтоб мудрый вкус мог лучшее избрать.

Так я, твореньем малого значенья
Рожденный, стал высоким образцом
У вас в руках, достойнейшая донна;

Но, сняв излишек, дав мне восполненье,
Ужели вы учительным бичом
Мой гордый пыл смирите непреклонно?

92

Хочу хотеть того, что не хочу,
Но отделен огонь от сердца льдиной;
Он слаб; чертой не сходно ни единой
Перо с писаньем: лгу — но не молчу.

Казнюсь, Господь, что словом ввысь лечу,
А сердцем пуст; ищу душой повинной,
Где в сердце вход, куда б влилось стремниной
В него добро, да гордость отмечу.

Разбей же, Боже, лед мой! Рушь преграду,
Чтоб косностью своей не отвела
Твоих лучей, столь скудных в сей юдоли.

Пошли Твой свет, несущий нам отраду,
Жене своей, — да вспяну против зла,
Преодолев сомнения и боли.

93

Уж дни мои течение донесло
В худой ладье, сквозь непогоды моря,

В ту гавань, где свой груз добра и горя
Сдаёт к подсчёту каждое весло.

В тираны, в боги, вымысел дано
Искусство мне, — и я внимал, не споря,
А ныне познаю, что он, позоря
Мои дела, лишь сеет в людях зло.

И жалки мне любовных дум волненья:
Две смерти, близясь, леденят мне кровь, —
Одна уж тут, другую должен ждать я;

Ни кисти, ни резцу, не дать забвенья
Душе, молящей за себя Любовь,
Нам со Креста простершую объятья.

94

Соблазны света от меня сокрыли
На Божье созерцанье данный срок, —
И я души не только не сберег,
Но мне паденья сладостней лишь были.

Слеп к знаменьям, что стольких умудрили,
Безумец, поздно понял я урок.
Надежды нет! Но если б Ты помог,
Чтоб думы себялюбие избыли!

Сравни ж путь к небесной высоте,
Затем, что без Тебя мне не по силам
Преодолеть последний перевал;

Внуши мне ярость к миру, к суете,
Чтоб недоступен зовам, прежде милым,
Я в смертном часе вечной жизни ждал.

95

Ни гаже, ни достойнее презренья,
Чем я, Тебя забывший, в мире нет;
И все ж прости нарушенный обет
Усталой плоти, впавшей в искушенья;

Не размыкай, о Вседержитель, звенья
Моих шагов туда, где вечен свет:
О вере говорю, — себе во вред
Я не вкусил в ней полноты спасенья.

Чем редкостней, тем лишь все боле мил
Мне дар даров: к покою, к благостыне
Другого мир не обретет пути;

Ты кровь свою за нас так щедро лил,
Что станешь ли скупей на милость ныне?
Иных ключей нам к небу не найти!

96

Назойливый и тяжкий скинув груз,
Благой мой Боже, и простясь со светом,
К Тебе, без сил, в челне нестойком этом,
Из странных бурь в родную тишь вернусь.

Терн, и в ладони гвоздь, и крестный брус
Со скорбным ликом, жалостью согретым, —
Всё страждущей душе звучит обетом,
Что многим покаяньем я спасусь.

Не взор судьи Твое святое око
Да кинет мне в былое, — строгий слух
Да не грозит мне карой возмещения;

Да кровь Твоя омоет грязь порока!
Чем я старей, тем ревностней мой дух
Ждет помощи твоей и всепрощенья.

97

Годами сыт, отягощен грехами,
Укоренен в злодействах бытия,
К своей двойной уж близок смерти я,
Но сердце яд пьет полными струями.

Иссякшие не могут силы сами
Сломить судьбу, любовь, соблазны дня, —
И светлая нужна им длань Твоя,
Чтоб удержать пред ложными стезями.

Но мало мне, Господь мой, что готов
Ты душу взять, утратившую чистый,
Небытием пожалованный склад;

Пока не снят земной с нее покров,
Молю сравнять подъем крутой и мгlistый,
Чтоб прост и светел был ее возврат.

98

В унынии и в скорби я лелею
Раздумия, что в памяти живут
Минувшее, и ум вперяет взгляд
В былую жизнь, и мучается ею.

Мне сладко, что пред смертью разумею,
Как призрачен людских соблазнов ряд;
Мне горько, что прощенья за разврат
На склоне лет я ждать уже не смею.

Пусть нам обеты шлет твоя любовь,
Но, Господи, не дерзки ль ожиданья,
Что не закрыт и поздним пеням вход?

И все ж Твоя свидетельствует кровь,
Что, на Себя приняв за нас страданья,
Ты не исчерпал всех своих щедрот.

99

Уж чую смерть, хоть и не зная срока,
Я вижу: жизнь все убыстряет шаг,
Но телу еще жалко плотских благ,
Душе же смерть желаннее порока.

Мир — в слепоте: постыдного урока
Из власти зла не извлекает зрак,
Надежды нет, и все объемлет мрак,
И ложь царит, и правда прячет око.

Когда ж, Господь, наступит то, чего
Ждут верные Тебе? Ослабевает
В отяжках вера, душу давит гнет;

На что нам свет спасенья Твоего,
Раз смерть быстрее и навсегда являет
Нас в срамоте, в которой застаёт?

100

Хоть и сулит мне вящее желанье
К моим годам года добавить не раз, —
Смерть не замедлит шага ни на час:
Чем больше ждешь, тем ближе с ней свиданье.

Да и к чему на счастье упованье,
Раз лишь в скорбях Господь приемлет нас?
Скольженье дней, и все, что тешит глаз,
Тем зlostнее, чем ярче их блистанье.

И ежели, мой Боже, я порой
Весь отдаюсь могучему стремленью,
Несущему покой душе моей,

Но собственной ничтожному ценой, —
Дай в тот же миг свершиться вознесенью!
Чем дольше срок, тем пыл к добру слабей.

101

Чем жарче в нас безумные стремленья,
Тем больше нужен срок, чтоб их изгнать;
А смерть уж тут и не согласна ждать,
И воля не взнуздает вождельня...

102

И радостны, и скорбию убиты
Всеправедные души, что за них
Ты принял смерть, чтоб для сынов земных
Врата Эдема были б вновь открыты;

Им радостно, что дети зла омыты
От первородных, жалких скверн своих;
Им горестно, что от мучительств злых,
Как раб рабов, угас в своей крови Ты.

Кто Ты? откуда? — Небо в изъясненье
Смежило взор, разверзло зев земли,
Шатнуло горы, всколебало море;

Коснеют злые ангелы в позоре,
В обитель мрака праотцы ушли,
Но весел человек, приняв Крещенье.

103

Мул, свечи, сахар... А сейчас свершила
Еще бутыль мальвазии свой вход:
И щедростью подавлен, — пусть расчет
Вершат весы святого Михаила.

В чрезмерной тишине мои ветрила
Обвисли так, что в море не найдет
Пути мой челн, — и, как солому, ждет
В безжалостных волнах меня могила.

За ласку, за обилие щедрот,
За пищу, за питье, за посещение,
Которое лишь радость мне несет.

Ничтожное, синьор мой, возмещенье —
Всего себя отдать вам в свой черед:
И это — долг, отнюдь не подношенье!

104

По благодати Креста и Божьих мук
Я, отче, жду, что удостоюсь рая;
И все ж, пока во мне душа живая,
Земных утех все будет мил мне круг.

Пускай лежит меж нами путь разлук,
Моря и горы, — мысль не замечая
Лесов, озер, летит, крыла ширяя,
Как мчится дух поверх дождей и вьюг.

Так мчусь и я упрямой думой к вам
Скорбеть о смерти моего Урбино,
Который был бы, мнится, здесь со мной,

Когда бы жил. Теперь из гроба сам
Меня зовет он взвиться над низиной
Туда, где ждет обоих нас покой.

105

С приятнью неиспытанной и жгучей
Слежу, как овцы вверх по крутизне
Ползут, пасясь то тут, то там над кручей,
А их хозяин, тешась в стороне
Дудкою незатейливо певучей,
То недвижим, то бродит в полусне,
Пока его жена, в уборе грубом,
Степенно свиньям корм дает под дубом.

Как взору мил на высоте стоящий
Из глины и соломы их приют,
Покрытый снедью стол, очаг горящий
Под ясенем, раскинувшимся тут!
Кто нагоняет жир свинье лежащей,
Кто батогом ослу внушает труд;
А дряхлый дед безмолвно и нестрого
Глядит кругом, воссевши у порога;

Они не прячут чувств от наших взоров:
Их счастье — мир, без золота и шелков.

Пока их плуг бредет вдоль косогоров,
Нам день явить богатства их готов;
Им вор не страшен, нет у них затворов,
Раскрыты настежь двери их домов,
И любо им, покончивши с трудами,
На сене спать, насытятся желудями.

Для Зависти нет места в этом строе,
Само себя снедает Чванство тут;
Лишь зелены берут их за живое
Да луг, где травы выше всех растут;
Им пахота милей, чем все другое;
Они сошник, как драгоценность, чтут;
Две-три корзины им желанней злата;
Вся утварь их — мотыга да лопата.

Слепая Скупость, низкие расчеты,
Вы, топчашие естество во прах, —
Вам Чванство шлет всегдашние заботы
О золоте, о землях, о чинах;
Вам Похоть не дает вкусить дремоты,
А Зависть омрачает свет в очах;
Стяжательство вам истину застлало,
Что срок наш мал и что нам нужно мало.

Когда-то наши дальние предтечи
Питались желудями и водой:
Вот луч, пример, указка издалече,
Вот что должно обжорству быть уздой.

Прислушайтесь немного к этой речи:
Скучает царь высокою чредой
И тянется к неведомым уладам, —
А селянин довольствуется стадом.

В монистах, в злате, но с тоской во взоре
Богатство ждет со всех сторон лишь бед:
Чуть дождь, чуть ветер — все ему на горе,
Во всем язык вещаний и примет.
А Нищета — той по колено море:
Живет, чем есть; до завтра — дела нет;
Ей лес, как дом, и в рубище убогом
Она чужда заботам и тревогам.

Дары, стяжанья, вычурность приличий,
Грех, благодать, искусства торжество
Для селянина кажутся лишь притчей;
Злак, молоко, вода — вот жизнь его,
А песни да мозоли — счет отличий,
Потерь, наценок, прибылей, всего,
Что гнет ему над пахотою спину;
Так, не ропща, приемлет он судьбину.

Он молит, чтит, боится, любит Бога
На борозде, средь стада, за трудом;
Бог для него — советчик и помога
Со стельною коровой, с злым быком;
Навряд, Зачем, Как, Если — их тревога
Над ним бессильна, с ней он незнаком:

Он простодушно верит в Бога, в Небо,
А те в ответ ему приносят хлеба.

Навряд — всегда с оружием, но хромо,
И движется, как саранча, прыжком;
Пугливая трясет его истома,
Как по болоту ветер тростником.
Зачем — столь тоще, что едва весомо;
Хоть сто ключей по поясу кругом
На нем звенят, — но все они с изъяном;
Его дорога — ночью, под туманом.

Как с Если — родичи, почти что братья,
Гиганты столь огромной вышины,
Что льстятся солнцу заключить в объятья,
Хотя лучи их зренью не видны;
Все города и веси без изъятия
От тени их убоги и темны;
Меж оползней и скал стопу пристроив,
Они пытаются прочность их устоев.

Проходит Правда нищей и бездомной,
За что народ и чтит ее как раз;
Как солнце в небе — зрак ее огромный,
Как золото — плоть, и сердце — как алмаз;
Ее огонь встает из ночи темной
Со всех концов, хоть лишь в одном погас;
Пред взором зеленея изумрудом,
Она враждебна козням и причудам.

Пристойно опустивши долу очи,
Вся мишурой обвешана вокруг,
Проходит Ложь, с душой темнее ночи,
Но с виду всем заступница и друг;
Ей, ледяной, жить в зное дня нет мочи,
Нужна ей тень, чтоб избежать докук;
Она дрожит и делится советом
С Изменою, Коварством и Наветом.

Вслед ей Лесть проходит хлопотливо, —
Юна, проворна, хороша собой,
Раскрашена, разубрана на диво,
Обильней, чем цветами луг весной;
Она вертит всем скромно и учтиво,
Твердит лишь то, чего б хотел другой;
И смехом и слезой она лукавит,
Глазами любит, пальцами удавит.

Она не только мать злодейств придворных,
Она их нянчит, кормит молоком,
Хранит, растит в руках своих проворных...

.....

КОММЕНТАРИИ

ДАТЫ, СОБЫТИЯ, ТЕКСТЫ

Материалы, собранные ниже, ставят себе по преимуществу реально-исторические цели; характеристика мировоззрения, поэтики, взаимоотношений изобразительного и стихотворного искусства у Микеланджело, связей его с разными людьми, упомянутыми или подразумеваемыми в его стихах, дана во введении. Для комментариев использованы важнейшие источники и исследования: с одной стороны, переписка Микеланджело, сохранившиеся документы, равно как его биографии, написанные современниками, Асканио Кондиви и Джорджо Вазари, — с другой, новейшие капитальные труды о Микеланджело, затронувшие также и его поэзию *H. Grimm. Leben Michelangelos* (1860 и. а.); *J. A. Symonds. The life of Michelangelo Buonarroti* (1893); *C. Justi. Michelangelo* (1900); *H. Thode. Michelangelo und das Ende der Renaissance* (1902—1906); последние сводные биографии: *P. Toesca. Michelangelo* (1935); *А. К. Дживелегов. Микеланджело* (1938); и, наконец, главным образом основоположное и незаменимое для изучения поэзии Микеланджело критическое издание *K. Frey. Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti* (1897), с его текстологическим и документальным материалом. По этому изданию итальянских текстов сделаны наши переводы. Внутренняя нумерация их в комментариях обозначена по изданию Frey'a рядом с нашей, порядковой нумерацией; эти порядковые номера даны арабскими цифрами, нумерация Frey'a — в скобках рядом, римскими цифрами.

1

Эти несколько строк № 1 (I) — наиболее ранние из дошедших до нас стихотворных опытов Микеланджело, который, видимо, писал стихи и прежде, но те черновики пропали или он уничтожил их. Внешний вид листа типичен: стихи находятся возле рисунка, сделанного пером и изображающего фигуру Давида, попирающего отрубленную голову Голиафа; это эскиз ко второй статуе Давида, бронзовой, выполненной в 1502 году, увезенной затем во Францию, в замок Бюри близ Блуа, и оттуда в XVII веке исчезнувшей бесследно по сей день. Датировка стихотворного наброска, надо полагать, тождественна с датой рисунка — 1502 год. Микеланджело было в эту пору двадцать семь лет; он находился во Флоренции, работал над мраморным «колоссом», статуей Давида, а в августе этого 1502 года заключил договор с французским маршалом Пьером Роаном на бронзовый вариант той же темы (см. *H. Thode*, 1, *Annalen*). Следовательно, рисунок и стихи возникли в конце 1502 года. Нижняя строчка нанесена отдельно и едва ли имеет связь с тремя верхними: она представляет собой цитату из Петрарки, начало знаменитого сонета CCLXIX (№ 89, ч. 1 настоящего издания): «*Rotta è l'alta colonna e' l verde lauro*» («Рухнула высокая колонна и зеленый лавр»). Смысл трех верхних строк расшифровывается комментатором так (*Symonds*, за ним *Frey*): поскольку итальянское выражение «*con l'arca della schiena*» или «*con l'arca del'osso*» метафорически означает «изо всех сил», то Микеланджело уподобил собственные творческие усилия осуществить замысел героическому напряжению Давида, одолевшего Голиафа.

2

Пять стихотворений № 2–6 (II–VI) написаны вместе на обороте листа, содержащего зарисовки лошадей и эскиз композиции: борьба всадника с пехотинцем. Соответственно этому наброску стихи могут датироваться примерно концом 1504 – началом 1505 года, когда Микеланджело был занят мыслями о картоне композиции для «Битвы при Кашине». Асканио Кондиви, ученик Микеланджело и его авторизованный биограф, сообщает, что в такую пору он иногда писал стихи: «...он любил читать творения писателей, стихи и прозу... иногда и сам писал стихи...» Однако группа № 2–6 разнообразна: частью это чисто литературные опыты, частью вызванные жизнью. Сонет № 2 (II) своим риторическим использованием темы любви показывает, что он был, видимо, стихотворным упражнением ходового порядка. Возможно, что он наиболее близок по дате к рисункам и относится к промежутку между августом 1504 и февралем 1505 года, когда оформлялся договор на «Битву при Кашине».

3

Сонет № 3 (III), в противоположность предыдущему стихотворению, явно вызван конкретными жизненными обстоятельствами: его тема – недовольство сложившимися отношениями с носителем государственной власти – видимо, с папой. Вернее всего, это относится к папе Юлию II, который вызвал Микеланджело в Рим и с которым вскоре же начались столкновения, чередующиеся с доказательствами благоволения и новыми взрывами неприязни с обеих сторон;

эти чередования взаимных тяготений и отталкиваний, характерные для положения Микеланджело при Юлии II, и отразились в сонете; на Юлиа II намекает и выражение «сухое древо» в последней строке: в родовом гербе делла Ровере (имя Юлиа II принял после избрания папой кардинал Джулиано делла Ровере) было изображение мраморного дуба. Датируется сонет, соответственно выше сказанному, примерно 1506, сл. годами — начальной порой непосредственного общения с папой.

4–6

Набросок № 4 (IV) является началом непродолженного сонета, тема которого — о неодолимой власти любви — получила иную обработку в № 5–6 (V–VI), написанных в форме мадригалов. Датируются все эти вещи теми же 1506, сл. годами, что и сонет № 3 (III).

7–8

Сонет № 7 (VII) написан на обороте семейного письма к Микеланджело из Флоренции в Болонью, где художник находился с конца 1506 года, вызванный папой Юлием II, заказавшим ему свою фигуру в бронзе; над ней Микеланджело работал свыше года, до начала 1508 года. Письмо датировано 24 декабря 1507 года; тем самым и стихотворение предположительно написано в последние дни декабря этого года или в начале января 1507 года. Несмотря на наличие реминисценций из Петрарки, сонет носит отпечаток живого впечатления от встречи или общения с некоей болонской женщиной, явно привлек-

шей любовное внимание Микеланджело. Кто она, остается неизвестным; в микеланджеловской литературе она обозначается общим именем «болоньезки». На том же обороте письма 1507 года находится и стихотворная строка № 8 (VIII), не получившая продолжения, но с превосходной краткостью варьирующая тему мадригалов № 5–6 (V–VI): это ставит вопрос, не вызваны ли эти мадригалы болонской незнакомкой и не надо ли их также датировать более определенно — тем же концом 1507 — началом 1508 года?

9

Сонет № 9 (IX) любопытен как отражение самочувствия Микеланджело во время росписи потолка Сикстинской капеллы: сквозь шутивно-грубоватую форму отчетливо проступает утомление техническими трудностями работы, раздражение сложившимися отношениями с капризным заказчиком, папой, творческое недовольство собой, а в итоге все же горделивое сознание того, что созданное является произведением огромной новизны и совершенства. Границы для датировки сонета определяются временем работы над первой очередью росписей — с ноября или декабря 1508 года по конец августа 1510 года, скорее всего, наиболее близко к этой последней дате, поскольку заключительные слова сонета, с просьбой защитить произведение от нападков, могли быть направлены к Джованни из Пистойи лишь тогда, когда работа была уже закончена или близка к окончанию и о ней можно было уже судить. Кто был адресатом сонета? Guasti, редактор первого критического издания микеланджеловских стихов, предложил, что это канцлер или член Флорентийской академии degli Umidi

Джованни да Пистойя; это представляется, вопреки сомнениям Frey'a, правдоподобным, поскольку для исполнения пожеланий Микеланджело нужно, чтобы адресат был не только вообще понимающим искусство человеком, но и признанным авторитетом, каковым числился Джованни; вместе с тем он считался довольно известным поэтом, и обращение к нему, выраженное в модной поэтической форме, было как нельзя более уместным. Действительно, по форме № 9 представляет собой удлинённый сонет, с риторнелем или сложной кодой (*sonetto ritornellato*, *sonetto caudato*), а по трактовке темы это отголосок площадной *poesie burchiellescae*, как она интерпретирована прославленным стихотворцем этой школы Франческо Берни, знакомцем Микеланджело, перебрасывавшимся с ним стихотворными посланиями; в той же манере писал и Джованни да Пистойя, бывший подражателем Берни.

10

Сонет № 10 (X) отражает другого рода настроения Микеланджело — не художественно-творческие, а общественно-политические. Он стоит в непосредственной связи с личным положением Микеланджело в папском Риме: сонет, видимо, написан при папе Юлии II, в конце его понтификата, вероятно, весной 1512 года, в тяжелое время, когда после неудачной битвы при Равенне можно было ждать дальнейшего наступления французов и примкнувших к ним противников Юлия II, и папа подчинил делу обороны своей власти все — и дела земные, и дела небесные, — превратив Рим в военный лагерь и созвав Латеранский конгресс. Для Микеланджело это была трудная пора и внутренне и внешне: гениальный проект гробницы Юлия II

встречал все возраставшие препятствия к осуществлению, сикстинский потолок был почти кончен, отношения с папой, не легкие вообще, в это время усложнились сугубо: «...времена неблагоприятны для нашего искусства», — пишет художник отцу; а кругом — ненавистная Микеланджело усобица, терзавшая тело Италии и приносявшая дела совести в жертву делам корысти. Все это получило несколько прикрытое выражение в сонете; третья строка первого tercета нарочито шифрует высказывание о Юлии II: «Мантия...» — папа, которого-де художник боится, как мифологический «Мавр», т.е. Атлас, царь Мавритании, испугался головы Медузы, показанной ему Персеем и превратившей его в скалу. Видимо, уничижительный смысл имеет и указание на Турцию как на якобы местопребывание Микеланджело: Рим и Италия уподобились-де стране неверных.

11

К кому обращен любовный мадригал № 11 (XI) с петрарковскими реминисценциями, — неизвестно. Еще при жизни Микеланджело он получил распространение и был положен на музыку флорентийцем Бартоломео Тромбончино (ум. 1563). Предположительная дата возникновения стихов — 1516, 1517.

12

Неоконченный сонет № 12 (XII) сделан на адресной стороне письма от 20 апреля 1521 года, которое Стефано ди Томмазо, помощник Микеланджело по работам в капелле Медичи, послал из Флоренции в Каррару, где художник был занят выбором мраморов для медичейских скульптур. Оттенки стихов,

их энергия свидетельствуют, что набросок обращен к некоей живой женщине и едва ли является чисто литературным упражнением на ходовую поэтическую тему.

13

Стихи № 13 (XIII) — того же характера, что и № 12 (XII): видимо, они вызваны теми же настроениями и тем же лицом и написаны в тот же 1521 год; лист, на котором они находятся, содержит также наброски рисунков.

14

Стихи № 14 (XIV) написаны на обороте письма из Венеции от живописца-декоратора, работавшего между прочим и для медичейской капеллы, Джованни да Удине к Микеланджело, во Флоренцию, 27 апреля 1522 года. Строка: «Вот море, горы, и огонь, и меч», — видимо, метафоры, обозначающие препятствия, нагроможденные обстоятельствами перед Микеланджело на пути к цели.

15–16

Оба неоконченных стихотворения № 15–16 (XV–XVI), с петрарковскими реминисценциями, сделаны чернилами и карандашом на одном листе с несколькими архитектурными набросками, в том числе для Сан Лоренцо. Соответственно этому весь лист датируется концом 1522 — началом 1523 года.

17

Своеобразное «стихотворение в прозе» № 17 (XVII), построенное на ритме и образности, но лишенное метричес-

кой конструкции и рифм, связано с замыслами Микеланджело для гробницы герцога Джулиано в капелле Медичи. Оно является своего рода темой для эпитафии, выраженной еще полупрозаически, в качестве материала для стихотворной обработки; на это указывает и близость к № 18 (XVIII). Датируется набросок, скорее всего, началом 1524 года, когда Микеланджело приступил к работе над моделями для медичейских гробниц.

18

Стихотворный набросок № 18 (XVIII) сделан на листе, имеющем на обороте архитектурный эскиз гробниц Медичи. Как и № 17 (XVII), это — ритмико-словесный материал для будущего стихотворения, но, в противоположность № 17, лирико-философского характера. Как и № 17, датируется набросок тем же началом 1524 года.

19–21

Все три стихотворных наброска № 19–21 (XIX–XXI) сделаны на листе с эскизом композиций для капеллы Медичи: на одной стороне листа — очертания гробниц, на обороте — вазы и другие архитектурно-декоративные детали; на этой же стороне черновики стихов. По связи с рисунком на предыдущем листе № 18 (XVIII) надо предположить, что они датируются также началом 1524 года. Наброски № 20 и 21 (XX–XXI) представляют собой вступительные строчки к непродолженным стихотворениям на ту же тему о мучениях любви, как и дальнейшие куски № 22–24 (XXII–XXIV). Труднее определить смысл стихов № 19 (XIX): обращены

ли они к возлюбленной, действительной или воображаемой, или это — первое стихотворное проявление тех настроений о недостойном образе жизни, о ее греховности, которые позднее станут одним из наиболее устойчивых мотивов в поэзии Микеланджело? Скорее всего, по контексту, дело идет именно о последнем.

22

Четверостишие № 22 (XXII) написано на листе с разными эскизами рисунков на лицевой и оборотной стороне, в том числе для медичейской капеллы. Frey считает прототипом стихотворения канцону Петрарки: «*Ne la stagion che'l rapido inchina...*» («В те дни, когда мрачнеет быстро небо...») и ее реминисценции у поэтов Полициано и Боярдо на ту же тему о мучениях влюбленного, не знающего покоя даже ночью, когда все отдыхает. Микеланджело начал, но не развил свой вариант, оставив его своего рода обломком, как мраморные торсы. Было ли четверостишие только литературным опытом или оно вызвано событием сердечной жизни художника, — решить нет данных. Датируется оно соответственно эскизам для капеллы Медичи, видимо, началом 1524 года.

23

Стихотворение № 23 (XXIII) представляет собою два катрена неоконченного сонета, с разработкой темы, близкой и к предыдущему наброску, № 22 (XXII), и к последующему, № 24 (XXIV); соответственно этому датировать его можно той же серединой 1520-х годов — около 1524 года.

24

Неоконченный сонет № 24 (XXIV), лишенный заключительного терцета, написан на листе с эскизом одной из гробниц Медичи и другими архитектурными рисунками. Судя по работанности эскиза, стихотворение надо датировать, по-видимому, несколько позднее, чем № 17–22 (XVII–XXII), примерно серединой 1524 года.

25

Два катрена сонета № 25 (XXV), оборванного на седьмой строке, набросаны на адресной стороне письма каменотеса Сандро из Каррары к Микеланджело от 6 сентября 1525 года (см. *H. Thode*, 1, Appalen). По теме это первое, после неопределенных стихов № 19 (XIX), несомненное проявление покаянных настроений у Микеланджело, отныне уже не покидавших его и становившихся с возрастом все решительнее.

26–28

Три неоконченных стихотворных наброска № 26–28 (XXVI–XXVIII) написаны на одном листе, на обороте которого находятся стихи мадригала CIX, 10. Сколько-нибудь веских данных для датировки нет. Лишь по связи с мадригалом CIX, 10 можно думать, что наброски были сделаны между 1524 и 1526 годами, как это предполагает Frey в отношении CIX, 10.

29

По характеру, тождественному трем предшествующим номерам, шестистишие № 29 (XXIX) того же, видимо, происхождения и той же поры. Большая определенность разработки темы

дает основание предположить, что вся группа вызвана тяготением Микеланджело к какой-то особе; кто она — определить нет данных.

30

Стихотворный набросок № 30 (XXX) сделан на адресной стороне письма Фатуччи, приятеля Микеланджело, от 18 апреля 1527 года. По теме — вариант мотива, выраженного в № 25 (XXV).

31–32

Оба сонета № 31–32 (XXXI –XXXII) впервые у Микеланджело в полную меру разрабатывают и выражают тему преклонения перед красотой человеческого облика, что станет в дальнейших стихах столь же устойчивым мотивом, как и отчаяние от бренности жизни и страх перед грядущим возмездием за ее порочность. Сонеты написаны на лицевой и оборотной сторонах одного листа. К кому обращены они — неизвестно; во всяком случае, они связаны с некоей женщиной: в подлиннике Микеланджело обозначает ее словом «costei, ol viso di costei» — «лицо вот этой (донны)». По внутренней связи с № 33 (XXXIII) Frey предлагает датировать сонет 1529–1530 годами, что возможно, но вполне условно.

33

Сонет № 33 (XXXIII) соединяет два мотива, существовавших раньше в поэзии Микеланджело отдельно: мотив любви и мотив покаяния, причем первый уже подчинен второму.

В дальнейшем, особенно в цикле стихов, посвященных Виттории Колонна, это приведет к новой теме — безгреховной, идеальной любви. Выражение в первой строке заключительного терцета: «мой властелин» — «Il mio signore», по словоупотреблению Микеланджело, может относиться равно и к «любви», и к «любимому существу». Датируется сонет, судя по хозяйственным заметкам художника на том же листе, началом 1530 года.

34–35

Оба стихотворных наброска № 34–35 (XXXVIII–XXXIX) написаны на обороте письма проведитора Сан Лоренцо к Микеланджело во Флоренцию, где художник продолжал работу в капелле Медичи. Письмо лишено даты: сопоставлением ряда данных Frey определяет время возникновения стихов № 34–35 сентябрь–октябрем 1531 года. По темам оба наброска родственны: в № 34 (XXXVIII) неожиданно, и единственный раз в микеланджеловской поэзии, проходит мотив самоубийства; в № 35 (XXXIX) — ослабленный и более примиренный вариант того же. Надо думать, что это отголоски недавно пережитого разгрома Флоренции, после ее сдачи войскам папы Климента VII и императора Карла V осенью 1530 года, когда и Микеланджело, деятельно занимавшийся в качестве члена военной коллегии защитой родного города, ждал жесточайших репрессий и, возможно, думал покончить с собой. Нельзя согласиться с никак не мотивированным предложением Frey'a считать, что в № 35 (XXXIX) речь идет всего лишь об отдыхе от «любви» («mio signore» любовь) или от работ на папу («mio signore» — па-

па Климент); внутренняя и внешняя связь этих написанных рядом, на одном листе, набросков, очевидна и должна быть взаимно объяснена: социально-политическая обусловленность их представляется наиболее удовлетворительной.

36

Две начальные строчки стихотворения № 36 (XL) написаны на обороте письма того же проводителя Сан Лоренцо к Микеланджело об оплате скульптору 100 дукатов. С кем связаны эти превосходно начатые, но оборванные стихи — неизвестно. Датируются они приблизительно 1531 годом.

37–38

Оба стихотворных наброска № 37–38 (XLI–XLII) сделаны на обороте письма известного живописца Себастьяно дель Пьомбо к Микеланджело от 8 июня 1532 года. Тема этих двух начатых, но не продолженных сонетов — страдания неразделенного влечения; может быть, это отголоски первых встреч с Томмазо Кавальери, в Риме, в конце 1532 года; о восторженном внимании Микеланджело в эту пору к красоте Кавальери свидетельствует благодарственное письмо Томмазо от 1 января 1533 года и ответ скульптора.

39

Сонет № 39 (XLIV) написан вместе с двумя другими на адресной стороне письма одного из давних микеланджеловских друзей Буджардини из Флоренции к Микеланджело в Рим, 5 августа 1532 года. Возможно, что сонетный триптих на этом листе написан, как и другие стихи той же фор-

мы и того же цикла, в конце 1532 — начале 1533 года; все они обращены к Томмазо Кавальери. Сонет № 39 (XLIV) — один из лучших у Микеланджело, построенный в виде одного предложения, целой глыбой, — говорит о каком-то недоразумении, грозившем перейти у Томмазо в разрыв со скульптором.

40

Стихотворение № 40 (XLIX), носящее характер канцоны, написано на листе с рисунками, связанными отчасти, по-видимому, с гробницами Медичи, отчасти с другими замыслами. Для датировки канцоны нет твердых данных, — она могла быть сочинена между 1524 и 1534 годами, — по предположению Frey'a, скорее в конце этого десятилетия, около 1532–1533 годов. Такая дата вяжется в самом деле со скорбным мотивом стихов — итогом пережитого и пережитого Микеланджело после смерти брата, Буонаррото, в 1528 году, осады и разгрома Флоренции в 1529–1530 годах и собственной болезни скульптора в 1531 году.

41–42

Оба наброска № 41–42 (LI–LII) неоконченных стихотворений нанесены на оборотную сторону листа с сонетом к Томмазо Кавальери и, видимо, связаны с ним же, варьируя мотив страстной привязанности, приносящей муку преизбытком чувства. Соответственно наброски датируются примерно серединой 1533 года, может быть, временем отъезда Микеланджело из Рима, когда разлука обострила тоску по другу.

43

Сонет № 43 (LV) обращен к Томмазо Кавальери и, видимо, написан тогда же, когда сделаны и предыдущие два наброска, — между июнем и октябрём 1533 года, во время пребывания Микеланджело во Флоренции, откуда он посылал лучшие стихотворения в Рим, к другу. Метафора о красоте, которую небо воплотило в Кавальери, встречается также в письме Микеланджело этой поры.

44

Терцины № 44 (LVIII), оставшиеся незаконченными, вызваны скорбным событием в семье Микеланджело — смертью отца, которого он очень почитал, несмотря на трудный характер старика Лодовико. Кончина его обострила в художнике печаль по другому близкому лицу, умершему шестью годами раньше, — по любимому брату, Буонаррото, погибшему от моровой язвы в 1528 году. Отец, родившийся в 1444 году, скончался, по словам Микеланджело, на 91 году жизни. В июне 1534 года Лодовико был еще жив; следовательно, терцины были написаны между июнем и сентябрём того же года, когда скульптор навсегда уехал из родной Флоренции.

45

Неоконченный сонет № 45 (LXV) написан на листе с рисунком орнамента для ниши в стиле украшений Сан Лоренцо. Стихотворение обращено, по-видимому, к Томмазо Кавальери. Для точной датировки данных нет, — предположительно стихи сочинены около 1534 года. Тема первого катрена — о материале, вмещающем многообразие замыслов в соответствии

с силами художника, — является типичной и основной для метафор Микеланджело; в дальнейшем это получит более глубокую разработку и новые оттенки; см. сонет № 53 (LXXXIII), а также № 56 (XCIV), 71 (CIX, 45), 74 (CIX, 53) и т.п.

46

Сонет № 46 (LXVIII) с кодой является полемическим ответом Микеланджело неким гражданам из Пистойи, выступившим с оскорбительным посланием, видимо обращенным к самому художнику. Надо полагать, что памфлет пистойцев был стихотворным и что Микеланджело использовал для ответа ту же самую форму — сонета с кодой. Повод для полемики остается поныне невыясненным. Ссылка на высказывания Поэта (так обозначен Данте) против Пистойи имеет в виду терцину в 24-й песне «Ада» (ст. 126) : «Vita bestial mi piacque e non umana — Si come a mul ch'io fui: / Son Vanni Bestia e Pistoia mi fu degna tana» («По вкусу мне жизнь скотская, а не чело­вечья, / как подобает мулу, каким я был: / я — Ванни Фуччи, скот, и Пистойя была мне достойным логовом»). Для датировки сонета твердых оснований нет, — может быть, надо поставить полемику в связь с предложением пистойского епископа кардинала Лоренцо Пуччи, который просил Микеланджело построить мост и церковь; предложение было отклонено художником. Не исходило ли оскорбительное послание из окружения кардинала и не являлось ли оно итогом какой-то поездки Микеланджело в Пистойю и его размолвки там с заказчиком? Frey предполагает также наличие связи между сонетом № 46 (LXVIII) и «стансами» № 47 (LXIX), которые он считает также направленными против Пистойи.

47

Неоконченный ряд восьмистиший № 47 (LXIX) — своего рода «стансы» — наполнен Микеланджело грандиозными метафорическими образами, сделанными с огромной пластичностью, но и с отвлеченностью, в совершенном соответствии с его скульптурой и фрескописью. Это не дает возможности сколько-нибудь точно выяснить смысл стансов: одни комментаторы считают наиболее подходящим видеть в «Гиганте» метафору «Гнева», в «Старухе» — «Гордость», в «Семи чадах» — «Семь смертных грехов»; другие не с большим основанием предлагают в виде вариантов «Спесь», «Жестокость», «Жадность» и т.п. Frey сделал интересную, хотя и не вполне доказательную попытку реально-исторического комментирования «Стансов», указав на возможность отнести метафоры к Пистойе, по аналогии с сонетом № 46 (LXVIII) и намечая связь «Стансов» с отношением Микеланджело к внутренним делам в Пистойе в 1536 году, и особенно в 1537 году, когда междоусобная борьба среди пистойцев была наиболее обострена; в эту пору Микеланджело начал писать фреску «Страшный суд», что, по предположению Frey'a, и отразилось на стиле «Стансов», которые надо с этой точки зрения датировать 1536–1540 годами, скорее всего — 1537 годом.

48

Серия четверостиший № 48 (LXXII) является частью — пятнадцать из пятидесяти — эпитафий, написанных Микеланджело на смерть юноши Франческо (уменьшительно: Чеккино) Браччи; он умер в отроческом возрасте, 15 лет, и был племянником близкого микеланджеловского знакомого и соотечест-

венника Луиджи дель Риччи, флорентийского эмигранта, поселившегося в 1534 году в Риме. Юноша был сиротой, и Риччи воспитывал его у себя. Он питал необычайную привязанность к Чеккино, отличавшемуся, по отзывам современников, редкой красотой и привлекательностью. Его внезапная смерть потрясла Риччи, который пожелал, чтобы сам Микеланджело изваял надгробие для Чеккино и составил для него эпитафию; однако Микеланджело, набросав было эскиз, затем уклонился от выполнения заказа, и надгробие было сделано другим лицом. Но сочинение эпитафии заняло художника, и он в течение всего года, следовавшего за кончиной Чеккино, посылал Риччи всевозможные варианты надгробного четверостишия, на что Риччи отвечал, в знак благодарности, подношениями разных лакомств и яств. О них-то и упоминает Микеланджело в прозаических приписках к эпитафиям, содержащих также ряд его замечаний и оценок своих четверостиший. Ни одно из них все же на гробницу Чеккино не попало, — может быть, по той причине, что Риччи предпочел в конце концов не итальянскую, а латинскую надпись для своего любимца. Смерть Чеккино последовала в январе 1544 года, — этим годом определяется и датировка стихов.

49

Сонет № 49 (LXXVIII) — одно из наиболее известных и действительно прекрасных стихотворений Микеланджело — составляет своего рода поэтическую параллель, поэтический комментарий художника к его знаменитой статуе «Ночи» на гробнице Джулиано Медичи (Frey) еще № 62–63 (CIX, 16–17). Время написания предположительно около 1545 года,

поскольку в 1546–1547 годы сонет уже копируется современниками, ценителями поэзии Микеланджело, например его знакомцем Джанотти, или приводится отрывочно в публичных лекциях знаменитого гуманиста, флорентийского историка и философа Бенедетто Варки (1503–1565).

50

Стихотворные отрывки № 50 (LXXX), не сохранившиеся в рукописях, извлечены из публичных чтений Бенедетто Варки (см. выше № 49), у которого был полный текст, использованный им лишь в виде отдельных цитат, применительно к потребностям своих рассуждений о существовании любви, построенных в духе ренессансного неоплатонизма. Однако при всей фрагментарности отрывки сохранили пластическую силу, с какой было выполнено целое, — одно или несколько (что вероятнее) стихотворений, обращенных явно к Томмазо Кавальери и варьирующих привычную тему Микеланджело об опустошающем и животворном действии любви. Датируются отрывки, соответственно со временем чтений Варки, около 1546 года.

51

В терциях № 51 (LXXXI), несмотря на гиперболизмы и комические нарочитости, обусловленные подражанием модному и талантливому мастеру шуточной поэзии, Франческо Берни (1497–1535), отражено все же действительное самочувствие Микеланджело, поглощенного работой, мучимого приступами болезни и становящегося все более нелюдимым и раздражительным; то же относится и к описанию жилища, изобра-

женного преувеличенно черными красками, но и действительно неказистого и содержавшегося в мало опрятном виде. Датируются терцины примерно 1546 или ближайшими годами — не позднее 1550 года.

52

Фрагмент № 52 (LXXXII) является как бы реалистическим уточнением того, о чем в мрачно-шуточной, гиперболической форме говорят терцины № 51 (LXXXI): видимо, Микеланджело задумал описать стихами свои недуги, но оборвал затею на первой же строчке. Датируется отрывок предположительно, как и № 51 (LXXXI), тем же 1546, сл. годами.

53

Сонет № 53 (LXXXIII) открывает собой ряд стихотворений, посвященных Виттории Колонна (1490–1547), вдове известного полководца, маркизе Пескара, прославленной женщине Чинквеченто, лучшей поэтессе Ренессанса, занявшей в истории сердечной жизни Микеланджело основное место на протяжении десятилетия, с 1537 года, когда они сблизилась, и до дня смерти Виттории Колонна, в 1547 году. Нарочитый, вынужденный платонизм их отношений усугубил и довел до кристаллизации любовно-философский склад микеланджеловской поэзии, отразившей в значительной мере воззрения и стихотворчество самой маркизы, игравшей в течение всех 1530-х годов роль духовной руководительницы Микеланджело. Их стихотворная «корреспонденция» вызывала внимание современников; едва ли не самым знаменитым был сонет № 53 (LXXXIII), ставший предметом специального толкова-

ния: Бенедетто Варки, посвятивший разбору сонета особое «чтение», именует его «altissimo sonetto, pieno di quella antica durezza e dantesca gravità» («величайшим сонетом, исполненным древней чистоты и дантовской значительности») и заслуживающим изучения вследствие «величественной доктрины и невероятной пользительности», в нем заключающихся. Тема сонета, как и аналогии с искусством ваяния, является развитием мысли, выраженной ранее в стихах № 45 (LXV). Для точной датировки сонета данных нет: хронологические пределы определяются 1537–1547 годами, но, судя по развитости темы, это, видимо, не начало и не конец десятилетия, а середина 1540-х годов.

54

Мадригал № 54 (LXXXIV) еще последовательнее, чем сонет № 53 (LXXXIII), проводит параллель между работой скульптора над камнем и донны над любящим человеком. Дальнейшие варианты этой темы — см. № 59 (CI), 76 (CIX, 61), 91 (CXXXIV). Дата — предположительно середина 1540-х годов.

55

Два катрена незавершенного сонета № 55 (LXXXV) связаны тематически с предыдущим стихотворением и относятся предположительно к тем же 1540-м годам, возможно к концу их, уже после смерти Виттории Колонна. Микеланджело называет скульптуру «первым из искусств», поскольку считает первым скульптором Бога, вылепившего из земли первую фигуру человека — Адама.

56

Два шестистишия № 56 (XCIV) свидетельствуют своим содержанием, что они являются ответом на сплетни, ходившие насчет Микеланджело в связи с его поклонением красоте Томмазо Кавальери, Фебо ди Поджо и др. Наиболее ядовитую форму это приняло под пером великого мастера злословья Пьетро Аретино. Предположение Frey'a, что стихи № 56 (XCIV) написаны между 1538–1541 годами, т.е. в первую пору знакомства с Витторией Колонна, представляется тем убедительнее, что именно в это время Микеланджело должен был особенно чувствительно реагировать на порочащие его толки, какие могли прийти или дошли до взыскательной Виттории.

57

Мадригал № 57 (XCVIII) открывает собой группу стихотворений, написанных непосредственно после смерти Виттории Колонна, т.е. весной 1547 года.

58

Сонет № 58 (C) в черновых пробах и в окончательной редакции занимает обертку одного письма к Микеланджело во Флоренцию. Возле стихотворных строк имеется ряд набросков изобразительного характера. Некоторые из них имеют незаурядное значение, подчеркнутое уже Frey'ем: так, комментатор усматривает — и, полагаем, совершенно верно — в профиле бородатого мужчины, накрытого головой вепря, автопортрет самого Микеланджело, а в полуфигурном очерке немолодой знатной донны рядом — предположительный облик Виттории Колонна; у этой зарисовки есть аналогии и в других на-

бросках Микеланджело; они взаимно подкрепляют отождествление. При отсутствии, в силу художественных воззрений Микеланджело, портретных работ в его творчестве, эти интимные зарисовки, ни для чего не предназначенные и сделанные произвольно, чтобы дать выход чисто внутренней потребности закрепить черты лиц, которые его занимали во время сочинения сонета, давшегося, как явствует из черновых проб, нелегко, приобретают особый интерес; они были вызваны особыми обстоятельствами: сонет сочинялся, видимо, тут же после кончины Виттории Колонна, в конце февраля — начале марта 1547 года.

59

Сонет № 59 (CI), как и предыдущий, но с еще большей очевидностью, написан под впечатлением недавней кончины Виттории Колонна: она олицетворяется в сонете метафорой «Божье молота». Сложность образов, сочетающая чисто профессиональные, скульптурные уподобления с их философски-религиозным осмыслением, побудила Микеланджело сделать приписку в прозе, разъясняющую идею стихотворения; этот автокомментарий был предназначен художником, по-видимому, для племянника, Леонардо Буонаррото, имя которого написано на том же листе между сонетом и глоссой. Микеланджело пишет в ней: «Он (т.е. «молот», т.е. Виттория Колонна) был единственным, кто возбуждал на земле добродетели великой своей добродетелью, но у него не было никого, кто раздувал бы мехи; ныне же, в небесах, он обретет много помощников, ибо там нет никого, кто не дорожил бы добродетелью; оттого-то я и надеюсь, что он свыше даст на земле завершение

моему м(олотку). Теперь на небесах с ним будет некто, кто станет приводит мехи в действие, ибо на земле не было у него ни одного сотоварища и наковальни, где выковываются добродетели».

60

Этим мадригалом № 60 (СІХ, 1) начинается сборник из 105 стихотворений, которые Микеланджело выбрал из своих поэтических произведений и объединил для задуманного отдельного издания; оно было поручено заботам двух друзей художника — Донато Джанотти и Луиджи дель Риччи; хотя эта затея осталась неосуществленной, однако для изучения микеланджеловской поэзии такого рода авторский подбор имеет капитальное значение. Мы взяли для перевода вещи всех тем и видов. Финальное время составления сборника — 1545–1546 годы. Отказаться от издания побудило Микеланджело, по-видимому, потрясение, вызванное кончиной Виттории Колонна, которой посвящены лучшие вещи этой антологии; однако в сборнике отразилась не она одна, но также другие лица, в том числе Томмазо Кавальери и некая «прекрасная и жестокая донна»; ее имя осталось неизвестным, но с ней связан целый цикл стихов, отличающихся светским и земным характером. Может быть, в противоположении такого рода произведений тем, которые вдохновлены Витторией Колонна, состоял внутренний смысл антологии; во всяком случае характерно, что она открывается мадригалом № 60 (СІХ, 1), связанным с «жестокой красавицей», и продолжена другим мадригалом, в котором уже дается переход к платонизму Виттории Колонна. Датируется мадригал предположительно началом сближения с ней, 1537–1540 годами.

61

Второй мадригал № 61 (СІХ, 2) сборника ставит в непосредственную параллель с неизвестной жестокосердной донной первого мадригала женщину иного склада, Витторию Колонна, на которую указывает выражение «святые очи» в первой же строке. Датируется стихотворение, как и № 60, предположительно начальной порой дружбы с Витторией Колонна, 1537–1540 годами.

62–63

Оба четверостишия № 62–63 (СІХ, 16–17) являются, в сущности, единственными общеизвестными стихотворениями, связанными с именем Микеланджело. В русской литературе два варианта перевода второго, собственно микеланджеловского, четверостишия сделаны Ф. Тютчевым в 1855 году; один из этих вариантов напечатан в 1868 году И.С. Аксаковым, озаглавившим почему-то четверостишие «сонетом»; в 1883 году Владимиром Соловьевым были переведены уже оба четверостишия – и Строщи, и Микеланджело. Авторство Строщи в течение долгого времени оставалось неизвестным; четверостишие, получившее сразу же большую огласку, считалось анонимным; еще спустя четверть века, в 1568 году, во втором издании «Vite» Джорджо Вазари писал: «автор неизвестен». Лишь значительно позднее было установлено, что четверостишие № 62 (СІХ, 16) написано флорентийцем Джованни Баттиста Строщи (1517–1570), дипломатом и поэтом, одним из основателей и руководителей Accademia degli Umidi. Ответное четверостишие Микеланджело последовало, как только до него дошла комплиментарная эпиграмма Строщи; надо ду-

мать, это произошло после окончания работы над капеллой Медичи, когда доступ в нее был открыт, т.е. в феврале — марте 1545 года. Знаменательно, что в то время, как Строцци лишь перефразировал античное четверостишие Филострата, ответ Микеланджело имел злободневную, социально-политическую направленность.

64

Сонет № 64 (CIX, 18) обращен, по-видимому, к Томмазо Кавальери; время написания, по связи с № 41–42 (LI–LII) и аналогичными вещами, — предположительно 1533 год.

65

Сонет № 65 (CIX, 19), как и предыдущий, обращен предположительно к Томмазо Кавальери и примерно той же поры, может быть (Freu), несколько позднее конца 1533 — начала 1534 года.

66

Сонет № 66 (CIX, 21), относящийся к Томмазо Кавальери, написан, видимо, в одно время с сонетом к «Ночи» (№ 59 — XXVIII), т.е. в 1545 году.

67

Мадригал № 67 (CIX, 23), связанный с Витторией Колонна, написан в последнюю, предсмертную пору ее жизни, — вероятно, в 1544–1546 годы, когда для Микеланджело было уже очевидно, что она недолговечна.

68

Мадригал № 68 (CIX, 25) обращен, видимо, к той женщине, которой посвящен № 60 (CIX, 1), «прекрасной и жестокой донне»; эти слова не могут относиться к Виттории Колонна, для обозначения которой Микеланджело применяет иные эпитеты, почтительные и важные. Мадригал № 68 (CIX, 25), его прихотливый ход мысли ценился художником, который сам цитировал это стихотворение в кругу друзей, чему есть печатные свидетельства. По отдельным выражениям можно заключить, что оно было сочинено стареющим Микеланджело, однако не позднее конца 1545 — начала 1546 года, когда мадригал был уже известен литературным кругам.

69

Был ли мадригал № 69 (CIX, 34) связан с посвящением какому-либо лицу — определить нет данных; скорее всего, это стихотворение для себя, хотя и читавшееся друзьям. Размышления о соблазнах света, соединенные с чувством горечи, свидетельствуют, что мадригал был написан, как и несколько соседних с ним произведений, в позднюю пору жизни Микеланджело; примерная дата — та же, что и в предыдущем случае: конец 1545 — начало 1546 года.

70

Сонет № 70 (CIX, 37), одно из стройнейших по форме и прозрачнейших по мысли, свидетельствует, как велико было у Микеланджело преклонение перед Данте, в котором он видел высший образец человека и художника. Знаменательна и аналогия, проводимая между участью Данте и собственной судь-

бой. На стихотворении, видимо, отразилась работа над фреской «Страшного суда»; образы дантовского «Ада» были в эту пору особенно близки Микеланджело. Отражения этого имеются в «Диалогах» о пребывании Данте в аду и чистилище, записанных или сочиненных Донато Джанотти и вышедших в 1545 году; сонет № 70 (СІХ, 37) цитируется в них; это дает основание считать временем его сочинения тот же 1545 год, как и другого такого же сонета № 72 (СІХ, 49).

71

Содержание мадригала № 71 (СІХ, 45) наводит на мысль, что Микеланджело если и не приступил к осуществлению, то был занят мыслью изваять бюст Виттории Колонна; может быть, портретные рисунки женской полуфигуры, считающиеся набросками Виттории Колонна, являлись подготовительными материалами; затея эта, как обычно в подобных случаях у Микеланджело, осталась нереализованной. Датируется мадригал предположительно началом 1540-х годов — временем первого тесного общения с Витторией Колонна.

72

Сонет № 72 (СІХ, 49) варьирует дантовскую тему № 70 (СІХ, 37), развивая мысль терцетов № 70 в самостоятельное стихотворение. Написано оно в ту же пору, что и № 70, — в 1545 году, — и также вошло в «Диалоги» Джанотти.

73

В мадригале № 73 (СІХ, 50), обращенном к Виттории Колонна, первая тема — основная для Микеланджело: подлинный

художник подобен природе и осуществляет лучшие свои замыслы, как и природа, путем длительного отбора опытов; что в самом деле определительно для микеланджеловского творчества. В связи с этим стоит и вторая тема мадригала — аналогия с совершенством любимой женщины и ее воздействием на художника. Время написания — начало 1540-х годов, примерно, как № 71 (СІХ, 45).

74

В мадригале № 74 (СІХ, 53), едва ли обращенном к Виттории Колонна и скорее являющемся чисто литературным опытом, надо отметить важную и тонкую мысль: в портретах моделей всегда наличествует и автопортрет художника, — конечно, не столько в прямом, изобразительном смысле, сколько во внутреннем, душевном. Это положение Микеланджело варьирует и в других стихотворениях. Датируется мадригал началом 1540-х годов.

75

Мадригал № 75 (СІХ, 54), короткий и цельный, носит, видимо, тот же характер что и № 74 (СІХ, 53), — чисто литературного сочинения, вне связи с определенным лицом. Предположительная дата определяется тем, что мадригал находится на одном листе с № 67 (СІХ, 23), т.е. 1544–1546 годами.

76

Мадригал № 76 (СІХ, 6I), варьирующий привычное микеланджеловское сравнение приемов скульптурного (здесь — ювелирного) мастерства с воздействием любимой женщины на

любящего человека, относится, по-видимому, к Виттории Колонна. Время написания — предположительно первые годы сближения, 1537–1542.

77–78

Оба стихотворения № 77–78 (СІХ, 67–68) связаны со смертью Манчины («Левши»), возлюбленной поэта Гандольфо Поррино, обратившегося к Микеланджело с просьбой изваять ее бюст. Как и в случае с Чеккино Браччи (см. № 48), скульптор ответил хвалебными стихами в честь умершей, но уклонился от исполнения бюста. Смерть Манчины произошла между 1542–1546 годами; этим определяется и время сочинения № 77–78.

79

С кем связан сонет № 79 (СІХ, 87) — определить нет данных: с равным вероятием можно отнести его и к Виттории Колонна, и к Томмазо Кавальери, может быть, к первой скорее, чем ко второму, по оттенкам особой почтительности в терцетах. Время написания определяется хозяйственными пометками самого Микеланджело на том же листе — весна 1546 года.

80

Сонет № 80 (СІХ, 91) едва ли не наиболее полно и чисто отражает поэтические приемы Петрарки, обычно встречающиеся в стихах Микеланджело в виде отдельных элементов. Не исключено в связи с этим, что выраженное в заключительном терцете желание отдать другой донне неразделенную любовь носит не жизненный, а литературный характер. В противном

случае встает вопрос, к кому относится сонет. Какие-либо биографические данные для выяснения отсутствуют, равно как нет их и для датировки. По стилистическим признакам Frey предлагает датировать сонет периодом 1534–1538 годов и отнести его к группе последних стихов к Томмазо Кавальери.

81

По теме сонет № 81 (CIX, 92) связан с № 71 (CIX, 45), где также говорится об изваянии бюста любимой женщины. Судя по содержанию, сонет № 81 написан несколько раньше, чем № 71, и должен относиться к начальной поре сближения с Витторией Колонна — к 1538–1540 годам.

82

Мадригал № 82 (CIX, 93) обращен к Виттории Колонна. На том же листе — наброски рисунков предположительно для «Страшного суда» или для фресок ватиканской капеллы Паолина. Это датирует стихотворение 1538–1544 годами.

83

Прихотливо развитая тема сонета № 83 (CIX, 94) уясняется отождествлением образа «искры» с зарождением любви. Сонет был написан после 1534-го не позднее 1546 года, когда был перебелен для задуманного издания; возможно, что он обращен к Томмазо Кавальери, поскольку последняя строка заключительного tercета указывает как будто на адресата, а не на адресатку. В этом случае стихотворение будет датироваться более точно: 1534–1538 годами.

84

Сонет № 84 (CIX, 95), по связи с предыдущим стихотворением, № 83 (CIX, 94), может быть отнесен к той же поре, 1534–1538 годам, и к тому же лицу, Томмазо Кавальери.

85

Сонет № 85 (CIX, 105) является своего рода ответом на инсинуации по поводу дружбы Микеланджело к Кавальери: это явствует из сохранившегося письма художника, в котором он пишет своему другу Фатуччи, что Томмазо Кавальери передал ему сонет для пересылки Бенедетто Варки, выпустившему только что свою книжку философских комментариев к нескольким стихотворениям Микеланджело. Книжка Варки, с датой 1549 год, вышла в начале 1550 года; тогда же написано и письмо к Фатуччи; однако сам сонет был сочинен много раньше, по-видимому, в последнюю пору привязанности к Кавальери, т.е. в конце 1530-х годов.

86

Канцона № 86 (CX) открывает собой ряд покаянных стихотворений стареющего Микеланджело; их главенствующая тема — близкая смерть и предстоящий небесный суд за прожитую жизнь. Это наполняет последнюю группу стихов художника глубочайшей взволнованностью, широко прорывающей условность поэтической формы. В поэзии Микеланджело этого периода наличествуют уже не внешние реминисценции поздней лирики Петрарки, а внутренняя связь с ней. Но у Микеланджело ожидание конца много трагичнее, ибо он боится «двойной смерти»: во-первых, физической, ухода из жизни, и,

во-вторых, духовной, осуждения души на вечные муки за его пороки и грехи. Канцона относится по теме и стилю, видимо, к самому финалу 1540-х годов, после кончины Виттории Колонна.

87

Сонет № 87 (CXI) по теме и настроениям тесно примыкает к канцоне № 86 (CX), снимая с огромной энергией их выявление, в соответствии с лаконизмом сонетной формы. Время написания то же, что и у № 86, — годы, ближайшие к кончине Виттории Колонна, после 1547 года.

88

Стихотворение № 88 (CXIII) по форме является сонетом с кодой, как № 46 (LXVIII). Тема свидетельствует о колебаниях Микеланджело, после того как в канцоне № 86 (CX) и сонете № 87 (CXI) он отрекся от чувств, связанных с любовью. По времени сонет написан, по-видимому, в ту же пору, что № 86, 87, после смерти Виттории Колонна, — может быть, несколько позднее, у порога 1550-х годов.

89

Двустихие № 89 (CXVII) представляет собой начало оборванного стихотворения из небольшой группы отрывков, подтверждающих, что покаянно-старческие отречения Микеланджело от любви перебивались вспышками поклонения человеческой красоте, новой влюбленностью и ее терзаниями. Может быть, теперь это было связано с той женщиной, которую художник именовал «жестокой и прекрасной». Датируются стихи предположительно началом 1550-х годов.

Сонет № 90 (CXXXIII) обращен к известному автору «Жизнеописаний художников» Джорджо Вазари (1511–1574), архитектору и живописцу, первому историку искусства, который отвел Микеланджело в этих «Vite» самое большое место и заявлял себя восторженным почитателем микеланджеловского гения. Однако это «Жизнеописание» в его первоначальной печатной редакции 1550 года не удовлетворило своенравного Микеланджело, который ответил публикацией другой своей биографии, написанной рукой его ученика Асканио Кондиви (1520–1574), но продиктованной, вернее – авторизованной, им самим. Все же в общем Микеланджело проявлял к Вазари благожелательное отношение, засвидетельствованное и перепиской, и многолетним общением. Сонет № 90 (CXXXIII) является зеркалом и мерилom этих взаимоотношений: он дружелюбно комплиментарен, но и холодно-риторичен; он выполняет обязанности вежливости, благодарности за подношение. Время написания должно соответствовать выходу в свет первого издания «Vite» ближайшим месяцем, вероятно, началу 1551 года. Вазари включил этот сонет Микеланджело во второе издание «Жизнеописаний» 1568 года, «на память о его добром отношении ко мне»; так как это новое издание вышло уже после смерти скульптора, автор «Vite» мог, не боясь окрика, заявить, что сонет был сочинен в силу «большого удовольствия», испытанного Микеланджело при получении первого издания. Сохранился и еще один микеланджеловский сонет к Вазари, см. № 102 (CLXI).

91

Сонет № 91 (CXXXIV) обращен к Виттории Колонна и был известен не только ей, но и друзьям Микеланджело, который копировал и рассылал им эти стихи: видимо, он сам был доволен произведением, которое с особой четкостью выразило его многократно высказанную мысль о соответствии взаимоотношения между мраморным произведением и глиняной моделью, с одной стороны, и перерождением любящего человека под воздействием любимой и благой донны (C. Justi) — с другой. Датируется сонет примерно 1540–1546 годами.

92

Сонет № 92 (CXL) открывает собой последнюю группу стихов такого же покаянного характера, см. № 93–102. Вступительная первая строка, с ее прециозной, петрарковской формой выражения, подразумевает, видимо, приближение смерти, которой Микеланджело и хочет, для спасения души, и не хочет, ибо жаль земных радостей. Датируется сонет 1550–1554 годами.

93

Сонет № 93 (CXLVII) был напечатан еще Вазари во втором издании «Vite» 1568 года: видимо, стихотворение это пользовалось широкой известностью как одно из лучших по своей непосредственной взволнованности поэтических произведений Микеланджело. Сам художник тоже очень ценил этот сонет и рассылал его ряду друзей и знакомцев — Фатуччи, Джанотти, Риччи, тому же Вазари, ответившему, как это полагалось по правилам, сонетом на те же рифмы, очень легковесным в формальном смысле, но весьма деловым в житейском отношении,

поскольку Вазари, с поклонами и лестью, пытался, правда безуспешно, получить у Микеланджело обещание вернуться из Рима во Флоренцию, как того хотелось хозяину Вазари — герцогу Козимо Медичи, — о чем Вазари уже сообщил художнику в письме. Датируется сонет концом 1554 года.

94

Сонет № 94 (CL), того же покаянного склада, что № 93 (CXLVII), написан несколькими месяцами позднее № 92, весной 1555 года. Именно этот год особенно обилён стихами такого характера; Микеланджело переступил 6 марта 1555 года высокую границу возраста — свое восьмидесятилетие; видимо, сознание этого особенно обострило в нем колебания между чувством жизни и ожиданием смерти.

95

Сонет № 95 (CLI) является вариантом № 94 (CL) и написан, видимо, в ту же пору, весной 1555 года.

96

Сонет № 96 (CLII) тоже относится к группе № 94, 95 (CL, CLI), но, судя по разработке покаянного мотива, написан, возможно, несколько позднее, в конце 1555 или в 1556 году.

97

Сонет № 97 (CLV) стоит по выразительности и искренности на уровне № 93 (CXLVII), едва ли не выше его; явственно, что мысль о близящемся конце еще сильнее волнует Микеланджело. Время написания примерно то же, что № 94, 95 (CL, CLI),

вероятно, сонет № 97 (CLV) непосредственно примыкает к ним и написан тогда же, в 1555 году.

98

Сонет № 98 (CLVI) — вариант той же группы, что № 94–97, и той же поры, 1555 года.

99

В сонете № 99 (CLVII) существенно отметить один оттенок, которого нет в предыдущих стихотворениях той же группы. В нем наличествует признание раздвоенности, испытываемой Микеланджело: тело, здоровая природа его еще бодры, жадны, еще требуют земных радостей, тогда как душа, сознание, мысль о смерти зовут к покаянию, к отречению от мира. В дальнейших стихотворениях эта «запись из дневника» подтверждается: в Микеланджело происходит новый подъем жизнеутверждения, борьба с покаянно-могильными настроениями. Время написания сонета — предположительно 1555 год.

100

Сонет № 100 (CLVIII) — вариант № 99 (CLVII); примечательны первые два стиха сонета — о желании жить еще много лет, вопреки сознанию суетности подобного стремления. Сонет написан на листе с набросками колонн. Датируется тем же 1555 годом.

101

Четверостишие № 101 (CLIX) неоконченного стихотворения снова открывается признанием несытости земными радостями, вопреки восьмидесяти годам жизни Микеланджело. Оно написа-

но на обороте того же листа, где находится одна из редакций предыдущего сонета № 100 (CLVIII), и датируется также 1555 годом.

102

Сонет № 102 (CLX) с его чисто литературной обработкой традиционной темы о Христовой смерти и искуплении грехов является своего рода формальным ответом на нескромные признания предыдущих номеров — своего рода полемикой Микеланджело с самим собой после приступов жизнелюбия. Дата, видимо, та же — 1555 год.

103

Комплиментарный, светский сонет № 103 (CLXI) — веселого, несколько иронического склада — направлен к Джорджо Вазари, приславшему очередные подарки Микеланджело, может быть, в предварение каких-либо обычных для автора «Vite» деловых притязаний. Черновик сонета написан на листе, содержащем набросок одного микеланджеловского письма, с двумя датами: январь 1554 и 26 сентября 1555 года. По времени сонет, видимо, связан со второй пометкой.

104

Сонет № 104 (CLXII) — последний в группе № 94–102 (CL–CLX) и вообще последний из дошедших сонетов Микеланджело. Благополучный переход границы восьмидесятилетия укрепил в художнике желание жить. В этом смысле вступительное четверостишие звучит почти вызывающе-бодро, вопреки ряду горестных событий и ударов судьбы: смерти последнего брата, Джисмондо, в ноябре 1556 года, смерти верного и любимого

слуги и помощника Урбино в декабре того же года. Сонет обращен к кардиналу Лодовико Беккаделли, уехавшему в новую свою резиденцию, в Рагузу, и написавшему оттуда письмо к Микеланджело с жалобами на тоску по родным местам, по Риму. Ответное послание Микеланджело сопровождалось сонетом. Время его сочинения — спустя несколько месяцев после кардинальского письма (февраль 1556 года), самый конец 1556 года.

105

Незаконченный ряд «стансов» № 105 (CLXIII), как и № 104, — заключительное звено поэзии Микеланджело. Более поздних произведений в ней не сохранилось; видимо, их и не было, — последние годы жизни Микеланджело стихов не сочинял. «Стансы» явились итогом пребывания художника в Сполето, куда он уехал из Рима в сентябре 1556 года, когда опять наступили тревожные военные времена: борьба папы Павла IV с семьей Колонна, подкрепленной союзниками-феодалами, и с Испанией, двинувшей войска к Риму. Восьмидесятидвухлетний Микеланджело, как и ряд других лиц, покинул столицу и укрывался в течение шести недель в Сполето; он вернулся в Рим в октябре 1556 года и тогда же, между октябрём и декабрём, написал «Стансы», в которых дал замечательное и знаменательное противопоставление честной, суровой, крестьянской трудовой жизни столичной развращенности, козням и суете, олицетворенным в фигуре Лжи, Лести, Коварства и т.п., выраженных с чисто микеланджеловской огромной и величавой пластичностью, в уровень с его монументальными росписями и изваяниями.

1938–1941

Джорджо Вазари

ВАЗАРИ – ПИСАТЕЛЬ И ИСТОРИК ИСКУССТВА

I

Вазари написал свою историю искусства, как Колумб открыл Америку: ненароком, едучи к другой цели. О том, что он сделал больше, нежели собирался, он понял лишь после выхода «Vite». Ему понадобилось два десятилетия, чтобы приспособиться к новому положению. Во втором издании прославившегося труда он уже обставил свое невольно приобретенное звание первого историка искусства материалами и положениями, подобающими ученому специалисту. Но и теперь это не значило, что он расстался с тем, ради чего двадцать восемь лет назад, около 1540 года, он принялся за сочинение «Жизнеописаний». Он ничего не уступил, а только присоединил к старому новое. Он наложил на них вазариевские швы, на которые был такой несравненный мастер, — и они обманывали ученую проницательность Европы в течение трех столетий.

Уже его повествование в автобиографии — «Descrizione delle opere di Giorgio Vasari» — о том, как возникли «Vite», в этом смысле требует внимания. В самом ли деле он не гадал — не ждал, что придется взяться за перо, и лишь нехотя уступил, как-то вечером, в разгар гуманистической, учено-светской беседы блестящего окружения кардинала Алессандро Фарнезе,

настояниям прелата и его гостей? Нарочитость этой XXXVIII главы автобиографии аретинца очевидна. Недаром живость сцены так выделяется среди ровного и даже серого рассказа Вазари о самом себе. Ее стилизованность откровенна. То, о чем он говорит, видимо, разом и было, и не было. Он применил свой обычный прием: взял несколько разрозненных и разновременных событий и вместил их в рамки одного вечера. Он поступил как писатель, использующий архивный материал. В отдельности все или почти все в его рассказе верно; в совокупности это рассказ о небывшем событии. Верно, что в конце 1540-х годов он был сочленом, младшим и еще наименее заметным, художественной свиты кардинала Фарнезе; верно, что монологи и риторические состязания Джовио и Каро, Гандольфо и Толомеи перед хозяином, авторитетно подводившим итоги словесным турнирам своих клеветов, затрагивали также темы искусства; верно, что Вазари был среди спорщиков единственным художником-профессионалом; верно, что красноречивые рассуждения Джовио о мастерах кисти и резца усиливали у Вазари влечение к собственным, и притом давно начатым, опытам в том же направлении, а путаница и ошибки Джовио давали ему сознание своего профессионального превосходства; верно и то, что первую редакцию книги он дал перед печатью на просмотр кое-кому из участников трапезы и, в частности, Аннибале Каро: этого требовали приличия иерархии, а кроме того, до некоторой степени это предохраняло от неприятностей, как нынешних кандидатов Французской академии — их традиционные визиты к академиком для испрашивания голосов. Однако все это, длительное по времени и пестрое по составу, Вазари прикрепил к ужину

1546 года и нарисовал сцену, точно бы вдруг вспыхнувшую, почти осязательную своей рельефностью, где его скромные замечания о неточностях некоторых утверждений Джовио выросли в соперничество великодушием между ними в деле взаимной помощи для осуществления будущего труда и где это состязание кончилось настояниями общества, чтобы за писание взялся не иной кто, как Вазари.

Исследование «Vite» заставляет заподозрить и хронологическую верность вазариевских утверждений: по-видимому и кардинала в это время не было в Риме, да и сам Вазари находился тогда едва ли не во Флоренции и т. д.; с другой стороны, уже в 1548—1549 годах «Жизнеописания» были в типографском станке и в 1550 году вышли в свет: не в один же год с несколькими месяцами написал неопытный автор, — при этом перегруженный художественными заказами и, в частности, фресками в Cancellaria для того же Фарнезе, — свою огромную книгу?

Но эту бухгалтерию, которую холодно и дотошно новейший критицизм типа *Kallab'a* (Vasaristudien, 1908) противопоставляет повествованию Вазари, аретинец может и не принимать. То обстоятельство, что он уже лет пять-шесть по меньшей мере писал «Vite» и к 1546 году изготовил изрядное количество материала, было, с его точки зрения и тех, к кому он обращался, менее существенно и убедительно, нежели композиция обстоятельств, составившая сцену кардинальского ужина, где якобы решалась судьба первой истории искусства. Можно сказать, что в XXXVIII главе «Описания произведений Джорджо Вазари» была создана художественная новелла на жизненном материале.

II

Это — основной литературный метод «Жизнеописаний». Если в конечной редакции, в издании 1568 года, он получил более умеренное применение, это означало, что он стал утонченнее, но не был отброшен. Вазари ни разу не отказался от него там, где действительно события и факты могли сколько-нибудь существенно поколебать его художественную концепцию. Он был писателем, а не ученым; то, что он делал, было литературой, а не наукой, — вернее, под углом зрения середины Чинквеченто, это было литературой, покрывавшей собой науку, поскольку *dissecta tembra* фактов получали в ней и обобщенность, и выпуклость. Вазари был к этому подготовлен и своим воспитанием, и кругом, в котором вращался. Его учителями были не невесть кто, а ученые-гуманисты. Правда, они не слишком выдавались талантами и трудами, но зато эпоха отлила их по самым типическим муляжам. То были каноник Джован Поллио Лаполли, по прозвищу Полластра, и Пьетро Валериани: один — провинциальный автор жития св. Екатерины, эпической поэмы «Polindea», латинских и итальянских стихов, другой — составитель целой энциклопедии аллегоризма в искусстве, от Гомера до Отцов Церкви.

Подобные учителя для Вазари определительны. Меньше всего он — «ремесленник во славу красоты», ограниченный профессионал кисти и циркуля, художественный человек из простонародья, т. е. мастер — в живописи и зодчестве и самоучка — в чтении и письме. Такими были художники Треченто; такими могли еще быть первые кватрочентисты. Но вторая половина XV века, а особенно весь Чинквеченто, требовали от своих живописцев, скульпторов и архитекторов многосторонности

знаний и разнообразия умения, которое принимало у первейших людей искусства форму своеобразного энциклопедизма, типа Леонардо. Вазари тоже был «ученым-художником» (*Julius Schlosser. Die Kunstliteratur*, 1924) и знал много больше, нежели то может показаться, если ограничиться розысками одних лишь непосредственных источников «Жизнеописаний»,

В «*Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*» упоминаний о других трудах немного. Но довериться им — значит обмануть себя. В этом смысле прием, который употребляет методический вскрыватель вазариевских заимствований и переработок Каллаб, — простодушен. Он ставит Вазари рядом с собой, вместо того чтобы самому встать рядом с Вазари; гиперкритицизм XX века становится наивным при такой подмене точек зрения. Писатель не обязан аннотировать бытовой рассказ и даже историческую повесть ссылками на использованный материал. Эта радость оставляется потомкам и исследователям.

Вазари поступает так же; он рассказывает, а не доказывает. Поэтому так глухи и скупы его указания на источники, откуда он черпал сведения, и на сочинения, которым он подражал. Для современников его заимствования были столько же очевидны, сколько и разумелись сами собой. Если же он кое-что и помянул, то меньше всего тут преследовались библиографические цели. Это были все те же литературные элементы повествования. Он упоминает имена тогда, когда они художественно формируют его рассказ. Он называет хрониста, историка по тем же основаниям, что и автора сонета или новеллы. Они служат ему подставными лицами, которые должны говорить вместо него, чтобы обострить схему или оживить рассказ. Так, для Джотто и Чимабуэ ему понадобились терцины Данте: «*Credete Cimabue*

nella pittura / Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido / Si che la fama di colui oscura»; для жизнеописания Симоне Мартини — сонеты Петрарки: «Per mirar Policleto a prova fiso» и «Quando giunse a Simon l'alto concetto»; для Джотто же и Буфальмакко — ссылки на пятую новеллу шестого дня и третью и девятую новеллы восьмого дня «Декамерона»; для Джованни Беллини — стансы Ариосто и сонет Бембо; для Доссо — тот же Ариосто; для Микеланджело — его сонеты и т. д.; в особенности обилен ворох стихотворных эпитафий, списанных с надгробий или заимствованных у книг, у рукописей и у общественной памяти.

Это относится и к историческим материалам. Они разнообразнее и обширнее, нежели то, что выглядывает на поверхность из словесной стихии «Vite». Тут опять-таки в руки дается немногое, — несколько упоминаний и ссылок; но у этих торчащих обломков есть еще, так сказать, подводная, формообразующая часть — группа жизнеописаний и хроник, давшая структуре «Vite» внутренний костяк, традиционную оправу, образцы, на которые опирался Вазари: от замолчанных им, но ходовых биографий знаменитых людей, вроде «Liber de viribus illustribus» Бартоломео Фацио, у которого Вазари прямо кое-что позаимствовал (см. *Karl Frey*, примечания к I тому «Vite» издания 1911, стр. 121), или «Vite dei uomini illustri» Веспасиано Бистаччи, до упомянутых характеристик Паоло Джовио и от молчаливо подразумеваемых историографий и археологических описаний типа «Roma illustrata» Флавио Биндо до названных у Вазари хроник Виллани.

По правилу же он предпочитает пользоваться неопределенностями: «si dice...» — «говорят...», «рассказывают...», «передают...». Это предоставляет величайшую свободу его двой-

ственным намерению: дать вымыслам убедительность факта и фактам яркость вымысла. Ужин у кардинала Фарнезе построен в этом смысле по традиционной рецептуре, которая еще двести лет назад связала сто новелл «Декамерона» тем же композиционным способом — «беседой друзей»; так же связаны между собой сто пятьдесят новелл Серкамби. Этот прием предлагали Вазари и другие жанры, более близкие по времени и обстоятельствам: моралистические беседы «академий», например, «Disputazioni Camaldolesi» (1468), где общей рамкой служат дружеские философствования, которые в течение четырех дней якобы вело между собой, в лесу Камальдоли, еще более блистательное общество, нежели у кардинала Фарнезе, а именно: Лоренцо и Джулиано Медичи, Леон Баттиста Альберти, Марсилио Фичино, автор книги Кристофоро Ландини и др.; аналогична завязка бесед в «Paradiso degli Alberti»; наконец, ближайший пример подавал Вазари сам учитель юности, Полластра, в своих «Opere della diva et seraphica Catharina da Siena»; его введение изображает монашескую братию, сочленам которой во сне является, всем одновременно, книга жития Екатерины Сиенской, и они все вместе читают ее. Этот прием был достаточно устойчив, чтобы и через десять лет после смерти Вазари можно было обнаружить его применение у Рафаэле Боргини, выпустившего в 1584 году книгу «Il Riposo», отправным пунктом которой служит художественно-критическая дискуссия в загородном доме флорентийского дворянина Бернардо Веккьетти — между хозяином и его гостями Баччо Валори и Джироламо Микелоцци.

Утверждение, что под «Жизнеописаниями» Вазари имеется больше исторических источников, нежели это принято ду-

мать, вовсе не означает, что он был человеком энциклопедического склада. Снабжать его выписками, сведениями, аналогиями, рассказами, подправлять, отделять, вставлять и выкидывать могли и те друзья-помощники, интимные редакторы, которых так охотно называет историческая молва и которые так естественны, если не обязательны, для труда типа «Vite». Однако то обстоятельство, что по первому изданию прошелся корректорской рукой Аннибале Каро или Джан Маттео Фаэтани, что Каро, Адриани, Сеньи и другие нанесли ему изобилие дат, имен, сведений и надписей, менее всего способно было изменить основное, чем хотела быть ранняя редакция «Жизнеописаний». Об этом свидетельствует обращение Вазари с собранными и использованными материалами. Так, свою книгу он составлял, не выпуская, можно сказать, из рук «Комментариев» старого Гиберти, эту основу для биографий тречентистов. Он даже назвал его, в жизнеописании Джотто, титулом «verissimo», «правдивейший». Но это не помешало Вазари всюду перелицовывать взятые у великого флорентийского ваятеля сведения на свой лад и даже утверждать, что сочинение Гиберти может принести пишущему об искусстве лишь малую пользу. Ученые-вазаристы говорят по этому поводу о «плагиате» и «нечестности». Присоединиться к ним — значило бы не только стать на антиисторическую точку зрения и забыть, что понятий «плагиата» и «литературной честности» для всей эпохи Ренессанса не существовало, ибо как раз на заимствованиях и переложениях, как на пышных дрожжах, взошли величайшие мастера слова трех столетий; это означало бы еще не взвесить самого характерного, что было в труде Вазари, — иного, нежели у Гиберти, литературного жанра, изменившего

и состав, и соотношение повествовательных элементов. То же было у Вазари с анонимной «Жизнью Брунеллески», которую он использовал широко, но использовал так, что сломал и ее биографическую систему, и ее словесную форму, опустив одни бесспорные факты, присоединив другие, выдуманные; то же было с «Libro» Антонио Билли, который изрядно снабдил Вазари сведениями и анекдотами о сорока семи мастерах Треченто и Кватроченто, но которого Вазари использовал столь же по-свойски. Даже с книгой Кондиви — биографией Микеланджело, — бывшей не старинным материалом типа Гиберти и Билли, а работой современника о современнике, он поступил аналогично; говорить о «nicht schönes Plagiat», «некрасивом плагиате» (Шлоссер) опять-таки тем ненужнее, что и Кондиви в тех же целях и с тем же правом использовал первое издание «Vite» Вазари для своего труда. Их обоих вела за собой концепция литературной работы, для которой хорошо все то, — свое, чужое, подлинное, выдуманное, — что ей не противоречит. Полезный вымысел тут по меньшей мере равнозначаш действительному факту. Там, где такие пригодные факты были, Вазари брал их пригоршнями, и в этом смысле его осведомленность обширна и почетна: по «Жизнеописаниям» проходит множество сведений и наименований, от книг Альберти и Гвиччардини, Серлио и Виньолы, Палладио и Кузена до надписей и эпитафий с именами и датами, самолично собранными во время поездок или полученными от доброхотов-помощников. Но там, где таких фактов нет, Вазари ставит свое «si dice...», «передают...», «рассказывают...», — и сочиняет то, что ему нужно, что имеет вид устной традиции, что иногда ею было и чаще — не было.

III

Новеллистическая обработка исторического материала наиболее определенно выражена в первом издании «Vite». В сущности «Жизнеописания» 1550 года есть собрание биографических рассказов. Одна особенность подчеркивает это: Вазари говорит в них лишь о художниках, которых нет в живых. Эта граница обеспечивает ему право на вымысел. Современники связывают: они слишком негибки своей действительной действительностью, как сама она излишне противоречива пестротой фактов.

Вазари же нужно единство жизненного образа. Поэтому среди ста тридцати трех имен, вошедших в первую редакцию «Vite», только одно принадлежит мастеру, который еще жил и творил и которого Вазари знал лично. Но это был художник, кому он посвятил самое большое из жизнеописаний, перед кем самоуничтожающе преклонялся, кого считал полубогом, существом скорее мифическим, нежели бытовым, — Микеланджело. Через два десятилетия, ко второму изданию, этот Геракл искусства стал для Вазари пунктом перехода к ряду других современников, включенных в переработку 1568 года. В начальном плане Вазари ставит его у последней хронологической границы биографий, так, что своей осязательной близостью к еще здравствующим мастерам он сообщает убедительность и выпуклость жизнеописаниям тех, кого уже нет в живых.

На получение этой рельефности направлены все писательские усилия Вазари. Ее законы для него более сильны, чем непреложности исторических фактов. Она заставляет Вазари знать то, чего уж никто не знать не может, и свидетельствовать о том, чего никогда не было. У Вазари голос и тон человека, все видевшего своими глазами. Его повествовательные

приемы хотят, чтобы он казался всеобщим современником, от Чимабуэ до Микеланджело. Он может в одном случае немного отстать, в другом — опередить, в третьем — оказаться сбоку, но он всегда рядом с каждым, о ком пишет. Приема умолчания, увлекательности неразгаданного, жизненности незнания он не допускает. Он ищет четкости, уверенности и ровного света, как в той живописи, которая его сформировала. У его «Vite» — тосканский стиль. Он реставраторски заполняет стершиеся или выпавшие куски. Границ таким поновлениям нет. Если ему нужна бытовая деталь, — он знает, что кричала сто лет назад из спальни жена Учелло, когда неистовый старик не хотел ложиться спать, простаивая ночь над своими перспективными затеями; если ему нужно дать замыслам художника особую авторитетность, он может заставить Данте жить после смерти, лишь бы написать для Джотто программу цикла великих фресок Ассизи; если ему нужно показать быстрый рост молодого гения, он велит Вероккьо прийти в отчаяние от отроческих успехов Леонардо и отказаться от живописи, несмотря на то, что, в противоположность рассказу об Учелло, все это является делом совсем недавних лет, — никаких причин закрывать свою мастерскую у Вероккьо не было, и она в самом деле продолжала брать и выполнять заказы много времени спустя после того, как Вазари во славу Леонардо прикрыл ее. Он может еще больше: он начисто сочиняет биографии тем, у кого их нет; он снабжает этих лишенцев жизненным формуляром с такой авторитетностью, что лишь всесомневающимся и архиволобивому XX веку удастся освободить, скажем, Арнольфо или Буфальмакко от приписной жизни. Вазари последователен даже в отношении своих современников,

которых еще застал в детстве живыми, например Франчабиджо, Альбертинелли, Андреа да Фьезоле, Граначчи, получивших в третьей части «Vite» 1550 года биографии, изложенные, как огорченно констатирует Каллаб «mit grösster Sorglosigkeit», «с величайшей беспечностью», хотя истинные факты собрать было куда как нетрудно. Но ведь той же достоверностью он не позаботился обеспечить даже себя, и утверждения его автобиографии не раз ложны.

Среди приемов Вазари есть типические, которые он не боится повторять. Ему нравится, например, поднимать своих героев из ничтожнейшего состояния. Поэтому мотив пастушонка, ставшего великим художником, мы встречаем в «Жизнеописаниях» Джотто, Мантеньи, Кастаньо, Бекафуми, Сансовино; более того, в четырех случаях из пяти бытовая обстановка тождественна: те, кому впоследствии суждено стать их учителями, встречаются где-нибудь в глубине страны подпaska, который, сторожа стадо, чертит на камнях животных и людей. Правда, это изобретение не самого Вазари; оно заимствовано у стариков; Гиберти рассказал это о Джотто, а Билли о Кастаньо. Но беллетристическим склонностям Вазари оно пришлось настолько по вкусу, что он пятикратно повторил его.

Еще более частым приемом служат рассказы о странствиях художников по Италии: Вазари берет места, где к его времени оказались произведения того или иного мастера, и по этим пометкам сочиняет маршруты жизненных кочевничеств и привалов. То же влечение к колоритной точности заставило его снабжать обездоленных эпитафиями художников поэтическими надгробиями собственного сочинения или сделанными по его просьбе уже испытанными сотрудниками — Аннибале

Каро, Фабио Сеньи, Джованни Строцци, Дж. Б. Адриани. Особенно любопытно роскошество его знаний о причинах смертей художников. Каллаб насчитал пятьдесят имен, которым Вазари позаботился дать точный повод для кончины: одним — насилие, другим — болезнь, третьим — чрезмерный труд, четвертым — неосторожность, пятым — зависть и т. п. Джироламо да Треви-зо, Чекко, Мурто да Фельтро умирают у Вазари на войне, Доменико Венециано, Липпо Липпи, Корреджо, Пеллегрини да Модена, Полидоро погибают от убийства, Мазаччо, Фра Филиппо, Перуцци — от отравления ядом, Джоттино — от воспаления легких, Джованни да Понте — от чахотки, Филиппино — от ангины, Эрколе да Роберти — от пьянства, Вероккьо и Бенедетто да Ровещано — от простуды за работой, Лоренцо Монако, Мазолино — от излишнего трудолюбия, Франча — от огорчения перед успехами Рафаэля и т. д. У этой некрологической сюиты есть великолепная концовка, обнажающая новеллистику ее приемов: среди жизненных финалов, сочиненных Вазари для своих моделей, нашлась даже такая, можно сказать, средневековая кончина, необычная для Rinascimento, как смерть Спинелло Аретино от страха перед явившимся к нему дьяволом!

IV

Внутренней скрепой каждой «Vita» служит ее моралистическая тенденция. На нее, как на вертел, нанизываются и жирные куски анекдотов, и сухой ворох исторических сведений. Вазари столько же рассказывает, сколько поучает. Жизни его героев доказывают тезы морали и ее коллизии в сем мире. Это тоже не является оригинальной выдумкой Вазари: больше чем где-либо он пользуется здесь литературными штампами гума-

низма. В данном случае можно выполнить его желание и согласиться с тем, чего он добивается своим рассказом об ужине у Фарнезе: признать его преемником Паоло Джовио. Между «Elogio» Джовио и «Vite» Вазари существует короткая и прямая связь. Больше всего это относится к вступлениям, открывающим отдельные «Жизнеописания»; в них излагается какая-нибудь нравственная теза, которую призван иллюстрировать следующий рассказ. В соответствии с важностью своей роли вступительные строки написаны велеречивыми и сложными периодами. Это как бы звон моралистических литавр, возвещающих начало поучительного зрелища. Затем Вазари выводит на арену очередного героя и оправдывает его судьбою объявленную тему. Нормы должностования у него обыденны. Вазари ведет рассказ в рамках морального масштаба среднего человека. Но он достигает яркости тем, что старается свести душевный склад своих художников к одной господствующей черте. Сквозь возрожденческие покровы тут проглядывает скелет Средневековья. Эта традиция «мономании» не кончилась на литературе Ренессанса. У «*faculté maîtresse*» [направляющей способности] позитивнейшего Тэна в разгаре XIX века те же средневековые корни.

Провести нравоучительную линию до конца Вазари может, конечно, не часто. Мирный обывательский профессионализм большинства его биографий не дает повода выделить в каждом случае исключительную черту поведения и характера. Вазари обычно направляет свою моралистическую тенденцию, так сказать, подземным течением, выступающим наружу только ручейками и лужицами. Это проявляется в отдельных оценках поступков, в кратких приговорах склонностям, в рассуждениях на

ходу, по поводу трудолюбия одних, праздности других, искательности третьих, излишества четвертых, скромности пятых. Но этот сдерживаемый средней житейщиной морализм ждет лишь случая, чтобы прорваться. Тогда поучающая доминанта проходит по жизнеописанию художника потоком, сносящим все, что ей противостоит. Такой художник действительно становится носителем одной страсти. Он ее воплощает обликом и жизнью. Преподобно-лазурная «Vita» Фра Джованни Анжелико — поистине не жизнь, а житие. Теза «зависти» заставляет Вазари сделать Андреа дель Кастаньо убийцею Доменико Венециано, хотя в действительности убитый пережил убийцу. Ради тезы о бесплодии экспериментаторства Вазари запрещает Леонардо да Винчи закончить хотя бы одно из его произведений вопреки фактам, которые во времена Вазари были еще более очевидны, нежели нынче. Теза о гибельности пристрастия к одной задаче делает из Паоло Учелло полоумного чудака вопреки действительному облику этого расчетливого и ясного перспективиста; недаром подобная новеллистика приемов дала ростки еще спустя три с половиной столетия, и недавний Марсель Швоб лишь переписал почерком XX века вазариевский образ Учелло в одной из своих «Vies imaginaires»; так же, по-вазариевски, сочинил он другие «Vies» начисто, как начисто, от края до края, сделал это Вазари, например, в «Vita» Чимабуэ или Арнольфо ди Лапо. Поучающий беллетристизм Вазари здесь дал наиболее чистое проявление. «Вазариевское *Жизнеописание Чимабуэ* (как и те, что идут вслед за ним) относится к баснословию (*ist fabulos*)», — говорит Фрей, а жизнеописание Арнольфо называет «негодным (*unbrauchbar*)». Надо ли повторять, что дело здесь не в вазариевских ошибках, а в свойствах его дидактиче-

ского жанра. Этому же жанру обязана композиция книги и «Вступления», «Ргоетіі», которые являются объединяющей скрепой для биографического цикла каждой из трех частей «Vite». Их задача — быть «философией истории» своему разделу. Это — купола сочинения. Отдельные жизнеописания служат им опорой, как внутри каждой «vita» сентенции и анекдоты держат на себе тезу вступительных строк. А над всем высятся и сияет философско-эстетическое «Introduzione alle tre arti di disegno» («Введение в три изобразительных искусства»). Построение вазариевского труда внушительно и ясно. Архитектор Уффиций был настоящим зодчим в литературе.

V

Уже в заключительных страницах к первому изданию «Vite» Вазари счел нужным пообещать будущим читателям, что он в непродолжительном времени вернется к работе над «Vite». Но в 1550 году эти слова были обычно данью правилам традиционных *conclusioni*. Они наперед, в достойных формах, признавали изъяны книги и обещали их исправить в будущем. Они на всякий случай учитывали возможный успех издания и устанавливали повод для повторного выхода в свет. Менее всего они свидетельствовали о сознательной критической оценке автором своего труда. Эту риторику вежливости читатели всегда понимали и принимали. Таковы нормы хорошего тона в литературе и поныне. С Вазари было не иначе. Понадобился двадцатилетний промежуток, подлинная популярность «Vite» и настоятельные запросы книжного рынка, чтобы условности первого «conclusioni» стали обязательствами. Заключительные абзацы издания 1550 года сделались мотивом

вступительных страниц варианта 1568 года. Успехи жизненной карьеры Вазари за время между двумя изданиями получили облик своего рода вех переработки «Vite». Вазари принял позу человека, который уже двадцать лет не разгибает спины, чтобы дать книге новый вид.

В посвящении «Alle artefici del disegno» — «Мастерам изобразительных искусств» — значит: «Я всегда почитал высшей своею обязанностью способствовать развлечению и пользе всеми теми способами и во всех тех обстоятельствах, где, по суждению моему, я мог быть занимательным или полезным (*dilotto o commodo*). Это и побудило меня в 1550 году выдать в свет жизнеописание наших лучших и знаменитейших (художников) при обстоятельствах, о которых упоминается в другом месте (т. е. в XXXVIII главе автобиографии Вазари) и еще, по правде говоря, из-за благородного негодования (*da un generoso sdegno*), что столько великих заслуг были в течение столь долгого времени, да и поныне еще, погребены неизвестностью. Этот труд мой, видимо, не остался втуне, но был даже принят с такой благосклонностью, что не только со многих сторон было мне о нем говорено и писано, но и из огромнейшего числа экземпляров, которые были некогда напечатаны, нельзя уже найти у книгопродавцев ни одного тома (*non se ne trova ai librai pure un volume*). И вот, выслушивая ежедневно настояния многих друзей и точно так же зная молчаливые желания (*i taciti desiderii*) многих других, я снова принялся, хотя и посреди наиважнейших предприятий (*ancor cho nel mezzo d'importantissimi impresi*), за эту работу с намерением не только дополнить ее теми, кто в истекший с того времени и по сей день промежуток переселился в лучший мир и дал мне повод

обстоятельно описать их жизнь, но также и исправить то, что в том первом издании было лишено совершенства (*mancato di perfezzione*). С той поры у меня было время многие вещи уразуметь лучше и вновь увидеть многое другое, не только по милости сих светлейших моих государей, которым я служу и которые суть истинные прибежища и покровители всех дарований (*vero refugio e protezione di tutte le virtù*), но еще и в силу того, что они дали мне возможность вновь объездить всю Италию (*ricercare di nuovo tutta l'Italia*), узнать и увидеть много вещей, которых ранее мне не довелось взять на заметку (*che prima non m'è venute a notizia*). В итоге я не столько мог исправлять, сколько добавлять (*non tanto o potuto corrigare, quanto accessere*) разные вещи, так что многие жизнеописания, можно сказать, как бы переделаны заново (*quasi rifatte di nuovo*). Точно так же кое-кто из старинных мастеров, кого там не было, ныне прибавлены вновь... А для вящего удовлетворения многих друзей, кои, не будучи сами мастерами искусства, питали все же к нему величайшую привязанность, я дал перечни (*conpendio*) большинства произведений также и тех, кто еще здравствует и заслуживает своими дарованиями всегдашнего поминания (*esser sempre per le loro virtù nominati*)».

Этот тон нов. Крупицы риторической куртуазности перекрыты деловой сухостью. Церемониал поклонов и экивоков отеснен реестром сообщений. Их ясность импозантна. Видимо, за восемнадцать лет Вазари, как выражается Шлоссер, «*ist gründlich ein anderer geworden*», «коренным образом изменился». В самом деле, он за это время не только созрел, но и расцвел. Его жизненная карьера сложилась так же удачно, как и художественная. Он стал одной из центральных фигур флорентий-

ской культуры середины Чинквеченто. Объем и вес его работ в области искусства позволяют пренебрегать собою так же мало, как «Vite» — в области литературы. Если же его живопись и оспори́ма, то во флорентийской архитектуре 1550-х годов он — первый человек, как в литературе об искусстве, на несколько веков, — первейший. Во всяком случае, его ссылка на то, что новое издание «Жизнеописаний» он должен был готовить *nel mezzo d'importantissimi impresi* [посреди важнейших обязанностей], совершенно точна. После выхода в свет первой редакции «Vite» он провел в Риме лишь три года, с 1550 до 1554-й. С этого времени и до появления второго издания, в течение пятнадцати лет, 1554—1568, его местопребыванием была Флоренция, а занятием — служба у Козимо I Медичи. Он сочетал ее почетно и выгодно с работой на стороне и выездами в другие места. Он работал в Ареццо, в Карраре, в Пизе, в Пистойе, в Риме. Он посетил много городов и совершил несколько сложных путешествий. Он выполнил ряд архитектурных работ, которые были капитальны в те времена и сохранили свою значимость по сей час. Он начал с коренной перестройки старого Palazzo Vecchio (с 1558 года) и кончил возведением замечательных Уффиций. Он создал еще их соединение с дворцом Питти, отреставрировал Palazzo San Stefano в Пизе и Palazzo Pieve в Ареццо, достроил церковь Madonna dell'Umiltà — в Пистойе и т. д. Обязанности придворного художника заставили его заниматься столько же исторической и портретной живописью — фресками семейной хроники Медичи и пр., — сколько и декорационными машинериями для официальных торжеств, вроде свадьбы Франческо Медичи с Иоанной Австрийской. Наконец, его академический чин — члена основанной в 1563 году по его же почину и нескольких друзей

и единомышленников Accademia del disegno, Академии художеств, выполнявшей роль высшего совета по делам искусств, — налагал на него добавочные обязанности, которыми пренебрегать он смел тем менее, что Академия осуществляла контроль над его же собственными работами.

При такой занятости его интерес к переделке первого издания «Vite» был больше платоническим, чем деятельным. По случаям, при поездках, он рассматривал произведения, сравнивал мастеров, кое-что записывал, кое-что запоминал, кое с кем знакомился, кое-кого выспрашивал, словом, скорее обеспечивал возможности двинуть в ход машину переиздания, когда и если это понадобится, нежели на самом деле обрабатывал материал. Новое издание стало принимать первые контуры лишь в 1562 году, а подошло к действительному осуществлению через два года, в 1564 году, и только спустя еще четыре года появилось в свет. Все эти шесть лет вокруг Вазари и на Вазари работал аппарат, подготовленный за пустое десятилетие. Правда, это было меньше подготовлено им самим, чем славой, сопутствовавшей первому изданию «Vite». Она переросла его намерения. Он готовил книгу развлечений, а она вышла книгой истории. Его конструкторский талант поборол его литературное модничество. Общеисторическая композиция книги взнуздала и объединила биографическую анекдотику. Вазари был уже знаменит знаменитостью классика историографии не только в Италии, но *oltramontani*, по ту сторону гор, в Европе, когда рынок дал знать, что готов принять второе издание.

Помощь друзей и споспешественников проявила себя сразу. Она была настолько ревностна и обширна (Вазари сам, в заключительных страницах работы, говорит о «*soccorsi di*

molti boni e veri amici», «помощи многих добрых и верных друзей», которые помогли ему «di notizie ed avvivi e risconti di varie cose», «сведениями и данными и поверками разных вещей»), что даже несколько заслонила самого Вазари. Во всяком случае, обвинение в плагиате, выдвинутое против него еще прижизненными врагами, пошло по всем трем столетиям и разбирается даже поныне. Однако оно беспредметно. Злобствования современников, вроде Челлини, и их потомков в веках исторически, конечно, занимательны, но по существу они говорят лишь о том, что на нынешнем языке называется сотрудничеством и иногда — редактурой. Роль Боргини, его друга и первого советчика, сочлена той же Accademia del disegno, опытного литератора и испытанного знатока искусства, — действительно крупна в окончательной отделке книги: он сглаживал, выправлял, утрясал и, наконец, благословлял к печати. Однако это был все же помощник, а не соавтор; о нем надо упомянуть, но не ставить рядом. Остальные же были изредка судьями вкуса, чаще корректорами сведений и обычно поставщиками материала. Их роль мала в раздельности, хотя и достаточна в совокупности.

VI

Они были носителями того фактицизма, который стал отличительной чертой нового издания. Основной прием переработки «Vite» 1568 года — прежде всего расширение материала. Это — добавки по жизнеописаниям и добавки по хронологии. Это — новые произведения, новые мастера, новый размер всей книги. Анекдотика идет уже вторым планом в сравнении с насыщением фактами. Действительность сообщения теперь приобретает для Вазари такую же драгоценность, как раньше убедительность вы-

мысла. Выросшим опытом он понял, что они лишь крепят друг друга. Недаром к каждой из старых «Vita» он подмешал долю исторических сведений; недаром также, в отличие от прежнего издания, он решился присоединить целую серию биографий своих современников и выразительно назвал их уже не «Vite», а «Descrizione delle opere», «Описанием произведений».

Его источники чрезвычайно разрослись. Это относится столько же к тому, что внес он сам, сколько к тому, что нанесли ему другие. Его осведомленность выросла географически, хронологически и объемно. Количество биографий дошло до 161, против 133 первого издания. Легендарная часть «Vite», биографии тречентистов, получила хотя и кое-какой, но все же фактический материал. Четыре города, — два важнейших, Флоренция и Рим, и два побочных, Болонья и Ареццо, на которые опирался личный зрительный опыт Вазари в эпоху первого издания, — теперь покрыты обширностью путешествий и многообразием виденного. Если это и не означало еще «ricercare di nuovo tutta l'Italia» («пуститься заново в поиски по всей Италии»), как похваляется Вазари, то, во всяком случае, это составило уже внушительный перечень мест: Пиза, Лукка, Пистойя, Сиена, Сан Джиминьяно, Вольтерра, Перуджа, Ассизи, Равенна, Анкона, Римини, Монтоливето, Больсена, Прато, Эмпольи, Каррара, Кортон, Венеция, может быть Феррара, Мантуя, Верона, Падуя и т. д.

Архивно-историческая документация «Vite» возросла в меньшей степени, чем зрительный материал, но и она возросла значительно. Не существенно, сам ли Вазари рылся в «хронологической пыли бытописания земли» или только использовал присланное и готовое, — важно укрепление документального

фундамента второго издания, которое он ревностно проводил. Тут были и новоиспользованные чужие труды, в первую голову — флорентийская историческая хроника Джованни и Маттео Виллани, лангобардская хроника Павла Диакона, «*Istorie fiorentine*» Макиавелли, «Жизнеописание папы Николая V» Манетти, хроники сиенские и венецианские, — но также и то, чем он гордился, о чем, в противоположность остальному, любил упоминать и что особенно свидетельствовало о пробудившемся вкусе к историзму — извлечения из монастырских архивов: Санта Мариа Новелла, Сан Марко во Флоренции, Сан Доменико в Прато и т. д. В особой мере возросло количество реалий: литература надгробий, эмблематика гербов и пр. Наоборот, и это столько же характерно, работы художественного порядка, как историко-биографические, так и технологические, взяты скупно, можно сказать, неохотно, обычно приемом умолчания, ради исправления какой-нибудь ошибки или подкрепления какого-нибудь умозаключения; так проходят «*Trattato dell'architettura*» Филарете, «Биография Микеланджело» Кондиви, «Трактат о живописи» Ченнини, «Падуанские древности» Скардеоне, «Веронские древности» Торелло Сараино и др.

Новым приемом для обработки второго издания «*Vite*» являются запросы, которые Вазари рассылал в разные углы Италии местным людям, художникам, их родственникам, их наследникам, владельцам их произведений. Эти «анкеты» многочисленны. Иных из своих адресатов он помянул сам, другие явно подразумеваются в числе тех, кого он знал лично и с кем вел переписку; среди первых — Джироламо да Карпи, Франческо да Сиена, Лионардо Буонарроти, племянник Микеланджело; среди вторых: художники Ридольфо Гирландайо, Сангал-

ло Триболо и др.; местные люди — Просперо Фонтана, Пеллегрини, Тибальди, Марко да Равенна; ученики Вазари, осевшие по разным местам, вроде Томмазо ди Стефано; наконец, ученики его моделей, вроде Микеле дельи Альберти и Фелицано да Сан Вито, выходцев из мастерской Даньеле да Вольтерра, о котором он писал благосклонно.

VII

Инфляция материалов дала двойственный итог: один — для исторической значимости «Vite», другой — для литературной. С одной стороны, она сообщила изданию 1568 года ценность величайшего памятника истории итальянского искусства, первоисточника, незаменимого в течение трех столетий, единственного хранилища сведений, чьи начальные корни уже утрачены и невозстановимы, — своего рода труднейшего задачника для проницательности и чутья позднейших историков и исследователей, которые и поныне еще разобрали и уточнили далеко не все. Это новое издание «Vite» ввело в обиход длинный ряд впервые названных имен художников, неизвестных ранее произведений, атрибуций, хронологических и локальных данных. Оно чрезвычайно расширило и то, что в начальном издании 1550 года было лишь бегло обозначено, заменив простое и оголенное перечисление работ описанием и характеристикой. Более того, на основе накопленного материала Вазари отваживается намечать стили, манеру, смены периодов творчества у отдельных мастеров — подлинную основу формально-логической науки будущих поколений историков искусства.

Но, с другой стороны, это прагматическое насыщение второго издания резко отразилось на художественной цельности

«Vite». Фактицизм вступил в борьбу с новеллистикой. Однако он ни одолел, ни подчинился. Он лег рядом с ней целыми пластами самостоятельного значения. Одно и другое просто сосуществуют. Вазари точно выразился, говоря, что он мог «не столько исправлять, сколько прибавлять», «non tanto ho potuto corrigere, quanto accescere tante cose». Он и его соредакторы исправляли отдельные даты, названия, имена, — и перечень таких корректур не мал, а для отдельных «Жизнеописаний» даже решителен (*quasi rifatte di nuovo*); это особенно заметно у мастеров Треченто, а равно нефлорентийских художников. Но все эти переделки не посягнули на основной новеллистический материал первой редакции «Vite». Вазари все так же продолжал хотеть «разом развлекать и поучать», «*di giovare e insieme dilettere*», как выразился он в заключении ко второму изданию. Художник рассказа сплошь да рядом по-прежнему берет верх над собирателем фактов. Там, где между ними происходят столкновения, он с готовностью решает в пользу *Dichtung*, поэзии. Он приспособливает, или меняет, или утаивает новые данные, чтобы не мешать живописности своего повествования. Каллаб говорит даже, что Вазари делает это «*mit der Kühnheit eines bewussten Fälschers*», «с отвагой заведомого фальсификатора». Не в морали опять-таки здесь суть, а в двойственном требовании развлекательного историзма, со стороны тех «*illusstrissimi miei signori, a quali servo*», «светлейших моих государей, коим я служу», и их окружения.

Этим была создана стилистическая пестрота второго издания. Оно лишено литературной цельности «Vite» 1550 года. В нем три словесных стихии. Одна — у вступительных абзацев отдельной биографии, излагающих нравоучительную ос-

нову последующего изложения; другая — у бытовой новеллистики, разукрашивающей «Жизнеописание» анекдотическими забавностями; третья — у историко-фактического материала. Начала биографий написаны сложной и ученообразной риторикой, модной и обязательной, путающейся в складках собственной пышности, в которой Вазари едва передвигает ноги, со всеми признаками величайшего усилия как-нибудь добраться до точки. Этот Вазари — последний гуманистического красноречия: оно звучит для нынешнего читателя всегда архаично, изредка забавно, чаще — нестерпимо. Второй элемент повествования зато блистательно жив и свеж. Здесь Вазари проявляет себя превосходным, нередко — первоклассным мастером рассказа. Он легко находит оттенки, легко лепит фигуры, свободно играет их разговорами, движениями, склонностями; тут его приемы реалистичны, и реализм их тем сочнее, чем гуще Вазари захватывает бытовой материал. Шутки, ссоры, соленые словца выведенных в «Vite» лиц являются вершиной вазариевского искусства. Он может не завидовать Боккаччо или Саккетти, которые служили ему образцами и которых он при случае поминал: подать красочный анекдот он умеет не хуже их. Можно сказать, какая-то площадная, простонародная, крепкая струя бьет и играет в житейских сценках «Vite». Наконец, третью группу — перечней и описаний произведений — делало перо профессионала: художника, использующего технологию своего ремесла, и историографа, окружающего материал комментариями. В сравнении с риторикой и анекдотизмом, стиль Вазари здесь сух, жёсток, однообразен, нередко — утомительно сер. Он способен простовато нанизы-

вать одно название на другое, беря соединительными звеньями лишь слова: «кроме того», «вслед за этим он написал», «а еще сделал он» и т. д. Обычно Вазари ограничивается тремя данными: указанием местонахождения, описанием сюжета и подчеркиванием технических качеств или пороков произведения; он применяет тут критерии и термины человека, который сам работает в искусстве; до известной степени ему нравится даже пускать в ход профессиональный жаргон (типичный пример — многостраничное описание дверей Гиберти), который, видимо, вызывал упреки у высокородных читателей его книги из герцогской или папской челяди, — недаром в заключительном обращении Вазари счел нужным оправдать эти «*vocaboli proprie delle nostre arti*».

Однако изредка его аннотации поднимаются до наглядности и точности, которые напоминают естествоиспытательские описания следующих столетий, какую-нибудь зоологическую беллетристику золотого пера Бюффона. Высочайшим образцом этого рода является вазариевская характеристика «Моны Лизы», заставляющая нас навсегда запомнить «блеск и влажность глаз», «красноватые отсветы и волоски ресниц», «биение пульса в выемках шеи» на знаменитом произведении Леонардо.

VIII

Стилистический разнобой отражает разладицу более важных сфер художественных воззрений Вазари. Исследователи единодушны: «*Vasaris Kunstanschauungen erscheinen nicht als ein geschlossenes System*», «взгляды Вазари на искусство не представляют собой целостной системы», — говорит *Оберниц* (*Vasaris allgemeine Kunstanschauungen*, 1897); «*man darf die the-*

oretischen und kunsttheoretischen Anschauungen Vasaris nicht als ein System betrachten», «не следует рассматривать эстетические и художественно-теоретические взгляды Вазари как некую систему», — вторит *Каллаб* (*Vasaristudien*, 1908); «Von einem durchgebildeten System bei Vasari selbstverständlich nicht die Rede sein kann», «о какой-либо продуманной системе у Вазари не может быть речи», — резюмирует *Шлоссер* (*Die Kunstliteratur*, 1924). Более того, сегодняшняя ценность «Vite» прямо пропорциональна частностям и обратно пропорциональна обобщениям. Это соответствует собственным тяготениям Вазари. Он прежде всего практик и профессионал и лишь затем — эстетик и историк. Он говорит об отдельном мастере искусства метче, чем о целой эпохе, а об отдельном произведении — вернее, чем обо всем художнике. Непосредственное чутье ведет его к оценкам, которые не уместаются в рамках философствующего обозрения исторических судеб искусства. Концы с концами здесь не всегда свяжешь. Вазари умеет противоречить себе и даже не оглядываться.

Суммируя и обобщая, надо свести его художественные взгляды к двум группам. С одной стороны, у него две категории долженствования художника — отношение к природе (*naturale*) и отношение к прекрасному (*bello*). С другой — две категории формообразования искусства — рисунок (*disegno*) и композиция (*invenzione*). Между обеими группами можно до известной степени установить следующий закон соответствования: *naturale* : *disegno* = *bello* : *invenzione*.

По количеству и авторитетности высказываний ведущее начало «подражания природе» у Вазари словно бы бесспорно: «Io so che l'arte nostra e tutte imitazione della natura principal-

mente», «я знаю, что наше искусство есть прежде всего подражание природе» (1, 122, изд. Milanese). Историческое развитие искусства есть овладение способами точно передать природу. Это постепенное приближение к натурализму, как сказали бы мы теперь, в той его крайней форме, которая ставит себе задачей дать иллюзию настоящего предмета. Художникам надлежит работать так, чтобы их вещи «non parono dipinte, ma si dimostrano vive e di rilievo fuor dell'opera loro», «не казались бы написанными, но выглядели бы живыми и выпуклыми, словно бы вне произведения» (1, 174, Mil.). Похвалы и порицания, которые Вазари раздает, подтверждают это; термины одобрения у Вазари — «figure che parono vive», «vive», «vivissime», «vive e naturali», «veramente naturali e vivissime». Фигуры должны казаться говорящими, движущимися, дышащими. Анекдот о Донателло, якобы во время работы над Цукконе кричавшем своей статуе: «favella, favella!», «да говори же! говори!» — определяющ. Сентенция об утрашающем зрителя «чудовище на щите» юного Леонардо такова же: «questa opera serve per quello, ch'ella è fatta», «эта вещь и дает тот итог, ради которого она делалась». У Андреа дель Сарто св. Франциск и евангелист Иоанн написаны так, «che pare si muovano», «словно бы взаправду движутся». У Фра Бартоломео в «Обручении Младенца Христа со св. Екатериной» один из отроков, поющий, изображен столь естественно, что «chi lo guarda non può discredarsi di non avere a sentir la voce», «всякий взглянувший на него не может отделаться от впечатления, будто слышит его голос».

Подобных высказываний можно привести в потребном количестве, и не только в отношении людей; о цветах в произведениях Джироламо даи Либри говорится, что они «così veri,

belli e naturali, che parevano ai riguardanti vivi», «столь живы, прекрасны и естественны, что кажутся зрителю настоящими»; о драгоценной утвари у Джулио Романо сказано: «tanto lustranti, che ragiono di vero argento e oro», «так сверкают, что кажутся из настоящего серебра и золота». Похвальная характеристика перспективных изобретений Паоло Учелло покоится на том же. Завершением этих аналогий можно считать внимание Вазари к натуралистически страшному: например, о «Мученичестве» Лоренцо ди Биччи сказано, что оно все полно «di questi affetti che la diversamente la natura a coloro che con violenza sono fatti morire», «искажителей, которые напечатлывает в разном виде природа на тех, кто умирает насильственной смертью», а в «Потопе» Учелло подчеркнут фрагмент с мертвецом, которому выклеывает глаза ворон, и младенец, у которого тело разбухло от воды и напоминает раздувшийся мех.

Однако на этот последовательный и программный натурализм наступают с другой стороны, шаг за шагом, требования «красоты». Пометки этого рода многочисленны, устойчивы и так же разбросаны по мастерам и произведениям. «Bello», «bellezza», «grazia», «dolcezza», «leggiadria» со всеми производными и во всех сочетаниях входят в вазариевские характеристики. Взаимоотношение с naturale смутно и невыдержанно. Это снова скорее сосуществование, нежели сочетание. Противоречивостей, как всегда, Вазари не боится. Прекрасное совмещается в предмете с натуральным, как факт, как данное. Таково большинство оценок. Все же в нескольких случаях Вазари высказывает суждения, которые позволяют наметить более высокую связь. Неважно, что это чужие мысли, важно, что он их присваивает. Они утвержда-

ют, что красота имеет всегда дело с природным миром, но, соприкасаясь с ним, она его преобразовывает. Задача художника состоит именно в том, чтобы выбрать у разных предметов наилучшие черты и создать прекрасную вещь, «*il più belle delle cose della natura*», «более прекрасную, нежели творения природы». Вазари не был бы выкормленным гуманизма, ежели бы не видел осуществления этой заповеди в античности. Воздавая хвалы Микеланджело, он говорит, что тот «победил и превзошел не только природу, но и этих самых знаменитейших древних», «*quelli stessi famosissimi antichi*», и еще раз повторил это утверждение, почти дословно, в письме к Козимо I из Рима в 1560 году. Требование превзойти природу оказывается столь же императивным, как требование уподобиться ей. Рафаэль и Корреджо побеждают природу своим колоритом, а в «Описании произведений Тициана» сказано даже, что искусство вообще есть нечто отличное от природы.

Источник этих суждений явен. Вазари опирается на готовое, достаточно давнее и высоко авторитетное высказывание. Оно стало уже общим достоянием, когда он присвоил его. О красоте, очищающей природу и совершенствующей ее сочетанием лучших элементов в новое единство, говорил еще Рафаэль в дни вазариевской юности. В знаменитом письме 1516 года к Кастильоне значилось: «...Чтобы написать прекрасную женщину, надобно было бы мне видеть множество прекрасных женщин... Однако так как прекрасных женщин и истинных ценителей мало, то я беру в вожатые себе определенную идею (*certa idea*), пришедшую мне на ум. Я не знаю, какова ее художественная ценность, но с меня довольно и того, что я обрел ее». К середине Чинквеченто, и тем более к концу его, этот принцип стал настолько хо-

довым, что Вазари мог уже без труда переписать сжатую мысль Рафаэля своим словоохотливым почерком: «Рисунок, отец трех наших искусств... извлекает из множества вещей общую мысль (un giudizio universale), являющуюся подобием некоей формы или, точнее, идеи всех вещей природы (simile a una forma ovvero idea di tutte cose della natura), которая во всех своих соотношениях проявляет закономерность. Отсюда происходит то, что не только в телах людских и животных, но также и в растениях, в строениях, в скульптуре и в картинах познается взаимная пропорциональность как целого и частей, так и частей между собой и в общей их совокупности; а так как из такого познания рождается некое суждение, которое образует в уме то, что, будучи позднее выявлено руками, именуется рисунком (che poi espresso con le mani si chiama disegno), то отсюда можно умозаключить, что этот самый рисунок есть не что иное, как наружное выражение и проявление того представления (concetto), которое коренится в душе и которое сложилось в уме и образовалось в идее (nella mente immaginate e fabricato nella idea)».

IX

Столкновение форм, фрагментарность суждений, разноречивость заимствований — признаки социальной промежуточности писателя. Вазари — действительно явление переходного времени. Его отношение к борьбе сил в художественной культуре Чинквеченто, его позиции между стариной и новизной шатки и непоследовательны. *Erwin Panofsky* говорит о нем: «...bereits von den Gedankengängen der neuen manieristischen Kunstlehre nicht unbeeinflusst, wengleich seiner ganzen kunsttheoretischen Einstellung nach stark retrospektiv gerichtet», «уже яв-

но тронут идейными веяниями нового эстетического учения маньеризма, хотя все его художественно-теоретические представления еще сильно связаны с прошлым» (Idea, 1924). Это означает, что противоречия Вазари лежат не на поверхности. Они составляют сущность его мышления и мироощущения. Менее всего позволительно изображать Вазари одной краской. Недостаточно назвать его маньеристом. Это правильно, но это слишком обще. Антиклассическая реакция маньеризма сама есть выражение кризиса. Поэтому она настолько емка, что вмещает явления различных социально-художественных сущностей. Среди трех основных течений маньеризма Вазари принадлежит к тому, которое было наименее новаторским¹. Он очень далек от обеих экстремистских групп: ему нечего было делать среди ломбардо-венецианского течения, перемещавшего географический центр тяжести итальянской живописи на северо-восток и утверждавшего ту специфическую живописность, — колорита и света, — которая своей эмоциональностью представляла протест против флорентийско-римской гегемонии с ее рассудочным, контурным, расцвеченным *disegno*; он не находил себе места и среди маньеристического течения в собственном смысле слова, которое, взяв классицистическую традицию Кватроченто, неистово вывертывало ее наизнанку, складывая подлинное протобарокко. Вазари был с теми, у кого прошлое сидело на плечах едва ли не крепче, чем будущее. Он был самым переходным человеком самой промежуточной из групп маньеризма. Практика и теория Леонардо и Альберти, Микеланджело и Рафаэля были для него более живым и направляющим опытом, нежели творчество молодых современников. В его искусстве это сказывалось столь же

явно, как и в его писательстве. В патриотических фресках Палаццо Веккьо заимствования у «Битвы при Ангиари» Леонардо выдают себя живее, чем маньеристическая переработка (см. *Suida Wilhelm. Leonardo und sein Kreis, 1929*), а в римском (Cancellaria) «Благословении Павлом III чужих народов» заимствования у Микеланджело и Рафаэля сильнее черт нового стиля. Если хулительные оценки живописи Вазари, которые дает новейший исследователь маньеризма *N. Pevsner*², и не обязательны, то существо его характеристик объективно: «Das ist Manierismus im altüblichen Sinne, Übernahme schwieriger Motive ohne inhaltlich sinnvolle oder dekorativ reizvolle Verwendung», «это маньеризм в вульгарном смысле, перенимание трудных мотивов без их внутренне-осмысленного или декоративно-прекрасного применения»; Вазари — «ein ausserordentlich bezeichnender Vertreter der verkiffelten Concetti des Manierismus», «незаурядный по своей показательности представитель спутанных концепций маньеризма». С точки зрения подлинного и развернутого течения, носящего это имя, антагонист Вазари прав: наш художник действительно путался в ногах набегающей эпохи.

В общем замысле «Vite» этот процесс выразился двойственностью исторических обобщений. С одной стороны, Вазари опирается на традиционную гуманистическую схему смены трех периодов культуры: Античности, Средневековья, Возрождения. Вазари повторяет ее применительно к изобразительным искусствам, вставляя в ее своеобразную диалектику свои величины: у него «*maniera antica*» эллино-римской древности уничтожается «*maniera vecchia*» Средневековья, которую в свою очередь преодолевает «*maniera moderna*» Нового

времени, возрождающая Античность; чтобы выразить эту последнюю фазу, Вазари впервые применяет знаменитый термин «Rinascità», «Возрождение».

С другой стороны, Вазари снабжает свою историко-художественную триаду неожиданным добавлением: «*tempi nostri*», «наши дни». В то время как для Чинквеченто «возрождение античности» это уже горькая страница о возвращенном и снова потерянном рае и над униженной, истерзанной, опять феодализованной Италией горят слова Микеланджело: «*non veder, non sentir*», «не видеть и не чувствовать...», — у Вазари все обстоит как нельзя более благополучно. У него искусство «*da uno umile principio vadino poco a poco migliorando e finalmente pervenghino al colmo della perfezione*», «от низкого, начального состояния, мало-помалу улучшаясь, достигает в конце концов вершины совершенства». Эта вершина совершенства есть как раз искусство его, вазариевской, эпохи: «*ella sia salita tanto alto che più presto si abbia a temere dell calare a basso, che sperare oggimai più aumento*», «оно взошло на такую высоту, что следует скорее опасаться, как бы оно не пошло на убыль, нежели надеяться, что оно поднимется еще выше». Однако именно это столь парадное добавление выдает социальную тайну его оптимизма. Здесь ключ к нему. Оно празднично внешне и пессимистично по существу. Его политико-художественный смысл состоит в том, чтобы включить в схему прогресса эпоху и деяния тех «светлейших моих государей, коим я служу». Дальше же, после них, можно дать место общему, охватившему всех, но государственно опасному чувству декаданса. Вазари не столько разрушает, сколько перемещает границы пессимизма. Он позволяет ему начаться в хронологически безопасной зоне.

Это все та же роль «слуги двух господ», промежуточная позиция промежуточного человека. Доказать цветение искусства в 1550—1570-е годы ему трудно. Для настоящей эпохи Ренессанса у него есть критерии прогресса, а здесь — голое утверждение. В подлинном Ренессансе приближение к «naturale», «естественности», и овладение «maniera», «художественным умением», ведут вперед развитие мастерства, так что простое расположение художников в хронологическом порядке, как это и сделано в «Vite», становится изображением завоеваний искусства. Схема Вазари тут стройна и логична: первая «età» — детство разбуженных вновь к жизни художеств, их еще робкое высвобождение из tenebre, мрака Средних веков: это — первые шаги к природе, от Чимабуэ, Пизани, Джотто, Арнольфо до конца Треченто, — этому соответствует и первая часть «Vite»; вторая «età» (она же вторая часть «Vite») — юность, от Кверча, Мазаччо, Донателло, Гиберти, Брунеллески до конца Кватроченто: здесь завоевание naturale достигается овладением анатомией и перспективой, а художественное умение — установлением закономерности приемов (regole, ordine, misura); однако все это еще не согласовано между собой, и искусство этой эпохи жестко, резко и сухо (maniera secca e cruda e tagliente). Наконец третья эпоха (третья часть «Vite») — расцвет, вершина, подлинное «Возрождение», — «maniera perfetta», «совершенная манера», полное овладение природой и многообразием техники, — «età d'oro», золотой век, где оправдано самое понятие «Ренессанс», ибо великие открытия антиков — Лаокоона, Аполлона Бельведерского, торса Геракла и т. д. — питают соревнование множества талантов, с великой тройцей мастеров в центре — Леонардо, Рафаэ-

ля и Микеланджело, среди которых последний есть вершина вершин, отец трех искусств, «божественный», «divino».

Казалось бы, куда же дальше идти после золотого века, как не вспять? Но тут-то и совершается перестановка межевых знаков: Вазари присоединяет еще четвертую «età», «дни нашей жизни», но присоединяет по инерции поступательного движения своей схемы. Ни величиной мастеров, ни возвышенностью произведений, ни охватом творчества, ни значительностью техники Вазари уже не может превзойти предшествующую эпоху, как это ему нужно, но хотя бы приравняться к ней. У него стало еще меньше слов для определений, и его обобщения сделались еще беглее и неопределеннее. Ибо что такое вазариевские «*tempi nostri*»? Это — Перин дель Ваго, Даньеле да Вольтерра, Россо, Сальвиати, это он сам, Джорджо Вазари, и кое-кто еще, поменьше. Правда, это мог бы быть также Понтормо, но все же только Понтормо, да и Вазари отнесся к нему с таким непониманием, что в своей игре «за наши дни» использовать не сумел. Он не сумел большего: оценить значимость Тинторетто, единственно подлинно великого мастера маньеризма, который мог бы поддержать плечом его схему. То, что Вазари написал о нем, есть руготня, свидетельствующая, что критериев для четвертой «età» у него, в сущности, не было.

«*La bella maniera dei tempi nostri*» — это эклектизм как цель и виртуозность как средство; это Рафаэль в маньеристическом толковании: «*Studiando le fatiche dei maestri vecchi o quelle dei moderni, prese da tutti il meglio*», «изучая труды старинных мастеров или нынешних, взял он у всех наилучшее»; это — соединение пышности композиции, *invenzione*, с быстротой исполнения, *facilità*; так-де он сам, Вазари, в какие-нибудь сорок два

дня написал в Ареццо фреску «История Эсфири», двенадцати локтей длиной. Если присоединить к этим критериям второстепенные: преизбыточное использование ракурсов *pudo*, нагого тела, и «влечение, род недуга» к странным формам, «*cosa strana*», этим зародышам будущих барочных неистовств и чудачеств, — маньеристическая программа Вазари будет исчерпана. Она далека от развернутого, даже философски обосновываемого маньеризма типа Цуккари. Вазари довольствуется тем немногим, что позволяет ему кое-как оправдать точку зрения официального благополучия: мудрые государи правят, искусства по-прежнему цветут, все спокойно в Италии, а неприятности ежели и будут, то лишь *argès nous*, после нас.

Это неустойчивое равновесие противоречий — двустанчество Вазари — сказывается всюду, где ему приходится высказывать сколько-нибудь принципиальное мнение. Так, с одной стороны, он — флорентийско-римский патриот и всю схему своих оценок строит на первенствовании *disegno*, рисунка линейно-иллюминированной тосканской живописи; с другой — он общетальянец, новый тип конца Чинквеченто, знающий понятие *tutta l'Italia*, и поэтому чувствует необходимость воздать хвалу сугубой живописности, колоритизму школ верхней Италии, венецианцам, и прежде всего Тициану. Но он делает это с оговорками, экивоками, двусмысленностями, свидетельствующими, что свести концы с концами он не может, да и не собирается. Точно так же, с одной стороны, он великий ценитель всякого мастерства, добротного художества; с другой — он проводит деление между высоким искусством, т. е. живописью, скульптурой, архитектурой, зиждущимися на *ingegno alto*, «возвышенном помысле», и художественными ремесла-

ми, «*arti più bassi, artes mechanicae*», искусствами низкими, искусствами прикладными, и с ними обходится с высокомерием маньериста, для которого даже в размерах произведения заложена его качественность и небольшая картина уже в принципе хуже большой: так, малые вещи Понтормо, говорит он, были бы хороши, ежели бы были фресками.

С одной стороны, он сугубо почтителен к естественным и точным наукам и умеет посвящать страницы и страницы опытам художников, стремящихся овладеть законами перспективы, механики, анатомии, строения растений и т. п.; с другой — он пропитывает эти страницы ядом, и облик естествоиспытателя Учелло, и даже Леонардо, кривится и зыблется под тайным осуждением, которое скоро у зрелых маньеристов, в разгар реакции, среди волн мистицизма, будет уже открыто говорить о том, что божественно-осененному искусству, вдохновенно стоящему перед божественно-оформленной природой, наука не к лицу, вредна и срамна. Что у Вазари на уме, то у Цуккари на языке: в «*L'Idée dei pittori, scultori ed architetti*», которая вышла в свет спустя четверть века после смерти Вазари, Цуккари решается уже прямо написать о Леонардо, что тот был «*pur valent' uomo di professione, ma troppo sofisticato anch'egli in lasciare precetti pur matematici a muovere e torcere la figura con linee perpendicolari, con squadre e compassi*», «очень достойный человек по своему мастерству, но слишком рассудочный в отношении применения правил математики для передачи движения и поз фигуры при помощи линейки, наугольника и циркуля», ибо «*queste regole matematiche si devono lasciare a quelle scienze e professioni speculatori, della geometria, astronomia, arimmetica e simili, che con le prove loro acquietano l'intelletto; ma noi altri pro-*

fessori del Disegno, non abbiamo bisogno d'altre regole, che quelle che la Natura stessa ne da, per quella imitare», «все эти математические правила надо оставить тем наукам и отвлеченным изысканиям геометрии, астрономии, арифметики и т. п., которые своими опытами обращаются к рассудку; мы же, мастера Искусства, не нуждаемся ни в каких других правилах, кроме тех, которые дает нам сама Природа, чтобы отобразить ее».

XI

Существо вазариевских противоречий вскрывается социологической формулой: перерождение цехового художника позднего Возрождения в придворного мастера раннего маньеризма. В этом процессе, болезненном и трудном, свободный ремесленник оказывается в Вазари зачастую сильнее служилого челядинца от искусства. На языке истории искусств это значит, что остатки Ренессанса берут верх над ростками маньеризма. Вазари выступил на арену как раз в те критические 1530-е годы, которые обозначили последнюю границу «zwischen der Renaissance und der Reaktion, die als Epoche der Gegenreformation im geschichtlichen, als Epoche des Manierismus im kunstgeschichtlichen zu bezeichnen ist» — «между Возрождением и реакцией, в годы, которые должны быть названы в историческом отношении эпохой контрреформации, а в историко-художественном — эпохой маньеризма» (*N. Pevsner, op. cit.*) Вазари так и остался до конца этим человеком «пограничной черты». Новые отношения тащили его вперед, но он шел за ними, оглядываясь и нередко сопротивляясь. В этом смысле «Vite» представляют собою отчетливейшее выражение великого кризиса Чинквеченто, отраженного с точки зрения

одолеваемого, но еще борющегося Ренессанса. В этом коренятся отличия обоих изданий «Vite», раннего и позднего; этим обусловлены противоречия внутреннего состава книги: языка, стиля, оценок, суждений, общих концепций. У каждого из двух социально-художественных типов, совместившихся в Вазари, есть здесь своя собственная часть. Она выявляется без натяжек и насилий, ибо нет ничего показательнее для социологических атрибуций, нежели люди и произведения эпох кризиса. Все обнажено и все явно. Ремесленник, еще помнящий вольности и силу цеховой демократии, человек массы, который столько же может еще менять заказчика по выгоде и охоте, как и пробивать себе путь наверх, к одному из мест коллективной власти, принес в «Жизнеописания» свой народный язык, образы несложного быта, простоту оборотов речи, вкус к анекдотам и пересудам, незамысловатое злословие и похвалы, охоту к непочтительности и дерзостям в отношении вышестоящих и власть имущих; нигде Вазари так не живописен и не ясен, как в обработке этих кусков «Vite», — настоящий флорентийский цеховой, судачащий на площади! С другой стороны, ничто так не пышно-пусто, трудно выведено и трудно читаемо, как «Посвящения», которые Вазари адресует папе или Медичи, и «Введения», которыми он декорирует отдельные биографии; это настоящая речь свежеиспеченного царедворца, со старательными поклонами, негибко изогнутой спиной, нарочито церемониальными интонациями, построенная в периодах, нагромождающих отвлеченности вместо понятий и роскошествующая обилием слов за счет важности мыслей, — истинное мучение слушателей этого придворного Вазари, стремящегося в погоне за чинами и выгодами прилепиться к

богатеишему из господ в качестве художественного чиновника его, государевой, канцелярии. Оба стиля синтезируются в «Ргоетіа», «Предисловиях» к отдельным частям «Vite», достаточно простых по языку и сложных по системе изложения, являющихся подлинно гуманистическими кусками книги. В них Вазари дан по своему «среднему социальному разрезу».

Это же распределение обусловленностей наличествует в борьбе «природного» и «прекрасного» вазариевской эстетики: *naturale*, со всеми своими производными от общего положения, что искусство есть *imitazione della natura*, до натуралистического анекдота о Донателло, — принадлежит мастеру Ренессанса; наоборот, вазариевское «*bello*» — художнику маньеризма. Противоречие пытается найти разрешение в эклектической формуле «наипрекраснейшего в природе», а большая четкость требований и мерил «правдоподобия» сравнительно с «красотой» снова свидетельствует о перевесе старого над новым. Это проявилось и в том, что у общей схемы художественного прогресса трех «*età*», типичной для оптимистического мироощущения Возрождения, оказалась в виде простого пририска современность, которую придворный маньерист считал достаточным незатейливо присоединить, лишь бы отодвинуть явления кризиса за пределы своего служебного формуляра.

Точно так же пресловутый «тосканизм» Вазари, делающий Флоренцию и Рим центром истории искусства, выражает локальную ограниченность цехового человека, тогда как внимание позднего Вазари, времен второго издания «Vite», к северо-итальянской и даже зарубежной, фландрской, живописи обусловлено расширившимися горизонтами придворного, приобщившегося к вопросам дипломатической игры и воору-

женной политики; и здесь, опять-таки, оговорки и недоумения Вазари перед типическими свойствами венецианской живописи, его попреки Тициану говорят все о том же непреодоленном флорентийско-римском возрожденчестве. Это проявляет себя и с другого конца: позицией Вазари в отношении наиболее определившихся и замечательных маньеристов. Он способен на похвалы средней выразительности Сальвиати или Вольтерра, но он ничего не понимает («so gänzlich verständnislos», *N. Pevsner*) в маньеристических новшествах Понтормо, основного мастера течения, и говорит поносные слова по адресу единственного гения маньеризма, Тинторетто, который якобы «зашел за пределы несуразностей странностями своих композиций и чудачествами своих фантазий, выполненных как придется и без плана, словно бы он нарочито хотел показать, что живопись — пустая вещь». Последний бунт эпигона классицизма против новшеств надвигающегося барокко! Наконец, важнейшее различие между изданиями 1550 и 1568 годов отражает процесс перерождения — напором историзма на новеллистику первой редакции «Vite», а возрожденческое сопротивление маньеризму — сожигательством, которое Вазари обеспечил старым элементам книги рядом с новыми.

XII

Вазари, говоря по-братынски, нашел «друга в поколении» и «читателя в потомстве». Его читали, потом изучали, ныне опять читают. Он занимал сперва, поучал затем и снова занимает теперь. Титула первого историка искусства не оспаривали у него все три с половиной столетия. Он удержал его по законам. Время вносило лишь поправки. Он был открывателем

новой дисциплины вначале, ее величайшим авторитетом — в середине и огромной ценностью — сейчас. Он не знал никогда проигрыша. Его противоречивость дала больше исторических выгод, чем все другое. Современникам она представилась многосторонней полнотой, в которой они любовно узнавали самих себя; для XVII и XVIII столетий она была непреложностью, которой нечего противопоставить; для XIX века она стала первоклассным полем приложения критицизма, где можно увлеченно плавать среди моря сомнений, догадок и открытий; наконец в «*tempi nostri*», наши дни, она привлекает тем, что освещает Вазари, как он есть, в двойственности и единстве, сложности и простоте, — капитальным воплощением борьбы двух эпох, красочностью великого кризиса, разладом художника, который еще почтительно слушал живой голос стареющего Микеланджело и сам уже важно получал молодого Веронезе.

Его вымыслы и достоверности сейчас уравнились в своей социально-исторической ценности. Вазари получил право опять быть самим собою. Поколения минувшего века, говорившие ему: «плагатор» и «лгун», в этом своем простодушном негодовании кажутся сами наивными и старомодными. Если их архивные поправки и изыскательские опровержения и бесспорны, они претендуют все же на большее, нежели имеют право. Моральные свойства Вазари тут ни при чем. Он явно был не хуже своих зоилов. Он был добрым человеком, усердным трудолюбцем, значительным художником и замечательным писателем. Его слова в «*Conclusione*» о том, что он старался все описать сообразно с правдой, «*solo per dir il vero più*», и что часто от трудностей он приходил в отчаяние, «*più volte me*

ne sarai giù tolto per disperazione», не стоит брать под сомнение. Они, вероятно, искренни. Но только эта искренность сама есть производное исторической двойственности, в которой он пре- бывал. Сознать сущность своего положения он не мог. «Ни- когда этого не было, да и теперь этого нет, чтобы члены обще- ства представляли себе совокупность тех общественных отно- шений, при которых они живут, как нечто определенное, це- лостное, проникнутое таким-то началом» — сформулировали это явление авторитетнейшие ленинские уста.

Но сложность и неслаженность своего труда смутно разли- чал и он. В заключительных страницах «Vite» слишком много оговорок и пояснений. Вазари повертывается во все стороны и со всеми сторонами объясняется. Он явно боится, что его мо- гут не понять, а то и понять превратно. Это еще хуже и опас- нее. Он заботливо уточняет и аргументирует. Тут говорит то «беспокойство времени», которое он ощущал. Он выразил его меланхолической фразой на своем возрожденческом, образ- ном жаргоне. Он сказал: «Non si può sempre aver in mano la bilanzia dell'orefice» — «Нельзя всегда держать в руке весы ювелира...».

5 мая 1931 г.

¹ *Friedländer, Walter.* Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520, Rep. f. K. 1925.

² Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum Ausgehen des Rokoko, 1928.

Джорджо Вазари

ЖИЗНЬ ПАОЛО УЧЕЛЛО, ЖИВОПИСЦА ФЛОРЕНТИЙСКОГО

Паоло Учелло¹ был бы изящнейшим и изобретательнейшим гением, какой со времени Джотто был в искусстве живописи, если бы к людским фигурам и к животным он проявлял столько же усердия, сколько усердствовал он и тратил времени в делах перспективы; и хотя это достойно выдумки и прекрасно, все же тот, кто чрезмерно этому предается, — тот убивает излишнее время, истощает свою природу, отягчает свое дарование и очень часто превращает его из плодотворного и легкого в бесплодное и трудное, обретая (так как отдает этому больше внимания, нежели фигурам) манеру, исполненную сухости и угловатости; сверх этого, очень часто тот, кто носит в себе склонность слишком вплотную отдаваться тем или иным вещам, становится нелюдимым, странным, меланхоличным и неимущим. Так было и с Паоло Учелло, который от природы был одарен умом гибким и тонким, но не знал другого удовлетворения, кроме как искать решений для каких-нибудь трудных и невозможных задач перспективы²; и хотя они были изобретательны и прекрасны, все же они до такой степени служили ему помехой в изображении фигур, что с годами он

делал их все хуже и хуже. Отсюда очевидно, что тот, кто слишком неистовым изучением насилует природу, — тот хотя и утончает с известной стороны свое дарование, все же никогда не достигнет в том, что делает, легкости и изящества, каких непроизвольно достигает те, кто сдержанно, с пристальной, исполненной разборчивости вдумчивостью соразмеряют свои усилия, избегая изошренности, которая чаще всего сообщает произведениям что-то вымученное, сухое, трудное, манерное, возбуждающее у зрителей скорее чувство жалости, нежели восхищения: ибо изобретательность должна тратить силы лишь в соответствии с тем, на что способен в своем действии разум и что может дать художественный пыл; тогда-то появляются на свет превосходные и божественные произведения и удивительные выдумки.

Таким-то образом Паоло, не давая себе отдыха, находился в вечной погоне за самыми трудными вещами в искусстве. Этим достиг он того, что умел в совершенстве передавать перспективу планов зданий и профилей строений, вплоть до верхушек карнизов и крыш, применяя для этого пересечение линий и располагая их так, что они укорачивались и уменьшались по направлению к центру, образуя конечную точку то выше, то ниже, там, где того требовал глаз зрителя; в итоге он до такой степени стал искушен в этих трудностях, что нашел способы, приемы и правила, как вводить в свои перспективы стоящие на ногах фигуры так, чтобы они постепенно, от одной к другой, укорачивались, соответственно уменьшались и совсем исчезали из виду; между тем до него это делалось, как приведет случай. Точно так же он нашел способ под таким углом изображать окна, пересечения сводов, протяжения половиц с

выемами балок и закругления колонн, что казалось, будто в живом куске стены некоего дома образовался прорыв и сквозь этот прорыв они располагались в перспективе и давали видимость плана.

Все эти изобретательства пристрастили его к одиночеству, почти к нелюдимости, так что он сидел дома, не перекидываясь ни с кем словом, в течение недель и месяцев и не показываясь на люди. И хотя им были сделаны вещи трудные и прекрасные, все же, ежели бы употребил он это время на изучение фигур и выполнение их достаточно хорошим рисунком, это привело бы его к величайшему совершенству; но, потратив время на эти головоломки, он в течение всей жизни находился скорее на положении бедняка, нежели знаменитого человека. Потому-то и скульптор Донателло, закадычный его друг, не раз говаривал, когда Паоло показывал ему короны для гербов, перспективно написанные с различных точек зрения, или ядра семидесяти двух видов, граненые, как алмазы, или разного рода гусениц, обвинившихся вокруг тростей, и другие чудачества, на которые он расходовал и тратил время: «...Эх, Паоло, эта самая твоя перспектива заставляет тебя оставлять верное дело ради неверного: все это — вещи, которые нужны только тем, которые занимаются интарсиями; ибо это они выполняют орнаменты из гусениц, улиток, в виде кругов и квадратов, и тому подобные вещи».

Первыми живописными произведениями Паоло были фрески, а именно — в продолговатой, перспективно изображенной нише в больнице Лельмо написал он изображение св. Антония, аббата, со святыми Космой и Дамианом³ по бокам. В Анналене, женском монастыре, написал он две фигу-

ры⁴ и в Санта Тринита, над левым входом и внутри церкви, — фрески из жития св. Франциска, а именно: обретение им стигмат, укрепление церкви, поддерживаемой его плечами, и поцелуйный обряд со св. Домиником⁵. Точно так же в Санта Мариа Маджоре, в капелле, примыкающей к боковому выходу, ведущему к Сан Джованни, где находится доска и предела Мазаччо, написал он фреску с Благовещением⁶, на которой дал изображение здания, заслуживающее всяческого внимания и бывшее новой и трудной в те времена вещью, ибо тут впервые проявил он свое превосходное умение сложной композиции и показал, как с надлежащим изяществом и пропорциями, сводя на нет линии, сделать так, чтобы пространство, которое на плане коротко и невелико, получило бы видимость дали и широты; в самом деле, те, кто умеет с надлежащей разборчивостью и изяществом располагать на свои места тени, свет и окраску, бесспорно достигают того, что глаз впадает в обман и ему кажется, будто картина живая и рельефная.

Однако всего этого было ему мало, и он захотел показать еще большее мастерство, изобразив, при помощи перспективы, ракурс нескольких колонн так, что, словно бы погнувшись, они проломили живой кусок свода в том месте, где находятся четыре евангелиста; такого рода вещь была признана превосходной и мастерской, да и в самом деле в подобном ремесле Паоло был отменно изобретателен. Написал он также в Сан Миниато, за Флоренцией, в монастыре, частью веронской зеленью, частью — многоцветно, жития Святых Отцов⁷; в них он не слишком старался соблюсти единство колорита, как то надлежало бы в таких сюжетах, ибо он сделал поля голубыми, города — красными, а здания — разных окрасок, какие ему при-

глянулись; в этом была его ошибка, так как то, что сооружено из камня, не может и не должно изображаться в другом цвете.

Рассказывают, что в то время, как Паоло трудился над этими произведениями, бывший там настоятель кормил его все время одним только творогом. И вот, наскучив этим, решил Паоло, как ни скромн он был, больше туда на работу не ходить. Когда же аббат послал за ним и он услышал, что кто-то из братии его спрашивает, не захотел он оставаться даже у себя дома; когда же доводилось ему случайно повстречать во Флоренции кого-нибудь из монахов этого ордена, он бросался наутек изо всех сил, чтобы от них скрыться. Однако как-то раз двое из них, любопытнее других и помоложе, нежели он, догнали его и стали расспрашивать, по какой причине он не хочет вернуться, чтобы кончить начатое произведение, и отчего, завидя кого-нибудь из братии, он обращается в бегство. Паоло ответил: «Вы довели меня до такого захудания, что не только от вас убегаю я, но не могу ни оставаться, ни пройти там, где находятся столяры; а причиной всему этому — малая смекалка у вашего настоятеля, который что пироги, что хлебку — все начинал творогом и нагнал в мое нутро этого творогу столько, что на меня напал страх, как бы от такого творожного состояния не пустили меня столяры в оборот на замазку; и, продолжай я так дальше, был бы я, может быть, уже не Паоло, а Творог». Монахи, покинув его с величайшим смехом, рассказали обо всем этом настоятелю, а тот, уговорив его вернуться, отдал распоряжение готовить ему другой стол, не творожный. После этого в Кармине, в капелле св. Иеронима Пельези, расписал он переднюю часть алтаря святых Космы и Дамиана⁸, а во дворце Медичи изобразил темперовыми

красками, по полотну, несколько сцен с животными⁹, к которым всегда чувствовал пристрастие и употреблял величайшее старание, чтобы сделать их возможно лучше; того больше, у себя дома он постоянно держал изображения птиц, кошек, собак, а также разного рода редких животных, которых ему удавалось для себя зарисовать, ибо держать их у себя живыми было ему не по карману, а так как больше всего влечения чувствовал он к птицам, то и прозвали его Паоло Птичником — Паоло Учелло.

В помянутом выше дворце, среди других сцен с животными, изобразил он несколько львов, которые бились между собой с такой страшной подвижностью и свирепостью, что казались живыми. Но особенно незаурядной была, в числе других, одна история, где змей, в схватке со львом, обнаруживает могущественным движением свою свирепость и из его пасти, так же как из глаз, брызжет яд, между тем как некая крестьянка, присутствующая при этом, стережет быка, изображенного превосходнейшим ракурсом; рисунок с него, сделанный собственноручно Паоло, есть в нашем собрании рисунков, точно так же, как рисунок с крестьянской девочки, которая в совершенном страхе пускается наутек, спасаясь от этих зверей. В том же дворце находится и несколько изображений пастухов, выполненных с чрезвычайной естественностью, равно как один пейзаж, который в свое время считался превосходнейшим произведением; на прочих же холстах¹⁰ написал он ряд вооруженных всадников того времени, причем среди них немало портретов с натуры.

После этого получил он заказ на несколько сюжетов в монастыре Санта Мариа Новелла. Первые из них, находящиеся

у входа в церковь монастыря, изображают сотворение животных, с разнообразным и бесчисленным множеством водных, сухопутных и пернатых. А так как он был как нельзя более изобретателен и, как уже было сказано, с великим тщанием старался наилучшим образом передать животных, то и показал он в нескольких грызущихся между собой львах, сколько в них могущественности, а в нескольких оленях и ланях — быстроту и трепетность; кроме того, там есть птицы и рыбы с совершенно живым оперением и чешуей. Изобразил он также сотворение человека и женщины, равно как грехопадение их¹¹, сделав это прекрасной манерой, мягкой и хорошо выполненной; в этом же произведении приложил он усилия к тому, чтобы красками написать деревья, которые в те времена изображались не слишком хорошо. Таким образом, в пейзажном искусстве он первым снискал себе среди старых художников имя мастерством и умением доводить до такого совершенства, какого не знали другие живописцы до него. Однако, хотя в дальнейшем он делал и еще более совершенные вещи, все же, несмотря на всяческие старания, ему не удалось им сообщить ни мягкости, ни единства, какие в наши времена дают масляные краски. Впрочем, достаточно уже и того, что Паоло перспективным порядком мог передавать сокращение и удаление в точности так, как это было на самом деле, изображая все, что видел, то есть поля, пашни, овраги и другие подробности природы, хотя и в этой своей сухой и резкой манере; и если бы только выбирал он наиболее подходящие вещи и работал именно над тем, что хорошо поддается живописи, его произведения были бы из числа самых образцовых.

Вслед за окончанием помянутой работы написал он в том же монастыре над двумя сюжетами, выполненными другой рукой несколько ниже, «Потоп» с Ноевым ковчегом¹², и в этом произведении он с такой тщательностью и с таким искусством и прилежанием изобразил трупы, бурю, ярость ветров, блеск молний, крушение деревьев и страх людей, что лучше этого и не придумаешь. В числе прочего нарисовал он в перспективном ракурсе труп, которому ворон выклевывает глаза, и утонувшего младенца, у которого тело от набухания водой раздулось как огромный мех. Изобразил он также разнообразные страсти людские, например двух всадников, бьющихся друг с другом, ничуть не страшась волн, и величайший ужас смерти, какой испытывают некие женщина и мужчина, сидящие верхом на буйволе, который задней частью уже погрузился в воду и не оставляет им обоим уже никакой надежды на спасение. Все это произведение исполнено с такой добротностью и совершенством, что принесло ему величайшую славу. Под этим сюжетом он написал еще «Опьянение Ноя»¹³, над которым насмехается Хам, его сын (причем моделью послужил Делло, живописец и скульптор флорентийский, его друг), тогда как Сим и Яфет, оба других сына, прикрывают одеждой его раскрывшуюся наготу. Там же изобразил он в перспективном виде бочку, катящуюся по земле, — вещь, снискавшую себе общее одобрение, — а также виноградную беседку, отягченную гроздьями, в которой деревянные прямоугольники стропил уменьшаются по мере удаления. Однако он допустил при этом ошибку, ибо в то время как направление нижних стропил, где помещаются ноги изображенных фигур, идет соответственно линиям беседки, направление бочки не соответствует тем же удаляющимся лини-

ям; и это представляется мне весьма удивительным: такой внимательный и прилежный человек делает ошибку столь заметную. Он нарисовал также «Жертвоприношение» у раскрывшего свои входы Ноева ковчега, изображенного в перспективном виде с рядом своих зарешеченных окон, тянущихся в высоту по этажам, причем птицы на них расположены так, что видно, как они разлетаются в разные стороны; в воздухе же виден Бог Отец, появляющийся над жертвоприношением, которое совершают Ной и его сыновья, и эта фигура из числа всех, нарисованных Паоло в этом произведении, потребовала наибольшего труда, потому что она летит головой вперед по направлению к стене с такой силой, что кажется, будто выпуклость этой фигуры пробивает стену и вонзается в нее; сверх того, Ноя окружает много самых разнообразных и бесчисленных животных, превосходнейше написанных. В общем, всему этому произведению он сообщил такую мягкость и изящество, что оно вне всякого сравнения превосходит и первенствует среди всех остальных его работ, так что не только в свое время, но и поныне оно вызывает величайшую похвалу¹⁴.

В церкви Санта Мариа дель Фьоре, для увековечения памяти Джованни Акуто, англичанина, полководца флорентийцев, умершего в 1393 году, он написал веронской зеленью коня, прекраснейшей стати и необыкновенной величины, на котором изображена фигура помянутого полководца, писанная той же краской в раме, высотой в десять локтей, помещенной посередине фасада церкви; при этом Паоло изобразил в перспективном виде большую гробницу, как бы указывающую, что тело находится внутри нее, а над ней поместил изображение этого самого полководца, в вооружении и верхом на коне.

Это произведение считалось в свое время, как считается еще и по сей день, превосходнейшим образцом такого рода искусства; и если бы только Паоло не заставил этого самого коня поднять обе ноги с одной стороны, чего, естественно, лошади не делают, так как иначе бы они падали (случилось же это с ним, видимо, по той причине, что опыта в верховой езде у него не было и лошадей он не изучал, как других животных), — то было бы это произведение совершеннейшей вещью, так как перспективное изображение коня столь огромной величины чрезвычайно хорошо; на пьедестале стоят следующие слова: Pauli Ucelli opus [Творение Павла Учелла]¹⁵.

В эту же пору и в этой же самой церкви написал он красками альфреско сферу часов на главном входе, внутри церкви, с четырьмя головами по углам¹⁶. Затем также одной краской расписал он одну из лоджий, выходящую на запад, над садом монастыря делли Анджели, причем под каждой аркой он изобразил какое-либо происшествие из истории св. Бенедикта-аббата, — из числа наиболее значительных событий его жития, — вплоть до его кончины¹⁷; в этом ряде сюжетов, среди которых есть совершенно превосходные, имеется один, изображающий разрушение монастыря, произведенное силой некоего демона; при этом под камнями и деревьями лежит мертвый монах, а рядом показан ужас другого монаха, у которого во время бегства одежда, обернувшаяся вокруг нагого тела, взвивается с прекраснейшим изяществом; это до такой степени пришлось по вкусу художникам, что после него все они стали прибегать к подобного рода манере. Превосходна также фигура св. Бенедикта, который торжественно и умиленно, в присутствии всей братии,

воскрешает мертвого монаха. Вообще во всех этих сценах есть части, заслуживающие внимания, в особенности же некоторые места, где в перспективном виде передано все, вплоть до покрытий и черепиц кровли. Точно так же в изображении кончины св. Бенедикта среди братии, погребавшей и оплакивающей его, весьма хороши иные из калек и старцев, равно как привлекает к себе внимание, в числе многочисленных почитателей и приверженцев этого святого, некий старый монах с двумя костылями под мышками, в котором явствует ожидание чуда и надежда на исцеление. Во всех этих произведениях нет ни живописных пейзажей, ни обилия зданий или трудных перспектив, но они исполнены рисунком больших масштабов, и весьма отменно.

Во многих флорентийских домах находится изрядное количество перспективных картин, сделанных его же рукой на пустых частях постелей, лежанок и других небольших предметов¹⁸. В частности, в Гуальфонде, на одной из террас сада, принадлежавшего семье Бартолини, находятся сделанные его рукой четыре изображения на дереве, заполненные военными сценами, т.е. лошадьми и вооруженными всадниками в прекрасных доспехах тех времен¹⁹, причем в числе этих людей видны портреты Паоло Орсини, Оттабуоно да Пармы, Лука да Канале и Карло Малатесты, синьора Римини — всех главных полководцев той поры. Указанные картины, попорченные и пострадавшие от времени, подправил в текущие годы Джулиано Буджардини, который однако скорее повредил, нежели помог им.

Донателло повез Паоло в Падую, когда ему пришлось там работать²⁰, и тот нарисовал на входе дома Витали ве-

ронской зеленью несколько Гигантов, которые (как довелось мне прочесть в латинском письме, написанном Джироламо Коппанолю мессеру Леонико Томео²¹, философу) настолько прекрасны, что Андреа Мантенья придавал им величайшее значение. Расписал Паоло альфреско свод в доме семьи Перуцци треугольниками, перспективно, а по углам, в квадратах, изобразил четыре стихии, причем для каждой сделал подходящее животное: для земли — крота, для воды — рыбу, для огня — саламандру, для воздуха — хамелеона, живущего среди него и принимающего всяческие окраски. Но так как он его никогда не видел, то и представил его верблюдом, открывающим морду, вбирающим воздух и наполняющим им себе живот, что, конечно, является величайшей наивностью, проистекающей от созвучия слов — «камалеонто» и «камелло», побудившего его представить маленькое и сухое, ящерицеподобное животное огромным и неуклюжим зверем²².

Труды Паоло в живописи были поистине велики, и он рисовал так много, что оставил своим родным, вследствие того только, что делал с них самих портреты, целый ящик рисунков. Впрочем, хотя рисование — отменное дело, все ж лучше заниматься большими творениями, так как эти творения долговечнее, нежели рисовальная бумага. В нашей книге рисунков точно так же имеется изрядное количество его фигур, перспектив, птиц и животных, прекрасно выполненных и заслуживающих удивления; из них всех лучше — корона для герба, сделанная одними линиями столь превосходно, что не что иное, как только настойчивость Паоло, могло довести это до такого вида.

Паоло, хотя и был личностью странной, ценил таланты мастеров искусства, и для того, чтобы их сохранить для памяти потомства, он собственноручно изобразил на длинной доске портреты пяти замечательных людей и эту доску хранил в честь их в своем доме: то был, во-первых, Джотто-живописец — как светоч основных начал искусства; во-вторых, Филиппе Брунеллеско — в архитектуре; Донателло — в скульптуре; он сам, Паоло, — в перспективе и в зверописи; наконец в математике — Джованни Манетти, его друг, с которым он часто советовался и обсуждал положения Евклида²³.

Рассказывают, что, получив поручение написать над входом в церковь св. Фомы на Старом Рынке фигуру этого святого, касающегося раны Христовой, он вложил в этот труд все умение, какое у него было, говоря, что хочет показать в этом произведении, чего он стоит и что знает. Поэтому велел он сделать ограду из досок, дабы никто не мог видеть его работу, пока она не будет кончена. Вот почему Донателло, встретив его однажды, сказал ему: «Что это у тебя за произведение, что ты его держишь так взаперти?» Паоло же в ответ на это сказал: «Увидишь, а пока довольно!» Донателло не хотел принуждать его сказать больше, думая, естественно, что, когда придет срок, он увидит нечто необычайное. Некоторое время спустя, придя на Старый Рынок, чтобы купить плодов, увидел он, что Паоло открывает свое произведение, и, когда он ему вежливо поклонился, Паоло, которому не терпелось узнать его мнение, спросил его, какова, на его взгляд, картина. Донателло же, рассмотрев ее внимательнейшим образом, сказал: «Эх, Паоло, ее закрыть нужно, а ты ее открываешь!»²⁴ Тогда Паоло глубоко печача-

лился, почувствовав, что это последний его труд принесет ему много больше хулы, нежели похвал, которые он ожидал; и, не желая со стыда впредь показываться на люди, заперся он у себя дома, отдавшись занятиям перспективой, что и продержало его в бедственном положении и в затмении рассудка до самой смерти. Так прожил он до глубокой старости, испытывая мало радостей от своих преклонных лет, и умер на восемьдесят третьем году жизни, в 1482 году, и был погребен в церкви Санта Мариа Новелла²⁵.

После себя он оставил дочь, у которой были способности к рисованию, и жену, которая рассказывала, что Паоло все ночи напролет проводил в мастерской за поисками законов перспективы, а когда она звала его спать, отвечал ей: «О, какая приятная вещь эта перспектива!» И в самом деле, ежели она была приятна ему самому, то не менее приятна и полезна была она, благодаря его произведениям, также и тем, которые применяли ее после него.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Паоло ди Доно, по прозвищу «Учелло», — сын цирюль-ника и хирурга из Прато Веккьо (Prato Vecchio), ставшего флорентийским гражданином в 1373 году, и его жены, Антони-нии Кастелло ди Бекучо (Antonia di Giovanni Castello di Vecuto). Родился Паоло Учелло во Флоренции, предположи-тельно в 1397 году; источники противоречивы и указывают 1396, 1397 и 1402 годы. Наиболее правдоподобной представ-ляется вторая из этих дат, поскольку в кадастре 1427 года обо-значено, что Паоло от роду 30 лет.

² Первоначальной художественной профессией Учелло бы-ло золотых дел мастерство. Он значится в числе подмастерьев, работавших у Лоренцо Гиберти (см. «Жизнеописание Лорен-цо Гиберти») при выполнении второй двери флорентийского баптистерия: среди перечня имен встречаем: «Pagolo di Dono, garzone di bottega». Упоминание Вазари в «Жизнеописании Антонио Венециано», что Учелло был учеником этого худож-ника, не подтверждается. Из последующих событий биогра-фии Учелло, на которые нет указаний у Вазари, надо отметить поездки Паоло Учелло в Венецию, где в 1425 году он работал над мозаиками для собора св. Марка, и в 1432 году, когда из Флоренции был сделан запрос мессеру Пьетро Бекануджи (Pietro Vecanugi), представлявшему Флорентийскую респуб-лику в Венеции, относительно Паоло ди Доно, понадобивше-

гося при возведении флорентийского собора. В 1433 году, в результате этого вызова, Паоло Учелло возвращается во Флоренцию; сохранились данные о его участии в работах на постройке собора, причем в 1443 году он выполнил рисунки для витражей: «Благовещение», «Рождество», «Воскресение» и «Вознесение». Образец их см.: *Raimond Van Marle. The Developement of the Italian schools of painting. 1928. V. X. С. 217*; воспроизведение витража «Воскресение». В 1465, 1467 и 1468 годах Паоло Учелло выезжал на некоторое время в Урбино, где в числе прочих работ написал алтарный образ для братства *Corpus Christi*.

³ Монастырская больница была основана Леммо Бальдуччи (*Lemmo* или *Lelmo Balducci*) и сохранила, как указывает Миланези, герб основателя на фасаде, со стороны *via Ricasoli*, равно как бюст Бальдуччи в вестибюле. Позднее она носила наименование больницы Сан Маттео, а с конца XVIII века и поныне занята Флорентийской академией художеств. Фресок Учелло в ней не сохранилось.

⁴ Это указание Вазари надо понимать в том смысле, что живопись Учелло была в том церковном здании, где позднее (именно в 1453 году) находился монастырь Анналена, существовавший еще раньше. Впоследствии здание было разрушено, и живописи Учелло не сохранилось.

⁵ Фресок Учелло в Санта Тринита ныне нет; может быть, расчистка стен от позднейших слоев штукатурки и окраски вскрыет исчезнувшую живопись, как это бывало при расчистках стенописей в древнерусских церквях в последние годы.

⁶ Как и названные Вазари работы Мазаччо, фреска «Благовещение» в капелле Санта Мариа Маджоре до нашего времени не дошла.

⁷ Жития Св. Отцов в Сан Миньято были впоследствии забелены (Milanesi, Jaschke), так что в данном случае вопрос о выявлении путем расчистки живописи Учелло может быть поставлен непосредственно.

⁸ Этой вещи не сохранилось; возможно, что она погибла во время пожара 1771 года.

⁹ Из группы анималистских сюжетов, на которые с такой настойчивостью указывает Вазари (см. также примеч. 18), не дошло ни одной вещи, достоверно принадлежащей Учелло; но о характере этих работ можно судить по многофигурному изображению «Охоты», находящемуся в Оксфорде и приписываемому Учелло рядом исследователей, в том числе и последним по времени (1928), Раймондом Ван Марле, считающим, что, при всех сомнениях, в ней следует все же признать руку Паоло Учелло. В техническом отношении Ван Марле полагает, что доска с этой живописью была когда-то переднею частью деревянного сундука (*cassone*), что сходится с указаниями Вазари дальше (см. текст к примеч. 18). Воспроизведение «Охоты» см.: *Van Marle*. Op. cit. 210.

¹⁰ В хранящейся во флорентийском Государственном архиве инвентарной описи имущества, оставшегося после Лоренцо Великолепного, значит, что в Большом зале дворца Медичи, в первом этаже, были в числе нескольких живописных работ «одно изображение схватки драконов и львов и одно изображение из истории Париса, кисти Паоло Учелло» (приведено Gaetano Milanesi в издании «Жизнеописаний» 1878—1885 годов; переиздание: *Vasari, G. Le Vite*. Т. 2. Firenze: G. C. Sansoni. 1906. P. 208, Ann. 4). О характере первой из упо-

мянутых вещей можно до известной степени судить по двум картинам, в которых есть изображение сражающихся драконов: одно в Вене, в собрании Ланцкоронского (Lanckoronsky) — «Св. Георгий, поражающий дракона»; другое — в музее Жакмар-Андре в Париже, с тем же сюжетом. Обе вещи воспроизведены у Ван Марле, приписывающего их самому Учелло (Op. cit. С. 207, 209). *Адольфо Вентури* (Storia dell'arte italiana. Т. XIII. С. 340) считает первую из них произведением школы Учелло; но и в этом случае оно дает материал для суждения о типе излюбленных Учелло чудовищ.

¹¹ Фрески на первобиблейские сюжеты в Санта Мариа Новелла частью сохранились; однако авторство Учелло ныне значительно сужено. Сам Вазари ниже говорит, что «два сюжета выполнены другой рукой». Ван Марле считает аутентичными произведениями Учелло лишь «Потоп» (см. примеч. 12), «Опьянение Ноя» (см. примеч. 13) и «Жертвоприношение Ноя»; упоминаемые же Вазари фрески «Сотворение Адама» и «Изгнание из рая» относит к работам школы Учелло, равно как и аналогичные по манере, которых Вазари не упоминает, фрески «История Ноя», «История Авраама», «Агарь и Измаил», «История Иакова»; их воспроизведения см.: *Van Marle*. Op. cit. С. 228—229, 231—244.

¹² «Sotto due storie... e più basso» — видимо, Вазари запечатлел и потому описался: «Потоп» расположен не в нижней, а в верхней части стены. Сохранность фрески очень плоха вообще, в частности — утрачен ряд деталей. Воспроизведение см. у *Van Marle* (с. 225), который отмечает в своем анализе запутанную композицию фрески, совмещающей сразу два или даже три разных момента истории «Потопа», вследствие чего

Учелло дал два изображения ковчега; слева — постройка его, справа — выход из него и т. п.

¹³ Фреска чрезвычайно пострадала, фигура Ноя исчезла совсем, видимы абрисы фигур трех сыновей и кусок фона.

¹⁴ Сохранность фрески несколько хуже, чем «Потопа», особенно в нижней части; по композиции она значительно проще, с фронтальным размещением крупных фигур в одном плане, — поэтому легче составить себе представление о том, какова она была. Воспроизведение см.: *Van Marle*. Op. cit. С. 227.

¹⁵ Сохранившиеся данные указывают, что в 1436 году надгробное изображение кондотьера Джона Хоквуда (John Hawkwood) Учелло выполнил, но оно встретило осуждение, и Учелло вынужден был его переработать: «il capo maestro dell' Opera faccia disfare certo cavallo e persona di Giovanni Aquato, fatto per Paulo Ucello, perchè non'è dipinto come conviene, e lo stesso Paulo Ucello dipinga di nuovo di terra verde Giovanni Aquato e il cavallo», «заведующий художественной частью отдал приказание переделать коня и фигуру Джованни Акуто, сделанные Паоло Учелло, так как это было написано не так, как подобало, и этот самый Паоло Учелло заново написал веронской зеленью Джованни Акуто и коня». Работа вместе с переделкой была выполнена в течение июня — августа 1436 года (Milanesi). Во флорентийских Уффициях хранится подготовительный рисунок Учелло к тому же изображению Хоквуда; воспроизведение см.: *Van Marle*, op. cit., стр. 214, 215. В позднейшее время фреска была переписана и перенесена на полотно и судить о ее первоначальном виде трудно; точно так же изменено и ее местоположение внутри здания. Ван Марле считает данную вещь типичным произведением позднейшей манеры Учелло («...a typical production of Uccello's

more mature manner»); следует также отметить его указание, что изображение Акуто могло иметь влияние на знаменитый памятник Гаттамелаты, сделанный Донателло спустя 8 лет, в 1444 году. Замечание Вазари об ошибке Учелло в положении ног коня вызвало долговременную полемику, но остается в силе.

¹⁶ Сохранились только четыре головы пророков, но и они сильно попорчены и были, видимо, кроме того переписаны.

¹⁷ Сцены жития св. Бенедикта в церкви дельи Анджели погибли.

¹⁸ «Охота», находящаяся в Оксфорде, о которой говорится в примеч. 9, является, видимо, одной из таких перспективных картин, сделанных на «пустых частях постелей, лежанок и других небольших предметов».

¹⁹ Сохранилось три батальных картины, приписываемых Паоло Учелло: одна — в Уффици, другая — в Лувре, третья — в Лондонской национальной галерее; их воспроизведения см.: *Van Marle*. Op. cit. С. 218—223. Излюбленные Учелло сложности композиции и перспективы, о которых твердит Вазари на всем протяжении «Жизнеописания», проявляются в этих вещах с разительной очевидностью. Вообще среди немногочисленного живописного наследия Паоло Учелло все три «битвы» занимают наиболее выдающееся место. Однако отождествить этот триптих с батальями из дома Бартолини едва ли возможно; Herbert Horn считает, что мы имеем дело с работами, которые находились в опочивальне Лоренцо Медичи. «Баталья» из Уффици является средней частью триптиха и изображает поражение сиенцев в битве с флорентийцами; лондонский экземпляр является левым крылом и изображает атаку флорентийцев под предводительством Пикколо да Талентино;

луврская вещь — правое крыло и изображает атаку флорентийцев под предводительством Микелотто Аттендоли.

²⁰ Учелло работал в Падуе вместе с Донателло в 1444 году. Вазари ошибочно назвал дом, где Учелло написал Гигантов, «домом Витали»: действительное наименование падуанских владельцев здания — Виталиани (Vitaliani). Живописи Учелло не сохранилось.

²¹ О Джироламо Коппаньоле и Леонико Томео Вазари упоминает также в «Жизнеописании Мантеньи».

²² Фресок Учелло в доме Перуцци не сохранилось.

²³ Работа находится в Лувре; воспроизведение см.: *La peinture au Musée du Louvre. Écoles italiennes XIII, XIV, XV s.* С. 27. Вазари ошибочно называет Манетти во втором, окончательном издании «Жизнеописаний» именем Джованни, вместо Антонио Манетти, математика, космографа и архитектора (1402—1460).

²⁴ О какой вещи Учелло идет речь, неизвестно; но едва ли мы не имеем здесь дела с придуманным Вазари анекдотом, который должен служить эффектной концовкой всему этому хорошо построенному «Жизнеописанию».

²⁵ Дата смерти и место погребения Учелло указаны Вазари неверно: умер он в 1475 году, 11 декабря, и похоронен в церкви Санто Спирито, где был семейный склеп Доно. О работах Учелло, которые сохранились донныне, но не упомянуты Вазари, см.: *Van Marle. Op. cit.* С. 235—250: женские профильные портреты (Лондон, Нью-Йорк, Бостон) и интерьеры (Урбино); воспроизведения см. там же.

Джорджо Вазари

ЖИЗНЬ ЛИОНАРДО ДА ВИНЧИ, ЖИВОПИСЦА И СКУЛЬПТОРА ФЛОРЕНТИЙСКОГО

Небесным произволением на человеческие существа воочию проливаются величайшие дары, зачастую естественным порядком, а порой и сверхъестественным; тогда в одном существе дивно соединяются красота, изящество и дарование, так что, к чему бы ни обратился подобный человек, каждое его действие носит печать божественности, и, оставляя позади себя всех прочих людей, он обнаруживает то, что в нем действительно есть, то есть дар Божий, а не достижения искусства человеческого. Именно это и видели люди в Лионардо да Винчи, в котором сверх телесной красоты, не получившей сколько-нибудь достаточной похвалы, была еще более чем безграничная прелесть в любом поступке; а дарование его было так велико, что в любых трудных предметах, к которым обращалась его пытливость, он легко и совершенно находил решения; силы в нем было много, и соединялась она с легкостью; его помыслы и поведение были всегда царственны и великодушны, а слава его имени разлилась так далеко, что не только у своего времени было оно в чести, но еще более возросло в потомстве, после его смерти.

И в самом деле, дивным и божественным был Лионардо, сын сера Пьеро из Винчи¹; и он достиг бы великих итогов в науках и письменности, не будь он таким многосторонним и непостоянным. Потому что он принимался за изучение мно-

гих предметов, но, приступив, затем бросал их. Так, например, в математике за немногие месяцы, что он ею занимался, он достиг таких успехов, что непрерывными сомнениями и сложностями не раз ставил в тупик учителя, у которого обучался². Он уделил некоторое внимание и музыке, но вскоре решил в совершенстве изучить лишь игру на лире, как это и подобало человеку, наделенному от природы возвышенным и изящным духом, причем он божественно импровизировал песни.

Все же, несмотря на все эти разнообразные увлечения, он никогда не бросал рисования и лепки, ибо это были вещи, которые больше всего другого привлекали его воображение. Приметив это и приняв во внимание возвышенность его характера, сер Пьеро, захватив с собой однажды несколько рисунков, отнес их к Андреа Вероккьо, бывшему большим его приятелем, и убедительно просил его сказать, достигнет ли Лионардо, отдавшись рисованию, каких-либо успехов. Андреа пришел в такое изумление, увидев, насколько замечательны первые опыты Лионардо, что посоветовал Пьеро дать ему возможность посвятить себя этому. Тогда Пьеро принял решение отдать Лионардо в мастерскую Андреа³; Лионардо же исполнил это с отменной охотой и стал упражняться не только в одной этой области, но и во всех тех, которые были связаны с рисованием. Его божественный и дивный ум был таков, что наряду с превосходнейшим знанием геометрии он в то же время сделал опыты не только в скульптуре⁴, где он вылепил из глины несколько смеющихся женских голов, которые позднее были отлиты из гипса, равно как и детские головы, казавшиеся вышедшими из рук зрелого художника, но и исполнил ряд рисунков архитектурных, а именно чертежей и изображений

разных зданий, при этом опять-таки именно он был первым, кто еще юнцом поставил вопрос о том, как использовать реку Арно, чтобы соединить каналом Пизу и Флоренцию. Он делал рисунки мельниц, сукновальных машин и приборов, которые можно было пускать в движение силой воды; но так как главным своим занятием он избрал живопись, то особенно трудился он над рисованием натуры; а при случае занимался он также изготовлением фигур из глины, покрывая их мягкими, пропитанными гипсом тряпками и затем терпеливо срисовывая их на куски тончайших тканей из полотна или старого, бывшего в употреблении, холста и обрабатывая их кончиком кисти в черный и белый цвет, придавал им изумительный вид; об этом свидетельствуют несколько вышедших из-под его руки и имеющихся в моей книге рисунков⁵. Кроме того, рисовал он и на бумаге с такой тщательностью и так прекрасно, что не было еще никого, кто мог бы с ним сравняться в тонкости: такова, например, принадлежащая мне и исполненная в карандаше, светотенью, голова, совершенно божественная. И так много дарования и страшной силы его проявления, соединенных с разумением и послушной памятью, было отпущено Богом этому гению и так прекрасно умел он передать рисунком от руки свои замыслы, что он побеждал доводами и смущал доказательствами любое самонадеянное дарование.

Так, он ежедневно делал модели и чертежи, показывающие, как с легкостью сносить горы и прорывать сквозь них туннели, от одной долины к другой, и как при помощи рычагов, кранов и винтов подымать и передвигать большие тяжести, а также как осушать гавани и отводить трубами воду из низины, ибо его мозг никогда не прекращал своих выдумок. Много его ри-

сунков, с подобными замыслами и изобретениями, разбросаны среди нашего искусства, и я сам видел их изрядное количество. Точно так же потратил он время и на то, чтобы изобразить сплетение канатов⁶, выполненных с таким расчетом, чтобы оно непрерывно шло из конца в конец, образуя и заполняя целый круг. Это именно видим в исполненном гравюрой сложнейшем и превосходном рисунке, в середине которого стоят нижеследующие слова: Leonardus Vinci Academia. Среди его моделей и чертежей был один, при помощи которого он неоднократно пытался доказать многим выдающимся гражданам, правившим тогда Флоренцией, возможность поднять флорентийский храм Сан Джованни и подвести под него лестницы, не разрушив его; и доказательства его были так убедительны, что это казалось осуществимым, хотя каждый после его ухода сознавал невыполнимость такой затеи.

Он был так обаятелен, что влек к себе сердца людей. И хотя он не обладал, можно сказать, никаким достатком и мало работал, он все же постоянно держал слугу и лошадей, любимых им особенно сильно, больше, нежели всех других животных, с которыми он обращался всегда с величайшей любовью и терпеливостью; он проявлял это также в том, что, проходя неоднократно по местам, где торгуют птицами, он собственноручно вынимал их из клеток, уплачивая продавцу цену, которую тот назначал, и отпускал их, возвращая им утраченную свободу. Природа настолько во всем улаживала его, что, куда бы ни обращал он свою мысль, свой разум и душу, он проявлял везде столько божественности в действиях, что никто не мог сравняться с совершенством его находчивости, живости, доброты, любезности и обаятельности.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что Лионардо, при его понимании искусства, начинал много произведений, но никогда ни одного не довел до конца⁷, так как ему мнилось, что рукой человеческой нельзя довести до художественного совершенства вещи, которые он замыслил, ибо в помыслах своих он ставил себе задачи такой тонкости и необычайности, что руками, как бы они ни были искусны, их решить нельзя. И таковы были его причуды, что, занимаясь философией явлений природы, он пытался распознать особые свойства растений и настойчиво наблюдал за круговращением неба, бегом Луны и движением Солнца.

В юности своей, как было помянуто, он по решению сэра Пьеро совершенствовался в искусстве у Андреа делла Вероккьо, который, выполняя заказ на одну картину — *Иоанн, крестящий Христа*, — поручил Лионардо написать ангела, держащего одеяния⁸. И хотя тот был юнцом, однако выполнил это так, что ангел Лионардо вышел много лучше, нежели фигура Вероккио. Это явилось причиной того, что никогда больше Андреа не хотел прикасаться к живописи, считая обидным, что у мальчика больше мастерства, нежели у него. Получил Лионардо заказ исполнить для портьеры, которую должны были во Фландрии выткать золотом и шелком для португальского короля, картон с изображением грехопадения Адама и Евы в раю земном; для этого Лионардо нарисовал кистью, приемом светотени, с бликами света, луг с бесчисленными растениями и кое-какими животными; и поистине можно сказать, что по тщательности и правдоподобию ни один талант на свете не мог бы сделать что-либо подобное. Там изображено фиговое дерево, воспроизведенное со всеми сокращениями листьев и рисунком ветвей

так любовно, что ум мутится при одной мысли, что у человеческого существа может быть подобное терпение. Там же изображена пальма, у которой закругленности плодов проработаны с таким великим и поразительным искусством, что только терпение и гений одного Лионардо могли это сделать. Произведение это, впрочем, осуществлено не было, а картон к нему, подаренный дядей Лионардо, находится в благородном доме великолепного Оттавиано Медичи⁹.

Рассказывают, что когда сер Пьеро да Винчи был как-то за городом, то пришел к нему некий поселянин с добрососедской просьбой: взять с собой во Флоренцию для росписи круглый щит, который он собственноручно сделал из срубленного фигового дерева. Тот охотно сделал это, так как поселянин был большой мастер ловить птиц и удить рыбу, и сер Пьеро широко пользовался его умением. Поэтому он отвез щит во Флоренцию и, не говоря Лионардо ничего о том, кем это сделано, поручил ему покрыть щит какой-либо живописью. Лионардо же, взяв как-то раз этот щит в руки и увидя, что он крив, плохо сработан и занозист, стал выправлять его на огне и затем, отдав токарю, сделал его из покоробленного и занозистого гладким и ровным. Потом, облевкасив его и обработав на свой лад, стал придумывать, что бы можно было нарисовать на нем такое, что пугало бы любого приближающегося, наподобие того впечатления, какое вызывает голова Медузы. Для этого Лионардо в одну из комнат, куда не заходил никто, кроме него, натаскал хамелеонов, ящериц, сверчков, змей, бабочек, саранчей, летучих мышей и другие странные виды подобного рода тварей и из их множества, разнообразно сопоставленно, образовал некое чудовище, чрезвычайно страшное и жуткое,

которое выдыхало яд и наполняло воздух пламенем; при этом он заставил помянутое чудище выползть из темной расселины скалы, брызжа ядом из раскрытой пасти, огнем из глаз и дымом из ноздрей до такой степени причудливо, что в самом деле это имело вид чудовищной и ужасной вещи. Сам же он был так поглощен ее изготовлением, что, хотя в комнате стоял совершенно невыносимый смрад от издыхающих животных, Лионардо его не чувствовал, по великой своей любви к искусству. Покончив с этой работой, о которой больше не спрашивал ни крестьянин, ни отец, Лионардо сказал этому последнему, что он может прислать за щитом, когда захочет, так как поручение выполнено. И вот, когда как-то утром сер Пьеро пошел за щитом в комнату и постучался у двери, Лионардо, открыв ему, попросил несколько обождать и, вернувшись в комнату, поставил щит на мольберт, по свету, и приспособил окно так, что оно давало заглушенное освещение. После этого он впустил отца посмотреть. Ничего не ожидавший сер Пьеро, при первом же взгляде, сразу отшатнулся, не веря, что это и был тот самый щит и что изображение, которое он видит, есть живопись; когда же он попятился назад, Лионардо удержал его, говоря: «Эта вещь служит тому, ради чего она сделана; поэтому возьмите ее и отнесите, ибо таково действие, которое следует ждать от произведений». Эта работа показалась серу Пьеро более чем удивительной, и он с великой похвалой отозвался о занятных словах Лионардо; потом, купив потихоньку у торговца другой щит, на котором было изображено сердце, пронзенное стрелой, он отдал его поселянину, оставшемуся ему благодарным на всю жизнь. Затем сер Пьеро тайно продал работу Лионардо каким-то купцам во Флоренцию за сто дука-

тов, а спустя короткое время она попала в руки герцога Миланского, которому эти купцы продали ее за триста дукатов¹⁰.

Далее Лионардо сделал изображение мадонны, принадлежавшее впоследствии папе Клименту VII, превосходное по качеству, причем среди разного рода изображенных предметов он написал наполненный водой графин с несколькими цветами в нем, изобразив, не говоря уже о чудесном правдоподобии, так отпечение воды на поверхности, что она казалась живее живого¹¹. Для Антонио Сеньи, закадычного своего друга, нарисовал он на листе Нептуна, и рисунок был сделан с такой тщательностью, что изображение казалось совсем живым¹². Там было нарисовано взбаламученное море, колесница, влекомая морскими конями, вместе с разными чудищами, дельфинами и ветрами, и несколько прелестнейших голов морских божеств; этот рисунок был поднесен сыном Сеньи, Фабио, мессеру Джованни Гадди при нижеследующей эпиграмме:

*Pinxit Virgilius Neptunum, pinxit Homerus:
Dum maris undisoni per vada flectit equos.
Mente quidem vates illum conspexit uterque,
Vincius ast oculis; jureque vincit eos.*

Дал нам Нептуна Гомер, дал его нам и Вергилий:
Как по ревущим волнам гонит он коней своих.
Только и тот и другой его дали для помыслов наших,
Винчи же дал для очей, — этим он тех превзошел.

Взбрело ему на мысль написать масляными красками голову Медузы с клубком змей вместо прядей волос, — самая

странная и причудливая выдумка, какую только можно себе представить. Но так как подобное произведение требует времени, то оно осталось, как это было почти со всеми его вещами, незаконченным¹³. Оно находится среди других превосходных вещей во дворце герцога Козимо, вместе с полуфигурой ангела, поднимающего к небу руку, изображенную в постепенно приближающемся сокращении от плеча к локтю, а другую — прижатой ладонью к груди¹⁴. Достоинство изумления, что этот гений, стремясь придать своим произведениям наибольшую выпуклость, применял преимущественно темные тени, чтобы получить еще более темные фоны, и изыскивал такую черную краску, которая была бы еще темнее, нежели остальные черные цвета, для того, чтобы светлые краски, при таком сопоставлении, казались бы еще более светящимися; в конце концов, при этом способе он дошел до такой черноты, что в его работах не осталось совсем ничего светлого, и они имели скорее вид произведений, изображающих ночь, нежели тонкости дневного освещения, а между тем все это явилось итогом поисков наибольшей выпуклости и стремления к пределу художественного совершенства. Он испытывал такое удовлетворение при виде какого-нибудь человека со странной головой или запущенной бородой или волосами, что мог целый день бродить следом за такой понравившейся ему фигурой; при этом он так запечатлевал ее в своей памяти, что, приходя домой, зарисовывал ее, как если бы она сейчас перед ним стояла¹⁵. Таков у него ряд голов мужских и женских; и у меня самого, в не раз уже упомянутом моем собрании рисунков, есть подобного рода вещи, сделанные им собственноручно пером. Таково же изображение Америго Веспуччи, представляющее

голову прекраснейшего старца, нарисованную углем¹⁶, а равно — голова цыганского атамана Скарамуччо, попавшая впоследствии к мессеру Донато Вальдамбрини из Ареццо, канонику в Сан Лоренцо, и полученная им от Джамбуллари¹⁷. Начал он также на дереве «Поклонение волхвов», в котором есть много превосходного, и в особенности — головы; оно находилось в доме Америго Бенчи, что против лоджии дома Перуцци, но осталось столь же незаконченным, как и другие его произведения¹⁸.

Случилось, что, когда умер Джован Галеаццо, герцог Миланский, и в герцогский сан был в 1494 году¹⁹ возведен Лодовико Сфорца, — Лионардо был с большим почетом отправлен в Милан к герцогу, который очень любил игру на лире и которому он должен был играть. Лионардо взял с собой тот инструмент, который смастерил собственноручно, большей частью из серебра, в виде лошадиной головы, — вещь странную и новую, обладавшую гармонией большой силы и величайшей звучностью; этим он одержал верх над всеми музыкантами, сошедшимися туда для игры на лире²⁰. Сверх того, он был лучшим импровизатором стихов своего времени. Узнав о столь удивительных дарованиях Лионардо, герцог до такой степени пленился его достоинствами, что прямо-таки невероятно; поэтому он обратился к нему с просьбой написать алтарный образ «Рождества Христова», который герцог послал императору²¹. Точно так же выполнил он в Милане, у братьев доминиканцев, в Санта Мариа делле Грацие, «Тайную вечерю» — вещь превосходнейшую и изумительнейшую²²; он придал головам апостолов такую величавость и красоту, что был вынужден оставить голову Христа незаконченной²³, ибо не

чувствовал в себе сил изобразить ту небесную божественность, какая подобаает образу Христа. Так и осталось это произведение в подобном виде, но миланцы относились к нему всегда с величайшим почтением, равно как и иноземцы, ибо Лионардо удалось выразить задуманное и показать то смущение, которое овладело апостолами, желающими знать, кто предал их Господина. Потому-то и видны на их лицах любовь, страх и негодование или же скорбь из-за невозможности постичь мысли Христа. Это вызывает не меньшее удивление, нежели, с другой стороны, проявление непреклонности, ненависти и предательства в Иуде. Наконец, любая малейшая часть произведения обнаруживает невероятную тщательность, вплоть до того, что даже в скатерти ткань передана так, что и в настоящем полотне она не яснее.

Рассказывают, что приор монастыря очень настойчиво требовал от Лионардо, чтобы он кончил свое произведение, ибо ему казалось странным видеть, что Лионардо целые полдня стоит погруженный в размышления, между тем как ему хотелось, чтобы Лионардо не выпускал кисти из рук, наподобие того, как работают в саду. Не ограничиваясь этим, он стал настаивать перед герцогом и так донимать его, что тот принужден был послать за Лионардо и в вежливой форме просить его взяться за работу, всячески давая понять, что все это он делает по настоянию приора. Лионардо, знавший, насколько остер и многосторонен ум герцога, пожелал (чего ни разу не сделал он по отношению приора) обстоятельно побеседовать с герцогом об этом предмете: он долго говорил с ним об искусстве и разъяснил ему, что возвышенные дарования достигают тем больших результатов, чем меньше работают, ища своим умом

изобретений и создавая те совершенные идеи, которые затем выражают и воплощают руки, направляемые этими достижениями разума. К этому он прибавил, что написать ему осталось еще две головы: голову Христа, образец которой он не хочет искать на земле, и в то же время мысли его не так возвышенны, чтобы он мог своим воображением создать образ той красоты и небесной прелести, какая должна быть свойственна воплотившемуся Божеству; недостает также и головы Иуды, которая также вызывает его на размышления, ибо он не в силах выдумать форму, которая выразила бы черты того, кто после стольких полученных им благодеяний все же нашел в себе достаточно жестокости, чтобы предать своего Господина и Создателя мира; эту голову он хотел бы еще поискать; но, в конце концов, ежели не найдет ничего лучшего, он готов использовать голову этого самого приора, столь назойливого и нескромного. Это весьма рассмешило герцога, сказавшего ему, что он тысячекратно прав. Таким-то образом бедный приор, смущенный, продолжал понукать работу в саду, но оставил в покое Лионардо, который хорошо кончил голову Иуды, кажущуюся истинным воплощением предательства и бесчеловечности. Голова же Христа осталась, как было сказано, незаконченной. Благородство этой картины как в отношении композиции, так и в отношении несравненной тщательности ее отделки вызвало у французского короля²⁴ желание перевезти ее в свое королевство. С этой целью он всячески старался найти архитекторов, которые сумели бы скрепить ее деревянными планками и железом так, чтобы ее можно было в сохранности перевезти, невзирая на то, каких расходов это потребует, — до такой степени он желал ее иметь. Но то обстоятельство, что

она была сделана на стене, не позволило его величеству осуществить свое желание, и картина осталась у миланцев. В той же трапезной, работая над «Вечерей», он изобразил на исполненном в старой манере «Распятии» портрет помянутого Лодовико, с первенцем его, Массимилиано, а с другого краю — герцогиню Беатриче со вторым сыном, Франческо, — оба они стали впоследствии герцогами Миланскими, — и нарисовал он их божественным образом²⁵.

Пока он занимался этим произведением, предложил он герцогу сделать бронзового коня необычайной величины, чтобы увековечить память герцога Франческо, и он начал его в таких огромных размерах и повел дело так, что не смог никогда довести его до конца. Кое-кто высказывал мнение (ибо часто и обычно суждения людей исполнены хитрой зависти), что Лионардо тут, как и в других своих работах, нарочно начал так, чтобы не кончить; ибо при столь громадной величине должны были возникнуть неодолимые трудности в отливке из одного куска; в этом отношении можно поверить, что у многих действительно сложилось подобное мнение, ибо многие из его произведений не доведены до конца. На самом же деле следует иметь в виду, что его возвышеннейшая и совершеннейшая душа, ставившая себе слишком большие цели, наталкивалась на препятствия и что причиной тому являлось его стремление искать в совершенстве еще большего совершенства и в качественности еще большей качественности; таким образом, творению мешало желание, как говорит наш Петрарка. И действительно, те, кто видел сделанную Лионардо из глины модель огромных размеров, говорят, что никогда еще не видели они произведения более прекрасного и более могущественного. Модель су-

ществовала до той поры, когда Милан заняли французы, предводительствуемые Людовиком, королем Франции, и разрушили ее²⁶. Точно так же погибла и небольшая модель из воска, которая почиталась совершенством, равно как книга по анатомии лошади²⁷, написанная им для своих занятий. Позднее он приступил, но с еще большим усердием, к анатомии человека, при помощи и содействии в этом деле Маркантонио делла Торро, превосходного философа, который читал тогда лекции в Павии и писал о данном предмете. Он, насколько я слышал, был одним первых, кто стал освещать положения медицины учением Галена и озарил истинным светом анатомию. И в этом отношении он чудесно использовал гений, труд и руку Лионардо, составившего книгу, с рисунками сангиною и чертежами пером, в которых он собственноручно, с величайшей тщательностью, дал в перспективных сокращениях и изображениях все костные части, а к ним присоединил потом по порядку все нервы и покрыл их мускулами: первые — скрепленные с костями, вторые — служащие опорными точками, третьи — управляющие движениями. И над каждой частью он написал неразборчивым почерком буквы, сделанные левой рукой в обратном виде, таким образом, что тот, у кого нет навыка, не сможет их разобрать, ибо прочесть их можно только при помощи зеркала²⁸. Большая часть этих рукописей об анатомии человека находится в руках мессера Франческо да Мельцо²⁹, миланского дворянина, который во времена Лионардо был прекраснейшим отроком, очень им любимым, так же как ныне он — прекрасный, благородный старец, дорожающий этими бумагами и хранящий их как реликвию вместе с портретом божественной памяти Лионардо; тому, кто читает означенные

рукописи, кажется немыслимым, чтобы этот божественный дух так прекрасно рассуждал об искусстве и о мускулах, нервах и сосудах, причем обо всем этом — с такой обстоятельностью. Точно так же некоторые рукописи Лионардо находятся в руках...³⁰ миланского живописца, все написанные почерком справа налево и являющиеся рассуждениями о живописи и способах рисовать и писать красками³¹. Помянутый живописец недавно приезжал во Флоренцию повидаться со мной, желая напечатать этот труд, и повез рукописи в Рим для осуществления издания. Что, однако, из этого получилось, мне неизвестно. Возвращаясь к произведениям Лионардо, скажу, что в это время прибыл в Милан французский король. В связи с этим дано было Лионардо поручение изготовить какую-нибудь диковинную вещь, и он соорудил льва, который мог делать несколько шагов, после чего у него раскрывалась грудь и являла внутренность, наполненную лилиями³². В Милане же принял он на воспитание миланца Салаи³³, отличавшегося величайшей привлекательностью и красотой и обладавшего прекрасными кудрями, пышными и вьющимися, которыми Лионардо всегда любовался. Он обучил его многим областям искусства, причем некоторые произведения, которые слывут в Милане работами Салаи, были исправлены Лионардо³⁴.

Вернувшись во Флоренцию, он узнал, что монахи-сервиты поручили Филиппино изготовить большой алтарный образ для церкви Нунциаты; в связи с этим Лионардо довел до их сведения, что он сам охотно выполнил бы подобную работу. Когда Филиппино узнал об этом, то, как человек обязательный он отказался от заказа; тогда монахи решили, чтобы за эту живопись принялсЯ Леонардо, и дали ему у себя помещение, предо-

ставив содержание как ему самому, так и всей его семье³⁵. Это продолжалось много времени, однако к работе он так и не приступил. Наконец, сделал он картон с изображением Мадонны, св. Анны и Христа³⁶, который не только поверг в изумление всех художников, но, будучи окончен, привлекал в течение двух дней в комнату на осмотр мужчин и женщин, молодых и стариков, словно на какое-то торжественное празднество. Это было вызвано желанием взглянуть на чудеса Лионардо, которые совершенно ошеломили весь этот народ. В лике Мадонны было явлено все то простое и прекрасное, что может дать прелесть простоте и красоте Богоматери; ибо Лионардо хотел показать ту скромность и то смирение, которыми полна Девственница, исполненная радости при виде красоты Сына своего, которого Она с нежностью держит на коленях, в то время как пречистый взгляд замечает долу маленького св. Иоанна, приближающегося, играя с ягненок, под улыбку св. Анны, которая в веселии глядит, как ее земное потомство стало небесным, — замысел, поистине достойный ума и гения Лионардо; картон этот, как будет сказано ниже, был отправлен позднее во Францию. Сделал Лионардо и портрет Джиневры, супруги Америго Бенчи, — прекраснейшую вещь³⁷; работу же у монахов он прекратил, и они передали ее снова Филиппино, который, однако, не успел ее закончить, застигнутый смертью³⁸. Взятся Лионардо выполнить для Франческо дель Джокондо портрет моны Лизы, жены его, и, потрудившись над ним четыре года, оставил его недовершенным. Это произведение находится ныне у французского короля в Фонтенебло. Это изображение всякому, кто хотел бы видеть, до какой степени искусство может подражать природе, дает возможность постичь это наилегчайшим образом, ибо в этом про-

изведении воспроизведены все мельчайшие подробности, какие только может передать тонкость живописи. Поэтому глаза имеют тот блеск и ту влажность, какие обычно видны у живого человека, а вокруг них переданы все те красноватые отсветы и волоски, которые поддаются изображению лишь при величайшей тонкости мастерства. Ресницы, сделанные наподобие того, как действительно растут на теле волосы, где гуще, а где реже, и расположенные соответственно порам кожи, не могли бы быть изображены с большей естественностью. Нос со своими прелестными отверстиями, розоватыми и нежными, кажется живым. Рот, слегка приоткрытый, с краями, соединенными аlostью губ, с телесностью своего вида, кажется не красками, а настоящей плотью. В углублении шеи, при внимательном взгляде, можно видеть биение пульса. И поистине можно сказать, что это произведение было написано так, что повергает в смятение и страх любого самонадеянного художника, кто бы он ни был. Между прочим Лионардо прибег к следующему приему: так как мона Лиза была очень красива, то во время писания портрета он держал людей, которые играли на лире или пели, и тут постоянно были шуты, поддерживавшие в ней веселость и удалявшие меланхолию, которую обычно сообщает живопись выполняемым портретам. У Лионардо же в этом произведении улыбка дана столь приятной, что кажется, будто ты созерцаешь скорее божественное, нежели человеческое существо; самый же портрет почитается произведением необычайным, ибо и сама жизнь не могла бы быть иною³⁹.

Благодаря совершенству произведений этого божественного мастера, слава его возросла до такой степени, что все, кто ценил искусство, и даже весь город, пожелали, чтобы он оставил память

о себе, и поэтому рассудили заказать ему какое-либо выдающееся и большое произведение, дабы украсить им публичное место и почтить его тем изяществом, гением и вкусом, какие столь проявляют себя в вещах Лионардо. Гонфалоньер⁴⁰ и знатные граждане были заняты окончанием новой стройки Большой залы Совета, которой архитектура была установлена соответственно замыслу и плану его самого, Джулиано да Сан Галло, Симоне Поллайоло, по прозванию Кронака, Микеланджело Буонарроти и Баччо д'Аньоло (как о том будет подробнее сообщено в своем месте); и когда это с большой быстротой было приведено к концу, то общественным декретом было постановлено, что Лионардо поручается написать какую-либо прекрасную вещь; в соответствии с этим Пьеро Содерини, бывший тогда гонфалоньером правосудия, предоставил ему названную залу. Для выполнения этого поручения Лионардо начал в Зале папы, в Санта Мариа Новелла, картон с историей Никколо Пиччинино, военачальника герцога Миланского Филиппо, где он изобразил группу всадников, бьющихся из-за знамени, — вещь, признанную превосходнейшей и в высокой степени мастерской из-за удивительнейших замыслов, которые он применил при изображении этого смятения. Ибо в нем выражены ярость, ненависть и мстительность у людей столь же сильно, как у коней; в частности, две лошади, переплетаясь передними ногами, бьются зобами так, как бьются из-за знамени сидящие на них всадники; при этом один из солдат, стиснув знамя руками и налегши плечами, понукает лошадь к галопу и, обернувшись лицом назад, прижимает к себе древко знамени, чтобы силой вырвать его из рук остальных четырех; а из тех двое защищают его, ухвативши одной рукой, а другой подняв меч и пытаясь перерубить древко, причем один старый солдат, в крас-

ном берете, вопя, вцепился одной рукой в древко, а другой, замахнувшись кривой саблей, наносит крепко удар, чтобы перерубить руки тем обоим, которые, скрежеща зубами, пытаются горделивым движением защитить свое знамя. А на земле, между ногами коней, две взятые в ракурсе фигуры бьются между собой, причем один лежит плашмя, а другой солдат, над ним, подняв как можно выше руку, заносит с величайшей силой над его горлом кинжал, тогда как лежащий, отбиваясь ногами и руками, делает все возможное, чтобы избежать смерти. Нельзя передать, какими разнообразными нарисовал Лионардо одежды солдат, равно как их шлемы и другие украшения, не говоря уже о невероятном мастерстве, какое он обнаружил в формах начертания лошадей, крепость мускулов которых и красоту стати Лионардо умел передавать лучше, нежели кто-либо. Рассказывают, что для выполнения этого картона он построил искусственное сооружение, которое, сжимаясь, поднимало его, а расширяясь, спускало. Задумав писать по стене масляными красками, составил он для подготовки стены смесь, однако такого грубого состава, что когда он принялся за живопись в упомянутом зале, то стала она отсыревать, и вскоре он прекратил работу, видя, что она портится⁴¹.

Лионардо обладал возвышенной душой и в каждом своем поступке был отменно благороден. Рассказывают, что когда он пришел как-то в казначейство за месячным содержанием, получаемым от Пьеро Содерини, то казначей хотел выдать ему несколько свертков с полushками: он, однако, не пожелал принять их, заявив: я не копеечный художник. Когда его обвинили в нарушении условий и Пьеро Содерини выразил неудовольствие, Лионардо с помощью друзей своих сделал так, что собрал деньги и отнес их для возвращения. Однако Пьеро не захотел принять их.

При восшествии папы Льва он отправился в Рим⁴² с герцогом Джулиано Медичи, питавшим большое пристрастие к делам философии, и в особенности к алхимии. Там, изготовив особенную восковую массу, он делал из нее во время прогулок тончайших, наполненных воздухом животных, которых он заставлял, надувая, взлетать наверх; когда же воздух выходил из них, они падали на землю. Одной ящерице чрезвычайно странного вида, найденной садовником Бельведера, он нацепил крылья, сделанные из кожи, содранной им с других ящериц, наполненные ртутью и трепетавшие, когда ящерица двигалась; кроме того, он приделал ей глаза, рога и бороду, приручил ее и держал в коробке; все друзья, которым он ее показывал, от страха пускались наутек. Часто приказывал он очищать от жира и пищи кишки крутенца и доводил их до такой тонкости, что их можно было уместить на ладони. А в другой комнате он поставил кузнечный мех, к которому прикрепил один конец помянутых кишок и надувал их до такой степени, что наполнял всю комнату, а она была огромная, так что тот, кто в ней находился, вынужден был забиваться в угол. Тем самым показывал он, что прозрачные и наполненные воздухом кишки, занимавшие вначале мало места, в конце концов стали занимать много, и сравнивал это с людским дарованием. Он осуществлял бесконечное количество такого рода измышлений и делал опыты с зеркалами, и применял причудливейшие способы, изготовляя масляные краски для живописи и лаки для сохранения сделанных произведений. В это именно время сделал он мессеру Бальдассари Турини из Пешии, управителю папской канцелярии, небольшую картину, изображающую Мадонну с Младенцем на руках, исполненную с бесконечной

тщательностью и искусством. Однако по вине ли того, кто ее загрунтовал, или из-за собственных его сложнейших смесей, грунтов и лаков эта картина весьма ныне попорчена. На другой небольшой картине написал он ребенка поразительной красоты и изящества. Оба эти произведения ныне находятся в Пешии, у мессера Джулио Турини⁴³. Рассказывают, что, получив однажды заказ от папы, он принялся тотчас же растирать масла и травы для лака. По этому поводу папой Львом было сказано: «Увы, никогда ничего не сделает тот, кто начинает думать о конце работы, еще не начав ее». Существовала величайшая распря между ним и Микеланджело Буонарроти⁴⁴; из-за этой ревности Микеланджело, с соизволения герцога Джулиано, покинул Флоренцию, призванный папой для работы над фасадом Сан Лоренцо. Лионардо же, узнав об этом, уехал тоже и направился во Францию⁴⁵, где король, обладавший несколькими его произведениями, выказал ему много благоволения и пожелал, чтобы он покрыл красками картон со св. Анной, но он, по своему обыкновению, долгое время отделивался словами⁴⁶. Под конец он состарился и много месяцев пролежал больным. И вот, узрев себя близким к смерти, принялся он прилежно изучать установления католичества и нашей благой и святой христианской веры и затем с обильными слезами исповедался и покаялся и, хоть не в силах был стоять на ногах, все же, поддерживаемый под руки друзьями и челядью, пожелал принять св. Причастие вне постели. В это время прибыл король, который имел обыкновение часто и милостиво его навещать; и из почтения к королю он, выпрямившись, сел на постели и стал рассказывать о своей болезни и о ее течении и при этом высказал, что он много согрешил против Бога и людей тем,

что работал в искусстве не так, как подобало. Тут приключился с ним припадок, провозвестник смерти. Тогда король, поднявшись, взял его голову в свои руки, чтобы помочь ему и выказать свое благоволение и облегчить ему страдания; и его божественнейшая душа, сознавая, что большей чести удостоиться она не может, отлетела в объятиях помянутого короля — на семьдесят пятом году жизни⁴⁷.

Кончина Лионардо опечалила свыше меры всех, кто его знал, ибо никогда еще не бывало человека, который бы воздал такую честь живописи. Блистательностью своей наружности, являвшей высшую красоту, он возвращал ясность каждой опечаленной душе, а словами своими он мог заставить любое упрямство сказать «да» или «нет». Своей силой он смирял любую неистовую ярость, и правой рукой гнул он стенное железное кольцо или подкову, как свинец. С равной доброжелательностью принимал он и выказывал внимание любому другу, будь тот богат или беден, лишь бы обладал он дарованием и доблестью. Он украшал и возвышал каждым своим действием любое смиренное и убогое жилище. Потому-то для Флоренции было поистине величайшим даром рождение Лионардо и бесконечной потерей — его смерть. В искусстве живописи он сообщил технике масляных красок некоторую глубину, что позволило современным художникам давать большую силу и рельефность своим фигурам. А в скульптуре создал он образцы в трех бронзовых фигурах, которые находятся над северными воротами Сан Лоренцо и, хотя выполнены Джован Франческо Рустичи, однако сделаны по замыслам Лионардо⁴⁸; по своим очертаниям и совершенству мастерства они являются наилучшим литьем, какое только видано было по сей день. Лионардо оставил нам анатомию лошади и еще бо-

лее совершенную анатомию человека. Потому-то это столь щедрое и божественное его дарование, несмотря даже на то, что на словах он сделал много больше, чем на деле, не дает никогда угаснуть его имени и его славе. Вот почему и сказано было мессером Джован Батиста Строщи в его честь следующее:

Так сам-один сей может побеждать
Всех прочих — Фидия и Апеллеса
И им вослед явившемуся рать.

Учеником Лионардо был Джован Антонио Больтраффио⁴⁹ из Милана, человек очень живой и смысленный, который в 1500 году написал в церкви Милосердия, возле Болоньи, с величайшей тщательностью масляными красками на дереве, Мадонну с Младенцем на руках, св. Иоанном Крестителем, обнаженным св. Себастианом и коленопреклоненным заказчиком, писанным с натуры, — произведение поистине прекрасное. На нем-то и написал он свое имя и то, что он был учеником Лионардо. Сделал он и другие вещи, как в Милане, так и в иных местах; однако здесь достаточно упомянуть ту вышеназванную, являющуюся наилучшей. Таким же учеником был и Марко Уджони⁵⁰, который в Санта Мариа делла Паче написал *Успение Богородицы* и *Брак в Кане Галилейской*.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Леонардо (Лионардо) был побочным сыном нотариуса сера Пьеро из Винчи (близ Эмполи) и некоей Катарины, местной же девушки. Какого происхождения была мать Леонардо? — Анонимная биография (см. примеч. 19), написанная вскоре после смерти Леонардо, в 1520-х годах или в начале 1530-х, говорит о «хорошей крови» по материнской линии: «Лионардо да Винчи, флорентийский гражданин, хотя и являлся побочным сыном Пьеро из Винчи, но был по матери хорошей крови...» Однако, поскольку сохранившиеся данные устанавливают, что после рождения Леонардо Катарина вышла замуж за крестьянина из той же местности, это явно свидетельствует, что она была из простонародья. Годом рождения Леонардо, согласно бесспорным архивным документам, является 1452-й. Нотариальное дело было в семье отца Леонардо наследственным, переходившим из поколения в поколение на протяжении двух столетий. Сер Пьеро принадлежал к числу виднейших, зажиточнейших нотариусов Флоренции, и его дом находился на площади Сан Фиренце, возле Баптистерия.

² Инженерно-архитектурные наброски Леонардо, как и совокупность его научно-исследовательских рисунков — анатомических, естественно-испытательских и т. п., — были за последнее время предметом усиленного внимания и изучения, которые не только не уменьшили, но еще и увеличили востор-

женную оценку гениального экспериментаторства Леонардо, данную Вазари. Во всех последних больших исследованиях, посвященных Леонардо, имеется обстоятельная характеристика и обширный репродукционный материал с рисунков Леонардо этого рода; см.: *Voldemar von Seidlitz*. Leonardo da Vinci, 2 тома, 1909; *Edmund Hildebrandt*. Leonardo da Vinci, der Künstler und sein Werk, 1927; *Wilhelm Suida*. Leonardo und sein Kreis, 1927; *Osvald Sirén*. Leonardo de Vinci, l'artiste et l'homme, 3 v., 1928.

³ Пребывание Леонардо в ученичестве у Андреа Вероккьо является точно установленным фактом, засвидетельствованным современными архивными данными. Оно началось в 1466 году и продолжалось достаточно долго, чтобы утверждение Вазари, что Леонардо учился у Вероккьо *nella sua fanciullezza* — «в своем детстве» — нуждалось в решительной поправке; так, в 1476 году Леонардо продолжал все еще числиться учеником мастерской Вероккьо, хотя ему было двадцать четыре года и хотя с 1472 года он уже сам был принят в живописный цех. В такой же капитальной поправке нуждается и рассказ Вазари (см. текст к примеч. 8) об отказе Вероккьо от живописи из-за превосходства отрока (*un fanciulo*) Леонардо. «Крещение Христа», о котором идет речь, было написано Вероккьо в 1470-х годах, когда Леонардо давно уже вышел из отроческих лет и обладал значительным художественным опытом; мастерская же Вероккьо продолжала существовать дальше и выполнять живописные заказы. Таким образом, утверждение Вазари является одним из тех «приемов противоположения», которые он часто вводил в композицию «Жизнеописаний», чтобы дать читателю осязательное, драматически заостренное представление о решительном превосходстве мо-

лодого ученика над старым учителем. Однако, если в фактическом отношении Вазари произволен, по существу его оценка достоинств ангела, написанного Леонардо, совершенно верна, и позднейшие исследователи, до новейших включительно, в сущности только повторяют его характеристику.

⁴ Ранних скульптур Леонардо не сохранилось, равно как нет материалов, позволяющих проверить утверждение Вазари.

⁵ Представление об этом рода опытах Леонардо могут дать находящиеся в Лувре и Виндзоре этюды драпировок одежды. Воспроизведение с них см.: *Hildebrandt*. Op. cit. № 190, 239, 240.

⁶ Существуют сделанные под влиянием этой «веревочной композиции» Леонардо гравюры на дереве Альбрехта Дюрера в шести вариациях — «Die sechs Knochen»; воспроизведения см.: *Scherer, Valentin*. Dürer. 1928. (серия «Klassiker d. Kunst»).

⁷ Это утверждение Вазари, настойчиво повторяемое им на всем протяжении «Жизнеописания Лионардо», является опять-таки (см. примеч. 3) композиционным новеллистическим приемом, нужным для четкого проведения темы о художнике-экспериментаторе, каким дан Леонардо у Вазари. Оно не соответствует дальнейшим рассказам самого Вазари, перечисляющего ряд законченных произведений Леонардо. Однако в более ограниченном объеме это указание Вазари опирается на достаточное количество незавершенных работ Леонардо, чтобы оправдать желание Вазари подчеркнуть у Леонардо черту, занимавшую столько же его современников, сколько и все последующие поколения.

⁸ Ср. примеч. 3. Картина находится в галерее Уффици. Указание на то, что ангел написан Леонардо, сделано еще

при жизни Леонардо, в 1510 году, Albertini, в его описании Флоренции.

⁹ Картон «Адама и Евы» не сохранился и, видимо, погиб довольно рано, поскольку в позднейших источниках упоминание о нем не встречается.

¹⁰ Этой работы также не сохранилось.

¹¹ Попытки старых исследователей отождествить с этой работой «Мадонну» из коллекции Боргезе (*Milanesi*) или «Мадонну» мюнхенской Старой пинакотечи (№ 1040-а) явно неудовлетворительны, — видимо, эту «Мадонну» Климента VII нужно считать погибшей.

¹² Аналогичный рисунок, сделанный сангиной и изображающий Нептуна с четырьмя морскими конями, находится в Виндзорском собрании рисунков Леонардо.

¹³ В флорентийских Уффициях есть картина «Голова Медузы», которая в старые времена считалась работой Леонардо и получила поэтому широкую известность. Эта атрибуция давно опровергнута, однако допустимо предположение, что названная флорентийская «Медуза» являлась, может быть, копией с исчезнувшего подлинника Леонардо или, по меньшей мере, подражанием ему, так что представление о характере вещи, которую так живописно характеризует Вазари, «Медуза» дает.

¹⁴ Миланези в своем издании «Vite» сообщает (Т. IV. С. 26), что эта работа, долгое время считавшаяся погибшей, была якобы найдена в плохом состоянии неким торговцем-реставратором, восстановившим ее и продавшим «одному русскому синьору». В русских коллекциях, однако, ни одной сколько-нибудь похожей вещи не имеется. Более правдоподобно, хотя и не бесспорно, предположение Гронау (т. VI его немецкого перевода

«Жизнеописаний», примеч. 13), что речь может идти об известной полуфигуре Иоанна Крестителя, находящейся в Лувре.

¹⁵ Эти карикатурные зарисовки сохранились в довольно большом количестве в собраниях леонардовских рисунков Виндзора, Оксфорда, Венеции и т. п. Указание Вазари на особое пристрастие Леонардо к уродам повторяет и Ломаццо в «Трактате о живописи» (кн. II, гл. 1), рассказывая, что Леонардо, желая зарисовать ряд калек, «устроил пиршество, на которое пригласил их и потешал разными забавами, заставлявшими их хохотать до упаду»; «*donde egli osservando diligentissimamente tutti i loro gesti... e poi, dopo che furono partiti si ritiro in camera ed ivi perfettamente li disegno*» — «он прилежнейшим образом наблюдал за ними и по их уходе уединился в мастерской и там в совершенстве зарисовал их».

¹⁶ Рисунок не сохранился.

¹⁷ Может быть, как указывает Berenson, речь идет о рисунке углем, находящемся в Оксфорде.

¹⁸ Над «Поклонением волхвов», находящимся ныне в Уффици, Леонардо начал работать в 1481 году, по заказу братии монастыря Сан Донато а Скоперто, возле Флоренции; картина предназначалась для главного алтаря церкви и должна была быть оплачена 300 золотых флоринов. В Лувре хранится набросок пером, являющийся, по-видимому, одним из первых вариантов композиции «Поклонения». Неоконченная Леонардо работа была заменена в ц. Сан Донато спустя пятнадцать лет (1496) аналогичным произведением Филиппино Липпи.

¹⁹ Дата переезда Леонардо из Флоренции в Милан указана у Вазари ошибочно: Леонардо уехал в Милан на двенадцать

лет раньше — в самом начале 1482 года. *Frey* и *Gronau* отмечают, что, согласно анонимной биографии Леонардо, содержащейся в «Кодексе XVII, 17» флорентийской Национальной библиотеки, Леонардо было тридцать лет, когда он отправился в Милан; это ведет к тому же 1482 году. Перевод этой «Биографии» Анонима см. в труде *А.Л. Волынского*. Леонардо да Винчи, 1909. Там же — первый на русском языке перевод самого «Жизнеописания Лионардо» Вазари, очень хороший для своего времени.

²⁰ Об этом же говорит и названная выше анонимная биография Леонардо. *Amoretto* указывает, что в одном из кодексов Тривульцианы, содержащем трактат о музыке Прете Флоренцио, имеется миниатюра, изображающая Леонардо с лютней (*chitarra*) в руках.

²¹ Это «Рождество Христово», написанное Леонардо и посланное Лодовико Сфорца в дар германскому императору Максимилиану, не сохранилось.

²² «Тайная вечеря» давно уже находится в чрезвычайно плохом, чтобы не сказать уничтоженном, состоянии. Специальные реставрационные работы, производившиеся для укрепления остатков живописи, были предприняты слишком поздно и мало чему помогли. Портиться роспись начала очень рано, уже в начале XVI века. Об этом говорит Вазари еще раз в «Жизнеописании Джироламо да Карпи». Время работы Леонардо над «Тайной вечерей» относится к 1495—1498 годам.

²³ Указание Вазари, будто Леонардо оставил голову Христа неоконченной, так как не мог передать «небесную божественность, подобающую образу Христа», надо считать, как верно говорит *Hildebrandt* (op. cit.), «одной из обычных литератур-

ных прикрас любящего анекдоты аретинца». Нет ничего, что подтверждало бы слова Вазари. Скорее наоборот, известный рисунок головы Христа в миланской Брера, даже если он является копией ученика (что отнюдь не бесспорно), настолько замечателен обликом, что обязывает предположить наличие и оригинала Леонардо.

²⁴ Франциск I, только что воцарившийся после смерти Людовика XII, продолжавший начатую им войну с Ломбардией и вступивший в Милан в октябре 1515 года, после победы у Мариньяно, следствием которой было отречение Массимилиано Сфорца от миланского престола.

²⁵ «Распятие» Джованни Донато Монторфано, миланского живописца, им подписанное и датированное 1495 годом. Портреты герцогской семьи, сделанные Леонардо, в настоящее время настолько испорчены, что еле уловимы лишь их контуры.

²⁶ Конный памятник должен был увековечить облик отца Лодовико Моро, герцога Франческо I Сфорца, умершего в 1466 году. Леонардо работал над моделью в продолжение 1482—1489 годов. В 1490 году он принялся за переработку ее наново. О величии задуманной композиции можно судить по количеству металла, потребного для отливки: по вычислению Леонардо, нужно было 100 000 фунтов бронзы. Однако действительно ли выполнению памятника помешали его неосуществимые размеры, как утверждает Вазари, или это один из его колоритных анекдотов, еще раз подчеркивающий экспериментаторство Леонардо? Что изготовление монумента шло с крайней медлительностью — это бесспорно: к 1499 году, т.е. через семнадцать лет после начала работы и через девять лет после переделки первого варианта, еще не дошли до отливки;

на площади перед дворцом стояла лишь модель. Однако возможно, что помеха тут была не в Леонардо, а в том, что у герцога Лодовико в эти смутные и злосчастные для него времена не было тех огромных сумм, которые нужны были для отливки памятника; он простоял в виде модели до 1499 года, когда Людовик XII французский вступил в Милан и низверг Моро, а его гасконские стрелки из озорства расстреляли модель *Gran Colosso*. О разных замыслах композиции монумента можно судить по сохранившимся среди рисунков Леонардо наброскам конных статуй, равно как по замечательному бронзовому эскизу «Коня со всадником», находящемуся в Будапештском музее (см.: *Suida*. Op. cit. Ил. № 71–77 и *Hildebrandt*. Op. cit. Ил. № 101–115).

²⁷ Манускрипт «Анатомия лошади» среди рукописного наследия Леонардо не сохранился: дошли лишь отдельные наброски, напр., лист с лошадиными крупами в собрании Виндзорской библиотеки.

²⁸ В Виндзоре — ряд детально разработанных анатомических рисунков различных частей человеческого тела, испещренных криптографическими надписями в обычной манере Леонардо: почерком справа налево.

²⁹ Франческо Мельци родился около 1492 года в Милане, умер в 1570 году; был учеником и любимцем Леонардо; среди школы Леонардо был ближе всего по творчеству к своему учителю; сопровождал его в Рим и во Францию; после его смерти унаследовал оставшиеся рукописи, книги, инструменты и т. п. Сохранилось очень немного его произведений: «Вертумн и Помона» в мюнхенской частной коллекции (атрибуция *Suida*) и несколько более сомнительных вещей.

³⁰ Пропуск у Вазари.

³¹ Речь идет о знаменитом, основном сочинении Леонардо: «Trattato della pittura», «Трактате о живописи», напечатанном впервые в Париже в 1651 году.

³² Механический лев был сооружен Леонардо для встречи Людовика XII в 1499 году, ибо далее следует у Вазари рассказ об алтарной картине для монахов Аннунциаты, относящийся к 1500 году, т. е. как раз ко времени возвращения Леонардо во Флоренцию из Милана после вступления французов и низложения Лодовико Моро. Любопытно указание *Gronau* (со ссылкой на Сольми), что в 1517 году, в Аржантане, похожая аллегория была сделана в честь Франциска I. Здесь было лишь повторено, как и ранее, в Лионе в 1515 году, изобретение Леонардо 1499 года.

³³ Джакомо де Капротис, по прозвищу Салаи (*Giacomo de Carotis detto Salai*), — ученик Леонардо; занимал в его окружении то же место, что и Мельци (см. примеч. 29); сопровождал Леонардо во Флоренцию, Рим и Милан, вместе с Мельци поехал с ним и во Францию. Отношения между ним и учителем были странными; Леонардо писал о нем в дневнике 1490 года: «Джакомо... вор, лгун, ветреник, лакомка... стащил из шкатулки деньги»; такая же запись и в 1497 году. Все же Леонардо с ним не расставался: намеки Вазари прозрачны. Сведений о нем крайне мало: родился он около 1480 года, умер в 1524 году. Из нескольких приписываемых ему произведений — «леонардесков» («Вакх» в Лувре, «Христос» венского собрания Чернин (*Czernin*) и др.) — ни одно не бесспорно; *Suida* считает аутентичным венского «Христа» (op. cit., 229).

³⁴ О такого рода помощи Леонардо ближайшим ученикам свидетельствует, как упоминает Gronau, и опубликованное письмо Пьетро да Новелларе к Изабелле д'Эсте, датированное 1501 годом.

³⁵ Опубликованные архивные данные свидетельствуют, что в конце 1500 года монахом Аннунциаты, фра Заккариа, был заключен договор на изготовление рамы для картины. Этой датой определяется время работы Леонардо над образом.

³⁶ До нас дошло два варианта «Св. Анны»: один, законченный, — в Лувре; другой, описываемый Вазари картон — в Лондоне (Национальная галерея). В законченной луврской композиции нет фигуры маленького Иоанна Крестителя, о которой упоминает «Жизнеописание».

³⁷ Иконографическое отождествление упоминаемого Вазари портрета осталось до сего времени столь же неопределенным, как и его художественная атрибуция; портрет Джиневры Бенчи исследователи Леонардо усматривали и в луврской «La belle Ferronière», и в других портретных «леонардесках», в том числе в женском портрете венского собрания Лихтенштейн [ныне — Национальная галерея искусств, Вашингтон]. Последнюю атрибуцию отстаивает Бодэ и вслед за ним Гильдебрандт.

³⁸ Работа была закончена Перуджино, как об этом говорит и Вазари в «Жизнеописании» этого художника.

³⁹ Это описание портрета по своей тщательности и подробностям — единственное во всем огромном труде Вазари. Его характеристике «Мона Лиза» (Лувр) в значительной мере обязана и своей популярностью. Портрет был приобретен Франциском I за 4000 золотых скуди. Среди произведений Леонардо это — одно из наиболее проработанных и закончен-

ных. В данном отношении замечание Вазари: «quattro anno renato vi, lo lascio imperfetto» — лучшее доказательство нарочитости избранной Вазари темы о незаконченности всех работ Леонардо.

⁴⁰ Пожизненный гонфалоньер Пьеро Содерини, возглавлял Флорентийскую республику в 1502—1512 годах.

⁴¹ Темой композиции Леонардо была битва при Ангиари в июне 1440 года между флорентийскими войсками и миланцами под начальством Никколо Пиччинино, кондотьера на службе у герцога Миланского Филиппо Мариа Висконти. Описание Вазари, видимо, относится к центральной сцене композиции — драматическому эпизоду борьбы за знамя. Время работы Леонардо над картоном и фреской определяется 1503—1505 годами. Ни картона, ни фрески не сохранилось; представление о них дает известный луврский рисунок Рубенса, воспроизведенный гравюрой Эделинком и передавший, в несколько, может быть, переработанном виде, леонардовский оригинал. Для Леонардо «Борьба за знамя» была состязанием с Микеланджело, делавшим для той же залы Дворца синьории фреску с эпизодом битвы при Кашине.

⁴² Отъезд Леонардо в Рим произошел 24 сентября 1513 года. Он пробыл там около трех лет: архивные данные показывают, что в августе 1516 года он был еще в Риме.

⁴³ Данных о дальнейшей судьбе обеих картин не имеется.

⁴⁴ Это утверждение Вазари смутно: соперничество Леонардо и Микеланджело было общеизвестно во время пребывания Леонардо во Флоренции, когда оба они столкнулись на работе для синьории. То же, видимо, было и при возведении гробницы Юлия II, — наброски для нее имеются в рукописях Леонар-

до. Что касается эпизода, упоминаемого Вазари, то Микеланджело покинул Флоренцию по приглашению папы Льва X для работы над фасадом Сан Лоренцо, в декабре 1516 года. Герцога Джулиано вопреки словам Вазари не было в это время уже в живых. Может быть, следует предположить, что находившийся в Риме Леонардо (см. примеч. 42) предлагал свой собственный проект фасада Сан Лоренцо и воспринял приезд Микеланджело как результат новых происков соперника: об этом как будто и говорит следующая фраза Вазари об отъезде Леонардо во Францию.

⁴⁵ Как явствует из собственноручных записей Леонардо, он был в мае 1517 года уже во Франции.

⁴⁶ Это утверждение неверно и сделано опять-таки ради общей концепции «Жизнеописания»; известно, что в октябре 1517 года Леонардо показывал картину кардиналу Арагонскому (*Gronau*).

⁴⁷ Дата кончины Леонардо — 2 мая 1517 года; умер он не 75, а 67 лет от роду. Нет подтверждений и царедворческому повествованию Вазари о благочестивой кончине Леонардо на руках Франциска I; в траурном сообщении Франческо Мельчи (см. примеч. 29) братьям Леонардо ничего не говорится о такого рода событии.

⁴⁸ То же повторяет Вазари и в «Жизнеописании» флорентийского скульптора Рустичи. Работа Рустичи над фигурами относится к 1507—1509 годам; Леонардо был во Флоренции с августа 1507 года по середину 1508 года, причем проживал в доме Пьетро Мартелли; на *via Martelli* была и мастерская Рустичи. Таким образом, утверждение Вазари представляется правдоподобным.

⁴⁹ Джованни Антонио Больтраффио (Giovanni Antonio Boltraffio) — миланский живописец, родился в 1467 году, умер в 1516 году, один из лучших представителей школы Леонардо. Достоверных его произведений немного; наиболее значительны упоминаемая Вазари «Мадонна», сделанная по заказу семьи Казио (Casio), два представителя которой изображены коленапреклоненными на картине: поэт Джироламо да Казио и его отец; ныне картина — в Лувре. Другие работы — в Лондонской национальной галерее, в Берлинской картинной галерее, в миланских Амброзиане и галерее Польди-Пеццоли, в Национальном музее Будапешта и др.

⁵⁰ Марко д'Оджьоно (Marco d'Oggiono), родился около 1475 года, умер предположительно в 1530 году, ученик Леонардо; ряд его произведений — в музеях Милана, в Лувре, в Лондоне, в Риме и т. д. Обе фрески из церкви Санта Мариа делла Паче — ныне в музее Брера в Милане.

1930–1931

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА В ПАРИЖЕ И ПОСТАНОВКИ ДЖАКОМО ТОРЕЛЛИ*

В 1640-х годах во Франции возникает новый театральный жанр. Он представляет собой импортный продукт, и его появление обусловлено интересами придворной политики и придворного местничества, а его развитие — попытками ослабить иноземные черты и придать им национально-французскую видимость. Этот жанр — итальянская опера, ее насадитель — кардинал Мазарини. Ее возникновение и развитие связано с его карьерой и политикой при французском дворе. Поэтому итальянская опера не вышла за пределы узкой придворной зрелищности и не стала явлением всефранцузского театрального порядка. Но в силу политических событий времени ее сугубо придворная иностранная природа вызвала детонации широкого общественного значения и сделала ее объектом народного внимания и даже волнения. Это дает ей право на особое место в истории французского театра XVII века, а художественные черты, прижившиеся и оставшиеся на французской сцене, и в особенности декорационные новшества, связанные

* Печатается по черновой рукописи из архива А.М. Эфроса в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки; чтение ряда мест небесспорное; в некоторых случаях допущена редактура. — *М.В. Толмачёв.*

с именем знаменитого мастера Джакомо Торелли, нуждаются в специальном рассмотрении: они образовали целый этап в эволюции французского сценического оформления: итальянская опера спустя два десятилетия сошла на нет, но ее декорационное наследие осталось и, развиваясь, видоизменяясь, перешло в другие жанры французского театра, продолжало жить и в XVII и дало новые победы в XVIII веке.

Итальянский театр, вообще говоря, не был абсолютной новинкой для Франции: формально можно было бы в 1640-х годах даже отмечать столетие французского знакомства с итальянской театральной культурой, — поскольку «Каландра» кардинала Библиены была поставлена в Лионе и показана «их христианнейшим величествам» и двору в 1548 году; далее в конце 1570-х годов во Франции побывали с рядом спектаклей, как придворных, так народных, *Comici gelosi*, а в начале XVII века, несколько раз, в 1613, в 1620—1621 годах во Франции играла труппа *Fedeli*, и один ее из блистательнейших участников Джамбатиста Андреини возвращался и позднее, играл там многократно и еще в 1640-х годах пользовался фавором у Людовика XIII и Анны Австрийской, таким образом непосредственно соприкасаясь с началом итальянской оперы в Париже. Однако все это было случайно и непрочно в сравнении с предприятием, которое затеял Мазарини. Это был очень верный шаг в его карьере: итальянская опера стала для него ключом к дверям королевских покоев, впрочем, не только королевских: в Париже были двери поважнее — резиденции министра-кардинала в отеле Ришелье: с тех пор как молодой папский нунций привлек к себе внимание всесильного министра и в 1633 году принял французское подданство, он был весь в руках Ришелье.

Он понимал кардинала, как никто, и умел изобретательно служить ему. Если для короля Людовика XIII, а потом и для королевы-регентши итальянская музыка, ее певцы и певицы были только делом развлечения, то для кардинала-министра это было лишь инструментом внешней и дворцовой политики. Малолетний Людовик XIV в эти 30-е годы нуждался в комнатных развлечениях; Анна Австрийская и теперь и позднее вообще ничего, кроме развлечений, не искала: итальянская опера была модной, дорогостоящей и роскошной новинкой, которая успешно и прочно занимала королевское внимание, это было то, что требовалось кардиналу по внутренней линии. А в международном отношении это упрочивало связи с итальянскими дворами, партнерами Ришелье по борьбе с Испанией, являвшимися хозяевами певиц, кастратов, композиторов и декораторов и выступавшими в роли антрепренеров, посылавших оперные новинки со всем их человеческим и машинным оборудованием иноземным дворам, если это приносило политическую выгоду. Дело шло не только об оказании услуг, обязывавших к взаимности, но и о более деликатных вещах: о засылке осведомителей, которые могли в случае успеха оказываться в достаточно близком и доверительном соседстве с высочайшими особами, министрами и т. д., чтобы сообщать своим итальянским хозяевам нужные новости, а иногда и оказывать влияние на самих носителей власти. Эта шпионско-дипломатическая функция носителей искусства была обычной и общеизвестной для обеих сторон, и каждая играла по мере удачи и возможностей. Франция открыла собою этот ряд, за ней следом итальянская опера вышла на подмостки придворных театров больших и малых столиц Евро-

пы — в Вене (1659), в Дрездене (1668), в Гамбурге, Ганновере (1680) и т. д.

Между Ришелье и его будущим преемником было тем больше понимания, что их личные вкусы совпадали: оба занимались театром, и не только пассивно, но и деятельно: знаменитая постановка трагикомедии «Мирам» 1641 года явилась результатом непосредственных указаний и хлопот кардинала, а 30-летний Мазарини был на родине одним из увлеченных организаторов спектаклей San Alessio во время римских карнавалов 1633–1634 годов. Можно сказать, что в театральных делах оба они были «профессионалами», причем не исключено, что Ришелье не только ходил в учениках у Мазарини, ибо у итальянца был куда больше стаж, но и в самой постановке «Мирам», с ее итальянствующим оформлением, следует отдать невидимому, закуливному, но прямому участию Мазарини много больше, чем дают до сих пор историки французского театра. Это кажется тем правдоподобнее, что незадолго перед тем, во время дипломатической поездки в Рим в 1639 году, Мазарини организовал во французском посольстве постановку оперы «La Sincerità trionfante», посвященную Ришелье и преисполненную восхвалением доблестей и добродетелей министра-кардинала. Мазариниевское знание дела не могло быть не использовано в «Мирам», и уж во всяком случае антреприза Мазарини с переносом итальянской оперы в Париж продолжала развитие кардинальских опытов и отвечала тенденциям Ришелье. Однако судьба сделала большее: пока шла подготовка и велись переговоры и переписка с Италией относительно ангажемента музыкантов, певцов и декораторов, во Франции у кормила правления произошли важные события: в декабре

1642 года умер Ришелье, а спустя 4 месяца, в мае 1643 года, — Людовик XIII. Для Мазарини наступило критическое время. Хозяйкой положения оставалась Анна Австрийская, регентшей при пятилетнем Людовике XIV. В борьбу за регентшу, и тем самым за место у государственного руля, вступили две стороны: с одной стороны, регентский совет, состоявший из старопридворной знати, раздавленной кардиналом и теперь поднявшей голову, считая, что пришло наконец время отыграть-ся, с другой стороны — Мазарини и возле него младшие ришельевцы, для которых дело шло о капитальной ставке: быть или не быть. Первые были сильны численностью и родовитостью, вторые — тридцатилетней традицией правления Ришелье и личными качествами Мазарини. Был момент, когда итальянец считал для себя дело проигранным: современники рассказывают, что он уже якобы складывал багаж и готовился к отбытию за Апеннины. Но это была видимость, заслонявшая его подлинные демарши, и не мешало ему унижаться, в той мере как этого ему хотелось бы, перед всем светом. Мазарини как никогда проявил в эту решающую для всей его будущности минуту свой дар мимикрии, которую так ненавидели в нем противники: Ларошфуко, князь де Марсильяк, ехидствовал: «У него был гибкий характер: можно даже сказать, что он вообще был лишен его и что по мере надобности он умел принимать всевозможные видимости», а злоречивый де Рец писал: «У Ришелье, на ступеньке трона, появился преемник, мягкий и вялый, который словно бы ничего не желал и который был в стороне от того, что не касалось его сана кардинала...» Это было в самом деле маской; он не собирался уступать по внешней линии, его партнеры шумно и повсеместно утверждали,

что сам Ришелье указал Людовику XIII на него как на своего преемника и что король был-де согласен с этим и, не умри так внезапно, утвердил бы по всей форме его назначение; а по внутренней линии Мазарини сделал давно намечавшийся, а теперь решительный шаг к опочивальне королевы. Он овладел позицией — и не сдавал ее два десятилетия, до самой своей смерти в 1661 году. Он сразу закрепил успех тем, что до отказа заполнил внимание регентши развлечениями, до которых она была так падка. Даже время официального траура по короле было использовано негласно, прикрито, но настойчиво, для утех — музыкальных и зрелищных. И вдовье положение Анны, и интимная политика Мазарини обуславливали то, что это проводилось отгородясь от мира, а тем более — от большого двора. Мазарини работал двойным приемом — ведущим к одной цели: он отгородил поле интересов регентши от всего, что могло бы противодействовать его влиянию: первым приемом были новизна, первоклассность и роскошество зрелищ, требовавших огромных усилий и бешеных денег и талантливых специалистов; вторым приемом было то, что вся эта сложная машинерия создавалась и пускалась в ход ради одной Анны и небольшого круга доверенных лиц вокруг нее: попасть в число допущенных или приглашенных становилось делом придворных интриг, домогательств, пролазничества, сопровождалось обидами, порухой чести, редкими удачами. Ключ к человеку был в руках Мазарини. На этой специфической и малой арене борьбы он оставался центральным объектом притяжений и отталкиваний. Именно этим было вызвано то парадоксальное обстоятельство, что такая сугубо узкая, почти лично-королевская, можно сказать —

почти засекреченная затея, как дворцовая итальянская опера, стала предметом не только широкого публичного внимания, но и вложила свою долю даже в политическую борьбу и волнения вокруг Мазарини.

Особую печать на затею накладывало то обстоятельство, что Мазарини осуществлял ее сам, непосредственно, никому не передоверяя: это диктовалось прежде всего его положением при регентше, которой надлежало чувствовать, как сильна его заботливость о ее развлечениях; но затем это усиливалось и его личными вкусами, проявленными еще в юности, в Италии. Его нельзя назвать профессионалом театра, но знатоком и отличным дилетантом оперного искусства он неоспоримо был: он смолоду пел, играл, пробовал режиссировать, скажем, понимал, что к чему на сцене; наконец у него были крепкие связи с артистической средой, с комиттентами, сценаристами, кастратами, певицами, и это скреплялось амурной связью с одной из знаменитых кантатрис и влиятельной светской интриганкой Леонорой Барони. Все это теперь, во Франции, пригодились как нельзя более: Мазарини вел себя как министр, ставший антрепренером: списывался с итальянскими дворами насчет отпусков в Париж нужных людей, следил за ходом постановок, давал указания, входил во все подробности. Он не преминул использовать такое средство, как любопытство Анны Австрийской к итальянским артистам: он приставил к регентше Леонору, и та сумела стать королеве необходимой, стать завсегдаем ее личных покоев, следить за ней и воздействовать на нее по мазариниевским предначертаниям; эта специфическая, оперная свита была усилена прославленным кастратом Атто Мелани и другими меньшими светилами, приехавшими из Италии.

Хозяева отпускали их во Францию не очень покладисто: они смотрели на мазариниевское предприятие как на дипломатический товар и соответственно вели себя. Мазарини стал помышлять об итальянской опере для своих целей еще в последние месяцы жизни Ришелье и Людовика XIII; однако прошло полтора года с конца 1642 по середину 1644 года, пока негоциации дали, наконец, нужный результат и Мазарини мог поставить дело на ноги. После нескольких месяцев подготовки, в самом начале 1645 года, во время февральского карнавала, состоялась премьера. Она шла в той самой зале Пале-Рояля, которую Ришелье построил для представления своей «Мирам»*, но, в отличие от нее, мазариниевская новинка была показана в особой обстановке — сугубо интимной, можно сказать, не вызывающе замкнутой. Ни двор, ни дипломатический корпус не получили приглашения. Современники не знали даже название пьесы. О ней нет упоминания ни в донесениях послов, ни у мемуаристов эпохи. Присутствовали только несколько лиц из ближайшего окружения регентши и младенца-короля да английская королева, к приему которой была приурочена премьера. Исследователь истории итальянской оперы во Франции А. Прюньер (*H. Prunières. L'Opéra italien en France avant Lully, 1913*) считает, что это была положенная на музыку пастораль «Никандр и Филен», именовавшаяся в либретто «драматическая поэма для музыки». Исполнителей тоже было немного; Мазарини был еще не богат на певцов: Атто и Якопо Мелани,

* Трагикомедия вышла в свет под именем Жана Демарэ де Сен-Сорлена, государственного деятеля и литератора, фаворита Ришелье, но многие историки полагают, что кардинал принимал ближайшее участие в ее создании. — *М.В. Толмачёв.*

Марко Мараццолли (он же и композитор), певица Чекка Коста и несколько других. Участие Леоноры Барони не засвидетельствовано, хотя и не исключено. Этот спектакль для «сверхизбранных», демонстративно-оскорбительный для двора и знати, положил начало и той театральной линии, которую избрал Мазарини, и тому отпору, которым ответило на нее высокое общество. В общеполитическую борьбу первого министра с будущими фрондерами театр подбросил свою долю огня.

У высочайших лиц оперная премьера имела, видимо, успех, ибо к нему возревновала другая ветвь итальянской оперы в Париже — Итальянская комедия. Дотоле она монопольно собирала дань внимания и рядовой, и высокопоставленной, и высочайшей публики: сама регентша любила развлекаться напористо-фамильярной игрой и круто-соленым текстом, базарно-шутовскими манерами итальянцев настолько, что не считала нужным прерывать своих наездов в Комедию даже в пору официального траура по усопшему супругу: не Мазарини, конечно, было проповедовать ей воздержание, — он приказал лишь поставить жалюзи в королевской ложе, дабы публика не могла удостовериться, всегда ли Анна Австрийская нарушает предписанный Богом и людьми этикет скорби. Спустя две-три недели после оперной премьеры, в марте 1645 года, среди толков о необычном спектакле, проведенном таким особым способом, труппа Итальянской комедии, в предвидении выноса оперы на большую публику и боясь за свою кассу, решила предпринять меры и надумала вызвать себе в подмогу из Италии актеров, танцоров, декораторов, дабы организовать далее *una feste teatrale* — сложное соединение музыки, танцев и роскошной зрелищности — и ослепить новыми постановка-

ми и высоких покровителей, и завсегдаев их залы и подавить вдруг налетевшую конкуренцию. То, что Мазарини не счел нужным помешать этому, а, наоборот, помог, свидетельствует о его желании не подливать масло в огонь и видоизменить тактику: отныне отдельные приемы пьес, постановок, предназначенных для закрытого, интимно-королевского развлечения, давать как музыкальные постановки для большого света. Обновление и расширение программы Итальянской комедии должно было стать его отыгрышем по отношению к высокопоставленным критикам и высокопоставленным зрителям. Только при такой позиции первого министра могло последовать согласие регентши подписать письмо к герцогу Пармскому с просьбой отпустить во Францию потребных людей — послание возымело действие. Герцог Фарнезе направил в Париж несколько отличных мастеров пения, танца, режиссуры. В их числе был и тот человек, который обеспечил своим декорационным дарованием новый рубеж в истории оформления французской сцены, — ценимый во Франции Джакомо Торелли. Ему было 37 лет (р. 1608), и он находился в расцвете мастерства, изобретательности и фантазии. Он был знаменит, ибо за его плечами, на итальянской сцене, был уже ряд постановок, проведенных с блистательным успехом. Его профессионализм был первоклассен и широк: всем, что могли потребовать от него театральные режиссеры, он обладал, и всегда в больших границах, чем обычно для мастера оформления: он соединял знания и таланты математика, инженера, архитектора, художника и даже стихотворца и сценариста. Он был вооружен против любых трудностей и каверз искусной работой. Гордость таланта поддерживалась в нем еще гордос-

тью дворянина, ибо он был не невесть кто, а сын мессера Гандольфо, кавальера Торелли. Решающими для его известности на родине были постановки спектаклей в Венеции на сцене Teatro novissimo — он поставил там «Finta pazza» («Притворная сумасшедшая»), «Bellerofonte» («Беллерофонт») и «Veneta gelosa» («Венера-ревнивица»). Среди его сценических новшеств и изобретений была важнейшая находка — мгновенная и полная перемена оформления на глазах у зрителя; это играло решающую роль в его декорационной системе.

Все это делало его величиной, с которой не могла соперничать известность других присланных вместе с ним мастеров итальянского искусства, хотя они были взяты на подбор и среди них находился такой выдающийся знаток своего дела, как хореограф Джованни Баттиста Бальби. Недаром этот Бальби разделил с Торелли честь быть по приезду лично представленным королеве Анне, однако он не притязал ни на какое особое место в труппе и послушно выполнял работу, которая на него ложилась. Наоборот, Торелли начал с конфликта, ибо не захотел быть одним из сочленов итальянской труппы и требовал для себя привилегированного положения: конфликт сразу принял острые формы, потребовавшие вмешательства двух монархов — отправителя труппы и получателя. Торелли изъяснил свои притязания так: он-де «находится в услужении у Ее Величества, а не кого другого» и «быть в зависимости от актеров противно его таланту и его навыку», ибо «невозможно, чтобы человек, обладающий такой, как у него, почетной и возвышенной профессией, был в подчинении у труппы комедиантов». Он-де решил «поехать в Париж только ввиду обещания быть в службе Ее Величества, и

именно это побудило его, Торелли, расторгнуть трактаты с Венецией, о чем он и говорил всем при отъезде». Хотя он и поехал «вместе с актерами», все же «нельзя отрицать, что он, Торелли, действовал с великой заботливостью о своей чести, ибо никакой доли с прибыли и доходов от комических пьес он не намерен получать, а только от таких произведений, которые будут ставиться с большой помпой (*avec grand éclat*) и которые связаны с музыкой, как, например, «*Finta pazza*»... «Ежели же в этом я встречу помеху, то я буду вынужден вернуться в Италию, как только завершу первую постановку, которую начал, и покажу свету, что сделанное мною не посрамило Монсеньера Герцога, пославшего меня во Францию, и что Его Светлость не сделала плохого выбора, дав мне такое поручение». Со своей стороны труппа в контрдокументе указывала, что она «выделила сьеру Торелли его долю в спектакле, дабы он соорудил театральную машинерию», но, «когда поняла, что он считает за стыд быть в среде комедиантов» и добивается «учреждения нового театра для музыкантов, то сочла себя вправе потребовать от него выполнения обязательств». Эти распри декоратора-дворянина с актерами-ремесленниками были так непривычны для французских условий, что регентша лично позабавилась ее рассмотрением: выслушала обе стороны и, нахохотавшись над участниками, удалилась в покои, откуда выслала à genoux [королевское решение, выслушиваемое с коленопреклонением], гласившее, что «господин Торелли вызван только для постановок труппы, а посему и обязан работать для нее или же не работать вовсе». Этим ставилась точка: Торелли стало ясно, что его итальянское синьорство не стоит и ломаного гроша при

французском дворе, а его итальянская известность играет еще второзначную роль перед французским обществом; труппе было не менее очевидно, что отъезд Торелли отдалит начало ее спектаклей и тем самым и получение средств жизни на изрядный срок. Обе стороны сочли нужным сделать уступки друг другу и найти добрососедские отношения.

В этих условиях возникало естественное решение — заняться не столько сочинением нового спектакля, сколько возобновлением старого, приспособленного итальянцами к строю французской сцены. Это было быстрее, легче и беспрюгрышнее. Выбор пал на «Притворную сумасшедшую» — «*Finta pazza*», сочиненную Джулио Строщи и положенную на музыку Фр. Саккетти. Она прошла недавно, на свежей памяти, четыре года назад, в 1641 году, в Венеции, на подмостках Teatro novissimo. Успех был велик, и прежде всего благодаря Торелли, представившему превосходные декорационные и машинно-технические эффекты. Для французского театра это было новым словом, *théâtre à machines* [театр с машинами] утверждал себя сразу шедевром. Для французских постановщиков не требовалось каких-либо новых усилий: все было выверено, было исполнено на венецианской сцене. Однако парижскую постановку нельзя назвать просто копией. Создавался не точный перенос, а своего рода вариант. Во-первых, сам Торелли желал вообще, а после конфликта в особенности, показать, чего он стоит и как он щедр на выдумку. Во-вторых, Бальби прослоил сценарий Строщи рядом интермедий и вставок хореографического порядка, используя в постановке приемы традиционного французского балета. Сюжетом являлась судьба возлюбленной Ахиллеса, царе-

вны Деидами, которую герой соблазнил и бросил, но которая не примирилась с изменой, а, притворясь сумасшедшей и пройдя ряд испытаний, заставила беглеца любви вернуться и жениться на ней. Уже у Строщи дело было не в этом повествовании: оно служило лишь нитью, на которую нанизывались всяческие осложнения, приключения, эпизоды. Добавки Бальби ничего не нарушали. Однако у него было и особое основание, и определенная цель. Предлогом явилось то обстоятельство, что спектакли должны были смотреть не только регентша и фаворит-министр в окружении двора, но и маленький король, шестилетний Людовик XIV. Его хотя и детское, но тем не менее высочайшее внимание надо было увлечь занимательностями, соответствовавшими его возрасту, как изъяснил Бальби; своего привычного удовлетворения ждали и зрелые зрители. В «Дневнике» («Journal» Лефевра д'Ормессона от 26 декабря 1645 года) значится среди других пометка относительно «Finta pazza»: «Среди пьесы, изображавшей отыскание Ахилла греками, были танцы: балет медведей и обезьян, балет страусов и карликов и балет эфиопов и попугаев...» Этим экзотическим театральным привескам не мешала и партитура музыки, она была также второстепенна, как сюжет, или же музыка была пересочинена кем-то. Она тоже самостоятельного значения не имела, была только сопроводительной величиной, гарниром зрелища; цель, смысл спектакля были именно в пышности, эффектности декорационного строя. Он перевесил собой вес постановки; другими словами, в центре внимания стоял Торелли.

Свидетельства современников единодушны: тот же Лефевр д'Ормессон в «Дневнике», помянув о балетах, перехо-

дит к «машинерии» Торелли в спектакле; он отмечает: «...Сначала Аврора поднималась с земли на колеснице легчайшим образом (*insensiblement*) и проносилась по театру с диковинной быстротой; четыре Зефира также взирали на небо, четыре других спускались с неба и вновь поднимались с той же быстротой. Эти машины заслуживали того, чтобы видеть их». «*La Gazette de France*», сообщая о премьере, состоявшейся 14 декабря 1641 года в большой зале *Petit Bourbon*, пишет после беглого упоминания о том, что высокое общество было удовлетворено «поэтической декламацией и музыкой»: «...столь же удовлетворено оно было декорациями спектакля, искусством машинерии и восхитительными переменами сцен, до той поры неизвестными во Франции и приведшими в восторг столько же очи умственные, сколько и очи телесные (*pas moins les yeux de l'esprit que ceux du corps*): это является изобретением сьера Жака Торелли, той же (итальянской) нации; и это сопровождалось балетами, очень изобретательными и занимательными, сочиненными сьером Жаном Батистом Бальби». Таким образом, и оценка зрителя, и оценка официоза, выражавшего мнение французского двора, выделяют две особенности спектакля: декорации и балет. Но в этом был такой смысл: похвала танцевальному дивертисменту подчеркивала удовлетворение от того, что в итальянскую постановку был внесен специфически французский, национальный элемент придворных зрелищ такого рода: пусть это были танцы, вставные номера, но поскольку сюжетная канва была тонкая, жанр балетной интермедии французского типа занимал свое место ничуть не с меньшим правом, чем итальянские части и куски сценария. Зато этим был

оказан важный *hommage* [знак почтения] традиционным французским наклонностям, постановка лишалась печати сугубой иностранщины, вторжения чужих законов на французскую сцену. А это было немаловажным оттенком для позднеришельевских и раннемазариниевских лет, когда и в искусстве шла тоже борьба за национально-государственное самоутверждение. Голая итальянщина вызвала бы большие пересуды, чем то случилось теперь, когда Бальби рассыпал по спектаклю номера, привычные для взоров придворных стареров и для склочничавшей антимазариниевской клики, искавшей любых предлогов и лазеек, чтобы опорочить пришельца. На первый раз такой французской прививки к итальянскому дереву было достаточно, — дальше этого оказалось мало, и развернулась борьба: итальянская опера станет одним из участков Фронды, и Мазарини, чтобы парализовать ее, должен будет это сращение итальянской оперы с французским балетом проводить все решительнее. С Торелли дело обстояло несколько иначе. Восторги «*Gazette de France*» перед его декорационными изобретениями, еще неизвестными во Франции, свидетельствуют, что эти новшества прибыли в должный срок и по верному адресу. То, что привез с собой Торелли, выходило за пределы потребностей одного жанра, импортной итальянской оперы; оно способно было обслужить капитальные нужды французской сцены. В этом смысле Торелли в Париже есть подлинный исторический этап в развитии французской театральной декорации. Так могло случиться потому, что тореллиевская работа создавала нужное преемственное звено между отмиравшими и нарождавшимися приемами оформления.

В самом деле, в 1640-х годах симультанная система, отчеканившая себя в приемах Маэло, уже изжила себя идейно и почти не проявляла себя на деле. С другой стороны, закон классицизма о единстве места действия, а вместе с ним и единая на весь спектакль декорация еще не утвердились в непрременной обязательности. Драматургия конца 1630-х — начала 1640-х годов еще проявляла колебания, и сценическая техника не отказывалась от компромиссов. Уже не оспаривали закона единств, но обходили его стеснительность расширенным толкованием. Так было и с Ротру, и с Тристаном Л'Эрмитом.

Ротру вовсе не пожелает отказаться от разнообразия обличий игровой площадки и отходит от единства места, когда это ему нужно по ходу пьесы: в «*Laure persécutée*», трагикомедии 1637 года, он показывает двух любовников в отдельной комнате, где они ведут диалог, который подслушивает персонаж, находящийся на сцене; в «*Saint Genest*», трагедии 1646 года, он на целый акт сооружает сцену на сцене, и действие идет то на одной, то на другой площадке; в «*Don Bernard de Cabrère*», 1647 год, на сцене, изображающей дворец короля в Сарагосе, он строит особый кабинет, куда один из персонажей входит и садится сочинять послание, тогда как другой наблюдает за ним со сцены рядом.

Тристан Л'Эрмит будет проявлять вольности и после уступок закону единств опять позволит себе в «*Османе*» 1647 года оглядку на прошлое, на старинку *compartiments* [перегородок], какая была десять лет назад в его «*Марианне*» 1636 года. Наоборот, старик Скудери после «*Арминии*» 1644 года уже не выйдет из закона единств, и «*Лагерь Германика на берегу ре-*

ки» будет ограничивать весь ход пьесы и останется единственной декорацией для всех пяти актов трагедии.

Молодой Корнель и его «Сид» были разительным примером того же. Скудери писал в «Observations sur *le Cid*»: «Правила театра в нем так плохо соблюдены, что одно и то же место изображает то покои короля, то покои инфанты, то дом Химены и улицу, не меняя своего наружного вида, так что зритель не знает, где, собственно, находятся актеры». Спустя четверть века Корнель будет оправдывать компромиссы «Сида» таким аргументом: «Так как все происходит в Севилье, то известное единство места действия соблюдено в общем смысле, но, в частности, место действия меняется от акта к акту — то королевский дворец, то покои инфанты, то дом Химены, то улица или площадь». Спустя четыре года в «Полиевкте» 1643 года Корнель станет соблюдать наконец единство действия, и для оформления всей пьесы понадобится только одна декорация: дворец Феликса; но еще четыре года спустя, в 1647 году, сочиняя «Андромеду», пусть по особому заказу, — все же даст новое место действия для каждого акта, и трагедия потребует целых шесть декораций: пять для пяти актов и одну для пролога. Далее Корнель будет блистательно решать задачи «свободы в необходимости» и создаст даже эталоны композиции классической трагедии; а потом в конце века опять проявится тяга к усложненности места действия, к его трансформациям, отраженным в эффектах *théâtre à machines*.

Таким образом, в 1640-х годах наблюдалось своего рода неустойчивое равновесие, которое нарушалось то в сторону simultанности и вольности, то в сторону ригоризма трех единств. Это не отвечало требованиям классицизма, когда лю-

бая декорация какого-нибудь акта могла послужить оформлением для целой трагедии. Не случайно, а симптоматично, что в реализации «Андромеды», этой последней полукровки, так сказать, *tragédie mixte* [смешанной трагедии], были вместе заняты Корнель-драматург и Торелли-декоратор. Они как нельзя более подходили друг другу, столь же по первоклассности таланта и мастерства, сколько и по сложности соединения старины и новизны в природе их творчества. Переход от оформления итальянской оперы «*Finta pazza*» к оформлению французской трагедии «Андромеда» обозначал собой переход от декорационной иноземщины к национальным новым сценическим формам.

Предвестником этого уже было оформление постановки «Мирам», которую в 1641 году с такой настойчивостью и заботой осуществил сам Ришелье в переделанном и отделанном для этого зале Palais-Royal. Проживи кардинал дольше, его опыт не остался бы одиноким, — он стоил огромных денег, неслыханных по тем временам. Кто создавал декорации? Беспорного ответа на этот вопрос нет. Если бы декоратор был знаменит, об этом не преминули бы сказать современники. Между тем, в то время как Торелли, а за ним вослед и Вигарани с сыновьями стали в центр внимания общества, оформительство «Мирам», стоившее триста тысяч ливров — гигантскую сумму! — оказалось анонимным, заслоненным «антрепризой» Ришелье, чуть ли не его созданием. Итальянская природа декораций «Мирам» несомненна, — ни одна другая страна не имела в эту пору ни этого стиля, ни такого совершенства. Все, что известно о французском оформительстве этой поры, не дает возможности выделить какое-либо имя и связать

его с «Мирам». Считать автором декораций Жоржа Бюффекена сколько-нибудь веских оснований нет: он был машинист и декоратор Бургундского отеля и обслуживал Маэло, перешедши на службу в Пале-Кардиналь (Рояль), и ничем по стилю и приемам не отличался от него. Декораторы французской сцены начала и середины XVII века не столь художники, а ремесленники, своего рода маляры постановочной артели, пишущие по готовым эталонам дежурные куски. Расходы на оформление ничтожны, под стать исполнителям. Даже модные, вызвавшие толки постановки Корнеля, Мольера, Ротру, Л'Эрмита обставлялись бедно и шаблонно, и внешний их вид не привлекал внимания критиков и не вызывал ни похвал, ни порицания. Сохранившиеся гравюры фронтисписов и иллюстраций пьес подтверждают это. Между скудным декорационным искусством Франции и живописью 1600–1650-х годов зияет пропасть: скромности, если не сказать безвестности имен театральных оформителей, даже если это был Л. Маэло, а тем более Ж. Бюффекен, противопоставит подлинная слава Лесюэра, Вуэ, Пуссена, Лоррена, да и младших их сотоварищей по живописи. Нет оснований связать с кем-либо из них декорации «Мирам» — ни по стилю, ни по живописи. Наоборот, итальянской декорационной специфике 1610–1630-х годов «Мирам» отвечает с совершенной точностью. Школа Дж. Париджи могла выпустить такое оформление. Посредничество Мазарини в этом деле более чем вероятно. Возможно и то, что само изготовление декораций происходило в тех же мастерских архитектора Мерсье, который ведал перестройкой и отделкой театрального помещения в Palais-Royal'e. Может быть, Бюффекен выполнял их, но автором композиций он быть не

мог. Гравюра, сопровождавшая издание «Mirame» в том же 1641 году, свидетельствует о большой опытности и значительном мастерстве. Мало этого: художником должен быть декоратор из Северной Италии, отличный перспективист и «архитектурищик», свободно распоряжающийся своим умением; правда, он не отличается ни самостоятельностью, ни щедростью выдумки. Его «Мирам» — *juste milieu*, золотая середина. Барочная пышность в ней умеренна, перспективизм элементарен, ритм суховат, затейливость форм педантична. Сравнительно с тем, что давало даже у Маэло оформление à *compartiments*, — это, конечно, роскошество; но сравнительно с тем, что спустя четыре года покажет Торелли, это — сама сдержанность. Современники, выразив восхищение, не отмечали, однако, чего-либо поразительного; их описания говорят лишь о точности и слаженности зрелища. Правда, «Gazette de France» пишет: «Ни Франция, ни, вероятно, другие страны никогда не видели столь великолепного спектакля, ни перспективы, которая доставила бы такое удовольствие глазам зрителя...» Однако описание спектакля не соответствует этим гиперболам: «...приятнейшие сады, украшенные гротами, статуями, фонтанами и большими партерами, спускались в виде террас к морю, чье волнение казалось натуральным, а по волнам этой обширной стихии проплывали две большие флотилии, из коих одна казалась на расстоянии двух лье, причем обе флотилии проходили на глазах у зрителей. Затем как бы надвигалась ночь, незаметным ощущением темноты как в саду, так и на море и на небе, на котором показывался свет луны. Потом ночь сменялась днем, который столь же неощутимо занимался вместе с зарей, и солнце начинало свой путь...» Если сделать еще

поправку на официозность похвал и на новизну такого зрелища для французской сцены, то будет очевидной скромность оформительских средств в «Мирам». Это менее всего можно назвать *théâtre à machines*. Стабильная часть декораций настолько превышает подвижную, что последняя является только привеском. В подлинном «спектакле с машинерией» соотношение обратное. В нем все направлено на трансформацию эффектов и на осуществление их. В этом состояла эстетика сценического оформления в Италии в XVII веке, и именно ее привез с собой Джакомо Торелли.

Она была теоретически и практически сформулирована в виде наставления для театральных сценаристов и декораторов в сочинении Николò Саббаттини «Руководство архитектору сцены и машинерии театра» (*Nicolò Sabbattini «Pratico di fabricar scene e machine ne'teatri»*). Это являлось самоновейшим трудом, вышедшим в свет в 1638 году, т.е. за несколько лет до отъезда итальянской оперы в Париж. Торелли не только хорошо знал указания и советы Саббаттини и осуществлял их, но и сделал собственные добавки и изобретения. Он разработал систему блоков и машин, позволявших мгновенно и полностью, на глазах у зрительного зала, менять декорации и по частям, и в целом, осуществлять полет над сценой из кулисы в кулису и снизу вверх и обратно как отдельных предметов и исполнителей, так и целых конструкций и групп людей. Это было настоящим *théâtre à machines*, совершенным мастерством сценических чудес, всяческих зрительных иллюзий, приводивших зрительный зал в состояние оцепенения и восторга. Зрители ждали этого; тут был для них первостепенный смысл спектакля. На втором месте шли танцы, номера балетного дивертисмен-

та, на последнем — музыка. Ради головной зрительной техники трюков применительно к ее возможностям составлялась сценарная композиция. Она должна была быть монументально-усложненной и горделиво-парадной, дабы мастерство декоратора могло проявляться безостановочно и с преизбытком. Именно таково было построение всей серии парижских постановок Торелли, начиная с «Finta pazza».

Его оформительская система складывалась из двух частей: статичной и подвижной: к первой относились декорации, ко второй т. н. эффекты. Декорации и по технике мыслились устойчивыми, неизменными для целого акта; эффекты должны были безостановочно меняться. Декорации не обуславливали ни появление, ни смену эффектов. Изображение места действия сохраняло свой смысл и без кунштюков, полетов и превращений. Наоборот, эффекты предопределяли изменения, а порой даже полную смену декораций. Статичная часть должна быть всегда готова следовать за подвижной. Это распределяло и уровень оформительского мастерства; оно было у Торелли вообще будто бы как в подчинении: он — первоклассный декоратор и первоклассный «машинерист». Но его техническая изобретательность все же выше декорационной свежести. Живописец в нем служил инженеру. Это нельзя назвать личной особенностью Торелли, — это было обычным для навыков итальянской декорации конца XVI — начала XVII века. Так работали и его сотоварищи по профессии. Ни один из них, ни Мотта, ни братья Париджи, ни Бурначини, ни Такка, ни Клеричи, не перешел границы. Торелли оставался в этом смысле типичным декоратором пред-бибиеновской поры, верным учеником своего отечественного декоративизма.

Революция, совершенная теориями Поццо и декорационной практикой братьев Галли-Бибиена во второй половине XVII века, сломала условный перспективизм и условную архитектурность театрального оформления 1600–1650-х годов. Можно сказать, что Бибиена почти выравнивали сценическую живопись по живописи станковой — по перспективной живописи городских «ведут». Торелли же и его современники не выдержат такого сопоставления. Между ними и живописцами существует большой разрыв; он больше всего между итальянскими декораторами и французскими живописцами. Если Торелли — недостижимый образец для французского театра, то французские станковисты — недостижимый образец для Торелли. Кого ни взять из первостепенных мастеров кисти, будь то Симон Вуэ, или Лесюэр, а тем более Пуссен и Клод Лоррен, все они достигли в передаче видимости и ощущения пространственной дали — видов природы или архитектурных vedut — свободы, тонкости и естественности, какой и в помине нет у сценического перспективизма Париджи, Торелли, Вигарани и др. Переход от двухмерной плоскостной картины к трехмерному пространству сцены был обратно пропорционален возможностям: это был переход от живой зрительности к условной. Кисть справлялась с полотном, но не справлялась с тесным пространством сцены. Это видишь особенно остро, когда сравниваешь приемы Торелли с самым сценическим из великих мастеров французского пейзажа XVII века — с Клодом Лорреном: в основе его перспектив — то же схождение линий к центральной точке, то же построение композиций по планам, то же использование кулис в виде зданий, деревьев, кораблей и т.п. Но с какой дивной градацией перехо-

дов, с каким нечувствительным равновесием масс, с каким восхитительно тонким наплывом или убыванием света, с какой величественной гармонией всех частей композиции! Отвлеченная схема, чертежный каркас не ощутимы под этим живым изобразительным покровом, как неошутим скелет в живом существе.

Но этот каркас проступал и приковывал зрение, когда декоратор осуществлял вид города или природы на подмостках театра. Разнообразные части оформления, условные и несовершенные, не определяются точками сцены, масштабы декораций еще путаны, они состоят из механически резких сопряжений от кулисы к кулисе, прямолинейно ведут всю линию пространства от рампы к центральной точке в самом центре задника, а центр этот расположен ощутительно близко, что называется, рукой подать, — все эти несообразности бросаются в глаза, когда мы рассматриваем гравюры первой половины XVII века, воспроизводящие театральные декорации постановок. Таковы они и у Торелли. Ни «*Finta pazza*», ни «Андромеда», ни «Свадьба Фетиды» не дают и в этом отношении чего-либо неожиданного, освежающего, принципиально нового. Для этого надо ждать появления Бибиены. Откуда же восторги современников? Ясно, что сила Торелли была не в системе декоративного оформления, а в том, что Торелли набрасывает на общепринятые схемы, пребывавшие «*ne varietur*» [«не подлежит изменению»] со времен Серлио, некую чудодейственную фата-моргану, вызывавшую у зрителя иллюзию живого чуда, овеществленной фантастики, невиданного зрелища; этому и служила тореллиевская машина, основной рычаг его оформительского искусства, в окру-

жении нескольких вспомогательных приемов. Первым из таких вспомогательных приемов было искусство освещения сцены — система света; вторым, менее постоянным, редко употребляемым — это создание *trompe l'oeil* [обмана зрения], натуралистической иллюзии и взаправдашней видимости и даже эффекта узнавания знакомой местности. Разумеется, по существу нет ничего более чужеродного, чем вкрапчивание в вымышленную декорацию подлинного вида города, где пребывает зритель. Но зритель не критичен, а эффект безотказен. Торелли прибег к нему в Италии, когда в 1642 году в декорации первого акта «Беллерофонта» на заднике за бурными волнами моря, по которым на запряженной дельфинами колеснице герой мчится освобождать героиню, томящуюся у рампы, нарисовал вид Венеции и более — площадь Святого Марка, с Дворцом дождей, с Кампанилой, перспективой улиц и т.д. Спустя три года во Франции Торелли повторил тот же прием в «*Finta pazza*» применительно к зрению парижан. В одной из декораций, очень близкой по композиции к упомянутому акту «Беллерофонта», — с таким же расположением и чередованием массивов зданий крепостного типа справа и очертаний боевых двухмачтовых кораблей слева, — в центре на заднике изображен типичный, ключевой вид Парижа: «*Cité*», видимо от Лувра — Pont-Neuf с аркадами моста, с улицами и зданиями на нем, силуэтом Notre-Dame и т.д. Разумеется, никакого непосредственного отношения к судьбе Деидамии и Ахиллеса это не имело; и Торелли не скрывал этого: «...странный анахронизм, за который могут меня порицать; но желание доставить удовлетворение тем, которые так ласково приняли меня, побудило меня решиться». Это притязан-

ло на самодовлеющую занимательность — и достигало цели, парижанин «узнавал» свой город, и какие-то фантастические нити протягивались отсюда к диковинной, уже лишенной обычных черт среде воображаемых колонн и портиков, барочных дворцов, храмов и гротов. Иную роль играло освещение. Источники почти не говорят о нем, и не изобретателен ими и Саббаттини в своей «Pratico». Он не дает специальных рецептов, как погружать сцену мгновенно в темноту или как представить сцену всю облитой пламенем; но и для постановки из ряда вон выходящих эффектов, для особого освещения места действия наличествуют лишь самые общие указания, преисполненные главным образом у него заботами да предупредительными мерами против того, чтобы масло вытекало и воняло или чрезмерно чадило, или чтобы воск свечей из канделябров и люстр не капал на одежду и на головы сидящих внизу зрителей. Саббаттини сам считает все сказанное им по сему поводу недостаточным: «...ограничимся этим немногим, сказанным нами, и предоставим каждому свободу делать так, как ему заблагорассудится» (глава XXIX). Ясно, с чем пришлось иметь дело Торелли и в чем состояло его искусство в обращении со светом: свет был живой, он был контрастен, неровен, играл противоположностями затемненностей и вспышек; на всей сцене было больше освещенных, чем затемненных, мест. Но эта зыбкость и неравномерность освещения, усугубленная каскадами площадок, вдруг гаснувших и вновь управляемых, окутывала сцену подобно сумеречности общего тона; именно она смягчала ту жесткость и схематичность контрастов зданий, деревьев, скал, которую так, напротив, обнажает гравюрное воспроизведение 1610–1650-х годов. Эта су-

меречность создавала хоть и плохо управляемую, само собой, едва выраженную традицию пространственных и объемных глубин, извивов, объемов, впадин. В декорациях Торелли это давало тем больший эффект, что их архитектурные компоненты требовали этой контрастности и движения света. Они обращались к зрителю на мощном и патетическом языке, это был язык барокко — архитектуры и скульптуры итальянского Сейченко. У Торелли нет несоответствия между схематичностью и приемами перспективизма и усложненностью пластических форм в нем. Первое подчинено второму: жесткость, перспективность схемы лишь приводит к насильственной сдержанности великолепия узорности и декоративных чрезмерностей, которые стремятся самоутвердиться каждая в отдельности и каждая за счет другой.

Вообще говоря, набор у Торелли не целен, и даже излишне емок. Если разглядеть то, что он сооружает на сцене по отдельным элементам, это будет набор за два века, и притом в пределах одной и той же постановки: и в «Притворной сумасшедшей», и в «Андромеде», и в «Свадьбе Фетиды» мы найдем в одном акте ренессансные куски и ренессансные составы, в другом акте — барочные, в третьем — микстуру всяческих приемов; одни формы строги и скупы, другие — капризны и пышны, третьи составлены из разно стоящих кусков, прихотливо сцепленных между собой. Но даже там, где есть видимость симметрии и логики, глаз зрителя чувствует, что этот порядок обманчив, он ни на что не опирается, формы не конструктивны, их связи статичны, слабы, композиции довлеют сами себе, у них нет другого смысла и другого назначения, кроме игры контурами и объемами, вспышками света и провалами затемнений. Пер-

спективная симметрия взнуздывает их, приводит к равновесию, но оно неустойчиво и готово вот-вот взорваться. В этой внутренней динамике тореллиевских композиций и заложена их готовность к эффектам превращений, к трюкам полетов, вознесений и провалов и ко всему арсеналу машинерии барочного театра. Торелли довел до конца унаследованные им возможности и завершил завоевания сцены — вверх, вниз и вбок; полеты вокруг сцены завоевали воздух над подмостками; провалы под настил сцены лишили сценическую «землю» ощущения непроницаемости и устойчивости; наконец, превращение декораций на глазах у публики укрепляло это ощущение неустойчивости, зыбкости, текучести, трансформации явлений, обликов и форм, которое в итальянской опере проходило перед зрительным залом как суть и назначение природы.

Чудеса машинерии ставили искусство актера во второстепенное положение. Техника оттесняла человека. Он переходил на роль элемента интермедии. Игра и пение заполняли в сущности паузы между эффектами трюков. Тем самым итальянская опера входила в конфликт с традицией французского театра. Декорационные заботы играли в нем подчиненную роль. Первое место принадлежало актеру: именно его качества должны были раскрываться в спектакле, они определяли интерес к постановке, ими обуславливался успех или провал у зрителя. Они же давали жизнь всем элементам оформления. В симультанных декорациях Маэло и его школы оживала та часть холстин, к которой по ходу и смыслу действия пробирался актер: декламировал он на фоне леса, зритель замечал лес; если он переходил луг, изображался луг; если он оказывался в темнице, зритель распознавал темницу; если он останавливался перед замком, в игру вступал

замок и т. д. Спустя век–полтора это господство актера на французской сцене будет до конца утверждено тем, что место действия останется совсем обезличено употреблением стандартизованных декораций — *palais à volonté* [какой угодно дворец] и т. п. Но в переходную пору 1620–1640-х годов, когда ни один жанр французской драматургии не отказывался от введения декорационных и зрелищных эффектов и от помощи театральной машинерии, пользование ими было скупое, осмысленно, строго обоснованно. Вот прием Ротру: в комедии «*Les Deux sosies*» (1636/1637), в финале пятого акта, под удары грома разверзаются небеса, и Юпитер возносится горé на глазах действующих лиц; в трагедии «*Saint Genest*» (1646), в двух актах, небеса разверзаются и полыхают пламенем, далее последует вмешательство горних сил в ход действия; в «Ифигении в Авлиде» с неба спускается на небо и вновь возносится Диана; у аббата д’Обиньяка в «Орлеанской девственнице» (1642) разверзается небо, и при свете молнии предстает серафим; у Шаперона в «Орфее, нисходящем в ад» (1640) по сцене проплывает Харон в барке; у самого Корнеля, в знаменитом финале «*Медеи*» (1635), запряженная крылатыми драконами колесница мчит по воздуху исчезающую с глаз зрителя героиню. Однако все это — лишь подчеркивания ногтем того или иного места спектакля, они редки: они не сосредоточивают в себе ни смысла пьесы, ни ценности постановки; они не только не мешают актеру, но, наоборот, вводятся, чтобы резче, нагляднее оттенить смысл того, что играет актер.

Даже самый зрелищный жанр, наименее цельный, наименее сюжетный — французский придворный балет, — ставил в основу основ то, что видел зритель: человека, «танцора», искусство его движений, их изящество, их ловкость, их силу, их вырази-

тельность. Главным и решающим элементом оформления был костюм — то нищий, то скромный, то затейливый, то простой, то массовый, то индивидуальный в зависимости от образа, который олицетворял танцор. Убранство площадки носило подчиненный характер; оно не стесняло, не заслоняло танцующих; оно по природе тяготело к картинности. Главенствование танцора стало окончательным к 1620-м годам, когда на балетную сцену пожелали выходить сами носители верховной власти и высочайшие особы стали исполнителями балетных номеров. В них выступал Людовик XIII, и это с самого отрочества своего продолжил Людовик XIV. За ними поспешили принцы крови, и за приобщение к той же чести соперничала знать. Снизу, навстречу этому шло увлечение костюмированием, танцами среди буржуазии и ремесленничества, а в середине приспособлявало балетные средства к своим запросам и вкусам широкое дворянство. К 1640-м годам это образовало уже своего рода традицию, которую можно было называть национальной, в противоположность к иноземной, импортной, не-французской зрелищности, если это имело политический смысл.

Так оно и было. Если «*Finta pazza*» вызвала первый, еще глухой ропот, то следующая постановка развязала бурю. Мазарини рассчитывал на быстрое осуществление второго спектакля, но премьера задерживалась, отсрочивалась, а неблагоприятная внутреннеполитическая обстановка тем временем нарастала. Очередной постановкой была намечена опера «Орфей»; она должна была по всем статьям превзойти «Притворную сумасшедшую» и закрепить триумф Мазарини. Но пока из Италии подъехали кастраты и певицы, пока либреттист Франческо Бути и композитор Луиджи Росси привели в порядок текст и му-

зыку, пока исполнители разучили партии, в особенности пока Торелли привел в нужный вид помещение театра и изготовил машинерию, прошло больше года. Тем временем расходы росли, а еще больше — слухи об их размерах. Расходы на постановку были в самом деле велики, около полумиллиона ливров, но к расточительству дворцовых зрелищ привыкли, и это не вызвало бы чрезмерного шума, если бы затраты на «Орфея» не попали в предфрондовскую, все сгущавшуюся атмосферу усиливавшейся борьбы Мазарини с парламентом, из которого кардинал неучтиво выжимал деньги, а тот сопротивлялся, сколачивал оппозицию, искал союзников: и у раздраженной знати, и у недоверчивого духовенства — и совокупно с ними по всем каналам пытался использовать брожение в народных массах, уже отвечавших вспышками волнений на поборы, голодовки, растущую нищету. Духовенство обвиняло Мазарини и его труппу в организации зрелищ нечестивых и развращающих, и эти обвинения становились тем громче, что затянувшаяся премьера должна была состояться буквально в самом конце Великого поста и, значит, можно было пресечь спектакль на первых же представлениях. Знать обвиняла Мазарини в предательстве французского, национального, традиционного искусства ради итальянского, как-де и подобает авантюристу, принявшему из корысти новое подданство, а по сути оставшемуся тем, чем был. Буржуазия обвиняла Мазарини в безобразном расточительстве национального дохода на пустые затеи, обогащавшие лишь его бывших соотечественников. И все вместе при каждой оказии твердили народу, что на его тяготы, созданные правлением пришлеца, лишним грошем ложатся мешки золота, которые кардинал швыряет на свои оперные фантазии.

Больше всего средств поглотил, конечно, Торелли. Он понимал и разделял желание Мазарини, чтобы вторая постановка затмила первую: при сложившейся ситуации нельзя было иначе: нужно было, чтобы у высочайших и высоких зрителей захватывало дух от чудес на сцене; это оправдало бы все. Торелли не мог довольствоваться ни размером сцены Palais-Royal'я, ни количеством и качеством машинерии, какая была изготовлена для «Finta pazza». Ришельевская сцена была им сломлена и расширена, машинерия усовершенствована и добавлена в досталь. На премьере они еще не совсем слаженно действовали, и только со временем подальше перебои были устранены, и тореллиевская изобретательность показала себя в невиданном блеске. Торелли был истинным автором спектакля. Певцы и музыканты опять шли вторым планом. Сюжетная нить — нисхождение Орфея в Аид за Евридикой — была снова погребена под затейливой сложностью либретто, итальянских слов зритель не понимал. Мазарини велел издать пояснение на французском языке, но повествование никого не интересовало, зал не успевал следить за эффектами зрелища. Торелли соединил все умение и всю выдумку, чтобы не дать передышки зрительному залу. Он играл освещением и перспективами так, чтобы создать «впечатление огромного, теряющегося в сферах пространства, или чередовал виды природы с дворцовыми строениями, превращая их друг в друга; он проносил из конца в конец по воздуху людей и пр., спускал с небес целые сооружения и подымал их снова вверх, за портал» и т. д. В прологе он показал, как рушится под ударами нападающих крепость, и как в это мгновение с выси спускается Победа в блистающей колеснице, распевая стихи в честь успехов королевского оружия —

видимо, это был отклик на взятие французами Дюнкерка четыре месяца назад в декабре 1646 года. Далее шли эффекты трех актов: вначале была показана роща, такая темная и жуткая, что казалась в сто раз превосходящей размеры театра; она наполнялась лесными духами и пляшущими нимфами с факелами в руках, и в этом мелькании огней справлялась свадьба Орфея и Евридики; затем факелы вдруг гасли, и из темноты возникал великолепный дворец с колоннами, где Венера и Юнона вели тяжбу из-за участи Орфея; далее это превращалось в сады Солнца, в которых резвилась с нимфами Евридика; ее пытались похитить Аристей с сатирами, она искала спасение в бегстве, но змея обвивала ей ногу и вонзала смертельное жало, и Евридика умирала, меж тем как в выси появлялось Солнце в огненной колеснице, сверкавшей золотом, алмазами и карбункулами. Наконец, перед зрителем возникал Аид — «страшная пустыня с пещерами, скалами, в виде аллеи, в конце которой чуть-чуть брезжил свет». Пройдя сквозь адские потоки, преодолев Стикс, Орфей исторгал у Плутона разрешение увести Евридику и вел ее сквозь толпы пляшущих чудовищ, но нарушал обещание не оглядываться, и Евридика ускользала назад; Орфей исходил в жалобах деревьям и зверям, пускавшимся в мерный танец вокруг него, пока на сцену не врывалась толпа вакханок и не разрывала его в диком плясе на части, затем в небесах появлялся Юпитер и объявлял о даровании Орфею бессмертия, но тут сцена преображалась: наступал апофеоз, и хор на сцене возносил гимн добродетели и милости богов. Все это было тем более занимательно, что Мазарини в раздаваемой зрителям программе спектакля намеренно устранил все, что могло помешать зрелищным сюрпризам; в печатном тексте так

и сказано: «Представляется, что зрители получают много больше удовольствия от неожиданностей, которые изобильно доставят им машины и редкостные декорации, чем это было бы, если бы знали они о них наперед. Вот почему в этом кратком разъяснении указано только то, что необходимо для уразумения речей и поступков каждого персонажа, а все остальное предоставлено действию самого театра».

Представление продолжалось шесть часов. Королева-регентша с августейшей семьей и, конечно, всем двором не только высидела их, но и снова, при повторных спектаклях, являлась с членами королевской семьи и опять отсиживала те же шесть часов. Это был действительно триумф, как этого хотел Мазарини, — его осаждали с просьбами о пропусках в зал, попавшие чванились перед не видевшими, обиженные усиливали домогательства, кардинал сортировал людей по своим видам. Но это вызывало и усиление противодействия враждебных групп. Духовник выговаривал регентше за посещение спектаклей в канун Великого поста и обличал нечестивость и распущенность либретто и игры, духовенство внушало в проповедях массам прихожан то же. Парламент и верхи городской буржуазии и ремесленничество усилили разоблачительство непомерных трат кардинала на театральные роскошества, выгодные только кучке наемных иностранцев и разорительные для народа, а оппозиционная знать давала все разрастающейся кампании свою санкцию. Среди многочисленных стихов и песенок, направленных против Мазарини, находились и такие, которые были связаны с нападками на спектакли итальянской оперы и их покровителя. Одна из этих мазаринад, проважавшая спустя некоторое время отъезд Мазарини в из-

гнание, говорила: «Adieu grand'faiseur de machines / Adieu cause de nos ruines!» — «Прощай, поставщик театральных машин, / Прощай, виновник нашего нищенства!»

Мазарини, обычно не очень чувствительный к этой литературе, умевший видеть в ней отдушину, разряжавшую атмосферу, выразивший это в знаменитой формуле: «пусть распевают, лишь бы платили», — на сей раз усмотрел в проявлениях протеста симптомы, требующие вмешательства. Он предписал секретной агентуре поставить сведения «о тех, кто плохо говорит о правительстве в связи с Фландрией, театром (de la comédie) и пр.». Один из авторов сатирического произведения, направленного против постановки «Орфея», был даже посажен в Бастилию, для общей острастки. Вместе с тем кардинал счел нужным принять меры к тому, чтобы оправдать расходы по «Орфею», тем более широким использованием изготовленных для него машинерии и декораций и мерами по допуску публики, дабы лишить постановку привкуса «развлечения для немногих». После окончания поста спектакли «Орфея» были возобновлены, и попасть на них стало легче, но было уже поздно. Парижские низы втягивались в движение, и чем ближе к взрыву, тем положение итальянцев становилось труднее. Мазаринады твердили, что кардинал среди прочих безобразий «привез издалека, осыпал деньгами и благодеянием нелепых актеров, изображающих бесстыдные вещи»; песенки угрожали актерам расправой; они отмечали, что мазариниевские приспешники попрятались и не смеют показываться на люди. Одного из итальянских актеров, Делла Белла, толпа чуть было не растерзала, спасло его только предстательство некоего парижанина, зычно кричавшего, что Делла Белла не итальянец, а флорентинец, а это-де совсем другое дело. Итальянцы

переделывали свои фамилии на французский лад. Одна из песенок напоминает, что и Торелли прибег к этому приему: «...de peur d'estre criminel, Torelli se nomme Torel». Это не помогло, и с началом Фронды Торелли подвергся преследованиям, потерял имущество и даже был посажен в тюрьму. Он сам поминает об этом в предисловии к изданию своих декораций для «Пелея» (1654): «...les percécutions, les emprisonnements et la perte de tout mon bien ont été les témoignages de mon zèle... et la gloire de souffrir pour Votre Excellence m'a paru plus chère et plus précieuse que ma propre vie [преследования, тюремные заключения и потеря всего имущества засвидетельствовали мое усердие... а слава пострадать за Ваше Превосходительство была в моих глазах дороже и драгоценнее собственной жизни]». Это — низкопоклонная гипербола, но то, что он немало пострадал из-за Мазарини, — несомненно.

Мазарини пришлось пойти и на более крупную уступку, дабы лишить огромные затраты на тореллиевскую машинерию анти-французской направленности, о которой кричала оппозиция. В 1650 году, за год до своего изгнания, когда Фронда держала кульминацию и знать открыто взяла в свои руки руководство движением, Мазарини обратился к великому, прославленному и блестящему мастеру чисто национальной драматургии Франции, к Корнелю. Он предложил ему написать трагедию такой структуры, при которой можно было бы использовать то, что Торелли изготовил для «Орфея». Корнель принял и выполнил заказ, в том же году пьеса была поставлена, и машины «Орфея» были полностью использованы, тогда же появилось и издание: «Андромеда. Трагедия, представленная при помощи машин на сцене Théâtre Royal de Bourbon (1650). То, что делал Корнель,

было прорывом во владычестве классицизма: ни о каких единствах в «Андромеде» не было и помину, да и не могло быть, раз ведущую роль играл Торелли. В «Андромеде» был пролог и пять актов, развернувшихся в разных местах; отдельные декорации оформляли как пролог, так и каждое действие. Это была попытка вновь использовать эстетику трагикомедии 1620–1630-х годов, и даже с широтой и свободой, каких не было ни у Ротру, ни у Л'Эрмита, да и у самого раннего Корнеля: «Андромеда» была продуктом скрещения французской трагикомедии и итальянской оперы, французским по композиции, сугубо — по образам, но действие, его перипетии выявлялись итальянскими приемами и итальянской техникой. Андромеда, освобождаемая Персеем от чудовища, в значительной мере шла на смысловых параллелях тому, что задано Орфеем, нисшедшим в Аид за Евридикой. Торелли мог использовать все машины, а частично, возможно, и куски декораций «Орфея». В прологе была изображена островная гора со сквозным гротом, через который видно море. С корабля на гору слетает муза трагедии, Мельпомена, декламирующая корнелевские стихи. Над ней пролетает Солнце в сверкающей колеснице, запряженной четверкой коней; в мгновение ока эта декорация для первого акта превращается в площадь, окаймленную пышными зданиями, перспективно уводящими в глубь сцены, далее следует превращение этого роскошного вида в аллеи сада, обставленные деревьями, аркадами, статуями, а над ними в воздухе парят крылатые гении; для третьего акта это превращается в ряды отвесных скал, между которыми бушует море с извивающимся на волнах чудовищем, стерегущим Андромеду, прикованную к скале, а по воздуху на крылатом коне проносится Персей и, низвергнув это чудовище, убивает его и освобождает

ет пленницу; тогда возникает великолепная дворцовая зала, цветники, здания, ступени и колоннады, ведущие к трем порталам; над залой, лишенной крыши, проносится колесница с богиней, влекомая двумя огромными павлинами. Наконец, в пятом акте это сменяется еще более роскошным храмом, сверкающим порфирными колоннами, лазурью и бронзой, отражающими ослепительные лучи, — причем в воздухе апофеозно парит группа божеств, благословляющих счастье Персея и Андромеды. Описание 1650 года, говоря об оформлении последних двух актов, специально отмечает, что «искусство сьера Торелли здесь тем более чудесно, что он сумел придать большое разнообразие этим двум декорациям, хотя они почти одинаковы».

В великом мастерстве кавалера Торелли никто не сомневался, но это так же мало, как и авторство Корнеля, могло служить громоотводом: Фронда брала верх, Мазарини должен был покинуть Париж, а его актеры претерпели заключение; пострадал, как итальянец, и Торелли. Так протекли два года, пока в феврале 1653 года, одолев, наконец, фрондеров, Мазарини не вернулся в Париж. Он ознаменовал свой триумф новыми театральными постановками, и у Торелли опять работы было через край. Но знаменательно, что Мазарини возобновил дело не с итальянской оперы, а с французского балета. Он не хотел дразнить гусей, он искал примирения с нацией. Зрелище должно было носить национальный характер. С великой поспешностью и с великими затратами был осуществлен «Ночной балет», — машинерия Торелли действовала во всем блеске применительно к традиционным навыкам французской танцевальной композиции. Намерение Мазарини было понято и принято, и успех «Ночного балета» был несомненен

и шумен. Лишь после этого, как бы на основе достигнутого взаимопонимания с парижским обществом, Мазарини решил вернуться к итальянской опере и затеял новую постановку, но ее природа была уже иной. Можно сказать, что в ее театральном облике отразилось то, что наличествовало во французской социально-политической атмосфере 1650-х годов; победа над Фрондой означала, что дворянство и буржуазия сошлись на общей платформе отпора двум крайностям: бравший силу абсолютизм противостоял и мятежам феодальной знати, и восстаниям народных масс. Поскольку театр оказывался вовлеченным в события, Мазарини и здесь сделал все нужные выводы. В специально изданном к дню премьеры либретто программно подчеркивалось, что Мазарини самолично задумал этот блистательный балет, «эту превосходную комедию». Традиционно-французский жанр «ballet de Cour [придворного балета]» сплетался «с итальянской оперой». В целом это именовалось «Свадьбой Пелея и Фетиды», «итальянской музыкальной комедией, перемеженной балетом на тот же сюжет» («Comédie italienne en musique entremeslée d'un ballet sur le mesme sujet»). Сюжет был до крайности нехитрым, и не в нем было дело: фессалийский царь Пелей, влюбленный в Фетиду, хочет сочетаться с нею, но ему мешают двое соперников: Юпитер и Нептун; однако эти могущественные претенденты слишком «ветхи деньми» и должны отступить перед молодым героем, который и празднует пышно свадьбу. На этой канве был расшит богатый узор всевозможных эффектов и номеров. Первенствование балетных элементов сугубо подчеркивалось не только само по себе, но еще и тем, что танцевальные номера получили особую, персональную значимость: в числе тан-

цоров выступил солист высочайшего сана, сам Людовик XIV. Он выдержал даже несколько предварительных репетиций и в роскошных костюмах, в специальных выходах шестикратно появлялся на сцене то в виде Аполлона, то Индейца, то Фурии, то даже Дриады и т. д. Его шумно приветствовали кардинал, ряд августейших особ, двор, знать и многочисленная публика: последнее тоже было внове и свидетельствовало о новой тенденции: Пале-Рояль был тесен, а Мазарини хотел многолюдства и перенес спектакли в отдельную залу Пти-Бурбон, вмещающую несколько тысяч зрителей. Этого хотел и молодой король: современники сообщают, что «король находит столько удовольствия (в спектакле), что пожелал, чтобы премьеру повторили, и решил провести ее еще шесть раз, дабы все могли получить удовольствие: послы и министры августейших особ, магистратура столицы, парламент и члены других трибуналов, которым посланы приглашения». Более того, по специальному распоряжению свыше на премьеру был вызван представитель прессы, «газетчик Лорэ» (*le gazetier Loret*), который и выполнил задание, описав свои восторги в рифмованных виршах, опубликованных в «*Gazette de France*» и особо отметивших, что «наш монарх принял на себя труд — трижды в неделю выступать в танцах в своем балете, который кое-где именуют очаровательным раем для глаз» («*Notre monarque prend la peine — de danser trois fois la semaine son ballet qu'on nomme en maints lieux «Le charmant paradis» des yeux*»).

Для Джакомо Торелли стояла самоочевидная задача — перекрыть даже то, что было сделано в «Орфее». На это толкало его и поручение Мазарини, и личный интерес после всего перенесенного во время Фронды. Он добился этого: декорации и

машинерия для «Свадьбы Пелея и Фетиды» — зенит тореллиевского оформительства. Он не создавал ничего более пышного и горделивого. Среди богатейших зрелищно перегруженных архитектурных форм, задников и кулис развертывалась непрерывная смена эффектов. В прологе с Парнаса спускался Король-Аполлон; эта декорация трансформировалась в мрачно-скалистый грот кентавра Хирона, откуда на крылатой колеснице появлялся герой Пелей. Это сменялось видом моря, где на раковине, влекомой морским дивом, человеко-рыбой, возлежала прекрасная Фетида. Ей навстречу плыл Нептун в ладье, запряженной морскими конями, и на отказ Фетиды принадлежать ему вызывавший трезубцем волнение волн и бурю. В следующем явлении Фетида возносилась в облаке в обитель Юпитера, на которого ревнивая Юнона выпускала фурий, появлявшихся из пасти чудища, а уstraшенный бог богов пускался наутек на своем орле и т. д. В заключительном, третьем акте Фетида проводила испытание любовной стойкости Пелея и на глазах у зрителей превращалась из женщины в льва, в чудовище, в скалу, а после того, как герой не уstraшался ничем, наступал счастливый апофеоз, — Фетида и Пелей появлялись на троне, покоящемся на небосводе, где восседали амурь, на облаках теснились всяческие божества, приветствуя их, а с выси в огромном сооружении спускались Юнона и Гименей среди свиты духов, и все в совокупности вступали в балетный танец, тогда как над ними парили в воздухе амурь. Все это было густо прослоено балетными номерами, сольными и ансамблевыми; танцы возникали при каждой оказии: плясали колдуны, колдуньи, фурии, дриады, рыбаки, индейцы, рыцари, куртизанки, божества и т. д.

Успех был огромен; зрители всех рангов и слоев были довольны: в театре был тогда достигнут гражданский мир. Можно было бы закрепить успех переходом от отдельных постановок к постоянному оперно-балетному театру, и Мазарини начал было подготовку. Однако обстоятельства не способствовали этому. Затея требовала таких денег и такого личного состава, стольких усилий и переговоров, что кардинал отступил. Итальянские актеры и музыканты вернулись на родину. Задержались только те, у кого могла быть работа и без постоянного театра. Так было с Торелли, и он остался. В частности, у него возникли связи со знаменитым суперинтендантом Фукэ, желавшим блистать меценатством, и он стал работать на него, обслуживая праздничные зрелища, балеты, которыми роскошествовал кичливый финансист. Есть основания думать, что Мазарини мало благосклонно относился к этому тореллиевскому отхожему промыслу, поскольку подготавливал падение суперинтенданта. Только так можно объяснить то, что Торелли был редко занят правительственными заказами. Через два года, в январе 1656 года, он оформлял и машинизировал балет «Психея», а в феврале 1658 года — балет «Прерванные удовольствия» («Plaisirs troublés»), а спустя год, в 1659-м, рядом с Торелли оказался новый декоратор — его соперник, его завистник и, наконец, торжествующий преемник, Гаспаре Вигарани. Эту интригу провел Кольбер; он же вступил в борьбу с Фукэ на большом государственном поле. Вигарани был его ставленником в противовес суперинтендантскому Торелли.

Мазарини занял двусмысленную позицию, по виду как будто благожелательную к Торелли, но по существу предатель-

скую: он писал организатору и либреттисту новой постановки, Бути: «Я думал было, что вы дадите кое-какую работенку Торелли (*Quelque petit'chose à faire*), которая не имела бы ничего общего с тем, что делает сьер Вигарани»; когда же Бути отвечал, что никакой работы для Торелли нет, Мазарини немедленно умыл руки, дав санкцию Бути (т.е. Кольберу) «не тревожить себя никакими жалобами Торелли, что его обошли» в постановке. Тем самым дальнейшая судьба Торелли была предрешена: он был полностью отброшен в окружение Фуке, перешел к нему на службу и разделил все последствия его падения: в августе 1661 года, когда Фуке принимал у себя, в Во, с чрезмерной и неосторожной пышностью короля и двор, Торелли отомстил Вигарани и его покровителям блистательным оформлением «Докучных» Мольера, но зато, когда через несколько недель суперинтендант был арестован, Торелли получил приказ немедленно убраться из Франции и должен был отбыть. Мало того, мстительный Вигарани решил стереть всякие следы искусства Торелли и воспользовался представившимися случаями, чтобы уничтожить его декорации и машинерию. Регистр Лагранжа отмечает, что «сьер де Вигарани... сжег все до единой декорации, дабы не осталось ничего из изобретений его предшественника, каковым был сьер Торелли, память коего он хотел изничтожить».

Но Вигарани мог занять место Торелли, но не мог его заменить. У него была природа эпигона; масштабами количеств он заслонял значительность качества. Он был опытный техник; он приехал не один, а сам-три с двумя сыновьями, ибо был уже стар, чтобы работать один (ему шел семьдесят второй год), — он давал наметки, планы, распоряжения, а выполняли их сы-

новья, такие же мастеровитые ремесленники, как он. Он считал, что секрет успеха состоит в том, чтобы подавлять заказчика грандиозностью средств, огромностью сценических пространств и техники: там, где у Торелли была одна машина, — у Вигарани было вдвое, втрое больше; там, где Торелли довольствовался скромными приемами, Вигарани работал локтями, ногами, пинками во все стороны. Он затеял перестройку помещения Тюильери под театральный зал, в котором могли бы поместиться семь тысяч зрителей, он спланировал изготовление машин, которые поднимали бы на воздух сразу сотню актеров и т. д. Этот «пафос чрезмерности» определял собой и оформление опер Кавалли — «Ксеркс» и «Влюбленный Геркулес» на либретто все того же Бути, при режиссуре Люлли, который настойчиво и программно, в соответствии со взятой кардиналом линией, перемежал ход оперы балетными номерами. «Ксеркс» прошел в Лувре, в приспособленной под зрелище Большой галерее живописи, в 1660 году без особого успеха; «Ercole amante» задерживался из-за крупных помех с окончанием работ в Тюильери и был показан только в 1662 году, уже после этапного события, каким стала смерть Мазарини и приятие Людовиком XIV на себя всей полноты правления.

ГОНЗАГО В ПАВЛОВСКЕ*

I

Павловск — энциклопедия Гонзаго. Нигде он не проявил себя полнее, многообразнее и, может быть, совершеннее. Во всяком случае, нигде он не был больше самим собой. Конечно, его память связана и с подмосковным Архангельским, и с московско-петербургскими сценами. Театр в Юсуповской усадьбе построен по его планам, и спектакли шли в его декорациях; но сам он постройки не выполнял, за ней не следил и декораций на месте не прописывал и не прилаживал, а лишь прислал в 1818—1819 годах из Петербурга — едва ли не из того же Павловска, где жил и работал, — заказной проект здания да декорационный набор из двенадцати перемен на ходовые сюжеты; ни своего театра, ни своих декораций там он живыми глазами так и не видел. Иное было с его живописью на публичных сценах: она принесла ему триумфы и сделала знаменитым; она была приманкой общества и вызывала восторги не меньше, чем славнейшие актеры, выступавшие в тех же пьесах; она определила значение Гонзаго в истории русской декорации. Но она не исчерпывала ни его возможностей, ни его склонностей.

Он был сложнее и глубже. Он искал большего и мог больше. Он был, в высоком смысле слова, человечнее, ибо чувствовал себя не столько безукоризненным мастером и блестящим ре-

* Первоначальный вариант статьи «Живопись Гонзаго в Павловске» (1948).

месленником, сколько художником-философом и художником-поэтом — «*artiste par excellence*» [художником в полном смысле], говоря его собственными словами. Он считал, что его искусство служит людям, а его талант выполняет общественное назначение. Он хотел быть просветителем, сочленом авангарда XVIII века. Он тянулся к Руссо и к энциклопедистам, подкреплял свои теории и дела их словами и примерами, обставлялся цитатами из них и ссылками на них. Он старался идти по их стопам в собственных писаниях. Он был редким художником, который любил осмысливать то, что создавал, — осмысливая, теоретизировал, а теоретизируя, писал. Он сочинял философско-эстетические трактаты — «Соображения» и «Информации» — о природе своего искусства, о его задачах, особенностях и приемах. Он понимал их так ясно, что не понимал, как можно не понимать их. Он показывал и доказывал. Это утверждало его в своеобразии творчества и в независимости поведения. Но это приводило и к неприятностям. У Гонзаго возникали недоразумения с начальствующими лицами и высокими особами. Он досаждал им своей непокладистостью и самостоятельностью. Вместо того чтобы уступить, или притихнуть, или хотя бы прикинуться сговорчивым, он и в этих случаях вел себя по-просветительски: брался за перо, подавал разъяснения и мемориалы управляющим театрами, министрам Двора, высочайшим лицам, ибо верил в доводы разума и в силу слова. Но его простодушие заблуждалось; его писания не помогали; неприятности шли своей чередой; он терпел неудачи, должен был бросать работу, искать новое поле приложения сил. Он все превозмогал, лишь бы остаться, каким был. Этого достиг он скоро. Однако же он переупрямил жизнь, и она помогла ему: она

привела его к месту, где он мог сохранять свою творческую самобытность и свое человеческое достоинство, — где его не только терпели, но и ценили, где он мог высказаться весь и высказался весь, как нигде больше. Этим местом был Павловск. Таково его значение в жизни и искусстве Гонзаго, — поздний Павловск встретился с поздним Гонзаго, когда художник уже приблизился к полувеку жизни, а Павловск переходил на мемориальное положение и становился вдовой резиденцией, заповедным углом, отведенным воспоминаниям и скорби императрицы Марии Федоровны. Можно сказать, что Павловск вообще был на особом месте среди припетербургских дворцовых усадеб — со своим укладом, со своим стилем, со своими людьми. Он был таким все три царствования — при Екатерине, при Павле и при Александре. На нем лежала печать личного поместья Марии Федоровны, сначала — высочайшей невестки, затем — высочайшей супруги, наконец — высочайшей вдовы. Она создавала его по своим склонностям, а они были устойчивы. Они не менялись все пять десятилетий, связывавших ее с Павловском, — с 1777 года, когда он поступил в распоряжение наследной четы, и до 1828-го, когда Мария Федоровна умерла. Она любила вариации, но не любила ломки; Павловск дополнялся, но не перестраивался наново; он оставался цельным.

Гонзаго был одной из его образующих сил. Он — из числа тех немногих людей, которыми Павловск создан. Пожалуй, следует сказать решительнее: Камерон да Гонзаго, вот те двое, кто дал Павловску неповторимые черты. Лишь в дополнение к ним, а не вровень с ними надо помянуть блистательную плеяду Кваренги — Бренна — Воронихина — Росси и других. Они прикоснулись к Павловску, но не определили его. Их резуль-

тат — великолепные частности; итог Камерона и Гонзаго — Павловск, как он есть.

Камерону было достаточно для этого быть архитектором. Но Гонзаго было мало быть театральным декоратором. Сценические дела занимали скромное место в павловском укладе. К спектаклям обращались нечасто, и оказии для чудес гонзаговской кисти были невелики. Однако работы у Гонзаго было через край, так как он доделал в Павловске то, что не закончил Камерон; таких дел было много, и они требовали щедрости дарования, подвижности фантазии и изощренности вкуса. Гонзаго оказался универсальным: от легкой подсобной архитектуры до зеленого паркового массива, через все виды живописи, росписей, декоровок он наполнял резиденцию Марии Федоровны проявлениями обильной изобретательности и гибкого мастерства.

Он отдал Павловску тридцать лет жизни — с конца 1790-х по конец 1820-х годов. Это — три четверти всего времени, какое он прожил в России. Он прибыл лет на десять раньше, — откуда, точно неизвестно. Его жизненный итинерарий до 1790-х годов туманен, чтобы не сказать — темен. Мы знаем кое-что лишь с его собственных слов, но они общи и смутны. Они были сказаны мимоходом, биографической скороговоркой. Их нужно расшифровывать, прибегая к предположениям и реконструкциям. До сих пор это не сделано ни у нас, ни на Западе. Даже его родина, Италия, им по сей день не заинтересовалась в подобающей мере, и в числе ее достопримечательных людей он не значится. Имени *Pietro Gottardo Gonzago* мы не найдем ни в одной из итальянских историй искусства. Даже новейшая огромная «*Enciclopedia italiana*» не поминает его.

Основное и существенное, что известно о нем, известно из русских памятков и этюдов и касается русского, финального, периода его творчества. Но и эти сведения итальянская историография не использует и не перепечатывает. Два десятка строк, посвященных Гонзаго в книге-альбоме «La Scenografia italiana» (1930), до программности характерны: они начисто молчат о месте и значимости Гонзаго в итальянской традиции. Они поминают только петербургского Гонзаго и риторически утверждают его связь со Станиславским, Мейерхольдом и Бакстом. Мы вправе сказать, что Гонзаго нет в итальянской культуре. Он целиком отдан России. Его как бы считают русским художником, и у нас нет оснований отказываться от этого, ибо все лучшее, что им сделано, — сделано на русской почве, и все то дополненное, что от него сохранилось, — сохранилось в русском искусстве.

Каким был он в дороссийскую пору, неведомо. В его жизненных этапах давно пора разобраться. За сто с лишком лет со дня его смерти не установилось твердой канвы событий и дат его биографии. В. Курбатову и С. Яремичу мы благодарно обязаны тем, что после восьмидесятилетнего забвения имя Гонзаго в 1910-х годах снова выплыло на свет Божий и опять зазвучало. Но они не дали себе труда перейти от апологии к изучению. Они удовлетворились общими оценками. А то, что было ими сказано попутно о судьбе Гонзаго, — произнесено бегло или неверно. С легкой руки Курбатова, больше других писавшего о Гонзаго, установилось суждение, что художник был на родине прославлен и что именно в таком качестве он получил приглашение в Петербург. Это повторяется из статьи в статью и из книги в книгу по сей день. Россия-де сманила к

себе итальянскую знаменитость, которая пользовалась «колоссальной известностью», чьи произведения выставлялись как «недостижимые образцы искусства» — так сказано в курбатовских статьях 1911—1912 годов. Молчание итальянского искусствоведения уже само по себе разоблачает эту легенду: для знаменитости не нашлось места среди тысяч мелких и мельчайших имен, занесенных в историко-художественные перечни. Но столь же мало помогают утверждения Курбатова сообщения самого Гонзаго, разбросанные тут и там по его книжкам. Эти автобиографические кусочки прочтены наспех, и выводы из них сделаны не те, к каким они обязывают.

Гонзаго вводил их в свои писания с определенной целью. Это не сообщения, а доводы; они беззаботны к точности фактов, но озабочены доказательностью теорий. Ради этого они и поминаются: их назначение — подкреплять изложение художественных взглядов Гонзаго ссылками на примеры его собственной жизни; они окрашены то полемикой, то апологией. Но действительность, которая прощупывается сквозь них, менее всего похожа на курбатовские построения. Неверно, будто князь Николай Борисович Юсупов, подрядивший Гонзаго на российскую службу, лишил Италию именитого и общеизвестного художника. Наоборот, все говорит за то, что он подобрал неудачника, искавшего применения своим дарованиям и опыту, но не нашедшего должного признания, не ужившегося на родине и поэтому охотно покинувшего ее ради другой страны, поманившей его устойчивым заработком, заметным положением и простором творчества.

В самом деле, пусть косвенно, однако же достаточно ясно, Гонзаго в писаниях своих упоминает, что Юсупов, приглашая

его в декораторы императорских сцен, отважился на риск и тут же заколебался: сначала его поразили странности гонзаговского декораторства, не похожего на ходовое; потом он заинтересовался им, увлекся и законтрактовал было художника; затем недоброжелатели стали ему отсоветовать делать этот шаг, и он отступил; потом снова повел переговоры; наконец, решился, но скрепя сердце, нехотя, без уверенности в успехе. В «Information à mon chef» [«Пояснении для моего руководителя»] Гонзаго повествует именно о таком ходе событий; в «Предупреждении читателю» («Éclaircissement au lecteur») сказано: «В 1789 году был я приглашен в Россию (appelé en Russie) в качестве театрального декоратора; спектаклями тогда управлял один из первых сановников Империи, большой любитель изящных искусств и покровитель художников... Привыкший к обычной технике и языку художников, он первоначально высказал удивление перед моими странными речами и был очень поражен моей манерой работать, совершенно особенной и не знающей себе подобий (tout à fait particulière et sans exemple). Все это показалось ему своего рода чудом (un espèce de phénomène), тем более изумившим его, что художники из его окружения (de sa confiance), тоже удивленные моей репутацией, ничего во всем этом не понимали и глухо роптали». Отсюда родились две вещи: словесные диспуты Гонзаго с недоброжелателями и письменное изложение им своих взглядов. Художник понимал, что для Юсупова речь в конце концов шла о его, юсуповском, авторитете в вопросах искусства. Ему очень хотелось быть Колумбом и привезти в Петербург открытого им диковинного, ни на кого не похожего мастера; но вместе с тем он не желал попасть впросак и

предъявить высочайшему двору и высокому свету перепела вместо соловья. Он решил уяснить себе, с чем имеет дело, а кста-ти и позабавиться на привычный, вельможный лад: он созывал противников к своему столу и за трапезой стравливал их между собой. «Мудрый руководитель [русских театров] был несколько удручен (*un peu alarmé*), — продолжает Гонзаго, — ибо для него было бы унижительно ошибиться в выборе и предложить мне не соответствующие моему уровню прекрасные условия. И вот, любопытствуя как-нибудь уяснить себе все это дело и наконец решить вопрос, сановник этот стал часто вызывать меня к себе на дом и за столом, перед советчиками своими, как бы нечаянно допытывал меня насчет существа моих идей, которые, казалось, находились в противоречии с общеизвестными навыками (*au technique connu*) изящных искусств». Гонзаго был плохим спорщиком, — видимо, тяжелодумным и ненаходчивым — «*ce n'était pas mon fort de briller à la dispute*, — пишет он, — да и к чему заниматься словопрениями, когда проще всего показать». Но показать можно было только уже на месте, в Петербурге, после заключения контракта, а ведь о нем-то и шла речь. Поэтому художник решил заменить не давшие ему диалоги с противниками никем не перебиваемым монологом перед князем; он стал составлять «*Information à mon chef*», носящую подзаголовок «*éclaircissement convenable du décorateur théâtral*» — «достождолжное пояснение театрального декоратора»: «...в этих-то обстоятельствах я почувствовал ясно, что долг и честность обязывают меня успокоить моего начальника и дать ему точное представление о моих возможностях (*de mes moyens*), то есть о моих знаниях и способностях в том искусстве, какое является моей специальностью. Это бы-

ло бы несколько шумно и трудно сделать путем бесед, при помощи диспутов, как, видимо, хотелось князю (*comme il paraissait le désirer*); поэтому я стал избегать этого и принял решение уединиться и заняться делом, дабы познакомить с собой при помощи собственных моих произведений и даже при посредстве мемориала, который дал бы князю представление о моих опытах, о моих принципах, о моих идеях и поставил бы его в известность о всем том, что могло бы оправдать странности, которые отмечались во мне, ибо именно они затрудняли суждение экспертов и отсрочивали решение директора».

Вот в каком виде предстал Гонзаго перед Юсуповым в Италии, — менее всего в положении знаменитости, переобремененной заказами. Для князя не могло быть тайной, что в поисках прибитка и известности Гонзаго кочевал по Италии, прищарфовывался ко многим театрам, но не задерживался подолгу нигде: он уживался с ними плохо, как и они с ним. Он сам говорит, что, ища в себе себя, самоутверждаясь в искусстве, он потянулся из Северной Италии, где учился и дебютировал, — в центральную, а затем и в южную: «...прежде чем окончательно выработать собственный стиль, я захотел увидеть остальную часть Италии, и особенно Рим». Более того, не исключено, что в доюсуповские годы театральное бродяжничество выводило его за отечественные границы: во втором своем сочинении, выпущенном вслед за «*Information*», — в «*La Musique des yeux*» («Музыка глаз»), — он говорит: «...мне доводилось видеть (*j'eus occasion de voir*) постановки пьес на разных сценах Европы (*sur différents théâtres de l'Europe*)». Это сообщено мимоходом, ни разу не повторено и нигде не уточнено, — но это все же сказано, никто художника за язык не тя-

нул, его вольная воля была писать об этом или умалчивать, тем более, что современники могли, прочтя, спросить при случае: где именно он был и что в точности видел. Но по Италии, во всяком случае, он постранствовал изрядно и перепробовал немало хозяев: достаточно только того, о чем мы твердо знаем, не обращаясь к предположениям и домыслам: он декораторствовал в миланском «Scala», в венецианском «Fenice», в римском «Argentino», в генуэзском «Santo Agostino», в пармском палатце Venturi-Petorelli, что-то делал в Турине и т. д. — все это, не считая ученических работ в ученические годы в качестве подмастерья при учителях. До встречи с Юсуповым на это ушло около полутора десятилетий, с 1772 по 1788 год — т.е. в среднем по два-три года на каждый театр. Он не засиживался, а его не удерживали, это было обычное, рядовое странничество опытного, но не балуемого художника, надежного по мастерству, но неприятного по притязательности и самомышлению. Таким и предстал он перед Юсуповым. Может быть, он значился в «чудаках», а это было привычной категорией для традиционного любопытства российского вельможи. Встреча их произошла, скорее всего, в Турине, где Николай Борисович был аккредитован с 1789 года посланником при сардинском дворе; впрочем, в последующие годы он ездил с разными поручениями Екатерины в Рим и в Венецию, так что Гонзаго мог попасться ему на дороге и там. Как бы то ни было, когда обрисовалась возможность приглашения в Россию, для художника дело шло о борьбе за свое искусство и за хлеб насущный, а для князя — о покупке kota в мешке. Мемориала, сочиняемого Гонзаго «в достодолжное пояснение» своего искусства, Юсупов так и не дождался, ибо художник писал медленно и труд-

но, с осмотрительностью и оглядкой, поскольку был «*peu versé dans l'art d'écrire*» («малоопытен в искусстве писательства»), а начальник вышел в отставку раньше, нежели сочиненье было окончено; «*Information à mon chef*» в самом деле появилось на свет лишь в 1807 году, через восемнадцать лет после того, как было начато, и спустя восемь лет после того, как Юсупов покинул должность директора театров (1799). Николай Борисович, видимо, решил рискнуть и попробовать сыграть втемную; Гонзаго получил предложение отправиться в Россию и стал готовиться в дорогу.

2

Это еще не было вступлением в должность, и поехал он не сразу. Между приглашением и выездом прошло около года, если не полтора. Юсупов решился на затеянный эксперимент в 1789 году, но Гонзаго приступил к делу только в 1792-м: из материалов архива петербургских театров явствует, что он поступил на службу 11 мая 1792 года в качестве «живописного мастера». Это было место старшего декоратора, поскольку ему вменялось в обязанность «иметь под своим ведением прочих живописных мастеров». Замедление в отъезде из Италии было связано с тем, что сам Юсупов стал хозяином положения тоже не в 1789 году, а в 1791-м, когда принял пост директора императорских сцен. Его внимание к Гонзаго было до этой поры обнадеживающим, но не обязывающим, а приглашение — заманчивым, но условным. Оно было сделано загодя. Николай Борисович еще год с лишком попредставлял в Европе. Ехать в Петербург без него было не к чему и даже рискованно. То обстоятельство, что служба началась у художни-

ка в мае 1792 года, а формальный договор был заключен еще позднее, в июне, свидетельствует, что Гонзаго прибыл в Россию, видимо, месяца за два, за три, в начале 1792 года, лишь после того, как покровитель уже принял бразды правления, расчистил место, и работа под его началом стала делом верным. Контракт предусматривал обычный, средний, своего рода испытательный срок — четыре года, точнее, три с половиной, до 1 января 1796-го; затем он был возобновлен еще на те же четыре года, по 1 января 1800-го; далее продлен до 1 января 1804-го, — и так пересрочивался впредь еще раза три, до конца 1816 года, когда договор с шестидесятипятилетним живописцем был расторгнут.

Нет прямых свидетельств и того, как в 1792 году встретил художника театральный Петербург. Ни сам Гонзаго, ни современники не упоминают об этом. Может создаться впечатление, что проезд прошел незаметно и не вызвал внимания. Но, видимо, это было не так. Юсупов не положился на прихоть случая, а действовал. Косвенные данные и сопоставления свидетельствуют, что он сделал все полагающееся, дабы щегольнуть самому и помочь своему избраннику. Он дальновидно хотел, еще до того, как Гонзаго сможет показать себя на деле, — а на это нужно было время, — внушить двору и обществу доверие к искусству и к особенностям диковинного мастера, которого он подрядил и вывез из Италии. Князь Николай Борисович знал верные средства: славен тот, пред кем наперед бежит молва о славе. Юсупов был бы неуклюжим царедворцем, если бы не пустил этого приема в ход и не подкрепил его другим таким же — размером куша, уплачиваемого авансом знаменитости за ее знаменитость. В самом деле, первое отразилось эхом

в одном сохранившемся документе, второе — в договорной сумме контракта. Соперник Юсупова, его предшественник по сценическим затеям и его преемник по директорской должности Николай Петрович Шереметев в письме, написанном из Москвы в 1792 году вскоре по приезде Гонзаго, запрашивал подтверждения слухов, докатившихся до Первопрестольной, насчет прибытия замечательного декоратора: «Здесь слышно, что ко двору привезен славный живописец, о котором наведаться...» Это значит, что Юсупов свою битву выиграл на первом же этапе. Об этом свидетельствует и продолжение того же шереметевского письма: «...надобно узнать, не берет ли учеников; если берет, то я одного ему отдам доучиться». Сравнение договорных условий, предложенных Гонзаго, с обычными суммами контрактов показывает, что было применено и второе средство: средние размеры годовой оплаты декораторов не превышали двух с половиной тысяч рублей, Гонзаго же получил шесть. Это не могло быть неизвестным, ибо этому предназначалось стать рекламой. Наступал решающий этап: оправдать делом авансированную славу. Гонзаго приступил к работе. Как встретило общество его декорационное искусство? Опять-таки у нас и здесь нет непосредственных откликов на петербургские дебюты. Сам Гонзаго спустя полтора десятилетия, объясняя, почему не было надобности спешить с окончанием сочинения «Information», писал: «...успех моих первых работ успокоил умы и придал уверенность моим новым начальникам». Видимо, в такой сдержанной и немного туманной форме это соответствует действительности. Но сразу ли пришло это? И много ли простору получил Гонзаго для применения сил? Почему он говорит в этой связи о своих «новых на-

чальниках»? Новое начальство появилось у него только в 1799 году, когда Юсупов ушел в отставку, — то есть спустя семь лет после того, как Гонзаго вступил в должность. За три года до этого, в 1796-м, юсуповские театральные полномочия были даже расширены: воцарившись, император Павел повелел ему заведовать музыкальными и театральными зрелищами при самом дворе. Но старый царедворец и новый царь не ужились, — Юсупов ушел. Только в итоге этого конфликта Гонзаго и получил новых начальников. Это было уже в 1799—1800 годах. Не означают ли его слова того, что признание пришло к нему не в стремительном и оглушающем успехе, а постепенно, одолевая препятствия, — возрастая с разу на раз, переводя настороженность в любопытство, любопытство в признание, признание в славу. Очень похоже на истину, что дела складывались именно так неторопливо. Устоявшаяся оценка, слова современников о «знаменитом Гонзаго» — все относится к позднему времени, уже к александровским, 1815—1820-м годам. Людей же екатерининско-павловской эпохи ему пришлось завоевывать исподволь. Меньше всего это обуславливалось тем, что у Гонзаго рядом были соперники, которых надо было одолевать, чтобы расчистить себе место. Наоборот, житейски он попал в благоприятнейшую минуту. Старик Франческо Градицци, тридцать лет, с 1762 года, нетревожимо хозяйничавший в оперной и балетной декорации, как раз в 1792 году, усталый, уходил на покой. Он захотел отставки и получил ее. Гонзаго его сменил. Ради этого, видимо, он и был приглашен. А до появления нового большого человека пройдет еще два десятилетия: Антонио Каноппи появится со своей кистью на императорских сценах только в 1812 году. Те

же, кто в течение промежуточных двадцати лет будет находиться возле Гонзаго, — все люди меньшего калибра; частью они — только декораторские подмастерья, ремесленники, частью они пришли поздно, когда отношения общества с Гонзаго уже сложились. Вот эти люди: три итальянца — Бевани, Лукини, Джерлини — и француз Дранше. Лишь одного из них Гонзаго застал по приезду, и тот продолжал работать дальше, — Биаджо Джерлини (Biagio Gerlini); он декораторствовал в Петербурге уже десять лет, с 1781 года; он состоял при Градицци, но находился на второстепенном положении, о чем свидетельствует его контракт: он был подряжен на 300 рублей годовых, и притом без квартиры и дров, тогда как Градицци в этот год получал в восемь раз больше — 2300 рублей; за полтора десятилетия мало что изменилось, жалование ему понемногу прибавляли, ибо техник он был опытный и старательный, — к 1794 году он дошел до 1000 рублей годовых, а к 1800 — до 1300 рублей. Но в это время Гонзаго получал соответственно 6000 и 9000 — т.е. в шесть-семь раз больше, — и тут отразилась вся дистанция положения, дарования и известности. В начале 1800-х годов Джерлини, видимо, вообще ушел со сцены, — сведения о нем исчезают. Франческо Лукини (Francesco Lucchini) был калибром выше, — он был приглашен в 1798 году на должность живописного мастера, как и Гонзаго, — но младшего, второразрядного, подначального, ибо оплата его работы была маленькая, вровень с Джерлини, — 1000 рублей при казенной квартире и дровах. Однако он не ужился, проработал лишь два года и в 1800-м оставил службу, мало что сделав. В том же 1798 году появился Луи Дранше (Louis Dranché) — попервоначалу тоже как живописный мастер; но

его оклад еще ниже, чем у Лукини и Джерлини, почти вдвое меньше, чем у них, — 600 рублей годовых; это свидетельствует, что он был просто ремесленник; к тому же, как выяснилось, он оказался лучше в другой специальности — в качестве театрального машиниста; и в самом деле, с 1800 года он был переведен, ввиду его «особенной способности касательно распоряжения театральных машин», на заведование машинной частью. Остается Бевани (Bevani) — вопрос о нем решается с совершенной ясностью: он был взят на службу в том же мае 1792 года, что и Гонзаго, и ему была поручена «работа в помощь декоратору Гонзаго»; более того, он служит вообще без жалованья, а только за квартирные деньги и дрова. Это означает, что его привез из Италии с собой сам Гонзаго, в качестве декорационного техника для выполнения своих эскизов; позднее, когда Лукини ушел совсем, а Дранше перешел на машинерию, Гонзаго добился даже специальных сумм «на наем себе в помощники Бевани». Рамки работы Гонзаго выясняются тем самым с достаточной четкостью: с 1792 по 1798-й он делит работу с Джерлини, в двухлетие 1798—1799-го вокруг него образовывается небольшая группа декораторов, а с 1800 года он остается один, и ему помогает лишь старый техник.

Чем он был занят и что он сделал? Увы, нам не на что пока опереться. Известны перечни спектаклей этих лет, но не установлено, за единичными исключениями, какое участие принимал в них Гонзаго. Сохранилось немало гонзаговских эскизов, однако не определено, для каких постановок они предназначались, к каким годам относятся да и какова их природа: всегда ли она театральна или зачастую это — архитектурные композиции, довлеющие себе и не притязающие на сценичес-

кие подмостки? Все это надо еще изучить и определить. Пока же можно лишь использовать несколько примет и указаний, которые позволяют, как будто с достаточной надежностью, очертить объем и характер того, чем был занят Гонзаго в начальную пору пребывания, в 1790-е годы. Работы у него было много, но она была мелка и суматошна. Для творческих высоких опытов простор был мал, приходилось преимущественно подновлять, чинить, приукрашать рядовой, текущий, ветшающий репертуар; лишь в небольшой степени, изредка, выпадала возможность осуществить новый спектакль и создать для него свежее декорационное убранство. В архивных материалах есть несколько черт, по которым можно следить, в какой степени прикасался к сцене художник.

Даты постановок показывают, что все они сгруппированы в пределах 1796—1800 годов. Но это уже павловское пятилетие; это — работа по второму, возобновленному контракту. А что же делал Гонзаго в первые четыре года, с 1792 по 1795-й, на самом закате екатерининского царствования? Пришелся ли он ко двору, дали ли ему возможность проявить себя, — или же он вынужден был перебиваться и ждать благоприятного повода, который все отодвигался? Не с воцарением ли Павла открылись, наконец, для Гонзаго желанные возможности, которых в предсмертные екатерининские годы у него не было? Обратимся к документам. Архивы театральной дирекции скупы на упоминания имен. Это бывает в виде исключения, а когда встречается, то большей частью не столько по крупным случаям, сколько по частным поводам, оправдывающим какую-нибудь малую сумму расходов на исправление или доделку спектакля: уплачена такая-то толика рублей за изготовление зана-

веса, или фона, или падуг, или кулис художником имярек. Так помянуты два-три раза Градицци, Джерлини, Гонзаго, Дранше, Лукини, равно и мастера сценической инженерии, машинисты — Керенгоров, тот же Дранше и другие. Если этими указаниями ограничиться и полагать, что они исчерпывают деятельность декораторов, то неизбежны выводы, что работа художников на сцене сводилась вообще, на круг, к мелочам, к пустякам, к деталям, которые денег не требовали и пометок не заслуживали. Однако это не так; надо обратиться к другим приметам, — следствия будут иными. Рассматривая репертуарные реестры, мы обнаруживаем, что при одних записях не указано никаких затрат; при других — они очень невелики, а то и прямо ничтожны; при третьих же — исчислены многими сотнями, иной раз тысячами рублей. Первых — много, вторых — тоже, они в совокупности составляют подавляющее большинство; третьих, дорогостоящих, — мало, они — исключения, они насчитываются единицами и обусловлены особыми обстоятельствами. Вот примеры: на постановку «Абюфара, или Арабское семейство» (1800) Дюсиса, или на «Адель и Дорсана», того же года, или на «Великолепного» Гретри, опять-таки 1800 года — не затрачено ни копейки; на «Двух савояров» (1798) — израсходовано по живописной части только 30 рублей 75 копеек, а на «Ринальдо д'Асти» в 1797 году и того меньше: на монтировку 16 рублей и на декорации 25 рублей 50 копеек, причем в этом случае помянуты два художника: Джерлини, коим «переправлено четыре кабинета и одно зеркало», и Дранше, коим написана «декорация горы». Зато на оперу-балет «Путаница», «с каруселью», исполненную в Павловске в 1797 году, затрачено по гардеробной части — 1128 руб-

лей 31 копеек, по декорационной — 780 рублей 39 копеек. Но о том, кто был художником этого великолепия, не сказано, как не обозначено годом раньше, кто оформлял балет «Армида» (1796), хотя затраты на зрелищную часть были еще больше: на костюмы — 1337 рублей, на декорации — 1172 рублей, да при возобновлении дополнительно на гардероб в 1797 году — 665 рублей, и на живопись в следующем, 1798 году — 688 рублей. Уже величина израсходованных сумм свидетельствует, что обеим постановкам придавалось нерядовое значение, что они были предназначены для глаз высочайших особ, поскольку опера давалась в Павловском дворце, а балет — на интимно-императорской, эрмитажной сцене, и что, следовательно, работать над постановкой их должны были лучшие мастера, хотя реестры и не называют их имен.

Сопоставление таких материалов приводит к выводам трюякого порядка: во-первых, там, где затрат не указано, надо считать, что спектакль монтировался из старых запасов, подбором готовых частей, а то и просто ставился в подходящих к случаю декорациях и костюмах какой-нибудь прежней постановки. Эта традиция сохранялась устойчиво и длительно не только весь XVIII, но и весь XIX век, привычно работавший на сцене «дежурными» павильонами, задниками, кулисами, бутафорией, гардеробом и пр., художникам тут делать было нечего, — особенно большим. Во-вторых, там, где указаны малые суммы, надо считать, что спектакль составлялся по большей части из старья, но к нему доделывались кое-какие куски, нужные по особенностям сюжета и действия; это поручалось цеховым ремесленникам, а иногда и крупным мастерам, если в том была надобность. В-третьих, там, где указаны значительные суммы,

надо считать, что спектакль весь изготовлялся наново, — наново сочинялись и писались декорации, шились костюмы, мастерилась бутафория, изобретались «эффекты»; в этих случаях все были на своих местах за работой, — руководители прежде всего: отвечать за сделанное, получать похвалы и нагоняи высоких особ приходилось в первую голову им; отсюда следует, что в дорогостоящих постановках, типа «Армиды» или «Путаницы», следует предположить участие главных художников — Градици для тридцатилетия 1760—1790 годов, Гонзаго для четверти века 1792—1818 годов и т. д., — разве что в реестрах имеются специальные упоминания об участии вторых декораторов — Джерлини, Лукини или Дранше; в таких случаях старший живописец мог оказаться незанятым, и его доля ограничивалась общим надзором.

Теперь приглядимся к репертуару первого четырехлетия гонзаговской службы — к петербургским постановкам 1792—1796 годов. Нас ждут итоги, которые самым прямым образом связаны с Гонзаго. Раньше всего обнаруживается, что в эти заключительные екатерининские годы театр живет вяло и скудно; спектаклей мало вообще, а новых спектаклей того меньше. В 1792—1794 годах они просто единичны; в 1795-м их больше, но все они осуществляются либо вовсе без затрат, либо с затратами в несколько десятков рублей, т. е. в старом, по кускам подобранном или слегка освеженном оформлении. Только в 1796 году архивы указывают расходования сумм на гардероб и декорации для двух балетов, двух опер и одной комедии. Значит, лишь в этом смертном для Екатерины году у Гонзаго могла быть работа на сцене. А четыре года не за что было братья. Юсупов мог дать денег и рекламу, но не мог или не хотел

дать постановок. Почему? Прямых объяснений указать нельзя, для этого нет фактов, — но два правдоподобных домысла высказать можно и нужно: один — индивидуального порядка, другой — общественного. Представляется не случайным, что, отзывая Юсупова с видной, заметной на всю Европу, дипломатической работы, Екатерина поручает ему такой третьестепенный, пустяковый пост, как заведование театрами; это — игрушка для вельможи не у дел, такая же как его председательство в первом департаменте Сената и межевой экспедиции. Сановник был в 1790-х годах явно не в фаворе. Это подтверждается еще одним обстоятельством: вручая князю Николаю Борисовичу дирекцию театров, императрица не дает ему, однако, руководства интимно дворцовой, лично императорской сценой — эрмитажной, царскосельской и пр. Она не желает его видеть организатором придворных зрелищ. Тут хозяйничают другие, подлинно облеченные ее доверием лица. Юсупову была нанесена обида, и она была еще подчеркнута. Ему дали понять и почувствовать, что он — не в фаворитере вкусов и взглядов. А он был слишком царедворец, чтобы лезть на рожон: он знал, что следует смириться, претерпеть, дождаться нового случая. Попасть в немилость доводилось многим, — надо было уметь отсидеться. Николай Борисович это сделал — и выиграл. Но фавор пришел с другой стороны. Обиду сгладил наследник, получив престол. Только в новом царствовании, с конца 1796 года, у князя в руках оказались возможности развернуться, — и он показал себя во весь размах, и даже переселился, ибо поссорился с новым хозяином и спустя три года, в 1799-м, покинул театры. Но до Екатериной смерти он должен был директорствовать тихо, руководить с оглядкой, тем

более, что и время наступило подозрительное. В 1790-х годах борьба Екатерины с детонациями Французской революции шла все решительнее на прибыль; охранительные мероприятия, проводившиеся во внешней и внутренней политике, распространились и на область культуры. Это чувствовали на себе и драматурги, и театр. Под стать высылке из России французов и принудительному отзыву из Франции русских, расправам с Новиковым и новиковцами, с Радищевым и радищевцами, шло гонение на Княжнина, сожжение «Вадима» и настроенное, хмурое внимание к театральным делам. Для новизны и экспериментов пора была неподходящая. Да и личные вкусы дряхлеющей императрицы были обращены к прошлому: будь ее власть, она остановила бы время, лишь бы отдалить конец. Театр должен был хранить черты 1780-х годов. Репертуар надлежало строить и осуществлять по старинке — по привычному образу и подобию. Можно сказать, что Юсупов не проявил себя, стусевался в это четырехлетие, сидел в тени, — и Гонзаго вместе с ним. Ему в сущности нечего было делать на сцене. Может быть, по должности главного декоратора он несомненно следил за подбором дежурных кусков для очередных постановок; но для таких дел достаточно было и помощника Биаджо Джерлини, тем более, что тот лучше знал запасы, ибо служил на петербургских сценах уже свыше десятилетия. Размениваться на мелкую работу по текущему репертуару для Гонзаго не имело смысла. Чтобы показать себя как должно, нужен был простор большого сюжета, больших денег и большой работы, но этого-то на притихших будничных сценах 1790-х годов не было. Выждал поворота дел сановный директор, — с ним вместе вынужден был выждать и его ху-

дожник. По всем видимым приметам позволительно считать, что Гонзаго бездействовал до самого 1796 года. При Екатерине его заря так и не взошла. У него было положение, у него не было работы.

Что же он делал? Кое-что, неглавное, вторичное, можно сказать, производное от своего томления по настоящему делу. У него завелось несколько учеников, и он обучал их декораторству; мы знаем шереметевского Григория Мухина, крепостного живописца, отданного в обучение к Гонзаго и проработавшего у него два года; мы знаем Н. Дрогалова, писавшего под гонзаговским наблюдением перспективные композиции, — сохранились его «Каскады Большого грота в Петергофе»; были, вероятно, и другие, неведомые нам поименно из-за незначительности их положения и судьбы. Далее он продолжал составлять начатое еще в Италии изложение своих взглядов — сочинял «Information», рассказывающее о том, что он такое есть и чего хочет, — ибо он не мог не понимать, что своим бездействием в значительной мере обязан осторожности Юсупова, не решавшегося выпустить на люди нового мастера в столь трудных обстоятельствах и при таких невыгодных условиях. Наконец, он рисовал. Он делал десятки эскизов, набросков, проектов, планов, деталей. Он делал их впрок, сам для себя. Они были бесцельны, так как ни для чего не предназначались, — разве что при изменившихся условиях кое-что могло пригодиться для сцены; они были неизбежны, ибо отводили в это русло его художественную энергию, искавшую выхода; они были драгоценны, потому что только в таком виде театральные замыслы Гонзаго сохранились для нас, потомков. Наш Гонзаго — именно этот Гонзаго, тогда как Гонзаго людей

1800—1820 годов — сценический Гонзаго. Мы понимаем их сценические восторги сквозь наше графическое наслаждение.

Я не говорю, что среди дошедших листов нет таких, которые делались для инсценировок и были бы осуществлены, — есть и такие! — я говорю, что большинство из них рисовалось бескорыстно и не имело практического назначения. Все, что мы знаем о гонзаговских постановках, все подсчеты и материалы свидетельствуют, что даже то количество эскизов, какое сбережено временем, во много раз превышает настоящую работу Гонзаго в петербургских и московских театрах. Используются считанные единицы, а основную массу рисунков ни к чему не привяжешь и в репертуарный перечень не вгоняешь. Они не зависят от него, — они созданы безотносительно к театральной повседневности. Гонзаго чертил то, чего на самом деле не было, но что могло бы быть, ежели бы он управлял действительностью, — и не только на сцене, но и в жизни. Его графика — это его проекты и его мечты.

Они текут по двум руслам: по одному — сценические композиции, по другому — архитектурные. Между обоими существуют посредствующие звенья: есть декорации, выглядящие архитектурными фантазиями, и есть архитектура, выглядящая театральной декорацией. На одном — печать зрелищных подмостков, на другом — печать иллюзорной жизни. В первой группе мы, сегодняшние люди, понимаем не все, ибо нужно еще то добавочное, специфически постановочное, те масштабы, освещение, раскраска, движение действия, которые внутренне видел Гонзаго, когда рисовал, и которых не видим мы, когда рассматриваем. Во второй группе мы, сегодняшние, на одном положении с Гонзаго, ибо видим то же, что, рисуя, ви-

дел он, и живем тем же, чем жил он: мы в равных условиях и потому понимаем его жарче, глубже и интимнее. Есть ли внутреннее различие между группами? — Есть! Театральные проекты — условнее, связаннее; архитектурные композиции — свободнее, щедрее. Так происходит не потому, что сцена мешает работе Гонзаго, а потому, что она предопределяет ее. Конечно, он делает истинные чудеса в тесных рамках трех театральных измерений; он, торжествуя, преодолевает их ограниченность; к нему полномерно приложима формула Гёте: «In der Beschränktheit zeigt sich erst der Meister» — «В самоограничении познается истинный мастер». Но чудо преодоления теснот заявляет о себе в этих эскизах сильнее, нежели вольная высказанность художника; тут выражает себя гений изобретательности, иногда — изворотливости, а не гений исповеди, самораскрытия. Архитектурные же фантазии Гонзаго не таковы: они наполненнее, поэтичнее, мощнее, потому что они свободнее, и даже скажу — безогляднее. В них дух дышит, как хочет! Если мы положим рядом две любых композиции Гонзаго — декорационно-театральную и декорационно-архитектурную, то одна будет восхищать, другая захватывать. Одна скажет: вот, что можно сделать на сцене; другая скажет: вот, какой могла бы быть жизнь. Для одного нужно мастерство, для другого нужна власть. Первое осуществимо, — и Гонзаго был великим декоратором в театре; второе недоступно, — и Гонзаго был великим мечтателем в графике.

Впрочем, кое-что выпало тут и на его долю; ему довелось испытать счастье преобразования природы по своим, гонзаговским, замыслам; но это пришло через несколько лет, в пору Павловска. А пока он должен был довольствоваться проекта-

ми и фантазиями. Он рисовал и мечтал. Он осмысливал свои цели и свое искусство. Он высказал это: в «La Musique des yeux» он сформулировал тезис о назначении декоратора; это было утверждение примата декорационной фантазии над строительной действительностью; он написал: «Блестательнейшей частью зодчества является декорация... Ее назначение — сделать привлекательным, выразительным, многозначным то, что архитектура делает прочным, удобным, приспособленным... Декорация есть, следовательно, искусство овладевать зрительным восприятием (*dominer le sentiment de la vue*) при помощи видимостей или обликов, наделенных соответственными характерными чертами (*par des aspects ou apparences caractéristiques convenables*); и как модист (*modiste*) направляет покрой наших одежд, нашей обстановки и овладевает нашим вниманием при помощи выразительных мелочей (*par des bagatelles*), так декоратор, с еще большей смелостью и искусством, делает для нас дворцы, города, пейзажи пленительными, великолепными, блестящими, мудро используя пространства и красочность, образующие видимую форму предметов; а это и составляет самую суть музыки зрения... Серлио, итальянский архитектор, уже знал о существовании подобного рода ритмов или мелодий контурности; он называл их «грацией профилей», — он чувствовал гармоническое соотношение их взаимодействий и был крайне внимателен к экономии пространства».

Это выражено тяжеловесно, но продумано ясно. Кто так мыслит, тот может видеть свое искусство в ореоле высокого назначения. Мы слышим речь философа декорационных великолепий. В пятидесятилетнем Гонзаго, сутулящемся над ру-

копией, живет тот огонь, которым был охвачен пятнадцатилетний юнец, увидевший на сцене родного городка чудеса кисти проезжего Бибиены и решивший свою судьбу. С того времени он четверть века бродяжил, испил желчь и полынь больших разочарований и малых удач, но сил и веры не потерял. У него упрямство проповедника, несущего людям светоч истины. Его искусство патетично и мужественно. Иногда его называют пиранезиевцем. Это верно и неверно. Он близок к Пиранези, но не тождествен с ним. Пиранези сформировал его, но не уподобил себе. Гонзаго пришел позднее и нашел свое, созерцая листы с «Carceri» [Темницами] и римскими видами, давшими своему творцу всеитальянскую и всеевропейскую славу уже в 1750-х годах, когда у Гонзаго еще только обсыхало материнское молоко на губах. Но пиранезиевское начало Гонзаго преобразил. Он дал ему иной смысл. Он вырос в годы Руссо и Энциклопедии и созрел в годы Лафайета и Мирабо. Как и учитель, он был «римлянином», но не «римлянином» античных руин, а «римлянином» античной довлеи. Пиранези — жизнеотрицатель, Гонзаго — жизнелюбец. Все страшно и безвыходно в циклопических массивах обвалов и в могучих контрастах светотени «Темниц»; все уныло и безнадежно в изображении древних строений Вечного города, унижительно втиснутых в суетливую нищету его сегодняшних лачуг и домишек. У Пиранези — реквием по великой жизни, которая никогда не вернется; у него — трагические кошмары и элегические уныния. Пиранези — классик, поскольку классичны формы и облики прошлого, по которому он служит заупокойную мессу; Пиранези — барочен, поскольку выражает гибель минувшего хаотическим смещением архитектурных

масс и яростным движением пятен тьмы и пятен света. Пира-нези переживает власть времени неистово и горько. Его искусство пессимистично, ибо питается разрушением.

Композиции Гонзаго перенасыщены силой и свежестью. Они героичны, так как утверждают жизнепреобразующую волю. Гонзаго классичен потому же, почему классичен Давид. Он воспринимает римские древности по-давидовски. Он не оглядывается, а указывает дорогу. Давидовские «Горации» могли бы перейти на улицы и площади гонзаговского «Рима» и там продолжать то, что они начали в атриуме на знаменитой картине. Гонзаговский «Рим» — воображаемый. Его проспекты, закоулки, набережные, здания — фантастичны; так он никогда не выглядел, так он не мог выглядеть. В этом смысле Гонзаго романтичен, ибо его античность — видение. Это не первый Рим и не второй, — а какой-то пятый, шестой, сотый, скомпонованный художником из первичных элементов и законенных пропорций древнеримского зодчества. Гонзаго берет античные колонны, пилястры, обелиски, статуи, портики, храмы, строения, лестницы, но сочетает их по вольной своей воле в десятки видов. У него одна тема во множественности вариаций. Он на свой лад строит Вечный город, столицу доблести и славы, свободной гражданственности и мудрой государственности. Его классицизм нагляден, но иллюзорен.

Это самое вдохновенное, что сохранилось в его наследии. Оно не всегда связано с текстом и не обязательно рассчитано на сцену. Архитектурные фантазии самодовлеющи; поэтому они особенно чисто и ясно выражают художественную исповедь Гонзаго. Поэтому же они определительны и для другой части, для театральных эскизов и проектов: в этих работах —

куски, сгустки, уголки того, что широко и щедро вылилось в городских ведутах. В огромной, подавляющей части они классичны. Но и в тех листах, где Гонзаго предлагает театру игру контрастов и движения, где его архитектурные массивы беспокойно противостоят друг другу, а свет и тень завязывают ожесточенную схватку, где есть отгул столкнувшихся судеб, страстей, — словом, где Гонзаго перекидывает мост в будущее, к романтизму 1820—1830-х годов, его декорации не изменяют своей природе. Они направлены на то же, на что направлена гонзаговская классика. Они все предназначены для героических сюжетов, для монументальных пьес, для спектаклей большого дыхания, ради которых Гонзаго прибыл в российскую столицу и которых не получил в хмурую и недоброжелательную пору екатерининского финала.

3

Наступил 1796 год; документы выглядят немного оживленнее; в репертуарных перечнях и расходных обозначениях появляется несколько крупных постановок и внушительных затрат. Общественные спектакли по-прежнему довольствуются дежурным убранством, не стоящим казне ни одного добавочного рубля, но придворные сцены потребовали уже денег, иной раз немалых. «Любовные приключения Баярда», в феврале месяце, израсходовали на декорации только 25 рублей; на балет «Амур и Психея», в апреле, понадобился 81 рубль; июльская пьеса «Хитрость против хитрости» стоит 55 рублей. Но сентябрьская постановка *opera seria* — «Пальмира» — уже в значительной мере делается заново и поглощает гардеробных 1510 рублей и декорационных 254 рубля, а помпез-

ный, на широкую руку осуществленный, балет «Армида» переваливает расходами за две с половиной тысячи: на декорации — 1172 рубля и на гардероб — 1337 рублей.

Можно догадываться, что послужило рычагом для такой, уже отвычной, щедрости: в эту пору должны были завершиться два больших дела, далеко метивших и исподволь подготовлявшихся Екатериной: во-первых, провозглашение юного Александра Павловича престолонаследником, в обход устранимого Павла; и во-вторых, брачный союз юного Густава IV Шведского с великой княжной Александрой. Это предстояло отпраздновать в сентябре громогласно и пышно. Но ожидания были обмануты: высочайший внук оказался неподатливым и подменить отца не согласился; венценосный швед оказался несговорчивым, и обручение не состоялось. Августейшую бабушку хватил от огорчения первый удар. Торжества отпали. Но спектакли были уже слажены: они пошли своим чередом.

Есть все основания думать, хотя архивы и безмолвствуют, что «Пальмиру» и «Армиду» готовил Гонзаго. Без него обойтись не могли; в запасе был один старик Джерлини, мастер второй руки, но и тот не мог оставаться в стороне от такого дела: работы в двух гала-спектаклях было через край, сроки короткие, спешка изрядная, разворот большой. Это, видимо, и было петербургским дебютом Гонзаго. Отсюда зашумела его слава. Среди сохранившихся эскизов есть сценические композиции на древневосточные мотивы: в них сложная и монументальная амальгама фантастико-египетских и фантастико-индусских кусков зодчества — циклопических по тяжести, суровых по пропорциям, простолинейных по ритмам и паспортизованных каменными финксами, каменными львами, каменными сло-

нами и т. п. Рисунки — из дворцовых коллекций Павловска; но документы удостоверяют, что эрмитажный театр обменивался спектаклями с павловской, с гатчинской дворцовой сценой. Размеры у них были примерно тождественными, устройство такое же, круг зрителей схож, репертуар одинаков; например, есть следы подобного кочевничества «Невольников любви» в 1797 году из Павловска в Гатчину или «Ричарда Львиное Сердце» из Эрмитажа (1797) в Гатчину (1798) и т. д. Гонзаговская «Пальмира», заготовленная для сентябрьских торжеств 1796 года и рассчитанная на эрмитажные масштабы, могла переправиться в Павловск и осесть своими эскизами там.

Так или иначе, но знаменательно, что архивные упоминания о театральной работе Гонзаго начинаются с этой поры. Они учащаются в дальнейшем. Государственные события отражали себя в гонзаговских трудах. Шестого ноября второй удар прикончил шестидесятисемилетнюю Екатерину. Стремительно началось павловское четырехлетие. Заждавшийся наследник с сумасбродной энергией торопился менять людей и направление дел. Так осуществлялось «возмездие за 1762 год». Падали с пьедесталов екатерининцы, возносились к власти павловцы. Прежде утесненные входили теперь в фавор. Нанесенные обиды спешно заглаживались. Юсупов был среди потерпевших, и Павел обласкал его. Он ему дал, или, вернее, додал то, в чем тот испытал урон: заведование, вдобавок к публичным, еще и внутренне-императорскими сценами. В 1796 году Юсупов впервые получил всю полноту театрального правленчества. Гонзаго мог отныне подлинно быть главным живописцем российских подмостков. Он не преминул стать им. Наступивший 1797-й и последующий 1798 год —

время деятельнейшего декораторства Гонзаго. Он работает и на городских и на дворцовых сценах. Его видят не только в Петербурге, но и в Москве. Он отмечен, нужен и желанен. Обстоятельства служат ему. Девяносто седьмой год — разбег, девяносто восьмой — зенит павловской зрелищности. Насытившийся первой ломкой екатерининского наследия, император теперь находит время для театра. Он дает распоряжения и предъявляет требования: представления должны быть короче, постановок нужно больше; он не хочет сидеть в театре дольше полутора часов и видеть слишком часто повторения одних и тех же пьес. Пьесы укорачиваются, спектакли учащаются. Оказий много; к обычным присоединяются необычные: в 1797-м — торжества коронации, в 1798-м — принятие под высокое покровительство Мальтийского рыцарского ордена, вступление Павла в звание великого магистра, союз с Оттоманской Портой, начало похода в Италию; наконец, в особенности дела сердечные, дела интимные, располагавшие к театральным посещениям: начинается фавор Анны Петровны Лопухиной, подброшенной императорскому вниманию камердинерской интригой Кутайсова и его присных в пику надоевшей супруге Марии Федоровне и наперекор устарелой фаворитке Нелидовой. Опер и балетов в дворцовом обиходе теперь так много, что наличных декораторских сил уже не хватает. Именно в этом 1798 году, в дополнение к Гонзаго и Джерлини, приглашаются Лукини и Дранше, равно как новыми силами пополняется машинная часть театров. Художники работают по-разному; они пишут то сообща, то в одиночку; не все одинаково деятельны. Больше всех успевает энергичный Дранше, он осуществляет за Павлово царствование две-

надцать постановок. Хуже всех проявляет себя ленивый Луккини, сделавший за два года один с небольшим спектакль и уволенный со службы. Ровно, по старинке, с прохладцей, декораторствует Джерлини, приложивший руку, в той или иной степени, к пяти пьесам.

Гонзаго занят многообразнее и сложнее. Он отвечает и за себя и за остальных. Он впервые главный декоратор не только по положению, но и по работе. Он может оправдать, наконец, и расходы, и ожидания. Он оправдывает их. Наступил его час. Он вкладывается в дело всей жадностью истомленного бездействием художника. Он схватывает все, что само плывет в руки, и все, до чего может дотянуться. Он переступает рамки контракта, выходит за пределы привычной профессии декоратора, становится архитектором, живописцем, садоводом. Это не значит, что экспансия совершается за счет театра. Все, чего требуют подмости, он делает. Но размаха у него больше; его хватает еще на многое. Даже количественно он почти не отстает от напористого и нераздумывающего Дранше. С 1797 по 1800 год архивы поминают его участие в десяти постановках; не исключено, что их было больше; на императорских сценах у него четыре оперы и три балета: итальянские оперы «Невольники любви» (1797), «Деревенский праздник» (1798) и «Камилла» (1799); французская опера «Путаница» (1797); балеты «Медея и Язон» (1797), «Похищение» (1798) и «Танкред» (1799); видимо, к этому надо добавить доделку или переработку оформления в балете «Амур и Психея» (1798). Если он готовит в спектакле не все, то готовит важнейшее: для «Похищения» он пишет ведутный задник, на фоне которого протекает действие; для «Танкреда» — перспективное панно

«вид города». В этом же 1798 году он предстал перед москвичами. Два года петербургского шума вокруг его работ сделали его общероссийской знаменитостью; его картой можно было играть в трудных обстоятельствах: это чувствовал Медокс, делавший последнее усилие удержать антрепризу и загладить грехи перед начальством и зрителями; он привез Гонзаго в Москву, и тот за один сезон дал Медоксову театру три работы — «Медео и Язона», «Мельника» и «Дидону».

В эту-то пору он появляется в Павловске. Ни один из писавших о Гонзаго не позаботился уточнить время и обстоятельства, при которых художник вступил в важнейшую полосу своей жизни. Когда случилось это? Что нашел он такого, чтобы задержаться? Почему он стал павловцем и остался им до конца дней? Документальные материалы мало чем помогут нам; их немного; возможно, не все они еще выявлены; они дают несколько опорных фактов, но не дают объяснений. Гонзаго не тот человек, чтобы идти на цепи у okazji; Павловск не та арена, где можно было искать фортуны. Наоборот, при старом царствовании это опальное место, и не там, а в Царском Селе надлежало поджидать своего случая; при новом царствовании это побочное место, и не там, а в Гатчине надо было ловить судьбу. Павловск лежал в стороне от большой дороги фавора. Должностные дела могли привести Гонзаго туда, но менее всего обязывали его осесть там. Чтобы это случилось, нужны были иные побуждения. Можно даже сказать, что художник действовал вопреки велениям карьеры и житейского разума. Нет никаких данных, которые говорили бы, что он был в Павловске до 1796 года. Ни прямо, ни косвенно ничто не наводит на такое предположение. Его тишай-

шее и бездеятельное петербургское сидение не у дел в 1792—1796 годах сказалось и тут. Первые гонзаговские следы отмечаются в Павловске опять-таки после смены на престоле. В 1797 году, когда бывшие великокняжеские резиденции становятся императорскими, миграция придворных спектаклей захватывает наряду с Гатчиной и Павловск, а спектакли приносят с собой туда и Гонзаго. Безотносительно к собственной живописной работе, по прямому выполнению должности он обязан был выезжать, когда выезжала вся труппа; и уж, во всяком случае, он бывал там всякий раз, как перед высочайшими взорами представала пьеса в его, гонзаговском, оформлении. Так было, видимо, с оперой «Невольники любви», для которой он делал декорации: она прошла впервые в Гатчине и в Павловске в 1797 году. Так, во всяком случае, было с «Путаницей», поставленной специально для павловской сцены в том же 1797 году. Эту оперу с балетом и с «каруселью» одевал в декорационный наряд Гонзаго, и, конечно, он не мог выпустить спектакля, не будучи на месте и не слаживая все собственноручно. С 1797 года и начинается история Гонзаго в Павловске. Но это пока эпизоды, ибо наезды были отрывочными. Он — гастролер; его еще нельзя назвать павловцем. Коренная глава разворачивается со следующего, 1798 года. Эта дата оттеняет необычность того, что случилось. В самом деле: театральные дела загружают Гонзаго до отказа; емудохнуть некогда от спешки и требований, он выпускает спектакли и в Петербурге, и в Москве, и в резиденциях; придворные сцены и Медоксов театр рвут его в эту пору на части. Однако его тянет в Павловск. Он берется там за новые дела, совсем не театральные, а уводящие его силы, мечтания, опыты в другую

область. Декораторства он не бросает, да и не может бросить, ни по контракту, ни по жизненной привычке. Но как раз павловский театр теперь требует его внимания редко, даже реже, чем в истекшем году. Если придворные спектакли и учащаются, то менее всего это относится к Павловску. Они учащаются там, где привычно бывает император, — в эрмитажном театре, в гатчинском театре. Реестры постановок позволяют подсчитать, что в 1798 году на эрмитажной сцене прошла двадцать одна пьеса, на гатчинской — пятнадцать, а на павловской — только четыре. Резиденция Марии Федоровны — придворное захолустье; оно — в стороне от придворной зрелищности. Не постановки учащают наезды Гонзаго, а сам Павловск. В нем оказалась та особая моральная и житейская атмосфера, которая отвечала душевной и творческой потребности художника.

Он подходил к порогу старости — к нему приближалось пятидесятилетие, за плечами были долгие годы странствий, утомительные своей неустроенностью и горькие своими полуудачами; теперь, в Петербурге, ему блеснул успех и приоткрылось довольство. Но было уже поздно. Гонзаго настиг перелом, какой настигал в XVIII веке столько людей, больших и малых, которые слишком нестройно жили и слишком расточительно чувствовали. Они бежали в уединение; они заслонялись природой; там они погружались в себя. С середины столетия началась эра «отшельничества» — великосветского и бюргерского, условного и настоящего, показного и искреннего, многосмысленного у Вольтера в Фернее, прямодушного у Руссо в Эрменонвиле, обывательского у Бернарде-на де Сен-Пьера в зеленом проулочке Reine Blanche париж-

ского предместья Сен-Марсо. Вихрь Французской революции покончил с этой идиллией; тихие углы перестали существовать; отшельники разбрелись — кто в Кобленц, Бретань, Вандею, к эмигрантам и интервентам, кто в Париж, в Лион, в Марсель, к восставшему народу. Но за пределами Франции детонации ее бурь возымели иное действие, — они увеличили тягу в сельскую тишину, в нетревожимое спокойствие природы. Одни уезжали вглубь потому, что им чудилось приближение потрясений к столицам и городам Европы; другие — потому, что им претила лихорадка интервенции, готовящейся задавить революционную страну, которой они тайно сочувствовали, но открыто не смели защищать. В горячечном Петербурге 1790-х годов, где судорожная рука Павла хваталась за все рули управления, от крестового похода против «мятежной вольницы» до регламентации дворцовых зрелищ, — стареющий Гонзаго, апологет Руссо и почитатель энциклопедистов, должен был все настойчивее испытывать соблазн «отшельничества». Торжественная глушь Павловска, дворцово-прекрасного, но интимно-немноголюдного, неторопливо и разборчиво строящегося, открывала художнику то, чего не было в жестком укладе столицы, в которой он значился только театральным декоратором. Но он поддался зову не сразу. Он учащал наезды в Павловск по разным okazиям, но еще не переселился в него. В 1797 году он появлялся там только со спектаклями; в 1798 году постановок было меньше, но Гонзаго жил дольше, ибо взялся за работу, которая требовала времени; он мог делить ее с петербургскими обязанностями и с московскими заказами. Скорее всего, 1799 или 1800 год надо считать датой, когда Гонзаго

стал павловцем. Его выезды на сторону шли теперь отсюда, — и сюда возвращался он, как домой. Главное дело было отныне здесь.

4

Что и кого нашел он в Павловске? К 1799—1800 годам Павловск был почти весь отстроен, однако хозяева в нем бывали нечасто. Павел Павловска не любил; Мария Федоровна любила, но должна была пребывать там, где преимущественно находился супруг, — в Петербурге и в Гатчине. Павел не любил Павловска по той причине, по какой чувствовал неприязнь ко всему, что создавала его родительница, а Павловск в значительнейшей степени был екатерининским творением. Правда, над ним годами хлопотала Мария Федоровна, но она проявляла себя по кусочкам, по деталям, — целое же предопределила Екатерина. Стиль Павловска был предуказан именно ею. Строительство вел архитектор, ею выбранный, ею облюбованный, ее доверием облеченный, ее апробацией сильный, — Чарльз Камерон. Он продолжал в Павловске делать то же самое, что в пяти верстах по соседству, в Царском Селе, он делал рядом с императрицей, под ее каждодневным наблюдением, зачастую по ее замыслам и иногда по ее наброскам. Более того, в Царском Селе он был лишь дополнением к предшественникам и современникам, к Растрелли, Кваренги и др., а Павловск создавал он сам и один. Собственное претворение палладианства и екатерининские вкусы к классицизму он воплотил в павловском ансамбле с завершенностью и чистотой, каких не могло быть в царскосельском конгломерате, возникшем наслоениями и постепенно, в течение четырех с лишком

десятилетий, с елисаветинских времен. Камероново счастье, что он закончил важнейшее и наибольшее строительство Павловска задолго до смерти императрицы, иначе все пошло бы прахом; Павел не дал бы ему доделать дело. Да и теперь, воцарившись, он вдогонку прошлому, мстя назад, сместил Камерона и предписал своему лейб-зодчему Винченцо Бренне переделать на новый лад все, что можно было переделать. Когда Гонзаго появился в Павловске, он уже не застал Камерона. Работать с ним ему не довелось. Это нужно отметить тем определеннее, что хронисты Павловска забывают делать это: они поминают имена Гонзаго и Камерона так часто рядом и попеременно, что создают у читателя впечатление, будто работа обоих мастеров шла одновременно и совместно. Увы, общего труда у них не было. Гонзаго продолжил Камерона в Павловске, но не встретился с ним; он был ему сменой, а не сотоварищем.

Работать ему пришлось с Бренною, — и еще больше одному. Павлов любимец наделал бы, конечно, в Павловске много дел, но не успел; он был до седьмого пота затормошен более срочными поручениями, несоизмеримыми по важности и по спешке с перелицовкой камеронова наследия: он занимался возведением Михайловского замка, личной цитадели императора, предназначенной охранять его жизнь и корону. Паническая горячка была такова, что Павел въехал в еще насквозь сырое и не вполне отделанное здание, которое денно и ночью, в течение трех лет, возводили тысячи людей и за которое головой отвечал «первый архитектор двора», Винченцо Бренна. Вдобавок на нем лежали еще торопливые доделки и переделки в Гатчине и в Каменоостровском дворце, чаще видевших

монаршую персону в своих стенах. На Павловск приходились, в сущности, остатки времени и внимания, поэтому камероново зодчество уцелело здесь больше, чем могло случиться. Бренна перестроил боковины дворца — галереи и флигеля — но не тронул само здание, а внутри переделал на царев вкус несколько официально-приемных зал — Тронный, Войны, Мира, Круглый и др. — и мало посягнул на отделку остальных. То же было с парковым зодчеством: он построил церковь да «Салон Музыки». Это было соседство с Камероном, а не поглощение его, — вернее, даже пребывание в тени камеронова ансамбля, в противоположность тому, что произошло у Бренны с Баженовым в Михайловском замке.

Гонзаго зачастил в Павловск как раз тогда, когда Бренна подновлял дворец. Это — не случайность. Если бы он не мог работать с лейб-архитектором, ему нечего было бы там делать. Редкие спектакли не требовали ни стольких наездов, ни таких задержек. Нужна была доля общности во вкусах и приемах с Бренною, чтобы принимать и выполнять его поручения. А Гонзаго принимал и выполнял. Однако меньше всего он был бренновцем. Наоборот, в подневольной, извне предписанной схватке Бренны с Камероном он был с последним. Недаром в дальнейшем он продолжал в Павловске камероновскую линию. Стройная ясность ее классики, одухотворенное изящество ее форм, столь дружественных человеку, простая открытость их, дружественная природе и создающая переходы к ней и в нее, были куда ближе меланхолическому руссоизму старого Гонзаго, нежели тяжеловесная и перенасыщенная, почти грубая и грузная патетика архитектурных и декоративных приемов и образов Бренны, дворцово-крепост-

ных, воинственно-парадных, как раз по вкусу царя. Лишь там, где они смягчались сами или поддавались воздействию иной, более глубокой и более тонкой природы, как это было в камерновом Павловске, искусство Бренны могло соприкоснуться с искусством Гонзаго и находить общие решения. Вот почему правдоподобна возможность их сотрудничества внутри бреновских зал или при возведении Пиль-башни, и, наоборот, она неправдоподобна в переделке и надстройке боковых галерей дворца. Историографы Павловска иногда утверждают это: сообщается, что правое крыло с садовой стороны по первому этажу расширено Бренною и Гонзаго, а по второму этажу — Росси. Первое и третье имя стоят на месте, но гонзаговское — ни к чему. Верно, что в открытой галерее, под Библиотекой, позднее построенной Росси, Гонзаго написал свои знаменитые перспективные фрески, но, во-первых, вероятнее всего, это было уже после того, как Бренна перестроил дворцовые крылья, и, во-вторых, что важнее, это создавало эффект, противоположный тому, какого искал Бренна: лейб-зодчий уничтожил сквозные колоннады Камерона; закрывая пространство, давал ему ограниченность жилища; наоборот, гонзаговская живопись раздвигала замкнутость, прорывала плоскость стены иллюзией уходящих вглубь колоннад; она образовывала нужнейшее звено в постепенности переходов из свободной природы парка через открытую галерею к иллюзорной пространственности фресок и к лестнице в глубь помещения.

Прозрачность парковых строений Камерона была так близка Гонзаго, что он стал переносить ее даже в свои сценические декорации. Иногда он воспроизводил это только в виде общих мотивов, но иногда давал почти точные повторения отдельных

построек Павловска. Так, в эскизе декорации к балету «Геркулес» 1821 года, сохранившемся в копии И. Иванова (альбом Государственного Исторического музея), Гонзаго по-камероновски создает мотив колоннад, идущих полуциркулями по парку, — отзвук «Колоннады Аполлона» Камерона, ажурно-легкой, самодовлеющей, лишенной житейского назначения. В том же альбоме находится эскиз «Храма», скопированный, видимо, тоже с гонзаговского подлинника и являющийся театральным вариантом опять-таки камеронова «Храма Дружбы», переведенного в форму прозрачной ротонды. А среди набора декораций, посланных в 1818—1819 годах Н.Б. Юсупову в Архангельское, Гонзаго отправляет прямую разновидность камероновского «Павильона Трех Граций», этого предельно сквозного строения, куда природа зрительно вторгается и через широко расставленные, легкие колонны, и через густую, но не тесно чередующуюся балюстраду. И здесь, и в фресках под Библиотекой Гонзаго выполнял требование, которое сам сформулировал в «Музыке глаз». Размышляя о взаимосвязи зодчества и природы, он говорит: «...иногда образуется слишком заметный диссонанс, грубая резкость (*une impertinence*), если сразу дается переход от здания, совершенно упорядоченного (*entièrement régulière*), к неупорядоченному сельскому виду (*au champêtre irrégulier*), без какой-либо промежуточной части. Не было ли бы куда более закономерно переходить от правильного к неправильному постепенно (*par gradation*)?» В этом и состоял один из основных законов его «зрительной музыки», который он осуществлял настойчиво и убежденно, а Бренна брутально нарушил переделкой галерей. Помогать ему, — в этом не было ни нужды, ни влечения.

Но можно было стать его сотоварищем в строительстве иного рода, в декорровке отдельных интерьеров дворца, и прежде всего в малых садовых сооружениях. Их особенность в том, что они не господствуют над парком, а подчиняются ему. Они составляют его частность. Они являются скромным убежищем человека, добровольно и задушевно сливающего себя с природой. Именно тут у Бренны были точки соприкосновения с Камероном. Он проводил в Павловске две линии — главную и побочную; главная была для императора, побочная — для императрицы; главную проводил он сам, побочную нередко передоверял другим мастерам, тому же Гонзаго. Для Павла перестраивался, утяжелялся, ширился в масштабах и массивах камеронов дворец или наново возводилась крепость Бип, ретроспективно-романтическая, феодально-рыцарская, декоративно-средневековая, с донжоном, зубчатыми и островерхими башнями, подъемными мостами и пр. Мария Федоровна хозяйничала в глубинах парка, в отдалении от дворца и главного пути к нему. Здесь было царство сентиментализма, руссоистской романтики хижин, ротонд, руин, сдержанно-светлых или легко-печальных, глядящих на прошлое без зависти и на будущее без смирения. Такими были Старое шале, Новое шале, Пиль-башня, Воздушный театр и др. Ко всем им Гонзаго приложил руку, — и, может быть, не только приложил, но кое-что сам спроектировал и сам осуществил. Он не был зодчим, но зодчество уже влекло его. Позднее он станет открыто претендовать на звание архитектора — как это отметил Нестор Кукольник еще в 1837 году — и будет участвовать в соревнованиях на архитектурные заказы. Сейчас же он брал то, что предлагали обстоятельства. Конечно, хозяином работ был

Бренна, но выполнять их ему было некогда, и на месте сидеть он не мог. Наоборот, Гонзаго все более приживался к Павловску — встал в него. Не исключено, а даже очень вероятно, что он стал в помощь в отдельных частях декорировки дворца, — но прежде всего в легкой, парковой архитектуре, где его глаз и его вкус великого декоратора были нужнее, чем знание строительных навыков и технических приемов. Простые опытные исполнители в Павловске всегда были и при Камероне, и при Бренне, и после него, — вроде архитектора Шретера, осуществлявшего в начале 1800-х годов старые камероновские проекты; но никогда Павловск так не нуждался в художественном присмотре, как при вечно отвлекаемом на сторону Бренне, и никто, кроме Гонзаго, в эти 1798—1800 годы помочь не мог. Он, видимо, и присматривал, а порой, возможно, заменял Бренну.

На эту мысль наводит так называемая Пиль-башня. Это — первая из построек Павловска, связанная с именем Гонзаго. Он ее расписывал, и это бесспорно; но кто сооружал ее? Иногда предположительно говорят о Бренне; иногда вопрос обходит молчанием. Документальных данных нет — ни подписанных чертежей, ни планов. Единственное, что сохранилось, выполнено рукой Гонзаго: это проекты росписей башни, но проекты особого порядка, позволяющие предположить, что вся затея и осуществление ее шли от Гонзаго. Ничего специфически архитектурного в Пиль-башне нет; это — простейшее круглое строение с островерхой крышей: что тут было делать Бренне? Явно нечего. Да и не было нужды. Думается, мы можем предложить точное решение: наново возводить что-либо не приходилось уже потому, что основа, зодческий каркас стоял готовым. До-

кументальным свидетельством этого должно признать одно художественное произведение — превосходную акварель Семена Щедрина «Мельница» (ГТГ). Ее датируют 1792 годом, — возможно, что эта дата верна: какие-то остатки цифр рядом с подписью художника как будто наличествуют, они еле видны, и не исключено, что последняя цифра — двойка. Во всяком случае, акварель изображает старую мельницу на берегу речки — и вдали сооружения Павловска. Нет никаких сомнений в том, что это прототип Пиль-башни. Все было сохранено, — убраны только мельничное колесо, мостки да трубы, торчавшие из остова. Гонзаго получил строение готовым. Он лишь хотел надеть на него новый чехол. Он предложил покрыть старую мельницу своей росписью, придать строению характер «руины». Вся суть работы — в росписи. Это — объемная театральная декорация, поставленная на вольном воздухе. Живопись имитирует на ней то, что должно было бы быть объемно-рельефным. От крыши до цоколя все написано кистью — наличники окон, швы кладки, осыпающаяся штукатурка, обнажившийся остов здания, разрушающегося у крыши, и т. п. Именно это, во всю величину, сверху донизу, отображает проект Гонзаго, и это осуществлено им на деле.

О единоличной работе Гонзаго свидетельствует, думается, и еще один документ: в фондах Бахрушинского театрального музея, в Москве, существует лист с акварельным эскизом другого варианта Пиль-башни; он до сих пор не был опубликован, и историографами Павловска в расчет не принимался. Он представляет двойной интерес: во-первых, тем, что значительно усложняет общий замысел сооружения, во-вторых, тем, что позволяет вплотную поставить вопрос о художнике. Вместо

одинокой башни этот вариант предусматривает целую композицию: башню, соединенную со стеной, в которой проделаны полукруглые ворота и которая обрывается, ни к чему не примыкая. Сама башня приземистее и ниже и в размерах своих зависит от масштабов высокой, сложенной крупной кладкой стены. Вся композиция — театральнее, ибо рассчитана на ограниченное с боков и сзади пространство, которое выделяет ее и держит кулисами и задником, а не на открытую местность, где такое сооружение не имело бы зрительной опоры и, так сказать, «болталось» бы в пространстве. И в душевно-зрительном отношении воздействие такой постройки не дало бы того эстетического эффекта, к которому стремился автор: этот вариант дает полурешение между «руиной» и «крепостцой». Осуществленный проект Пиль-башни имеет все преимущества ясности намерений и последовательности приемов. Можно предположить, что бахрушинский эскиз был первой редакцией того, что окончательно оформилось в павловской постройке. Этот эскиз сделан наскоро и обще. Но беглость его манеры удержала черты «почерка», которые помогают узнать автора; он виден прежде всего в особом обращении с чернильным штрихом, в манере пера прикасаться к бумаге, начинать линию и кончать ее, — так делает, именно в черновых набросках, Гонзаго, особенно в привычных у него завитках и арабесках, совсем тонких по концам и плотных в средней части, воздушно лежащих на плоскость, не впитывающихся в бумажную массу, скорее скользящих по ней, чем сцепляющихся с нею. Бахрушинский эскиз не обладает той яркостью черт, которая делает авторство Гонзаго бесспорным, но их приметы подкрепляют предположение, что он был и компонистом, и осуществителем оконча-

тельного варианта Пиль-башни. То, что было выполнено, в наибольшей степени соответствовало его природе декоратора, мастера «à trompe l'oeil» [обмана зрения]. Такое здание — единственное в Павловске; другого подобного не укажешь; оно как бы нарочито сделано, дабы показать умение театральной живописи подменить оптической иллюзией реальный предмет; здесь Гонзаго дал первый образец того, что будет им затем повторено в пейзажных панно на открытом воздухе и в настенных фресках галереи дворца.

Пиль-башня входила задуманной частью в пейзаж павловской окраины. Это было эмблемой границы, символом конца владений; далее начинались поля, оттененные в своем просторе всхолмленностями и деревьями, уходящими к горизонту. Пиль-башня своей вертикалью на первом плане давала первое и сильнейшее ударение — она подчеркивала удаляющиеся горизонтальности пространства. Человеческая рука тут ощутительно вмешивалась в нетронутую, хочется сказать — сырую, органичность пейзажа. Она выявляла то, что в нем было скрыто. Осыпающаяся башня на рубеже парка, у равнины, навевала меланхолию, горько-сладостное чувство грусти. Недаром первый элегик русского декоративного пейзажа Семен Щедрин взял этот вид со старой мельницей сюжетом для одной из своих акварелей. Окраину любили. Сюда влекло хозяев и гостей Павловска. Правда, Пиль-башню иногда использовали не по лирическому назначению: Павел по-свойски нашел применение для ее цокольного подвала и сажал туда провинившихся пажей; зато Мария Федоровна восстанавливала честь сооружения, заходя сюда отдохнуть от прогулки и отдаваясь из окон второго этажа созерцанию расстилающихся далей.

Гонзаго помогал здесь природе выразить себя, а не навязывал ей измышленные формы и насильственный порядок, свойственные парковой эстетике минувшего столетия. Конечно, для рубежа XVIII—XIX веков влечение к естественности пейзажа было общим. Однако оно выражалось очень по-разному. И Камерон, и даже Бренна разделяли его. Но уже между Камероном и Гонзаго различие велико, и еще больше оно между ними и Бренной. Гонзаго — самый последовательный, самый тонкий, самый деликатный из теоретиков и мастеров пейзажной «органики», тут он скорее человек будущего, чем прошлого, и больше романтик, чем классик. Переделка и роспись Пиль-башни — начало его соприкосновения с парком Павловска. Это — первый шаг к тому, что широко и увлеченно станет он делать с павловской природой при наступлении 1800-х годов. Но тогда он будет хозяином этого дела; пока же он лишь неполномочный и случайный человек. Он чаще занят прямой своей профессией — живописца и декоратора. Именно так проявляет он себя и во дворце, и в обоих Шале, в Турецкой палатке, в Воздушном театре, в «Очарованном острове». К Старому шале он приложил руку, по-видимому, тогда же, когда работал над Пиль-башней, в 1798 году; Новое шале, Турецкая палатка и Воздушный театр были предоставлены его кисти в следующем, 1799-м. «Очарованный остров» создавался, вероятно, в самом конце 1790-х или в самом начале 1800-х годов, примерно в 1799—1801-м. Наконец, росписи во дворце сделаны к завершению брэнновских перестроек, в те же 1799—1800-е годы. В общем эти живописные работы заняли трехлетие, — малый срок. Никогда за всю свою долгую карьеру он так многообразно не проявил себя живописцем, как в эти три

года. По кусочкам, по частицам, точно бы на пробу, он тут ставил себе и решил ряд задач в широком охвате, от станковой ведуты до фрескового иллюзионизма и от декоративных арабесок до монументальных плафонов.

В Старом шале, своего рода швейцарской хижине, сооруженной в 1780 году, одной из первых парковых построек Павловска, Гонзаго проявил себя в двойном качестве — мастера плафонной живописи и мастера ведутной живописи. К сожалению, с внутреннего убранства не было сделано никогда никаких воспроизведений, а уже к 1920-м годам здание представляло собою полуразвалившееся сооружение. Но в описи 1790 года есть указание: «...в боковой темной... на стене небольшая фреска, с перспективою». А. Успенский в описаниях Павловска 1905 года («Художественные сокровища России». № 1. С. 99), говоря о Старом шале, сообщает: «В следующей комнате направо (очень маленькой, в одно окно и шириною около аршина) на стене представлен перспективный вид колоннады». В. Курбатов в очерке и путеводителе по Павловску 1911 года передает свои впечатления так: «До сих пор сохранились... красивая роспись купола и мозаичный пол... В маленькой комнате на стене — великолепная перспектива работы П. Гонзаго». Вопреки высокой оценке автор не считал нужным сфотографировать эту перспективу, и это тем более жаль, что, сохранись ее воспроизведение, у нас было бы первое для российского периода Гонзаго проявление того искусства, которое достигнет зенита в знаменитых фресках под Библиотекой Росси.

Ничего не осталось к началу XX века, к тем же 1910-м годам, и от росписей Гонзаго в Новом шале, построенном Брен-

ной в 1799 году. Пожар превратил в развалины постройку, состоявшую из каменного полусвода, крытого «сельской», соломенной крышей, с бельведером на ней. Но в 1910-х годах еще можно было представить себе, какова была гонзаговская живопись внутри: ее остатки показывали, что на своде раскинулась декоративно-живописная композиция из стайки голубей, рассеявшихся по жерди, а в нишах стены Гонзаго написал корзины с цветами. Уже сами по себе эти мотивы свидетельствуют и о существовании росписи, и о форме ее: свод как небо, голуби как явление его стихии, связующее человека с высью, цветы как эманация небес в природном мире; это как нельзя более программно и типично для русского сентиментализма рубежа двух столетий, для эпохи расцвета славы молодого Карамзина, когда всяческие варианты голубей и цветов встречаются и на фарфоре, и в книжных заставках, и в бисерных вышивках и т. д., и т. п. Это в высочайшей степени отвечало вкусам Марии Федоровны, водившей детей и свиту в Новое шале, вечерами, когда на человека и природу нисходит мир, пить семейный чай. Надо лишь представить себе, что в расхожести такого рода изобразительного мотива Гонзаго внес всю ту меру чеканной легкости изящного лаконизма, какая у него всегда отличала декоративные композиции этого порядка. Ему было глубоко свойственно понимание типичности того или иного декоративного жанра. Ему было не тесно в ее законах. Он умел показать в ней то свое, чего не проявлял в другом жанре, где находил иные пути выражения собственного искусства. Сопоставляя это разнообразие проявлений, можно прийти к выводу, что в росписях парковых построек Гонзаго наиболее ощутительно стоял на перекрестке двух столетий, был наиболее

промежуточен в своем искусстве. Он глядел вперед, но и оглядывался: рокайльные истоки раннего классицизма дают себя чувствовать в классике гонзаговых настенных арабесок и плафонных живописных вязей. Они всегда продуманны, уравновешенны, прозрачны по строению, ясны по ритмам, сдержанны по форме, — но сквозь все эти свойства нового стиля проступает старинное изящество, чуть ли не кокетливость, выражающая себя там в завиточках, тут в кружочках, в какой-то эфемерности общего впечатления, которая обусловлена кружевной манерой вести композицию. Это видно не только по таким типичным созданиям, как «Зачарованный остров», — это прослеживается даже в середине 1810-х годов, в пору начатков александровской неоклассики, на гонзаговских росписях и украшениях Розового павильона.

Уже сама по себе затея сооружения «Зачарованного острова» ведет назад, в глубь XVIII века. Для 1790-х годов это — анахронизм, какой бы модный, новейший оттенок сентиментализма в него ни вкладывать. Направляющие требования Марии Федоровны здесь чувствуются явственно. Гонзаго менее всего, конечно, занимался имитацией стиля и настроений давно отошедших десятилетий, когда создавал эту декорровку из трельяжей, листовы, лампионов, фонарей, ваз и пр. Его замысел, уцелевший в виде проекта, дает все гонзаговские черты самостоятельности, стройности, непреложной ясности целого и частных. Но общая «боскетная», вытянуто-циркулярная, форма трельяжей, прихотливая зубчатость осветительных приборов и живописная разбросанность плюща и листовы при смешивают сильнейшее ощущение декоративной эстетики минувшего, тех «*Îles enchantées*» [«Зачарованных островов»], ка-

кими их делали три четверти века назад. Любопытно, что даже Росси, творец александровского ампира *par excellence* [прежде всего], сделал для Павловска «проект беседки из зелени», в котором эта оглядка назад, на эстетику боскетов, выражена еще прямолинейнее, подчеркнутее, чем в гонзаговском «Зачарованном острове». И тут опять-таки не имитация, а переработка; его листовые аркады, и особенно самый план беседки, строгие, целесообразны, расчленены; они классичны, но в их новизне старина слышится.

Сохранился еще один образец того же порядка: «проект цветочной беседки». По очертаниям это строгая классика, своего рода утонченный вариант «Храма розы без шипов», построенного, видимо, Камероном в Александрии, у границ Павловска. На проекте — ротонда на четырех колоннах с невысоким куполом. Но вся она сложена из ящичков с цветущими растениями, это — зрительно-хрупкое, нарядно-эфемерное сооружение, лишенное простейшей стойкости, не говоря уже о «*aere perennius*» [меди вековечней], каким наделена классика: это декорация, пригодная для «*Île enchantée*» в понимании 1790—1800-х годов; сравнивая этот проект с упомянутым уже декорационным вариантом «Храма дружбы», можно с достаточным основанием предположить, что и проект цветочной-горшечной ротонды принадлежит Гонзаго.

Надо думать, что в том же духе работал он и над созданием «Воздушного театра». Тут ему были все карты в руки, прежде всего по специальности. Вся затея осуществлялась не зодчески, а декорационно, театр составлялся из деревьев, листвы и приставных холстов; все стояло на открытом воздухе; кулисы были из зелени, сцена простейшая, досочная, приспособлен-

ная для расписных задников и расписных щитков лиственных кулис из поперечных рядов акации. Настоящему архитектору тут нечего было делать. Скорее всего, сочинял, воздвигал и оформлял это легкое сооружение один Гонзаго, в том же классико-боскетном стиле. Выдержать испытание времени такая эфемерида не могла, она не раз поновлялась, все более утрачивая первоначальные черты, а к 1920-м годам вообще перестала существовать как постигаемое глазом целое.

Еще более кратковременной была жизнь другой декоративно-строительной эфемериды, где авторство Гонзаго представляется бесспорным: неподалеку от Воздушного театра около 1799 года была сооружена Турецкая палатка. Просуществовала она лишь полтора десятилетия: в 1815 году она была снесена, а в 1820-м на ее месте Росси выстроил Турецкую беседку. В архивных документах XIX века она связывается с именем Гонзаго: «переправлено в 1809 году за 800 рублей, окромя Гонзаговой работы». Семью годами раньше Шторх в «Письмах из Павловска» (1802) говорит о ней как о гонзаговском создании. В Атласе Павловска 1799 года есть ее рисунок: это овальная беседка, стоящая на тонких столбах, с холщовой кровлей, собранной к главке и увенчанной двуглавым орлом, и с холщовыми боковинами, растянутыми наискось, в виде шатра. И боковины, и кровля, и главка, и, видимо, столбы были расцветены покраской, а внутри, судя по упоминанию, приведенному выше, вероятно, был подвесной плафон, написанный Гонзаго. Все вместе представляло собой сооружение *à la turque* [в турецком вкусе]— еще один пережиток глубокого XVIII века, маскарадно-декорационный анахронизм светского увеселительного общежития, проявляющий себя все реже, но

еще держащийся в театре и в дворцовых «bals masqués» [балах-маскарадах]. Возведение такого рода постройки можно считать крайней точкой гонзаговского ретроспективизма, наибольшей оглядкой назад, на эстетику рокайля. Противоположный край обозначится участием Гонзаго через полтора десятилетия в сооружении и декорровке большого зала Розового павильона, где гонзаговский классицизм получит наиболее современную форму раннеалександровского ампира. Точку же равновесия старины и новизны надо видеть в работе Гонзаго над постройкой Елисаветина павильона, осуществленной применительно к проекту Камерона архитектором Шреретом в 1800 или 1801 году, возможно при соучастии Гонзаго, который, во всяком случае, написал плафон. Уже Шторх, передававший свои впечатления по свежим следам, в 1802 году, называл Елисаветин павильон «архитектурным капризом», имея в виду сочетание строгой классики и декоративной буколки. Гонзаговская роспись потолка такова же: плафон изображает открытое небо, а у края, к карнизу, написана как бы свисающая вниз ветка березы, которая словно растет где-то у стены, снаружи, и перекинула внутрь зала ажурный конец одной из своих ветвей; четкость композиции, лаконизм форм, уравновешенность элементов, оправданность их сочетания — классична; эмоциональность замысла, его обращенность к чувству смотрящего, выисканность арабеска листвы, — так сказать, «пасторальны». В целом это сложное проявление сентименталистской эстетики, нашедшей под кистью Гонзаго гармоничное сочетание своих разностремлений.

Они не до конца изжиты и в гонзаговском решении большого зала Розового павильона, но там они сведены уже к ми-

нимуму. Главенствующая линия в них ясна и последовательна; побочная — ослаблена и поверхностна. Розовый павильон был построен Воронихиным в 1807 году для князя Багратиона, в качестве небольшого помещичьего дома-дачи строго классического стиля, прямоугольного в плане, с четырехколонными портиками со всех сторон и невысоким куполом над круглым залом в центре; спустя четыре года Мария Федоровна откупила дачу и наименовала ее «Павильоном роз», окружив постройку обильным насаждением розовых кустов; еще три года спустя, летом 1814 года, после завершения победоносной кампании против Наполеона, по случаю приезда Александра из Парижа и его визита к матери в Павловск для семейного торжественного ознаменования встречи был пристроен большой танцевальный зал; он был расписан и изукрашен Гонзаго; однако есть все основания считать, что и самая пристройка спроектирована и выполнена им самим. Никакого другого мастера в эту пору не было в Павловске, а высота вкуса и совершенство форм проникнуты одними приемами проявления и в архитектурных частях, и в живописных, и в декоративных. Это один глаз и одна рука; поскольку же два последних элемента бесспорно гонзаговские, документально засвидетельствованные, то следует отнести и первую составную часть этого единого целого к тому же имени; это подкрепляется еще и тем, что все решение по самому существу не зодческое, а декоративное: отнимите четырехколонное, увенчанное легким фронтоном сооружение у входа, как бы приставленное к стене, а не выросшее из нее, уберите арабески с потолка и карнизов, свисающие гирлянды искусственных цветов, бутафорски-легкие люстры и настенные

канделябры — останется простейшая пристроенная «коробка». Прием большого театрального мастера, создающего из некрепких материалов видимость устойчивых форм, здесь нашли первоклассное применение. Гонзаго решал задачу, какой ни разу не решал раньше: дать наиболее последовательное выражение русской классики в ее наиболее свежем облике — начинающегося русского ампира 1810-х годов. Это он выполнил: несравненная легкость и «эллинистическое» изящество элементов — колонн и фронтона, лепнины карнизов и живописи фриза — ясная расчлененность составных частей и ясное соединение их в общую композицию, уравновешенную, прозрачную, гармоничную, создают единство, какого у Гонзаго в архитектурно-декоративных решениях еще не было. Конечно, оно хрупко, оно не обладает непоколебимостью и логикой «римских» форм Кваренги, палладианства Каме-рона, неозэллинизма Росси; в гонзаговском убранстве зала, в гирляндах, канделябрах, люстрах есть легкость декорации, сообщающей свои свойства всему залу — его основным постоянным частям. Но этот привкус маскарадной пасторальности — единственное, что тянет назад, к фестивальной эстетике прошлого. Это — только оттенок в целостной композиции нового стиля.

5

Эти раскинувшиеся на полтора с лишком десятилетия, с 1798 по 1814 год, легкие архитектурно-декоративные работы можно назвать русской линией гонзаговского искусства. Судя по тому, что мы знаем об итальянском периоде, Гонзаго на родине таких задач не решал, да они перед ним и не вста-

вали. За пределы театра он почти не выходил, а когда изредка выходил, то лишь для того, чтобы применить свою вторую специальность, которая была традиционно свойственна единой профессии декоратора и составляла ее неотделимую часть. Этой второй специальностью был иллюзионизм, живопись *à trompe l'oeil*. В ранние годы молодой Гонзаго использовал ее в ландшафтно-перспективных фресках, которые были им написаны в 1782 году во дворе пармского палаццо Вентури-Петорелли. О других его работах такого рода ничего неизвестно. Более чем вероятно, по второстепенности положения Гонзаго в Италии, что пармские ведуты были у него единственными. Россия и здесь стала для него не мачехой, а матерью. Павловск, со своим неторопливым и щедрым строительством, открыл простор и для его перспективизма. Если в парковых постройках и росписях Гонзаго прежде всего русский мастер, такой же как его предшественники и современники иноземной крови — Камерон, Кваренги, Бренна, Дж. Скотти и т. п., если печать русского сентиментализма, русской неоклассики, русского ампира лежит на этих гонзаговских работах, то широкие возможности Павловска были благоприятны и для наследственно-итальянской линии гонзаговского мастерства, проявившейся в композициях палаццо Вентури.

Школьную выучку он получил на родине, в венецианском перспективизме второй половины XVIII века. Своих наставников он поминает сам в «*Information à mon chef*», и сам же указывает, каковы были его отклонения от их методов и их склонностей.

Он проходил непосредственную выучку у академистов-электиков венецианской «ведуты» 1760—1770-х годов. Его

учителя, Визентини и Моретти, стремились благополучно свести концы с концами, сочетая сухость линейного перспективизма, нашедшего наиболее художественное свое выражение у Панини, с мягкостью колоризма, достигшего высшего проявления в пейзажах Каналетто. У Визентини равновесия было больше, у Моретти — меньше. Первый прикрывал свои архитектурные композиции дымкой подчеркнутой живописности приемов; второй оставлял преобладание линейности незатушеванным. Оглядываясь с конца жизненного пути на годы обучения, Гонзаго назвал обоих своих руководителей «венецианскими педантами» — «les pédants de Venise», — с той безжалостной точностью, с какой отмечал «дрянной колорит» у идола своего отрочества, Карло Бибиены — «le mauvais coloris de Bibiena» — и мешанину методов у последующих наставников, миланских декораторов братьев Гальяри — «la nonchalance des Galiari». В эти 1760—1770 годы, отданные ученичеству, Гонзаго пришел было даже к мысли о том, что «живопись является по существу лишь делом выучки и памяти», «точной и систематической дисциплиной — «une science régulière et systématique». Он говорит, что эти выводы могли бы вообще «охладить его» и побудить «бросить профессию», если бы он не сделал открытия, что «вина не в искусстве, а в художниках» и что публика все же умеет отличить и оценить лучшее в их дарованиях; этим лучшим были идеал величественности у Бибиены («l'idéal grand de Bibiena») и «счастливая наивность изобразительности» у Гальяри («heureuses productions naïves de mes derniers précepteurs»). Это решило его судьбу: он остался художником. Но он должен был определить свой выбор.

Он начал с бибиеновской линии: «Нетерпеливо добиваясь хоть какого-нибудь успеха, я стал всякий раз, как представлялся случай, вводить диковинное, величественное, пышное, — и зрительный зал отзывался аплодисментами». Потом он перешел к урокам популярности Гальяри: «Успех братьев Гальяри я усмотрел главным образом в их обращении к простейшему здравому смыслу. В этом явно состоял их секрет... [Зрители] терпели часто тривиальность их идей ради простого, ясного и поистине простодушного исполнения». И это тоже он испытал на практике: «Убедившись, как постоянен интерес, вызываемый ясной передачей действительности (*qui vient de la clarté de l'imitation*), я стал время от времени вводить небольшие зрелища, простые и точные, самых обыденных сюжетов, изображенных без какой-либо художественной аффектации, именно такими, какими они представляются беспристрастному, внимательному наблюдателю. Эти мои опыты не давали большого эффекта при открытии сцены и не привлекали взглядов зрителей с той силой, с какой умели это делать величественность, пышность, диковинность. Но зато они заставляли более длительно заниматься собою, глядеть на себя, изучать себя, делать замечания и сопоставления с предметами, которые были объектами воспроизведения».

Так наметилась особая гонзаговская тропа. В вездущную декорацию и перспективную живопись XVIII века Гонзаго внес свой вариант. Если его общее определение гласит, что «декорация есть искусство овладевать зрительным восприятием (*dominer le sentiment de la vue*) при помощи видимостей или обликов, наделенных соответственными характерными чертами (*par des aspects ou apparences caractéristiques convenables*)», — то первая

часть формулы является школьной, обыденной, а подчеркивание «характерности» — особой, гонзаговской. Оптическими фокусами живописи à trompe l'oeil преследовалась не только задача создать на плоскости иллюзию объемности; тут было стремление придать иллюзии жизненный характер, подменить ею действительность. Иллюзионизм «вымышленной архитектуры», который в декорационном творчестве Джузеппе Бибиены, последнего из великих Бибиен, еще создателя, а не эпигона школы, — достиг головокружительного фантазма, парадоксальной сложности и завершенного отрыва от возможностей и видимостей реального зодчества, — Гонзаго сменяет на иллюзионизм передачи конкретно существующего. Он — «натуралист». Его перспективная живопись сообщает вымыслу бытовую убедительность, а воспроизведению действительности дает осязательность жизни. Гонзаго обманывает глаз зрителя так, что заставляет поверить в существование несуществующего и в реальность нереального. Он хочет казаться достоверным даже в вымысле. Он отказывается от конструктивных нелепостей и художественных гипербола бибиеновской школы. Он порывает с ее методами и образами: в душевном отношении — с ее повышенным пафосом и порой неистовством; в композиционном отношении — с ее нарочитой усложненностью и зачастую неразберихой; в масштабном отношении — с ее принудительным циклопизмом и нередко гигантоманией. Гонзаго ищет для своих trompe l'oeil естественности. Через голову Бибиен и их предшественников в Сейченто Гонзаго обращается к ренессансным нормам театрально-ведутной декорации — к их жизненной обусловленности, жизненным пропорциям и жизненной согретости. Уже Рафаэль в «Афинской школе» дал канон органической пространственно-

сти и масштабности таким опытам перспективизма; по его следам Бальдассаре Перуцци в Фарнезине и дворце Киджи создал решающие образцы живописного иллюзионизма; Скамоцци перенес их в объемную декорацию улиц на сцене палладиевского Teatro Olimpico в Виченце, а Серлио, перуцциев ученик, закрепил их в положениях и рисунках первой книги своей «Архитектуры». Все здесь было соотнесено с человеком, человек был мерой и целью. Именно этим пренебрегала в своей театральной работе школа Галли-Бибиена: ее декорации, так сказать, «внечеловечны» или «сверхчеловечны». Гонзаго вернулся к живым объемам и живому восприятию актеров и зрителей. Он не теряет этой цели в самых высотных композициях и в самых удаленных «перспективах». Наш глаз не пугается первых и не затеривается во вторых, как того хотят и ищут бибиеновцы; мы восхищаемся гонзаговской «высью», ибо легко соизмеряем себя с нею; мы втягиваемся в гонзаговскую пространственность, ибо она доступна нашему охвату. В этом — основное свойство перспективных композиций Гонзаго. Но таково же оно в иллюзионизме Чинквеченто. Поразительна родственность городских vedute в сценических рисунках Скамоцци и Гонзаго: сравним «disegni scenici» Скамоцци из Фарнезины и гонзаговские театральные наброски видов Петербурга: какая наследственная близость восприятия и построения! Но то же самое наличествует у него и на другом конце — в соотношениях с венецианской vedutной живописью конца XVIII века. Если Гонзаго пренебрегает эпигонской образностью и педантическими приемами своих школьных учителей, Визентини и Моретти, то увлеченно воспринимает, усваивает, отражает решающие черты решающих перспективистов Венеции — Канале и Белотто. Перуцци — прапрадед, а оба

эти — ближайшие и естественные наставники в искусстве создания реалистического, можно сказать — «портретного» иллюзионизма ведуты на фреске и на сцене. Эта «портретность» театральной видописи была гонзаговской новинкой; но обязан он этим изобретением перспективному мастерству Каналетто. Его ощущение городского пространства, его ритмы вертикалей, передающих чередование уходящих к горизонту зданий, непреложная достоверность его «ведут», его лирическая влюбленность в изображаемые виды — все это отразилось в Гонзаго. Он лишь применил эти свойства к сцене, сделал нужные выводы сообразно с возможностями и природой театра. Он пришел к принципам панорамы. «Характерность черт», о которой говорится в гонзаговском определении задач декорации, получила в «панорамности» завершающее выражение.

Этот опыт впервые Гонзаго осуществил в начальную пору самостоятельного декораторства, — видимо, в середине 1770-х годов, — в миланском театре. Он так повествует в «Information à mon chef» о своих поисках: «Я стал искать образцы в интерьерах зданий, на улицах и в загородных видах (*dans les campagnes*). Я стал чувствительным к эффектам правдоподобия (*aux effets du vrai*), я запоминал и усваивал их черты и выразительность, — вносил все большую естественность, истинность и занимательность в мои работы. Наконец, случай окончательно открыл мне глаза и дал чекан моей живописной реформе (*à ma reforme pittoresque*). Большой Миланский театр представляет собою великолепное здание, украшенное богатым порталом из камня и выгодно расположенное в месте, сугубо посещаемом горожанами. Мне пришло на мысль воспроизвести это здание на сцене и показать его наружный вид тем, кто находился внутри него. Из ок-

на, неподалеку, я точно скопировал здание и все окружающее... В этом случае дело шло о создании такого вида, который был бы настоящим портретом местности (effectivement un portrait de l'ensemble)... Поэтому я счел себя вправе полностью отдаться имитации. Не прибегая ни к каким живописным условностям, ни к какой нарочитой красоте, я вычертил и расцветил этот портрет точно по натуре».

Он понимал, что его «réforme pittoresque» становилась отрывом от живописного искусства: «...уже не живописью было то, что я делал в театре, — это было другим искусством (un autre art), которому надо было давать другое имя». Он не испытывал смущения от такого открытия, — наоборот: «Пусть так, говорил я себе, не все ли равно, как именовать это, если оно могло явиться искусством передавать вещи в их подлинной видимости (leur véritable apparence)». Он понимал и природу того интереса, который возникал у зрителей: тут была занимательность «узнавания». «Эффект был поистине необычайным, — свидетельствует он, — зрители пребывали несколько мгновений в раздумчивом изумлении, породившем глубокое молчание. Один спрашивал другого: где мы — внутри здания или снаружи? Все долго занимались тем, что распознавали и называли знакомые предметы — потом разразились аплодисментами... После этого события я обрел всю уверенность ремесла» (toute la certitude de pratique).

Четверть века спустя он применил эту горделивую «toute la certitude de pratique» в Павловске. Мы не можем судить о миланском опыте, ибо ничего от него не сохранилось; но мы можем поверить Гонзаго на слово, глядя на эскизы его русских декораций и на живопись его русских фресок. Первые подтверждают рассказ о случае в Миланском театре, вторые гово-

рят о характере «ведут» в пармском палаццо. На маленькой сцене Павловска он повторял фокусы панорамного иллюзионизма: в коллекции дворца существует проект сценического воплощения одного из характернейших зданий, высочайшей игрушки, «рыцарской» крепости Бип, сооруженной Бренною; она воссоздавалась в наиболее выразительных чертах своего «средневековья»; нетрудно представить себе, какую осязательность придавала ей передача *à trompe l'oeil*. Еще более портретен помянутый выше рисунок с петербургским видом на Эрмитажный театр: его театральное воспроизведение должно было дать зрителю ощущение реальной видимости; таков же «Вид на Биржу, Адмиралтейство и Зимний дворец», позволявший петербуржцам так же «читать» декорацию, как некогда читали ее применительно к Ла Скала миланцы; того же порядка — эскиз перспективы зданий Царского Села, находящийся в так называемом «Альбоме Гонзаго» (Исторический музей): это не подлинник, а копия, сделанная техником; но ее гонзаговская природа столь же неоспорима, как неоспорима ее панорамная направленность. Думается, что и огрубленно-ремесленная «Набережная» была в оригинале сделана Гонзаго и тоже передает один из уголков Петербурга; ее театральное назначение подчеркнуто фестонами занавеса, обрамляющего портал сцены. «Портретную линию» пейзажного иллюзионизма Гонзаго проводил на русской сцене, как видим, достаточно широко. Но это означало, что он становился здесь русским художником. Зрители Петербурга и Москвы, Гатчины и Павловска должны были не просто распознавать по внешним приметам знакомые места, а еще душевно почувствовать их внутреннее тождество с действительностью. Гонза-

го в своих теоретических писаниях подчеркивает такое требование к себе. Он выполнял его. Но это вводило его не гостем, а своим человеком в русскую видовую живопись — сотоварищем Ф. Алексеева и предшественником Венецианова.

Вторая, «непортретная», разновидность *trompe l'oeil* создавалась теми же приемами, но в иной дозировке. Они должны были принимать еще более решительную форму. Этого требовала убедительность передачи «сочиненной действительности». Тут не с чем было сравнивать и нельзя было «узнавать», — тут выдуманное, измышленное нужно было заставить принять за настоящее, существующее. Полноту торжества гонзаговский иллюзионизм получал именно здесь. Одного внешнего правдоподобия было мало. Гонзаго с изумительной глубиной постиг, что человеческий глаз не только видит, но и чувствует. Достоверность зримого определяется не только совокупностью характерных примет, но и душевным откликом, вызываемым ими у смотрящего. Свой иллюзионистический натурализм Гонзаго направлял одновременно на зрение и на чувство. Он был сентименталистом в доподлинном, историческом смысле термина, не отменявшим господства разума во имя власти души, а умерявшим, окрашивавшим его ею. Потому-то, если его театральная «*réfôgme pittoresque*» требовала точного воспроизведения предметов, это значило не только соблюдение «*leur véritable apparence*», но и сохранение их внутренней настроенности.

Гонзаго выразил это в замечательной формуле, в которой заложено зерно всего дальнейшего развития сценической живописи: «*En décoration tout doit être senti, non pas conçu*» — «В декорации все должно быть прочувствовано, а не логически построено». Он прокомментировал это несколько раз в

своих писаниях: «Ничто не может возместить недостаток чувства (*le défaut de la sensibilité*), а вкусы холодных рассудочников, которые ставят себе в заслугу то, что они познают без помощи чувства, составляют исключение». В другом месте говорится: «Различные ступени совершенства, обычно свойственные изящным искусствам, таковы: познать наилучшие средства выполнения — значит быть просто хорошим художником; почувствовать впечатления от предметов (*sentir l'effet des choses*) и уметь передать это другим — значит быть хорошим художником-поэтом; познать причины, вызывающие эти впечатления — значит быть художником-философом». Тот же, кто соединит все три качества, будет художником в полном смысле слова (*l'artiste par excellence*).

В сочиненных композициях эта триада может быть выражена наиболее легко и целостно, ибо тут художник наименее зависим от существующего и наибольший хозяин своей теме. Панорамность иллюзионизма здесь приобретает новое свойство: она служит основанием, но не самоцелью; она — исходный пункт правды видимостей, завершающейся правдой впечатлений. Гонзаго в Павловске создал высочайшие образы этого рода. В противоположность тому, что стало с его театральными декорациями, мы можем судить об этом не предположительно, мысленно перенося эскизы на сцену, а достоверно, глядя на сохранившиеся подлинники, — вернее, могли полновесно судить еще несколько лет назад, до гитлеровского нашествия, а ныне, увы! только по испорченным пожарами, полууничтоженным остаткам фресок в Павловском дворце. Эта живопись *à trompe l'oeil* под Библиотекой Росси и возле нее стала для последующих поколений центральным памятником гонзаговского ис-

куства. Но для людей начала минувшего века она была в ряду других таких же, не менее, если не более совершенных его проявлений. Во всяком случае, они ставили перед художником более трудные задачи и требовали более сложного мастерства. Нам вообще нелегко представить себе, что это могло быть осуществлено сколько-нибудь удовлетворительно. Наше зрение, прошедшее вековое развитие и утонченное столькими этапами живописи, не принимает панорамности, — особенно не в специальном помещении, а на открытом воздухе. Для гонзаговских современников дело обстояло не так; их глаз легче поддавался обману; они испытывали восторженное удовлетворение перед чудесами гонзаговского пленэризма. Речь шла именно об этом. Они свидетельствуют, что даже такие головоломки иллюзионизма удавались Гонзаго. Они были решены им в Павловске, в середине 1810-х годов.

Летом 1814 года резиденция императрицы-матери соприкоснулась с праздничными ознаменованиями низложения Наполеона. Сначала 9 июня Мария Федоровна принимала «вестника победы», великого князя Константина Павловича; радость была выражена исполнением оперетты Шаховского — Кавоса «Казак-стихотворец», балетным дивертисментом и апофеозом славы; нет сомнения, что Гонзаго приложил свою руку к декорам, но в какой мере и к чему именно — неизвестно. Полтора месяца спустя Павловск встречал главного виновника торжества, императора Александра. Для этого события Гонзаго был использован в полной мере; в течение семнадцати дней, — видимо, под его смотрением и, бесспорно, по его проектам, — к Розовому павильону, с восточной стороны, был построен, расписан, разукрашен большой танцевальный зал с по-

луциркульным балконом, выходящим на лужайку парка; а вдоль заднего фасада павильона, в обрамлении кулис из кустов и цветов, была поставлена огромная декорация, написанная Гонзаго. 27 июля император был встречен у воздвигнутых триумфальных ворот хором певцов в русских костюмах; такой же хор в национальном убранстве встречал его у павильона; далее шли четыре мимические интермедии, выражающие радость россиян и исполненные сначала детьми, потом юношеством, далее женами воинов, наконец, родителями их; заключение ознаменовалось прохождением войск, возвращавшихся в родные селения. Такое родное селение, русская деревня и была написана Гонзаго на гигантском полотнище. Оно поразило очевидцев и долго служило предметом изумления посетителей Павловска. Композицию поминали в стихах и в прозе. В павловском альбоме для гостей, среди виршей, встречаем такие строчки: «А войдя в огромну храмину, / Изукрашенну всю розами, / Мы Эдем второй воображаем тут, / Но, глянувши в даль, изумляемся, / Видев призраки сельских хижин, / Кистью чудною живописанных». Через два года после празднества Свиньин поминал в описании Павловска («Достопримечательности С.-Петербурга и его окрестностей», 1816), что «многие зрители долго оставались в обмане». Обстоятельнее всех описал сюжет и эффекты гонзаговского холста С.Н. Глинка в «Русском вестнике» 1815 года: «Я прошел за Розовый павильон и увидел прекрасную деревню, с церковью, господским домом и сельским трактиром. Я видел высокие крестьянские избы, видел светлицы с теремами, видел между ними плетни и заборы, за которыми зеленеют гряды и садики. В разных местах показываются кучи соломы, скирды сена и проч., и проч. Только людей в степи не

видно было: может быть, подумал я, они на работе... Уверенный в существенности того, что мне представлялось, шел я далее и далее вперед. Но вдруг в глазах моих начало делаться какое-то странное изменение: казалось, что какая-то невидимая завеса спускалась на все предметы и поглощала их от взора. Чем ближе я подходил, тем более исчезало очарование; все, что видно было выдававшимся вперед, поспешно отодвигалось назад; выпуклости исчезали, цветы бледнели, тени редели, оттенки сглаживались; еще несколько шагов, — и я увидел натянутый холст, на котором Гонзаго нарисовал деревню; десять раз я отступал несколько сажен назад и видел опять все!.. Наконец, я рассорился со своими глазами, голова моя закружилась, и я поспешил уйти из области очарования и чудес».

Этим свидетельствам надо верить, хотя нет возможности их проверить. Чтобы добиться в условиях открытого воздуха такого оптического обмана, надо было достичь невероятной маэстрии в живописи à trompe l'oeil. Явно, что Гонзаго находился на неизмеримом расстоянии от обычных, ландшафтно-перспективных, панно, украшавших все дворцы и Павловск в частности: сравнение с пейзажными композициями гонзаговского сотоварища по работе Дж. Скотти с их условной, кулисно-плановой пространственностью и условной же декоративной обобщенностью природы наглядно показывает, что это была не только великая разность дарования, но и противоположность самого существа искусства. Гонзаго был прав, говоря: «...ce n'était plus de la peinture, — c'était un autre art» [«...это была уже не живопись, а другое искусство»]. Даже в отношении его собственных ранних пейзажей происходило, видимо, то же самое: у нас нет прямых возможностей сравнения, но со-

хранившиеся в Милане две графические композиции, изображающие «Пасторальный ландшафт» с идиллическими селянами на фоне мирного селения и «Героический ландшафт» с поединком двух латников из-за красавицы на фоне замка, позволяют утверждать, что ранний Гонзаго в плоскостной, не театральной живописи не переходил традиционных, вековых граней. Как ни энергично лепит он объемы, как ни противопоставляет сплошными массами резко освещенные и резко затененные предметы, как ни формирует их размещением осязательность пространства, — все же это очень далеко от иллюзионизма, примененного им в миланском театре в 1770-х годах и в Павловске — в 1810-х.

Примечательно в этом смысле сопоставление, которое сделал Венецианов. Он находился в преддверии великого открытия для себя «живописи à la natura». Как известно, это случилось у него в 1820 году, когда в Эрмитаже появился перспективный интерьер «Внутренность церкви капуцинов» Гранэ. Не подлежит сомнению, что Венецианов видел и гонзаговскую декорацию 1814 года в Павловске; есть также все основания предположить, что ее сюжет — русская деревня — крепко отложился в его впечатлениях и сыграл свою роль в появлении крестьянской темы в его живописи. И все же не Гонзаго, а Гранэ дал решающий толчок. Венецианов написал, сравнивая обоих художников: «Сия картина («Ц. Капуцинов» Гранэ) произвела сильное движение в понятии нашем о живописи, мы с ней увидели совершенно новую часть ее, до того времени в целом не являющуюся. Увидели изображение предметов не подобное или точное только, а живое, не писание с природы, а изображавшуюся самую природу. Увидели в ней то, чем нас очач-

ровывал в декорациях великий художник Гонзаго». Как видим, большой эпитет при имени Гонзаго не помешал Венецианову отметить различие его мастерства от гранетовского: это значит, что для венециановского глаза Гранэ не переступал границ живописи, а Гонзаго их нарушил.

Второй опыт того же порядка Гонзаго сделал спустя два года, в 1816-м, когда в Павловске состоялось семейно-официальное торжество — празднование бракосочетания великой княгини Анны Павловны с принцем Оранским, Вильгельмом. На сей раз Гонзаго написал холмистый пейзаж с иноземной деревней; впереди, отступя от холста, были разбиты палатки с войсками, вернувшимися после завершения Заграничного похода. Барон Корф в «Воспоминаниях» говорит еще о декорации «окрестностей Парижа и Монмартра с его ветряными мельницами работы славного декоратора Гонзаго» и относит это к той же встрече Александра I в 1814 году; поскольку ни один другой источник не подтверждает этого, надо думать, что Корф смешал в памяти композиции 1814 и 1816 годов.

Как бы то ни было, трудности, побежденные Гонзаго в *trompe l'oeil* на открытом воздухе, были таковы, что совершенство его иллюзионизма в обычных условиях, в полузатененном помещении, должно было достичь предела. Оно выразилось в знаменитой серии фресок, написанных в нижней галерее, под Библиотекой Росси и на ее стене. Время возникновения их не документировано. Однако есть все основания думать, что они одновременны возведению Библиотеки, т.е. 1822—1823 годам. За это говорят их стиливая связь с российской постройкой, их превосходное сочетание с ее масштабами, их использование ее условий и, наоборот, разность их с анало-

гичными, но более ранними росписями Гонзаго во дворце, какова роспись потолка в проходном кабинете бельэтажа, ее другой, неосуществленный вариант и такой же неосуществленный эскиз монументального плафона в центральном зале. Эти композиции относятся к 1799–1800 годам, когда Бренна заканчивал перестройку дворца, а Гонзаго начал оседать в Павловске. На них еще лежит печать промежуточности, у них — переходная порода; старое и новое смешано; плафонный XVIII век переливается в XIX, но не завершает движения. Беспokoйный атектонизм архитектурного *trompe l'oeil* на потолке проходного кабинета противоречит строгости его составных элементов: подчеркнутое движение всех масс в одну сторону и декоративно-прихотливая сложность сочетания всевозможных колонн, арок, балюстрад, просветов, кессонов, орнаментов противостоят классике каждой формы в раздельности, а закрытость купола, которая скоро станет универсальной в новом столетии, противоположна традиционному просвету в небо, обязательному при динамизме архитектурных частей и почти не знающему исключений в XVII и XVIII веках, от Пьетро да Кортонна и Андреа Поццо до Тьеполо и его спутников. То же раздвоение имеется в эскизе большой росписи потолка, более сдержанном и уравновешенном, но все же противоречиво сочленяющем подчеркнуто-ясный классицизм частностей с их общим порывом ввысь, завершенным в центре купола большим циркульным просветом в небо, по которому бегут облака. Это не вяжется с тяжелой, приземистой, римской, массивно лежащей на стены декорацией интерьера, созданной Бренной, и естественно, что такой проект плафона остался невыполненным.

В противоположность этому фрески под Библиотекой Рос-си цельны и убедительны ясностью, логичностью и устойчиво-стью своих классицизирующих форм. Когда написаны они: в 1800—1801 годах, при Бренне, или в 1822—1823, при Росси? Документальных данных нет. Решить должен наш глаз. Дума-ется, что нависшая россияевская надстройка больше обусловли-вает и оправдывает их, чем открытая галерея Бренны. В ней та-кие фрески необязательны. А под массивом Библиотеки они делают свое дело. Да и по характеру они не тождественны фор-мам плафонов. Переход к классике в них завершился; он поза-ди; перед нами поздний Гонзаго. Огромной зрелостью опыта веет от чудес этого иллюзионизма. За столетие, прошедшее со времени осуществления, живопись поблекла и искрошилась, и в 1930-х годах, когда мы ее видели близко в последний раз, она уже давала приметы обветшания и деформации; несомненно и то, что в прошлом она подновлялась рукой, которая была не равна гонзаговской. Но совершенство ее изначальной природы все же проступало и действовало. Волшебство оптического фо-куса еще проявляло себя: небольшое пространство в галерее под Библиотекой раздвигалось пятью фресками на централь-ной стене и двумя на боковых — глазу открывались коридоры под арками, уводящие куда-то вглубь, мимо ряда строгих колонн, между которыми античные фигуры чередуются с амфорами. Подлинные, подстриженные деревья и растения, поставлен-ные у подлинных, орнаментированных стен, образовывали ку-лисные прикрытия, делающие незаметным переход к живопис-ному *trompe l'oeil*, и довершали иллюзию глубины. Можно пове-рить рассказу заезжего француза, апологета Павловска, со-ставителя «*Anthologie russe*», бывшего члена Законодатель-

ного корпуса, бывшего супрефекта Эмиля Дюпре де Сен-Мора (1823), что даже некая бедная собачка (*un pauvre chien*) была обманута и расквасила себе морду (*vint se casser le nez*), пытаясь вбежать в несуществующее пространство. Такая же композиция была написана и на боковой, наружной стене второго этажа, видной в окно из кабинета Павла: и здесь Гонзаго хотел открыть глазу глубину и освободить его от тупика стеной плоскости. Чудодейственно он добился иллюзии балкона с колоннами, выходящего сверху в парк. Этой серией фресок завершалась история зрелого иллюзионизма, который был начат Балдассаре Перуцци в росписях дворца Киджи, обманувших, по рассказу Вазари, даже острое зрение Тициана; далее это кульминировало в дерзновенном опыте Веронеза, решившегося написать *a trompe l'oeil* даже человеческую фигуру, якобы выходящую из-за полуоткрытой двери на росписи одной из зал виллы Барбаро-Джакомелли (Мазер), затем это великолепно продолжилось у Тьеполо в декоративных палатках Лабиа и, наконец, сказало свое последнее слово в блистательном русском цикле павловских фресок Гонзаго.

Если к этому добавить еще один аналогичный опыт Гонзаго, в котором он состязался с античным Паррасием и о котором поминает восхищенно тот же Сен-Мор («*Gonzague, vous m'avez trompé*»): стенку или холстину с написанными фруктами, видимыми сквозь стекло оранжереи у Розового павильона, — границы гонзаговского мастерства будут очерчены. У него огромная историческая значимость.

Смерть настигла великого искусника, когда он достиг восьмидесятилетия. Это произошло 25 июля 1831 года, как отмечено

протоколами Академии художеств, коей он был «почетным вольным общником». Прошел век, и к лету 1941 года наследие Гонзаго в Павловске было обширно и сохранно. Время отнеслось к нему бережно. Не все, конечно, сбереглось; хрупкий материал поддался времени; исчезли холсты с декорациями, а случайные пожары и разрушения снесли несколько малых построек с гонзаговской росписью; однако уцелело так много и уцелевшее было так разнообразно, что Павловск оставался единственным местом, где гонзаговское искусство можно было видеть во всей полноте и щедрости его проявлений. Столетний юбилей стал роковым рубежом. Гитлеровское нашествие охватило своей варварской злобой и павловскую сокровищницу. Пострадали все сотоварищи Гонзаго — Камерон и Бренна, Воронихин и Росси, но больше всех пострадал он сам. Их зодчество могло еще сопротивляться поджогам и обстрелам, его живопись не могла. Огонь, снаряды, подлость уничтожали ее непоправимо. Ко дню освобождения остались скудные куски — попорченный плафон в Елисаветином павильоне да изъеденная пожаром, осыпающаяся фреска в дворцовой галерее. И плафон, и фреску бережные руки советских реставраторов сейчас приводят в порядок и восстанавливают. Но из всей гонзаговской энциклопедии, какой был Павловск, сохранятся только эти два листа.

АБРАМ МАРКОВИЧ ЭФРОС

БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Абрам Маркович Эфрос родился 21 апреля (3 мая) 1888 года в Москве, в семье инженера М. А. Эфроса, личного почетного гражданина. Среднее образование он получил в гимназии Креймана, затем в гимназических классах Лазаревского института восточных языков, которые окончил с золотой медалью в 1907 году. С детства у него обнаружился интерес к литературе и искусству, поддерживавшийся его двоюродным братом Н. Е. Эфросом, известным театральным критиком, близким к Художественному театру, знавшим А.П. Чехова. Во время обучения в Лазаревском институте А. М. Эфрос принял участие в Московском вооруженном восстании 1905 года, был арестован, сидел в Таганской тюрьме.

В 1907 году А. М. Эфрос поступил в Московский университет на юридический факультет, окончил его и сдал государственные экзамены в 1911 году. «Но правоведческая специальность, — писал он, — уже со второго курса стала меня все меньше удовлетворять, и хотя я счел необходимым «дотянуть» до конца, однако параллельно стал слушать лекции на историко-филологическом факультете» (Автобиография, архив А. М. Эфроса в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки). В студенческие годы А. М. Эфрос играл активную роль в университетском Обществе искусства и литературы и, по словам А. Белого, выступал «лидером молодежи». Так, им был подготовлен текст приветствия от московского студенчества Обществу любителей российской словеснос-

ти по случаю 100-летия Н.В. Гоголя. В 1910 и 1911 годах А. М. Эфрос побывал в студенческих двухмесячных экскурсиях в Австрии, Германии, Швейцарии, Италии, Турции, Греции. Первую свою печатную работу (если не считать юношеского стихотворения «В тюрьме») он выпускает за два года до окончания университета в 1909 году. Это был перевод библейской «Песни песней», вышедший с предисловием В. В. Розанова в издательстве «Пантеон» по рекомендации В. Я. Брюсова. Владея французским, итальянским, немецким, латинским, английским, древнееврейским языками, А. М. Эфрос занимался переводами стихов и прозы на всем протяжении своей творческой деятельности.

В университете Эфрос начал также усиленно заниматься историей русского искусства и с 1911 года стал систематически выступать как художественный критик, будучи приглашен вести художественно-критический отдел в газете «Русские ведомости». Здесь он печатал статьи за подписью Россций в течение семи лет, до 1918 года, когда издание «Русских ведомостей» прекратилось. Молодой критик настолько быстро завоевывает известность и авторитет, что уже в конце 1913 года видный московский издатель И. Кнебель поручает ему совместно с К. Ф. Юоном редактирование задуманного им художественного журнала «Русское современное искусство» (издание не состоялось ввиду войны 1914 года и прекращения деятельности издательства И. Кнебель).

В 1914—1917 годах Эфрос находится в действующей армии, сначала ефрейтором; затем, в 1915 году, за отличие в боях его производят в младшие унтер-офицеры. Приезжая с фронта на побывки, Эфрос продолжает вести обзоры выставок на страницах «Русских ведомостей», начинает печататься в «Аполлоне». В январе—феврале 1916 года Эфрос организует внушительную обществен-

ную демонстрацию в поддержку деятельности И. Э. Грабаря во главе Третьяковской галереи. Еще в 1913 году на страницах «Русских ведомостей» он поддержал реформы Грабаря по созданию научной экспозиции галереи, подвергавшиеся нападкам части прессы и общественного мнения. В 1916 году, в связи с высказываниями члена Совета Третьяковской галереи князя С. А. Щербатова, была начата новая кампания против Грабаря, в защиту которого на страницах газеты «Утро России» было напечатано «Заявление художников и деятелей искусства» за подписью Н. Крымова, М. Сарьяна, К. Юона, Ф. Шехтеля, К. Богаевского, В. Ватагина, П. Кузнецова, Н. Бартрама, В. Домогацкого, Н. Ульянова, И. Нивинского, С. Меркурова, В. Фаворского, братьев Весниных, И. Машкова, В. О. Гиршмана, С. А. Полякова, С. И. Шукина и др. Автором этого заявления, как свидетельствует сохранившийся рукописный текст, был А. М. Эфрос.

После февральской революции 1917 года А. М. Эфрос возвратился из армии в Москву (окончательно осенью) и 6 мая 1917 года был назначен помощником хранителя Третьяковской галереи, оставаясь в этой должности до 12 апреля н. с. 1918 года, когда попечительский совет и прежний состав хранителей были упразднены. В июле 1917 года А. М. Эфрос был избран гласным Московской городской думы по списку партии с.-р. и стал председателем комиссии по внешнему благоустройству города, будучи им, как и членом партии с.-р., до роспуска Городской думы весной 1918 года. В марте 1918 года на Всероссийском кооперативном съезде А. М. Эфрос, вместе с И. Э. Грабарем, П. П. Муратовым, Н. И. Романовым, А. В. Чайновым, был избран в президиум Комитета по охране художественных и научных сокровищ России, деятельность которого продолжалась до начала 1919

года. С января 1919 года Эфрос заведует учетом и охраной памятников искусства в Музейном отделе Наркомпроса, возглавляемом Н. И. Троцкой. Оставаясь в этой должности до сентября 1927 года, А. М. Эфрос проделал большую работу по регистрации и охране художественных ценностей в трудных условиях Гражданской войны и первых послереволюционных лет. Работа в Наркомпросе позволила А. М. Эфросу в октябре 1919 года вернуться к исполнению его обязанностей хранителя Третьяковской галереи (до этого против его работы в галерее выступал «трудовой коллектив» служащих из-за его антибольшевистских выступлений в 1917–1918 годах). Здесь он работал до 1 января 1929 года, став в 1926 году членом правления, а в августе 1927 года заведующим отделом новейшей живописи. А. М. Эфрос был одним из инициаторов промывки «Боярыни Морозовой» Сурикова и принимал деятельное участие в заседаниях реставрационной комиссии по этому поводу в 1926 году, наряду с А. И. Анисимовым, Д. Ф. Богословским, П. П. Кончаловским, А. В. Шусевым, И. С. Остроуховым, В. Н. Яковлевым, А. М. Васнецовым. С 1924 по 1929 год Эфрос работает также в Государственном музее изящных искусств, сначала хранителем отдела французской школы, затем заместителем директора по научной части. Работая в ГТГ и ГМИИ, Эфрос много сделал для дальнейшей разработки принципов научной экспозиции этих музеев, для пополнения их коллекций первоклассными произведениями.

Особое место в деятельности Эфроса в 1920-х годах занимает заведование им художественной частью Художественного театра и его Музыкальной студии, где он работал в 1920–1926 годах в тесном контакте с К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. В частности, он был инициатором привлечения к работе

над оформлением спектакля «Лизистрата» И. Рабиновича, декорации которого имели большой успех во время американских гастролей Музыкальной студии в 1925 году. Одновременно он заведовал художественной частью в Госете, где им привлекались к работе такие художники, как Н. Альтман, Р. Фальк, М. Шагал (первая книга, посвященная Шагалу, принадлежала также Эфросу, — он выпустил ее в соавторстве с Я. Тугендхольдом еще в 1918 году).

Наряду с художественно-административной деятельностью в 1920-х годах А. М. Эфрос продолжает выступать с искусствоведческими и литературными работами в журналах «Художественная жизнь», «Москва», «Среди коллекционеров», «Русское искусство», «Театральное обозрение», «Современный Запад», «Русский современник», «Прожектор», «Искусство» (журнал ГАХН), в конце 20-х годов одно время ведет обзоры выставок в «Литературной газете».

По линии общественной А. М. Эфрос в 1920-х годах является видным деятелем Всероссийского союза писателей, крупного литературного объединения тех лет, возникшего в 1921 году и с 1926 года вошедшего в Федерацию объединений советских писателей (существовала до 1932 года). Вплоть до 1929 года Эфрос входит в правление Всероссийского союза писателей и представляет его вместе с В. Вересаевым и А. Воронским в исполбюро ФОСП. Наряду с М. Горьким, Е. Замятиным, А. Н. Тихоновым, К. Чуковским он участвует в издании журнала «Русский современник», работает с приезжающими в СССР зарубежными писателями Ж. Дюамелем, Л. Дюртеном, С. Цвейгом. Он также активный деятель Российского общества друзей книги (1920—1929), на заседаниях которого выступает с докладами о петербургском и московском собирательстве, о «Медном всаднике» в иллюстрациях Бенуа, о Фаворском и современной ксилографии, о творчестве Бакста, об издательской дея-

тельности М. В. Сабашникова, о Бодлере-рисовальщике и др., а также с мемуарными этюдами о встречах с А. Франсом и Л. Толстым.

По поручению Совнаркома СССР А. М. Эфрос вместе с И. Э. Грабарем в 1927 году работает в комиссии СНК по организации художественной выставки к десятилетию Октябрьской революции. В награду за эту работу он получил двухмесячную командировку в Германию и Францию, где по заданию Наркомпроса подготовил в Париже выставку новейшего французского искусства, которая состоялась в Москве в 1928 году. В 1927 году Государственным ученым советом А. М. Эфрос был утвержден в звании действительного члена Государственной академии художественных наук (состоял с 1923 года) и оставался им до 1931 года, когда ГАХН была преобразована в ГАИС (Государственная академия искусствознания).

Нельзя не отметить и такой вид деятельности А. М. Эфроса в 1920-х годах, как участие его в различных публичных диспутах и дискуссиях в прессе, главным образом по вопросам театра. Здесь ему, как деятелю и критику, близкому к Художественному и Камерному театрам, пришлось быть оппонентом такого видного полемиста тех лет, как Мейерхольд. Большой общественный резонанс имел его доклад «Трагедия Серова» (прочитан в ГАХН в декабре 1926 года, лег в основу статьи о Серове в книге «Профили»), который дочь художника О. В. Серова считала лучшим из всего написанного о ее отце, доклад на чествовании П. В. Кузнецова в связи с 25-летием его художественной работы в феврале 1929 года

30-е годы открывают новый этап в жизни и деятельности А. М. Эфроса. Вытесненный после 1929-го, «года великого перелома» с административных должностей, он полностью переходит на литературную деятельность. В 1930 году он выпускает книгу «Профили», которая, по его замыслу, должна была объединить лучшее

из написанного им в области художественной критики за 1917—1929 годы. Своеобразное «прощание с прошлым», книга, которая по его словам, «принесла ему много радости и много горя», «Профили» отразили то, что он «думал и чувствовал в разгар борьбы за «свое место в искусстве». Почти одновременно с «Профилями» Эфрос издает в 1930 году книгу «Рисунки поэта», которая явилась основополагающим исследованием в области исследования графического наследства А. С. Пушкина. В 1931—1935 годах им подготавливаются к изданию литературные тексты и документы таких художников, как Венецианов, Сильвестр Щедрин, Вазари, Рубенс, Ван Гог, Леонардо да Винчи. Появление этих книг, в которых А. М. Эфрос принял единоличное или коллективное участие, было большим вкладом в отечественную культуру. Когда в 1932 году было преобразовано издательство «Academia», одним из членов его редсовета, возглавляемого М. Горьким, стал А. М. Эфрос. Здесь он руководит отделом французской литературы и, совместно с А. В. Луначарским (затем И. К. Лупполом), отделом искусствоведения, участвует в работе отдела итальянской литературы. При его личном участии или под его редакцией выходят, кроме указанных выше текстов художников, такие издания, как «Актриса» Э. де Гонкура, «Опасные связи» П. Шодерло де Лакло, «Собрание сочинений» Мериме, «Vita nova» Данте, «Полное собрание сочинений» А. Франса. В издательстве «Художественная литература» он знакомит советского читателя с избранными произведениями П. Валери. Активное участие принимает он в выпуске первой советской энциклопедии (среди его статей и заметок для БСЭ до сих пор не потеряли своего значения такие, как «Бакст», «Барбизонская школа», «Ватто», «Грималь», «Давид», «Дягилев», «Жерико»). Продолжает Эфрос и свою деятельность художественного

критика. В 1933 году журнал «Искусство» печатает его большую статью «Вчера, сегодня, завтра», в которой он подводит итог пятнадцатилетнему существованию советского изобразительного искусства, определяет тенденции его дальнейшего развития. В 1933—1937 годах журналы «Искусство», «Новый мир», газеты «Известия», «Советское искусство», «Литературная газета», «Le Journal de Moscou» печатают статьи Эфроса о дневниках Н. Н. Купреянова, творчестве П. Кончаловского, А. Лентулова, М. Сарьяна, Н. Кузьмина, А. Фонвизина и др. В статье «Вчера, сегодня, завтра», а затем на страницах «Le Journal de Moscou» он первым приветствует возвращение к художественной жизни М. В. Нестерова, сущность творчества которого он пронизательно определил еще в 1911 году в связи с росписями Марфо-Мариинской обители. Как историк искусства и литературы Эфрос выступает в своих публикациях в «Литературном наследстве» и других изданиях, посвященных Гёте и Пушкину.

Общественная деятельность А. М. Эфроса в 1930-х годах характеризуется его участием в подготовке ряда выставок, связанных с юбилеем 15-летия советской власти. Так, он является членом правительственной комиссии по организации юбилейной выставки «Художники РСФСР за 15 лет», членом выставочных комитетов выставок «Художественная литература СССР», «15 лет советской графики». Кроме того, он является одним из организаторов в 1934 году Международной выставки детского рисунка, а в 1936 году назначается консультантом Всесоюзной Пушкинской выставки по разделам «Рисунки Пушкина» и «Пушкин в искусстве». В 30-х годах, как и раньше в 20-х, А. М. Эфросу нередко приходится знакомить с русским и советским искусством таких политических деятелей зарубежных стран, приезжавших в нашу стра-

ну, как Эррио, Бенеш, Иден. Выступает он в это время и с такими проблемными докладами, как «Русские и западные традиции в советском изобразительном искусстве» (1935 год, МОССХ), «Выставка восьми скульпторов» (1935 год, МОССХ) и др. В 1934 году А. М. Эфрос принял участие в качестве делегата в работе I съезда советских писателей. Членом ССП и членом МОССХ он состоял с момента их основания.

В сентябре 1937 года А. М. Эфрос подвергается аресту и административной высылке на три года по статье 58 пункт 10 Уголовного кодекса РСФСР в г. Ростов Ярославский, где продолжает писательскую работу, выполнив для «Литературного наследства» две капитальные публикации о связях французской литературы с русскими деятелями и для энциклопедического словаря «Гранат» большой обзор истории русского искусства XVIII— начала XX века, который впоследствии лег в основу начатой им книги «Два века». В Ростове Ярославском А. М. Эфрос перевел, снабдил статьей и комментариями избранные стихотворения Микеланджело Буонарроти, изданные посмертно, а также начал работу над переводами лирики Петрарки.

В 1940 году А. М. Эфрос возвращается в Москву после окончания срока высылки (судимость с него была снята в 1944 году), возобновляет критические выступления в газетах «Советское искусство», «Вечерняя Москва», журнал «Театр». По совету А. Н. Тихонова он решает обратиться к педагогической деятельности, которой он занимался еще в 1919—1920 годах, когда читал курсы истории русского искусства в реорганизованном Училище живописи, ваяния и зодчества («Государственные свободные мастерские»), как читал лекции по русскому искусству и музееведению на музейных курсах Наркомпроса. С сентября 1940 года по середину октя-

бря 1941 года А. М. Эфрос является преподавателем истории искусства Московского государственного института изобразительных искусств. Зимой 1940/41 года он выступает с интереснейшими докладами о театральных художниках В. Дмитриеве и П. Вильямсе в ВТО и проникновенным словом о Коровине на вечере памяти К. Коровина в МОССХ.

С ноября 1941 по июль 1943 года А. М. Эфрос находится в эвакуации в Ташкенте. Здесь он читает лекции по истории русского искусства и ведет практикум по музееведению на искусствоведческом отделении филологического факультета СаГУ, участвует в подготовке выставки детских рисунков в Доме Красной Армии, выступает с литературными работами. По возвращении в Москву А. М. Эфрос приступил в качестве профессора к чтению лекций по курсу истории декоративного и русского искусства в Государственном институте театрального искусства и в Школе-студии МХАТ. В ноябре 1944 года А. М. Эфрос вошел в состав старших научных сотрудников только организованного под руководством И. Э. Грабаря Института истории искусств Академии наук СССР. Когда в обстановке большого патриотического подъема в августе 1944 года в стране отмечалось столетие И. Е. Репина, А. М. Эфрос выступил в Союзе писателей с речью о художнике, вскоре напечатанной в переводе на французский язык в журнале «Интернациональная литература». Это было последним по времени его печатным критическим выступлением.

В 1945 году А. М. Эфрос активно выступает как докладчик — на конференции театральных художников в Ленинграде, на чествовании Качалова в ВТО, на творческих вечерах И. Фрих-Хара и А. Осмеркина в МОССХ, на седьмой Шекспировской конференции. 25 декабря 1945 года состоялся его исключительно глубокий,

содержательный доклад в Третьяковской галерее «Судьбы дореволюционных художественных течений в советской живописи», послуживший едва ли не главной причиной разнузданной травли критика начиная с 1947 года. В то же время А. М. Эфрос продолжает свои историко-художественные исследования: в 1945—1946 годах выпускает два дополнительных этюда о Пушкине-рисовальщике, в 1948 году — статью о живописи Гонзаго в Павловске, работает над источниковедением русского искусства XVIII века, готовит книгу «Два века. Основные проблемы и явления русского искусства XVIII — начала XX вв.». В июле 1945 года А. М. Эфрос был утвержден ВАК в ученном звании профессора по кафедре «История театра». В 1946 году Президиум Верховного Совета СССР награждает его медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне». В апреле 1947 года совместно с А. К. Дживелеговым он выступает инициатором издания Академией наук СССР серии классических памятников мировой культуры. По докладу президента Академии С. И. Вавилова РИСО АН СССР принимает это предложение и поручает Дживелегову и Эфросу представить проект плана изданий (издание серии под названием «Литературные памятники» было начато в 1950 году, уже без участия ее инициаторов).

В 1947 и 1949 годах критическая деятельность Эфроса, в частности его книга 1930 года «Профили», подверглась резкому осуждению в печати, сначала в связи с учреждением Академии художеств СССР во главе с А. М. Герасимовым, затем в ходе кампании против «космополитизма». Результатом этого было отстранение его от педагогической деятельности в ГИТИСе и Школе-студии МХАТ в 1947 году, научной деятельности в Институте истории искусств в 1948 году. По приглашению А. В. Щусева в 1948—

1949 годах он работает консультантом проектного управления Академии наук СССР, весной 1949 года в этом качестве наблюдает за ходом строительства Театра оперы и балета им. Навои в Ташкенте (надо думать, что отсутствие в Москве во время бушевавшей «антикосмополитической» истерии почти наверное спасло Эфроса от нового ареста). В 1949/50 учебном году Эфрос состоит внештатным профессором Государственного библиотечного института в Москве, а в сентябре 1950 года Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР направляет его профессором кафедры искусствоведения в ГИТИС им. А.Н. Островского в Ташкенте. Здесь он читает курсы истории русского театра XIX века, истории театрально-декоративного оформления, ведет критический и историко-театральный семинары. В Ташкенте он завершает работу над переводами лирики Петрарки (вышли в свет в 1953 году), переводит сонеты Данте, стихотворения, включенные в книгу Дж. Бруно «О героическом энтузиазме», и Ш. Бодлера. Летом 1954 года тяжело заболевший А. М. Эфрос возвращается в Москву и здесь умирает 19 ноября 1954 года. Смерть помешала ему закончить начатый в больнице перевод латинского трактата Данте «О народной речи».

М.В. Толмачёв

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

В издании сохранено написание географических названий, имен и фамилий, присущее прижизненным публикациям А.М. Эфроса.

- Аврора, миф. — 261
Адам, библ. — 6, 13, 127, 208, 216, 238
Адриани, Джованни
Баттиста — 153, 158
Аквила, Серафино дель — 11
Аксаков, И. С. — 131
Акуто, Джованни (Aquto, Giovanni) — см. Хоквуд, Джон
Александр I Павлович, имп. — 295, 322, 343, 344, 346, 347, 359, 363
Александр VI Борджа, папа Римский — 18 (дважды)
Александра Павловна, вел. княжна — 322
Алексеев, Ф. Я. — 357
Альберти, Леон Баттиста — 152, 154, 179
Альберти, Микеле дельи — 169
Альбертинелли, Мариотто — 157
Альтман, Н. И. — 372
Амур, миф. — 321, 325
Анджелико (Анжелико), фра Джованни — 160
Андреини, Джамбаттиста — 249
Андромеда, миф. — 265 (дважды), 266, 272, 275, 284, 285, 286
Анисимов, А. И. — 371
Анна, св. — 227, 232, 244
Анна Австрийская, королева Франции, регентша при несовершеннолетнем Людовике XIV («регентша», «королева») — 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 282
Анна Австрийская, ее духовник — 282
Анна Павловна, вел. княжна — 363
Аннунциата, монастырская братия во Флоренции — 243, 244

- Аноним, автор биографии
Леонардо да Винчи — 8, 235,
240
- Антоний, св. — 194
- Аньоло, Баччо д' — 229
- Апеллес — 234
- Аполлон-Феб, *миф.*
(«Солнце») — 182, 281, 285,
288, 289, 334
- Арагонский кардинал — 246
- Арахна, *миф.* — 67
- Аретино, Пьетро — 29, 128
- Аретино, Спинелло — 158
- Ариосто, Лодовико — 10, 16,
151
- Аристей — 281
- Армида — 311, 312, 322
- Арминия — 264
- Арнольфо ди Камбио — 157,
181
- Асти, Ринальдо д' — 310
- Аттендоли, Микелотто — 211
- Атлас («Мавр»), *миф.* — 41,
112
- Ахиллес (Ахилл), *миф.* — 260,
261, 273
- Багратион, кн.** — 347
- Бакст, Л. С. — 297, 372, 374
- Бальби, Джованни Баттиста
(Жан Батист) — 258, 260,
261, 262, 263
- Бальдуччи (Balducci), Леммо /
Лельмо (Lemmo / Lelmo) —
206 (дважды)
- Баратынский (Боратын-
ский), Е. А. — 189
- Барбаро-Джакомелли, фами-
лия — 366
- Барони, Леонора — 254 (дваж-
ды), 255
- Бартолини, семья — 201, 210
- Бартоломмео (Бартоломео),
фра — 175
- Бартрам, Н. Д. — 370
- Бахрушин, А. А., Театральный
музей его имени в Москве —
337, 338
- Баччо, из окружения
Микеланджело — 65
- Баярд — 321
- Бевани, Бальдассаре — 307,
308 (дважды)

- Беккаделли, Лодовико, кардинал — 100–101 (№ 104), 145 (дважды)
- Бекануджи, Пьетро — 205
- Беккафуми (Бекафуми), Доменико ди Паче — 157
- Беллерофонт, *миф.* — 258, 273
- Беллини, Джованни — 151
- Беллотто (Белотто), Бернардо — 353
- Белый, Андрей — 368
- Бельведер в Ватикане, его садовник — 231
- Бембо, Пьетро — 10, 151
- Бенедикт, св. (катол.) — 200, 201, 210
- Бенеш, Эдуард — 375
- Бенуа, А. Н. — 372
- Бенчи, Америго — 221, 227
- Бенчи, Джиневра — 227, 244
- Бернарден де Сен-Пьер, Жак Анри — 328
- Берни, Франческо — 11, 14, 19, 26, 111 (дважды), 125
- Биббиена, кардинал Бибиена — см. Галли-Биббиена
- Билли, Антонио — 154 (дважды), 157
- Бистиччи, Веспасиано — 151
- Биччи, Лоренцо ди — 175
- Бог (Владыка; Господь; Dominus; Зиждитель; Повелитель; Тот, Кем жива вся тварь; qui est per omnia saecula benedictus / Тот, Кто во веки веков благословен; Бог Израиля; Творец; Тот, с Кем в небесах свидания ждет скоро; Создавший свет; Царь небес; Кто создал всё; Любовь; Вседержитель; Бог Отец) — 6, 31, 33, 35, 36, 38, 39 (№ 6), 41, 45, 47, 49, 50, 51, 54, 56, 57, 58, 65, 68, 72, 74, 76, 79, 80, 83, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 103, 104, 127, 199, 214, 232
- Богаевский, К. Ф. — 370
- Богоматерь (Дева Мария; Приснодева; Мадонна; Мария; Матерь; Девственница) — 227, 231, 234, 247

- Богословский, Д. Ф. — 371
- Боде, Вильгельм фон — 244
- Бодлер, Шарль — 372, 379
- Боккаччо, Джованни — 151
(как автор «Декамерона»),
152, 171
- Болонская женщина, из сонета
VII Микеланджело — 19,
39–40 (№ 7–8), 109–110
- Больтраффио, Джованни /
Джован Антонио (Voltraffio,
Giovanni Antonio) — 234, 247
(примеч. 49)
- Боргезе, фамилия — 238
- Боргини, Рафаэле — 152, 166
- Боярдо, Маттео Мария, граф
Скандиано — 115
- Браманте, Донато — 6
- Браччи, Чеккино
(Франческо) —
13, 20, 62–65 («красота, что
здесь погребена»; «друг ваш
мертвый»), 123–124 (№ 48),
136
- Бренна, Винченцо — 295, 331
(трижды), 332 (пять раз),
333 (шесть раз), 334–335,
336, 340 (шесть раз), 341
(трижды), 342, 349, 364, 365
(трижды), 367
- Брунеллески (Брунеллеско),
Филиппе — 154, 182, 203
- Бруно, Джордано — 379
- Брюсов, В. Я. — 369
- Буало (Буало-Депрео),
Никола — 10
- Буджардини, Джулиано — 119,
202
- Буонарроти, Буонаррото — 55
(«брат») — 56, 120, 121
- Буонарроти, Джисмондо —
144
- Буонарроти (Буонаррото),
Леонардо (Лионардо) — 5,
14–15, 19 («племянник»),
129, 169
- Буонарроти, Лодовико — 55
(«отец») — 58, 121 (№ 44)
- Бурначини, Лодовико
Оттавио — 270
- Бути, Франческо — 278, 290,
291, 292

- Буффальмакко (Буффальмакко), Буонамико – 151, 157
- Бюффекен, Жорж – 266, 267
- Бюффон, Жорж Луи граф де – 172
- Вавилов, С. И.** – 378
- Ваго, Перин (Перино) дель – 182
- Вазари, Джорджо (Vasari, Giorgio) – 12, 20, 32, 92 (№ 90), 100 (№ 103), 106, 131, 140 (№ 90), 141, 142 (трижды), 144, 146–247, 366, 374
- Вакх, *миф.* – 243
- Валери, Поль – 374
- Валериани, Пьетро – 149
- Валори, Баччо – 153
- Вальдамбрини, Донато – 221
- Ван Гог, Винцент – 374
- Ван Марле, Раймонд (Van Marle, Raimond) – 206, 207 (трижды), 208 (четырежды), 209 (трижды), 210, 211
- Варки, Бенедетто – 26, 29–30, 125 (трижды), 127, 138
- Васнецов, А. М. – 371
- Ватагин, В. А. – 370
- Ватто, Антуан – 374
- Веккьетти, Бернардо – 152–153
- Венера, *миф.* – 258, 281
- Венециано, Антонио – 205
- Венециано, Доменико – 158, 160
- Венецианов, А. Г. – 357, 362–363, 374
- Вентури, Адольфо (Venturi, Adolfo) – 208
- Вентури-Петорелли, фамилия – 349 (дважды)
- Вергилий (Виргилий) – 219
- Вересаев, В. В. – 372
- Веронезе (Веронез), Паоло (Поль) – 190, 366
- Верроккьо (Вероккьо), Андреа – 156, 158, 213, 216, 236
- Вертумн, *миф.* – 242
- Веснины, В. А., Л. А. – 370
- Веспуччи, Америго – 220
- Вигарани, Гаспаре – 271,

- 290 (дважды), 291 (пять раз), 292
- Вигарани с сыновьями — 266, 291—292
- Визентини, Антонио — 349, 350, 353
- Виллани, Джованни, Матео — 151, 168
- Вильгельм, принц Оранский — 363
- Вильямс, П. В. — 376
- Винчи, Пьеро да / Пьеро из — 212, 213, 216, 217 (дважды), 218 (трижды), 235 (четырежды)
- Виньола, Якопо — 154
- Виргилий (Virgilius) — см. Вергилий
- Висконти, Филиппо Мариа, герцог Миланский — 229, 245
- Виталиани («Витали»), семья — 202, 211
- Волхвы (Маги), *еванг.* — 68
- Вольнский, А. Л. — 240
- Вольтер (Аруэ, Франсуа Мари) — 328
- Вольтерра, Даньеле да — 169, 182, 188
- Воронихин, А. Н. — 295, 347, 367
- Воронский, А. К. — 372
- Вуэ, Симон — 267, 271
- Гадди, Джованни — 219
- Гален — 225
- Галли-Биббиена (Бибиена), братья (XVII в.) — 270, 271, 272
- Галли-Биббиена (Бибиена), братья (XVIII в.) — 319, 351, 352, 353
- Галли-Биббиена (Бибиена), Джузеппе — 352
- Галли-Биббиена (Бибиена), Карло — 350 (дважды)
- Гальяри (Galiari), братья — 350 (дважды), 351 (дважды)
- Гаспари, Адольф — 16
- Гаттамелата — 210
- Гвиччардини, Франческо — 154

- Георгий Победоносец, св. — 208
- Геракл / Геркулес (Ercole, *ит.*), *миф.* — 155, 182, 292, 334
- Герасимов, А. М. — 378
- Германик — 264
- Гёте, Йоханн Вольфганг фон — 317, 375
- Гиберти, Лоренцо — 153
(дважды), 154 (дважды), 157, 172, 182, 205
- Гильдебрандт — см.
Хильдебрандт
- Гименей, *миф.* — 289
- Гирландайо, Ридольфо — 169
- Гиршман, В. О. — 370
- Глинка, С. Н. — 360–361
- Гоголь, Н. В. — 369
- Голиаф, *библ.* — 107, 108
- Голубкина, А. С. — 17
- Гомер (Homerus) — 149, 219
- Гонзаго (Gonzago, Gonzague),
Пьетро Готтардо — 293–367,
378
- Гонкур, Эдмон де — 374
- Горации — 320
- Горький, Максим — 372, 374
- Грабарь, И. Э. — 370 (трижды), 373, 374, 377
- Градици, Франческо — 306, 307, 310, 312
- Гранат, братья — 376
- Граначчи, Франческо — 157
- Гранэ (Гране), Франсуа — 362
- Грациано, из окружения
Микеланджело — 65
- Гретри, Андрэ Эрнест
Модест — 310
- Густав IV Шведский, король — 322
- Давид, *библ.* — 37, 38 (дважды), 107 (трижды), 108**
- Давид, Жак Луи — 320, 374
- Данте Алигьери (Данте;
Дант) — 7–11, 20, 59
(«Поэт»), 79 (№ 70), 80
(№ 72), 122, 127, 133–134
(№ 70), 151, 156, 374, 379
- Дева Мария — см. Богоматерь
- Деидамия, *миф.* — 260, 273
- Делла Белла, *ит.* актер — 283

- Делло, живописец и скульптор флорентийский — 198
- Демарэ де Сен-Сорлен, Жан — 255
- Джамбуллари — 221
- Джанотти, Донато — 125, 130, 134 (дважды), 141
- Джерлини, Биаджо (Gerlini, Biagio) — 307, 308 (дважды), 310 (дважды), 312, 314, 322, 324, 325
- Дживелегов, А. К. — 16, 106, 378 (дважды)
- Джованни из Пистойи — см. Пистойя, Джованни да
- Джовио, Паоло — 147, 148, 151, 159 (дважды)
- Джоконда, мона Лиза — 172—173, 227—228, 244—245 (примеч. 39)
- Джокондо, Франческо дель — 227
- Джоттино — 158
- Джотто ди Бондоне (Джотто; Giotto) — 151 (дважды), 153, 156, 157 (дважды), 181, 191, 203
- Диана, *миф.* — 277
- Дидона, *миф.* — 326
- Дмитриев, В. В. — 376
- Доминик, св. (катол.) — 194
- Домогацкий, В. Н. — 370
- Донателло — 174, 182, 187, 193—194, 202—204, 210, 211
- «Донна прекрасная и гордая / жестокая» из стихов Микеланджело — 74 (№ 60), 78 (№ 68), 91 (№ 89), 130, 131 (№ 61), 133 (№ 68), 139 (№ 89)
- Доно, фамилия — 211
- Дранше (Dranché), Луи — 307—308, 310 (дважды), 312, 324, 325 (дважды)
- Дюамель, Жорж — 372
- Дюпре де Сен-Мор, Эмиль — 366 (дважды)
- Дюрер (Dürer), Альбрехт — 237
- Дюртен, Люк — 372
- Дюси (Дюсис), Жан Франсуа — 310
- Дягилев, С. П. — 374

- Ева**, *библ.* — 216, 238
Евклид — 203
Евридика, *миф.* — 280, 281
(*пять раз*), 285
Екатерина, *св.* — 149
Екатерина Сиенская
(Catharina da Siena), *св.*
(*катол.*) — 152 (*дважды*), 175
Екатерина II Алексеевна,
имп. — 295, 302, 312–315,
321–324, 330
Елисавета (Елизавета)
Алексеевна, *имп.*, *жена имп.*
Александра I — 331, 346, 367
- Жакмар-Андре**, *музей его имени* — 208
Жанна д'Арк («*Орлеанская девственница*») — 277
Жерико, **Теодор** — 374
Жуан II, *король Португалии* — 216 (?)
- Заккария**, *фра*, *монах*
Аннунциаты во Флоренции — 244
- Замятин**, **Е. И.** — 372
Зефиры, *миф.* — 261
- Иванов**, **И.** — 334
Иден, **Энтони**, *граф Эйвон* — 375
Иисус Христос — 21, 23, 35, 41, 144, 175, 203, 216, 221–223, 227, 231, 234, 236, 240, 241, 243
Иоанн Богослов, *св. апостол и евангелист (как автор «Апокалипсиса»)* — 175
Иоанн Предтеча и Креститель, *св.* — 216, 227, 234, 238–239 (*примеч. 14*), 244
Иоанна Австрийская — 165
Иуда Искариот, *еванг.* — 222, 223
Ифигения, *миф.* — 277
- Кавалли**, **Пьер Франческо** — 292
Кавальери, **Томмазо** — 22, 29 (*дважды*), 31, 32 (*четырежды*), 55 («*Синьор мой*

- милый»), 58 (№ 45) («мой Синьор»), 66–67 (№ 50) («Ты»; «ваш лик»; «твоим благоволением»; «Скажи ему»), 75–76 (№ 64), 76–77 (№ 65–66), 84 (№ 79), 84–85 (№ 80), 119 (трижды), 120 (трижды), 121 (трижды), 125, 128, 130, 132 (трижды), 136, 137 (дважды), 138 (четырежды)
- Кавос, К. А. — 359
- Казио, Джироламо — 247
- Казио, Джироламо, его отец — 247
- Казио (Casio), семья — 247
- Каин, *библ.* — 59
- Каландра — 249
- Каллаб (Kallab), Вольфганг — 148, 150, 157, 158, 171, 173
- Камерон, Чарлз — 295, 296, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 340, 344, 346, 348, 349, 367
- Камилла — 325
- Канале, Лука да — 202, 353
- Каналетто (Канале), Джованни Антонио — 350, 354
- Каноппи, Антонио — 306–307
- Карамзин, Н. М. — 342
- Карл V, герм. имп., исп. король — 118
- Карл IX, король Франции («французский король») — 227
- Каро, Аннибале — 147, 153 (дважды), 158
- Карпи, Джироламо да — 169, 240
- Кастаньо, Андреа дель — 157 (дважды), 160
- Кастелло ди Бекучо, Антония, жена П. Уччелло («жена») — 205
- Кастильоне, Бальдассаре — 177
- Катарина, в замужестве дель Пьеро дель Вакка, мать Леонардо да Винчи от сера Пьера из Винчи — 235 (трижды)

- Качалов, В. И. – 377
- Кваренги, Джакомо – 295,
330, 348, 349
- Кверча, Якопо делла – 182
- Керенгоров, машинист сцены –
310
- Киджи, фамилия – 366
- Клеричи – 270
- Климент VII, папа Римский –
118 (дважды), 219, 238
- Кнебель, И. Н. – 369 (дважды)
- Княжнин, Я. Б. – 314
- Колонна, род – 145
- Колонна, Виттория, маркиза
Пескара – 23–26, 29, 31, 32
(дважды), 33–34, 36, 70
(дважды) («благая донна»;
«донна»), 72 (№ 57), 73–74
(№ 58–59), 74–75 (№ 61),
77–78 (№ 67), 79–80
(№ 71), 80–81 (№ 73), 82
(№ 76), 84 (№ 79) (?),
85–86 (№ 81–82), 86–88
(№ 83–85), 92–93 (№ 91),
117–118, 126–127 (№ 53),
127 (№ 54, 55), 128 (трижды),
129 (дважды), 129–130,
130 (дважды), 132, 133, 134
(четырежды), 134–135
(№ 73), 135, 135–136 (№
76), 136, 137 (дважды), 139
(трижды), 141 (№ 91)
- Колумб, Христофор – 146,
299
- Кольбер, Жан Батист – 290,
291
- Кондиви, Асканио – 18
(дважды), 26, 34, 106, 108,
140, 154, 168
- Конёнков, С. Т. – 17
- Константин Павлович, вел.
кн. – 359
- Кончаловский, П. П. – 371,
375
- Коппаньола, Джироламо –
202, 211
- Корнель, Пьер – 264–267,
277, 284–286
- Коровин, К. А. – 377
- Корреджо, Антонио – 158,
176
- Кортонна, Пьетро да – 364

- Корф, барон — 363 (дважды)
 Косма и Дамиан, свв.
 Бесребреники-мученики — 194, 196
 Коста, Чекка — 255
 Кронака — см. Поллайоло
 Крымов, Н. П. — 370
 Ксеркс, царь — 292 (дважды)
 Кузен, Жан Старший — 154
 Кузнецов, П. В. — 370, 373
 Кузьмин, Н. В. — 375
 Кукольник, Н. В. — 335
 Купреянов, Н. Н. — 375
 Курбатов, В. Я. — 297, 298, 341
 Кутайсов, И. П., граф — 324
- Лабиа, фамилия — 366
 Лагранж, Шарль съёр де — 291
 Ландино (Ландини),
 Кристофоро — 152
 Ланцкоронский
 (Lancoronsky), коллекционер — 208
 Лаокоон, *миф.* — 182
 Лапо, Арнольфо ди — 161
 (дважды)
- Лаполли (Полластре), Джован
 Поллио — 149, 152
 Ларошфуко, Франсуа герцог
 де, князь де Марсильяк — 252
 Лафайет, Мари Жозеф
 Жильбер, маркиз де — 319
 Лев X, папа Римский — 232,
 246
 Лельмо (Леммо; Lemmo /
 Lemmo), монастырь, его
 аббат — 194, 206
 Лентулов, А. В. — 375
 Леонардо (Лионардо)
 да Винчи (Леонардо; Винчи;
 Vincius) — 6, 8, 27, 150,
 156, 157, 160, 169, 173, 174,
 179, 182, 184, 185, 212–247,
 374
 Леонардо да Винчи, его
 братья — 246
 Леонардо да Винчи, его
 дядя — 217
 Лесюэр, Эсташ — 267, 271
 Л'Эрмит, Тристан — 264, 267,
 285

- Лефевр д'Ормессон, Оливье — 261
- Либри, Джироламо даи — 175
- Липпи, Липпо — 158
- Липпи, Фра Филиппо — 158
- Липпи, Филиппино — 158, 226–227, 239
- Ломаццо, Джованни Паоло — 239
- Лопухина, А. П. — 324
- Лоренцо Великолепный — см. Медичи, Лоренцо
- Лоррен, Клод — 267, 271
- Лорэ (Loret), газетчик — 288
- Лукини (Lucchini), Франческо — 307 (дважды), 308 (дважды), 310, 312, 324, 325
- Луначарский, А. В. — 374
- Луппол, И. К. — 374
- Людовик XII, король Франции — 225, 226 («французский король»), 241, 242, 243
- Людовик XIII, король Франции — 249, 250, 252, 253, 255, 278
- Людовик XIV, король Франции («наш монарх»; «король») — 250, 252, 255, 261, 278, 287, 292
- Люлли, Жан Батист — 292
- Мавр** — см. Атлас
- Маги — см. Волхвы
- Мазарини (Мазарен), Джулио (Жюль), кардинал («пришлец»; «кардинал») — 248–256, 263, 278–284, 286–288, 290–292, 267
- Мазаччо — 158, 182, 194, 206
- Мазер, фамилия — 366
- Мазолино — 158
- Маккиавелли (Макиавелли), Никколо — 168
- Максимилиан I, герм. имп. («император») — 221, 240
- Малатеста, Карло, синьор Римини — 202
- Манетти, Антонио («Джованни») — 203, 211
- Манетти, Джованни — 168, 211

- Мантенья, Андреа — 157, 202, 211
- Манчина, возлюбленная
Г. Поррино — 12, 83 (№ 77–78), 136 (№ 77–78)
- Мараццолли, Марко — 255
- Марианна — 264
- Мария Феодоровна
(Федоровна), имп., жена
имп. Павла I — 295, 296, 324, 328, 330, 335, 339, 342, 347, 359
- Марк, св. апостол
и евангелист — 273
- Маркс, Карл — 10, 35
- Мартелли, Пьетро — 246
- Мартини, Симоне (Симон;
«друг»; Simon) — 151
- Матвеев, А. Т. — 17
- Матфей, св. апостол
и евангелист — 16
- Машков, И. И. — 370
- Маэло, Лоран — 263, 266–268, 276
- Медея, *миф.* — 277, 325, 326
- Медичи, род — 17, 21, 112–114, 116, 118, 120, 164, 165, 196, 207
- Медичи, Джулиано — 152
- Медичи, Джулиано, герцог
Немурский — 12, 31, 114, 124, 231
- Медичи, Козимо I, герцог
Тосканский — 142, 164, 176, 187, 220
- Медичи, Лоренцо (Лоренцо
Великолепный) — 152, 207, 210
- Медичи, Лоренцо, герцог
Урбинский — 31
- Медичи, Оттавиано — 217
- Медичи, Франческо — 165
- Медокс, М. Е. — 326, 327
- Медуза, *миф.* — 41, 112, 217, 219, 238 (трижды)
- Мейерхольд, В. Э. — 297, 373
- Мелани, Атто — 254, 255
- Мелани, Якопо — 255
- Мельпомена, *миф.* — 285
- Мельци (Мельцо),
Франческо — 11, 225, 242
(примеч. 29), 243, 246

- Мериме, Проспер — 374
 Меркуров, С. Д. — 370
 Мерсье, франц. архитектор
 XVII в. — 267
 Микеланджело Буонарроти
 (Микеланджело;
 Микеланьолю; Michelagnuolo /
 Michelangelo Buonarroti) —
 5–145, 151, 154–156, 168,
 169, 179, 180, 182, 190, 229,
 232, 245, 246, 376
 Микелоцци, Джироламо —
 153
 Миланези (Milanesi), Гаэтано —
 174, 206, 207, 238
 Миланский живописец, владе-
 лец рукописных « рассужде-
 ний о живописи» Леонардо —
 226
 Мирабо, Онорэ Габриэль граф
 де — 319
 Михаил, св. архангел — 100
 Модена, Пеллегрини да — 158
 Моисей, *библ.* — 17, 36
 Мольер (Поклен,
 Жан Батист) — 267, 291
 Монако, Лоренцо — 158
 Монторфано, Джованни
 Донато — 241
 Моретти, Джузеппе — 349,
 350, 353
 Моро, Лодовико — см.
 Сфорца, Лодовико
 Мотта, итал. сценограф
 XVII в. — 270
 Муратов, П. П. — 370
Навои, Алишер — 378
 Наполеон I, имп. французов —
 347, 359
 Нелидова, Е. И. — 324
 Немирович-Данченко, В. И. —
 371
 Нептун (Neptunus), *миф.* —
 219, 287, 289
 Нестеров, М. В. — 375
 Нивинский, И. И. — 370
 Новелларе, Пьетро да — 244
 Новиков, Н. И. — 314
 Ной, *библ.* — 198, 199, 208, 209
Оберниц, В. (Obernitz, W.) —

- 173
- Обиньяк, аббат Франсуа д' – 277
- Оджьоно / Уджони, Марко д' (Oggiono, Marco d') – 234, 247 (примеч. 50)
- Орсини, Паоло – 202
- Орфей, *миф.* – 277–281, 283–285, 288
- Осман – 264
- Осмеркин, А. А. – 377
- Островский, А. Н. – 379
- Остроухов, И. С. – 371
- Отцы святые – 195, 207
- Отцы Церкви – 149
- Павел**, св. первоверховный апостол – 24
- Павел Диакон – 168
- Павел I Петрович, имп. – 295, 306, 309, 322–324, 329–331, 333, 339, 366
- Павел III Фарнезе, папа Римский – 179
- Павел IV, папа Римский («рара Раоло»; «папа») – 145, 187
- Палладио, Андреа – 154, 330, 348, 353
- Паннини (Панини), Джованни Паоло – 350
- Панофски (Панофский), Эрвин (Panofsky, Erwin) – 27, 30, 178
- Париджи, братья – 270
- Париджи, Джулио – 267, 271
- Парис, *миф.* – 207
- Парма, Оттабуоно да – 202
- Паррасий – 366
- Пелей, *миф.* – 284, 287, 288, 289
- Пеллегрино – 169
- Пельези, Иероним св., его капелла в Кармине – 196
- Персей, *миф.* – 112, 285, 286
- Перуджино, Пьетро – 244
- Перуцци, Бальдассаре – 158, 211, 366, 353
- Перуцци, семья – 202, 221
- Петр, св. первоверховный апостол – 17, 24
- Петрарка, Франческо – 7–11,

- 107, 109, 112, 113, 115, 136,
138, 151, 224, 376, 379
- Пизано (Пизани), Никколо —
181
- Пиранези, Джованни Баттиста
(Джанбатиста) — 319
- Пистойцы (жители Пистойи) —
12, 59–60 (№ 46), 122
(№ 46), 123 (№ 47)
- Пистойя, Джованни да
(Джованни из Пистойи) —
19, 40–41, 110–111
- Пиччинино, Никколо — 229,
245
- Платон — 23, 33
- Плутон, *миф.* — 281
- Поджо, Фебо ди — 32, 128
- Полидоро да Караваджо
(Полидоро) — 158
- Полиевкт, св. — 265
- Поликлет (Policleto) — 151
- Полициано, Анджело — 115
- Поллайоло (Кронака),
Симоне — 229
- Полластра — см. Лаполли
- Польди-Пеццоли, семья — 247
- Поляков, С. А. — 370
- Помона, *миф.* — 242
- Понте, Джованни да — 158
- Понтормо, Якопо да — 183,
184, 188
- Поррино, Гандольфо — 12, 83
(№ 77–78), 136 (№ 77–78)
- Поццо, Андреа — 270, 364
- Примавера — см. Ванна
- Прюньер, Анри (Prunieres,
Henri) — 255
- Психея, *миф.* — 290, 321, 325
- Пуссен, Никола — 267, 271
- Пуччи, Лоренцо, кардинал —
122
- Пушкин, А. С. — 374, 375
(четырежды), 378
- Пьомбо, Себастьяно дель —
14, 119
- Рабинович, И. М.** — 371
- Равенна, Марко да — 169
- Радищев, А. Н. — 314
- Растрелли, Бартоломео
(В. В.) — 330
- Рафаэль (Санцио,

- Раффаэлло) — 7, 27, 158, 176,
177, 179, 182, 183, 352
- Репин, И. Е. — 377
- Рец, Жан Франсуа Поль де
Гонди, кардинал де — 252
- Ричард Львиное Сердце, ан-
глийский король — 323
- Риччи, Луиджи дель — 12, 13,
123–124 (№ 48), 130, 141
- Ришельё (Ришелье), Арман
Дюплесси, герцог де, карди-
нал — 249–253, 255, 266,
280
- Роан, Пьер, маршал — 107
- Роберти, Эрколе да — 158
- Ровеццано, Бенедетто да —
158
- Роден, Огюст — 17
- Розанов В. В. — 369
- Романо, Джулио — 175
- Романов, Н. И. — 370
- Росси, Карло (К. И.) — 295,
333, 341, 344, 345, 348, 358,
363, 365, 367
- Росси, Луиджи — 278
- Россо Фьорентино, Джованни
Баттиста — 182
- Ротру, Жан де — 182, 264, 267,
277, 285
- Рубенс, Питер Пауэл — 245,
374
- Руссо, Жан Жак — 294, 319,
328, 329
- Рустичи, Джован (Джованни)
Франческо — 233, 246
(трижды)
- Сабашников, М. В. — 372
- Саббаттини, Никколó
(Sabbattini, Niccoló) — 269, 274
- Савонарола, Джироламо —
34–36
- Саккетти, Франко — 171
- Саккетти, Фр., итал. музыкант
XVII в. — 260
- Салаи, Джакомо де Капротис,
по прозвищу (Salai,
Giacomo de Caprotis detto) —
226, 243 (примеч. 33)
- Сальвиати, Франческо — 182,
188
- Сан-Вито, Фелицано да — 169

- Сангалло (Сан-Галло),
Джулиано да — 6, 229
- Сан-Донатто а Скоперто, бра-
тия монастыря — 239
- Сандро, каменотес — 116
- Сан Лоренцо во Флоренции,
его проведитор — 113, 118,
119, 121, 221, 232, 233, 246
- Сан-Миньято, монастырь, его
аббат — 195–196, 207
- Сансовино, Андреа — 157
- Санта-Мариа делле Грацие
(монастырь в Милане), его
приор — 221–222
- Санчо, дон, король Кастилии
(«король») — 264
- Сараино, Торелло — 168
- Сарто, Андреа дель — 175
- Сарьян, М. С. — 370, 375
- Свиньин, П. П. — 360
- Сеньи, Антонио — 219
- Сеньи, Фабио — 153, 158
- Серкамби, Джованни — 152
- Серлио, Себастьяно — 154,
272, 318, 353
- Серов, В. А. — 373
- Серова, О. В. — 373
- Сивиллы, *миф.* — 21
- Сид Кампеадор (Сид)
(Le Cid) — 265
- Сиена, Франческо да — 169
- Сим, *библ.* — 198
- Скамоцци, Винченцо — 353
- Скарамуччо, цыганский ата-
ман — 221
- Скардеоне, Бернардино — 168
- Скотти, Джованни Баттиста
(И. К.) — 349, 361
- Скюдери, Жорж де — 264
- Содерини, Пьеро («гонфа-
лоньер») — 229, 230, 245
- Соловьев, Вл. Серг. — 131
- Сольми, Эдмондо (Solmi,
Edmondo) — 243
- Стампа, Гаспара — 11
- Станиславский, К. С. — 297,
371
- Стефано, Томмазо ди — 169
- Строцци, Джованни (Джован)
Баттиста — 12, 75, 131, 132,
158, 234
- Строцци, Джулио — 260

- Суриков, В. И. — 371
- Сфорца, Джован Галеаццо, герцог Миланский — 221, 223
- Сфорца («Моро»), Лодовико, герцог Миланский — 219, 224, 240—243
- Сфорца («Моро»), Лодовико, герцог Миланский со своей семьей — 221, 224, 241
- Сфорца, Массимилиано, герцог Миланский — 224, 241
- Сфорца, Франческо I, герцог Миланский (его памятник / Gran Colosso) — 241
- Сфорца, Франческо II, герцог Миланский — 224
- Такка, Фердинандо — 270
- Талентино, Пикколо да — 210—211
- Танкред де Отевиль, князь Галилейский — 325, 326
- Тансилло, Луиджи — 11
- Тарсиа, Галеаццо ди — 11
- Тассо, Торквато — 10, 16
- Тибальди, Пеллегрино — 169
- Тинторетто, Якопо — 183, 188
- Тихонов, А. Н. — 372, 376
- Тициан (Вечелли, Тициано) — 176, 184, 188, 366
- Тоде, Хенри (Генри) — 27
- Толмачёв, М. В. — 248, 255, 379
- Толстой, Л. Н., граф — 372
- Томео, Леонико — 202, 211
- Томмазо, Стефано ди — 112
- Торелли, Джакомо (Жак) — 248—292
- Торелли-отец, Гандольфо, кавальере (кавальер) — 147, 257
- Торро, Маркантонио делла — 225
- Тревизо, Джироламо да — 158
- Триболо, Сангалло — 169
- Тромбончино, Бартоломео — 112
- Троцкая, Н. И. — 371
- Тугендхольд, Я. А. — 372
- Турини, Бальдассари — 231
- Турини, Джулио — 232

- Тьеполо, Джованни
 Баттиста — 364, 366
- Тютчев, Ф. И. — 131
- Уджони, см. Оджьоно
- Удине, Джованни да — 113
- Ульянов, Н. П. — 370
- Урбино, слуга Микеланджело — 101 (дважды), 144–145
- Уррака, донья, инфанта
 Кастилии («инфанта») — 265
- Успенский, А. И. — 341
- Уччелло (Учелло), Паоло
 (Доно, Паоло ди / *Dono*,
Pagolo di) — 156 (дважды),
 160 (дважды), 175 (дважды),
 184, 191–211
- Уччелло, Паоло, его дочь — 204
- Уччелло, Паоло, его жена —
 см. Кастелло ди Бекуто,
 Антония
- Фаворский, В. А. — 370, 372
- Фальк, Р. Р. — 372
- Фарнезе, Одоардо, герцог
 Пармский — 257, 259
- Фарнезе, Алессандро, кардинал — 146–148, 152 (дважды), 159
- Фатуччи, приятель
 Микеланджело — 117, 138
 (дважды), 141
- Фацио, Бартоломео — 151
- Фаэтани, Джан Маттео — 153
- Феб — см. Аполлон
- Феликс (из «Полиевкта»
 П. Корнеля) — 265
- Фельтро, Морто да — 158
- Феникс, *миф.* — 84
- Фетида, *миф.* — 272, 275, 287,
 288, 289
- Фидий — 234
- Филарете, Антонио — 168
- Филиппино — см. Липпи,
 Филиппино
- Филиппо, Фра — см. Липпи,
 Фра Филиппо
- Филострат — 132
- Фичино, Марсилио — 152
- Флоренцио, Прете — 240
- Фома, св. апостол — 203

- Фонвизин, А. В. — 375
Фонтана, Просперо — 169
Франс, Анатоль — 372, 374
Франциск I, король Франции
(«французский король»;
«король») — 223, 232, 233,
241, 243, 244, 246
Франциск Ассизский, св.
(катол.) — 175, 194
Франча, Франческо — 158
Франчабиджо, Франческо —
157
Фрих-Хар, И. Г. — 377
Фукэ, Никола, виконт де Во —
290, 291
Фурия, *миф.* — 288
Фуччи, Ванни — 122
Фьезоле, Андреа да — 157
- Хам, *библ.*** — 198
Харон, *миф.* — 277
Хильдебрандт (Гильдебрандт;
Hildebrandt), Эдмунд — 236,
237, 240, 242, 244
Хирон, *миф.* — 289
Хоквуд, Джон (Hawkwood,
John) / Акуто, Джованни
(Aquto, Giovanni) — 199—
200, 209, 210
Христос — см. Иисус Христос
- Цвейг, Стефан** — 372
Цезарь — см. Юлий Цезарь
Цуккари, Федерико — 183, 185
- Чаянов, А. В.** — 370
Чекко — 158
Челлини, Бенвенуто — 7, 166
Ченнини, Ченнино — 168
Чернин (Czernin), Оттокар,
граф — 243
Чехов А. П. — 368
Чимабуэ (Cimabue) — 151, 156,
161, 181
Чуковский, К. И. — 372
- Шагал, М. З.** — 372
Шаперон, франц. драматург
XVII в. — 277
Шаховской, А. А., кн. — 359
Швоб, Марсель — 160
Шекспир, Уильям — 377

- Шереметев, Николай
Петрович, граф — 305
- Шехтель, Ф. О. — 370
- Шлоссер, Юлиус (Schlosser,
Julius) — 150, 154, 164, 173
- Шодерло де Лакло, Пьер —
374
- Шретер, рус. архитектор нач.
XIX в. — 336, 346
- Шторх, Генрих (А. К.) — 345,
346
- Щедрин, Семен Фед.** — 337,
339
- Щедрин, Сильв. Федос. — 374
- Щербатов, С. А. кн. — 370
- Щукин, С. И. — 370
- Щусев, А. В. — 371, 378
- Эделинк, Жерар** — 245
- Энгельс, Фридрих — 9
- Эррио, Эдуар (Эдуард) — 375
- Эсте, Изабелла герцогиня д' —
244
- Эфрос, А. М. — 368—379
- Эфрос, М. А. — 368
- Эфрос, Н. Е. — 368
- Юлий II** (Ровере, Джулиано делла), папа Римский, (в т.ч. как адресат сонетов «Есть истина...»; «Синьор»; «Мантия») — 17, 19, 21, 36, 108—109, 111, 112, 245
- Юнона, *миф.* — 281, 289
- Юон, К. Ф. — 369, 370
- Юпитер, *миф.* — 277, 281, 287, 289
- Юсупов, Н. Б. князь — 293, 298—306, 312—315, 323, 334
- Язон** — см. Ясон
- Яковлев, В. Н. — 371
- Яремич, С. П. — 297
- Ясон (Язон), *миф.* — 325, 326
- Яфет, *библ.* — 198

- Albertini, Francesco — 238
Amoretti, Carlo — 240
Berenson, Bernard — 239
Bernard de Cabrère, don — 264
Comici gelosi, труппа — 249
Fedeli, труппа — 249
Frey, Karl (Фрей) — 15, 106,
107, 111, 115–118, 120, 122–
124, 128, 132, 137, 151, 161,
240
Friedländer, Walter — 178 (при-
меч. 1), 191
Genest, St. (Saint) — 264, 277
Grimm, Hermann — 106
Gronau, Georg (Гронау) — 238,
240, 243, 244
Guasti, Cesare — 15, 110
Hildebrandt, Edmund — см.
Хильдебрандт, Эдмунд
Horn, Herbert — 210
Jaeschke — 207
Justi, Carlo — 106, 141
Kallab, Wolfgang — см. Каллаб,
Вольфганг
Milanesi — см. Миланези
Panofsky, Ervin — см.
Панофски, Эрвин
Pevsner, Nikolaus — 179, 186,
188, 191 (примеч. 2)
San Alessio, труппа — 251
Sansoni, G. C. — 207
Scherer, Valentin — 237
Schlosser, Julius — см.
Шлоссер, Юлиус
Seidlitz, Voldemar von — 236
Sirén, Osvald — 236
Solmi, Edmondo — см. Сольми,
Эдмондо
Suida, Wilhelm — 179, 236, 242,
243
Symonds, J. A. — 106, 107
Thode, Henry — 106, 107, 116
Toesca, Pietro — 106
Van Marle, Raimond — см. Ван
Марле, Раймонд
Venturi, Adolfo — см. Вентури,
Адольфо
Vinci / Vincius — см. Леонардо
да Винчи
Vitaliani — см. Виталиани

СОДЕРЖАНИЕ

МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ

Абрам Эфрос. Поэзия Микеланджело	5
Микеланджело Буонарроти. Лирика. <i>Перевод Абрама Эфроса</i>	37
Комментарии	106

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ

Абрам Эфрос. Вазари — писатель и историк искусства	146
Джорджо Вазари. Жизнь Паоло Учелло. <i>Перевод Абрама Эфроса</i>	191
Примечания	205
Джорджо Вазари. Жизнь Лионардо да Винчи, живописца флорентийского. <i>Перевод Абрама Эфроса</i>	212
Примечания	235

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА В ПАРИЖЕ И ПОСТАНОВКИ

ДЖАКОМО ТОРЕЛЛИ	248
-----------------------	-----

ГОНЗАГО В ПАВЛОВСКЕ	293
---------------------------	-----

АБРАМ МАРКОВИЧ ЭФРОС. Биографическая справка	368
--	-----

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	380
----------------------	-----

На задней стороне обложки –
фотопортрет А. М. Эфроса (1948)

Художественное оформление и макет –
Любовь Михайловна Ордынская,
Никита Георгиевич Ордынский

СОБРАНИЕ ТРУДОВ А.М. ЭФРОСА

Составление М.В. Толмачёва

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЕСТИ

Статьи, заметки и рецензии в газетах «Русские ведомости»
и «Свобода России». 1911–1918

Издано в 2015 г.

ПЕРЕВОДЫ В СТИХАХ И ПРОЗЕ

Издано в 2015 г.

ИТАЛЬЯНСКИЕ ШТУДИИ

(в двух частях)

Издано в 2016 г.

GALLICA

Готовится к изданию

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Готовится к изданию

РУССКОЕ ИСКУССТВО XIX ВЕКА

А.Г. Венецианов в документах.

Сильвестр Ф. Щедрин. Письма из Италии

Готовится к изданию

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА

Художники петровской поры (по новым материалам).

Юность Степана Щукина

Два века русского искусства.

Готовится к изданию

ПРОФИЛИ

Очерки о русских художниках

Готовится к изданию

О ТЕАТРЕ

Готовится к изданию

Научное издание

Эфрос Абрам Маркович

ИТАЛЬЯНСКИЕ ШТУДИИ

Часть II

Верстка —
Ольга Николаевна Иванова

Корректурa —
Людмила Николаевна Федосеева

Подписано в печать 14.09.2016.
Формат 70х90/32
Тираж 300 экз.
Гарнитура PT Octava
Заказ 1582

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6