

ТРИУМФ ПИЗАНЕЛЛО

*Лидии Ивановне Соболевой:
In memoriam*

*Учитесь учиться.
Л. С.*

Старинная Верона занимает ключевое положение в Северной Италии. Отсюда расходятся пути, ведущие к Бреннерскому перевалу, в Австрию и Германию, на запад - к Милану и Турину, на юг - к Флоренции, Риму, Неаполю. Город подарил миру одного из самых известных лирических поэтов античности Гая Валерия Катулла, здесь родилось предание о Ромео и Юлии, вдохновившее Шекспира. Русская память подскажет: в 1822 году здесь побывал "наш Агамемнон" Александр I "Благословенный", а Д. С. Мережковский особо выделял и ценил Верону среди других итальянских городов. Нельзя утверждать с полной достоверностью, что в Вероне увидел свет великий обновитель итальянской живописи XV века Пизанелло, но здесь прошли его детские и юношеские годы, здесь находится значительная часть его весьма скудно уцелевшего до наших дней наследия. Где же как не в Вероне должна была состояться выставка, посвященная 600-летию художника (проходила, при большом наплыве итальянской и зарубежной публики, с 8 сентября по 8 декабря 1996 года). Она слегка запоздала по отношению к условной дате рождения -

1395 году, ибо потребовалась большая подготовительная работа, отраженная в двух монументальных увражах - каталоге выставки под редакцией П. Марини и каталоге "Пизанелловских мест" Венецианской области (Венето), а до Вероны, в несколько ином составе, побывала в парижском Лувре (с 10 мая по 5 августа), но как естественно вписалась она в старинные залы зубчатого веронского кремля Кастельвеккьо, в атмосферу города, где церквей, может быть, и меньше, чем в старой Москве, но где служат до сих пор во всех, где почти каждая постройка состоит из напластований нескольких эпох, где светловолосые жители учтивы и просвещенны, как положено горожанам, где над стремительным, звучным и прозрачным, берущим начало в Альпах Адидже кружатся стаи чаек, как это было во времена Пизанелло, и раньше, как это будет до конца времен...

Превратности истории, изменения художественных вкусов, равнодушие или вандализм немало потрудились над тем, чтобы изгладить из человеческой памяти четкие представления о Пизанелло - малочисленные сохранившиеся произведения, отрывочны биографические данные. Антонио, прозванный Пизанелло из-за пизанского происхождения его отца Пуччо ди Черрето, предположительно родился в Вероне не позже 1395 года, поскольку в этом году отцовское завещание, составленное в Вероне, называет малолетку сына единственным наследником. После преждевременной смерти отца мать вышла замуж вторично, и детство и отрочество Антонио прошли во второй семье его матери, бывшей его опекуншей. В это время в жизни Вероны происходили важные изменения. Еще до рождения Пизанелло, в ноябре 1387 года, пала власть семьи Скалигеров (Скалиджери), правившей Вероной с 1262 года, и город перешел к миланским Висконти, затем кратковременно к падуанским Каррара, чтобы в 1405 году окончательно войти в состав Светлейшей Республики Венеции. Утрата политической самостоятельности неизбежно привела к провинциализации художественной жизни. Веронская школа живописи, о которой можно говорить вплоть до XVI века, не дарит нас особыми откровениями. Картинная галерея Кастельвеккьо убеждает нас в справедливости слов П. П. Муратова в его "Образах Италии" (1911-1912): "Великие мастера, родившиеся в Вероне, Пизанелло и Веронез, оба не вполне ясно связаны с Веронской школой. Само по себе это не очень рекомендует веронскую живопись и подготавливает нас к тому, что после знакомства с ней мы

испытываем некоторое разочарование". Но не менее точен Муратов, когда вслед за известным знатоком старой итальянской живописи Б. Беренсоном особо выделяет такую фигуру, как Альтикьеро Альтикьери, активно работавший в Вероне в 1369-1384 годах: "Верона гордится, однако, мастером, индивидуальнейшим среди мало индивидуализированного, вообще говоря, искусства треченто (1300-х годов). ...Альтикьеро видит мир свободнее и жизненнее, чем кто-либо из его современников. ...он любит внешность вещей, сложность архитектуры, заморские наряды, житейские эпизоды, характерные лица". Впрочем, искусство Альтикьеро относится, во-первых, ко времени независимости Вероны и, во-вторых, к эпохе треченто, когда признаки локальных школ не имели преобладающего значения.

Считается общепризнанным мнение, что художественное становление Пизанелло происходило в контексте традиции, созданной Альтикьеро. Не будучи по времени прямым учителем Пизанелло, Альтикьеро бесспорно повлиял на сложение его стиля. В этом нетрудно убедиться, глядя на фреску семьи Кавалли работы Альтикьеро в веронской церкви св. Анастасии (Санта Анастазия): от нее, как пишет Муратов, "открыт путь к соседнему Георгию Пизанелло". И еще одного мастера называют в последнее время в качестве вдохновителя художественных начинаний Пизанелло - ломбардца Микелино да Безоццо, работавшего в Венето в решающие для становления Пизанелло 1408-1418 годы в изысканной, утонченной манере поздней готики. В дошедших до нас произведениях Пизанелло мы можем найти следы как идущей от гениального Джотто крепости Альтикьеро, так и элегантной ретроспективной аристократичности Микелино.

Но явление гения всегда чудо - будь то отрок Леонардо, написавший почти в стиле своего учителя Веррокьо для его "Крещения" фигуру ангела, "отменившую" искусство Веррокьо, сделавшую его пройденным этапом, или Шопен, который, по слову Пастернака, "на старом моцартовско-фильдовском языке... сказал столько ошеломляюще нового в музыке, что оно стало вторым ее началом". До нас не дошла первая значительная работа Пизанелло фреска "Отто Виттельсбах перед Фридрихом Барбароссой", выполненная им между 1415 и 1422 годами для зала Большого совета венецианского Дворца дождей. О венецианском периоде его творчества, приходящемся на двадцати-двадцатипятилетний возраст, мы можем судить по "Мадонне с перепелкой" из веронского Музея Капель-веккьо. Оставаясь в границах стиля поздней готики и традиционной схемы "замкнутого сада", райской кущи, в которой сидит Богоматерь, Пизанелло сообщает своей композиции только ему присущую динамику: взгляд Богоматери, устремленный на Младенца и останавливающийся на Нем, как бы получает продолжение в Его взгляде, берущем иное направление к сидящей у ног Матери перепелке (символ спасительного Божьего дара). Впрочем, и стилистика поздней готики доводится Пизанелло до такой степени утонченности, что контур и цвет его венецианского наставника Джентиле да Фабриано кажутся в сравнении с ним грубыми и примитивными. В своем стремлении средневекового мастера предельно уподобиться учителю Пизанелло превзошел его. Следующей ступенью стало создание собственного, индивидуального стиля: творческая эволюция Пизанелло явственно обозначает переход от имперсональности средневекового искусства к личностному характеру искусства Возрождения.

Устроители парижско-веронской выставки делают акцент на позднеготических аспектах творчества Пизанелло; те черты творчества художника, которые традиционно связывались с ренессансным видением мира, рассматриваются ими как проявление готического "натурализма" (наивного реализма) (в русле подобной тенденции в свое время у нас М. М. Бахтин уводил в средневековье творчество Ф. Рабле, несмотря на то, что тот устами Гаргантюа вполне недвусмысленно высказывался о "весьма темном" времени "варваров-готов"). Можно сказать, что в зрелом творчестве Пизанелло ничего специфически готического, кроме изображения готической архитектуры, нет. Созданная тридцатилетним Пизанелло фреска "Благовещение" в веронской церкви св. Фирма (Сан Фермо) по праву может считаться одним из первых образцов ренессансного стиля кватроченто (1400-х годов) и первым дошедшим до нас самобытным произведением

художника. П. П. Муратов, в духе эстетизма 1910-х годов, говорит в связи с этой фреской о "чувстве красоты, обостренном почти до болезненности", о "струистых каскадах крыл", "дыхании небесных вихрей и свежести облачных рос"; думается все же, что главное здесь это пластицизм, бесподобная осязательность изображенного, дерзновенно соперничающая с собственно скульптурной частью памятника Бренцони работы Нанни ди Бартоло, в который фреска входит. В "Благовещении" налицо все черты искусства зрелого Пизанелло: монументальность в трактовке сюжета, сочетающаяся с острым чувством пространственных соотношений, несравненная верность природе при головокружительном ощущении тех декоративных возможностей, которые можно выявить в каждом ее образе.

Зрелое творчество Пизанелло приходится на то время, когда в западноевропейской живописи происходил решающий поворот от средних веков к Возрождению: в 1425-1432 годах создается Гентский алтарь братьев Ван Эйк, в 1424-1428 годах Мазаччо расписывает капеллу Бранкаччи во флорентийской церкви Санта Мария дель Кармине. Живопись перестает быть "умозрением в красках" и устремляется к красочно-пластическому освоению реальности. На первый взгляд может показаться, что Пизанелло стоит несколько в стороне от этой тенденции: он более декоративно-плоскостен, нежели живописно-объемен, скорее визионер, чем "реалист". Но все дело в том, что общую направленность своей эпохи Пизанелло удалось сочетать с личной склонностью - подлинной, глубокой любовью к уходящему миру феодальных дворов, рыцарской куртуазии, утонченного церковного культа. Он "старинствующий" новатор, гениальный ретроспективист, без какого бы то ни было намека на стилизаторство или подражательность. Успех его у современников был ошеломляющим: итальянские властители наперебой заывают его к себе – в 1431-1432 годах он завершает начатую Джентиле да Фабриано роспись римской церкви Сан Джованни ин Латерано по приглашению папы Евгения IV, именуя его "нашим возлюбленным родным сыном", затем следует работа в Мантуе для Джанфранческо Гонзаги, в Вероне для церкви св. Анастасии, в Ферраре для д'Эсте, в Римини для Малатеста. В 1449 году Пизанелло переезжает в Неаполь ко двору короля Альфонса Арагонского, его принимают с исключительными почестями, жалуют всевозможные дары,



Пизанелло. Св.Георгий освобождает царевну

платят небывалые гонорары. К этому времени, как бы исчерпав возможности своего индивидуального живописного стиля, синтезирующего в счастливом равновесии старое и новое, Пизанелло почти целиком сосредоточивается на медальерном искусстве: можно сказать, что здесь он давал выход чисто ренессансной тяге к объемности, перевес в сторону которой в живописных работах лишил бы их неповторимого очарования. Художник ушел из жизни одновременно с тем, как была исчерпана историческая роль его искусства: точная дата его смерти неизвестна, но косвенные данные позволяют отнести ее к осени 1455 года.

Время показало себя немилосердным к основному массиву художественного наследия Пизанелло. От него дошло пять произведений станковой живописи, одна полностью и три фрагментарно сохранившиеся фрески; но это как бы компенсируется изрядным количеством медалей (превышающим полусотню) и поистине безбрежным морем рисунков (более трех сотен) (большая часть их принадлежит парижскому Лувру, приобретенному их при Наполеоне III в 1856 году); правда, не следует забывать о том, что если произведения медальерного искусства в эпоху Пизанелло выставлялись для обозрения и имели общественное бытие, то рисунки носили почти исключительно сугубо утилитарный - подготовительный или учебно-образцовый характер; восприятие их как самодовлеющей области творчества было бы непростительным модернизаторством: в какой бы восторг ни приводила нас их сверхъестественная зоркость и острота, все же перед нами "пробы" и "штудии", а конечный итог это законченное произведение, в котором они явственно преображены в рамках избранного стиля и его требований. Щедро представив рисунки и медали Пизанелло, веронская выставка сделала тем не менее основной упор на живописи мастера и художников его круга из итальянских собраний. Отдавая должное драгоценности веронского Музея Кастельвеккьо "Мадонне с перепелкой", главное свое внимание зритель делил между двумя фресками - "Рыцарским турниром" из Герцогского дворца в Мантуе и "Святым Георгием, отправляющимся на подвиг" из капеллы Пеллегрини веронской церкви св. Анастасии; выпиленные ранее из стен и обрамленные в целях лучшей сохранности, возможной транспортировки и укрытия, эти фрески представали на выставке в наиболее благоприятном для обозрения виде, а под "Св. Георгием" была устроена даже специальная смотровая площадка, взобравшись на которую можно было любоваться драгоценной росписью почти вплотную.

"Рыцарский турнир" (1433-1434) из мантуанского Палаццо дукале сравнительно мало известен: фреска была открыта из-под скрывавшего ее слоя штукатурки относительно недавно, в 1969 году; сохранилась она фрагментарно, да и самим художником была частично оставлена в подготовительной стадии рисунка, нанесенного на грунт. Но и в таком своем виде "Турнир" является одним из центральных произведений светской живописи Италии первой половины XV века. Отправляясь от рыцарских романов о короле Артуре и рыцарях Круглого стола, Пизанелло обобщает в своей композиции наблюдаемые им в реальности черты уходящей в прошлое, но дорогой ему старой Италии, культ которой поддерживали феррарские д'Эсте своими турнирами. Для Пизанелло эта старина еще живая жизнь, в отличие от более поздних певцов рыцарства Маттео Боярдо с его поэмой "Влюбленный Роланд" (1495) или англичанина Томаса Мэлори, автора огромного прозаического свода сказаний "Смерть Артура" (1469). В "Рыцарском турнире" Пизанелло, пожалуй, наиболее далеко уходит от готического искусства; его статуарность, пластицизм почти микеланджеловского уровня, хотя и иной природы. Вместе с "Женской головой" (1431-1432) из Музея Палаццо Венеция в Риме, которая возможно является фрагментом уничтоженных росписей церкви Сан Джованни в Латеране, "Рыцарский турнир" представляет собой кульминацию пластического начала в пизанелловской живописи.

Уже "Св. Георгий" (1436-1438) более плоскостен, декоративен, несмотря на свою монохромность, хотя и более изыскан. Есть также впечатление и некоторой перенасыщенности композиции, словно художник хотел вместить в нее слишком многое, не очень заботясь о выявлении сюжета. И отправляющийся на подвиг, занесший ногу в

стремя, св. Георгий, и обратившая к нему лицо царевна, и лошади и собаки свиты, и кавалькада, приближающаяся со стороны сказочного города, у ворот которого болтаются на перекладине два висельника, а среди построек сразу же бросается в глаза готическая сень, напоминающая мраморные балдахины на семейном погосте веронских Скалигеров, - все это стоит на грани превращения в орнаментальные мотивы драгоценного ковра, обращенного ко взору самого взыскательного, самого разборчивого знатока, отдающего должное тончайшим цветовым градациям и соотношениям. Нечеловеческая, "птичья" зоркость подготовительных рисунков во фреске не обнаруживает себя столь явно, она "темперирована", соотнесена с ее общим декоративным строем.

Но и в целом, насколько можно судить по весьма отрывочно сохранившемуся наследию, эволюция живописи Пизанелло шла по линии усиления декоративного начала. Если в 1430-х годах декоративность и пластичность находятся у него в относительном равновесии, то для 40-х годов, начиная с профильных портретов д'Эсте из Лувра и Бергамо, характерно плоскостно-одномерное решение живописных задач. Художник словно поставил себе целью дать почувствовать пространство и объем, не прибегая к их прямому изображению. Он блестяще справился с этой задачей в "Видении св. Евстахия" (1440-1445) из лондонской Национальной галереи. Нельзя не сожалеть о том, что "Видения" не было в Вероне, но можно понять и руководство галереи в его нежелании подвергать это сокровище опасностям довольно далекого путешествия, да и к стабильности музейной экспозиции относишься иначе после того, как столкнешься с практикой некоторых европейских музеев выставлять не более одной трети даже своего основного фонда.

"Видение св. Евстахия" доводит до совершенства и пизанелловское тяготение к монохромности: волшебные, колдовские вариации охристых тонов уравнивают здесь Пизанелло с величайшими знатоками живописного ремесла - мастерами китайских свитков классических эпох. Глядя на "Св. Евстахия", нельзя не вспомнить "Оленей среди деревьев красного клена" (VIII в.), некогда украшение пекинского Музея Гугун, а крупы и морды лошадей у Пизанелло напоминают о другом замечательном "лошаднике" - китайце Чжао Мэн-фу (1254-1322). Проблема соотношения живописи кватроченто и классической китайской живописи занимала англо-американских исследователей, у нас - замечательного искусствоведа Веру Шилейко. Но, возможно, мы имеем дело с тем, что Пруст называл "частностями, внешним сходством". Главным же будет в любом случае то, благодаря чему мы по первым тактам отличаем юношескую музыку Скрябина от вдохновлявшего его Шопена, стиль Пизанелло от похожего на него Учелло, "новая и единственная красота, загадка для той эпохи, где ничто на нее не похоже и ничто в ней не объясняет". Пруст видел в создании этой неповторимой красоты залог вечности ее творцов, их торжества над смертью. Нет никакого сомнения в том, что Пизанелло удостоился этого триумфа.

Декабрь 1996 г.
Верона - Нюрнберг