

АБСОЛЮТ НОН-ФИКШН



pes montes

Vereti

9 fontes Timari

Cremena

Ligures

Latium
Hesperia
Saturnia
Oenotria
Auloniam
Italia

Tyrrhenia

Bononia

Ravenna

Florentia

Casena

Ariminum

Pisum

Senia Julia

Perusia

Ancona

Viomana

Populonium

Coritum

Clusium

Firmum

Fruentum

Ilva I.

Gravina

Volsiniensis I.

Velinus I.

Cere

Tibur

Corfinium

Frate

Tybridis

Alba Longa

Praeneste

Fucinus I.

Antium

Capua

Ardea

Barganus mons

Circeum I.

Ardea

Avernus

Ardea

Inarime I.

Prochate I.

Misenum I.

Herculaneum

Caprie I.

Sirenium

Scopuli

Sarnus f.

Barium

Palinurus I.

Portus Voltini

Castellum

Acherontia

Misernae L.

Tyrrhenum Aequor

Mare Aulonium

Misernae L.

Papygia

Salentinum

Phaenacium

Aeolia I.

Charybdis

Sicula

Strozzium

Strozzium

Strozzium

Aegates I.

Eryx & t. Venetia

Drepanum

Sicania

Trinacria

Etna

Melsana

Rhegium

Strozzium P.

Lilybaeum P.

Selinus

Agragas

Pantagias f.

Cyclopium Ora

Agaricus sinus

Ortygia I.

Plemmyrium P.

Pachynum P.

Carthago

Nympharum domus

Selinus

Agragas

Pantagias f.

Cyclopium Ora

Agaricus sinus

Ortygia I.

Plemmyrium P.

Carthago

Carthago

Carthago

Melite

Mare Jonium

MARE LIBYCU

Syrtis minor





ПАВЕЛ МУРАТОВ ОБРАЗЫ ИТАЛИИ



Издательство АСТ
Москва 2024

УДК 008(450)(091)
ББК 85.103(4Ита)+63.3(4Ита)
М91

Все права защищены.

Любое использование материалов данной книги, полностью или частично, без разрешения правообладателя запрещается

На обложке — *Леонардо да Винчи. Благовещение.
1472–1475 гг. Уффици, Флоренция*

Художественное оформление — *Григорий Калугин*

Муратов, Павел Павлович.

М91 Образы Италии / Павел Павлович Муратов. — М.: Издательство АСТ, 2024. — 736. — (Абсолют нонфикшн).

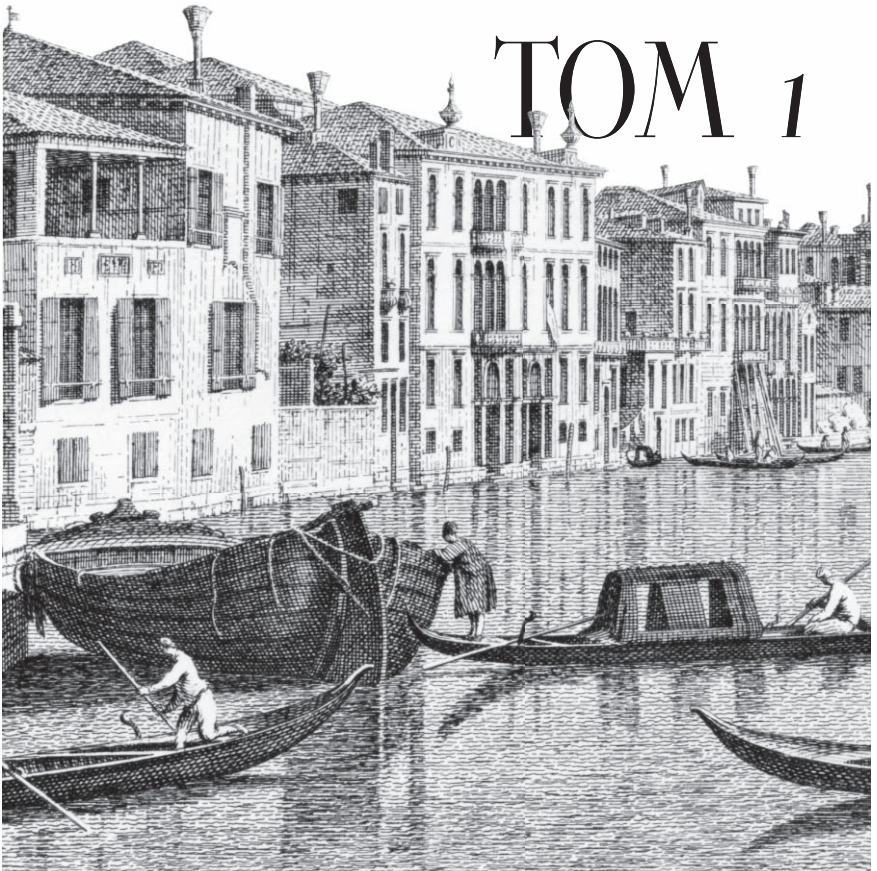
ISBN 978-5-17-160225-3

Павел Павлович Муратов — выдающийся русский историк, специалист по европейскому и азиатскому искусству, знаток иконописи, литературный и художественный критик, издатель, переводчик и публицист. Он был хранителем в отделе изящных искусств и классических древностей Румянцевского музея, вместе с К.Ф. Некрасовым издавал художественный журнал «София», был активным деятелем в сфере искусства до и после своей эмиграции: организовывал выставки и сотрудничал со многими профильными газетами и журналами. Павел Муратов также известен как писатель, среди наиболее известных его сочинений можно выделить исторический роман «Эгерия» и, конечно же, книгу утонченных и наблюдательных очерков «Образы Италии».

Книга «Образы Италии» — это подробнейшее, многогранное исследование развития искусства Италии от Раннего Возрождения до начала XX века, написанное на основе многолетних изысканий и путешествий автора по городам Италии. В ней Павел Муратов искусно передает атмосферу исторического прошлого этой страны, знакомя читателя с шедеврами архитектуры, живописи, скульптуры и литературы. Он не просто рассказывает о произведениях искусства, но и погружает читателя в контекст эпохи, позволяя ему прочувствовать дух времени и понять, почему именно эти произведения стали столь значимыми как для итальянской культуры, так и для всего мира.

УДК 008(450)(091)
ББК 85.103(4Ита)+63.3(4Ита)

TOM 1





Венеция

Летейские воды

Есть две Венеции. Одна — это та, которая до сих пор что-то празднует, до сих пор шумит, улыбается и лениво тратит досуг на площади Марка, на Пьяцетте и на набережной Скьявони. С этой Венецией соединены голуби, приливы иностранцев, столики перед кафе Флориана, лавки с изделиями из блестящего стекла. Круглый год, кроме двух-трех зимних месяцев, здесь идет неутомимо-праздная жизнь, такая праздная, какой нет нигде. Надо только видеть движение человеческих волн утром на мосту делла Палья, надо слышать легкий шум разноязычного говора и легкий шорох шагов по мраморным плитам! Но вот часы указывают полдень. Пора идти вместе с толпой на площадь, смотреть, как на *torre dell'Orologio*¹ бронзовые люди бьют в колокол. Это один из обрядов венецианской праздности, и, кто исполнил его, тот может с чистым сердцем радоваться своей свободе от всех земных дел. Остается ехать куда-то в гондоле, или сидеть вместе со стариками под аркадами Дворца дожей, или зайти в Сан-Марко и рассеянно смотреть на мозаики, на древние полы, на группы разнообразных, все новых и новых людей. А там наступает и вечер. Зажигаются огни, голуби ложатся спать, Флориан и Квадри выдвигают столики на площадь. Газетчики пробегают под Прокурациями. Во всех окнах бусы, зеркальца, стекло — те наивные блестящие вещи, которые никому не пришло бы в голову продавать или по-

купать где-нибудь, кроме Венеции. Играет музыка, толпа журчит, журчит рекой по каменным плитам. Храм Марка мерцает цветными отблесками, и небо над головой — синее небо итальянского вечера. Так летит здесь время, точно дитя, без забот и без мыслей.

В этой жизни есть своя прелесть. Но она неизменно приносит минуты печали. Можно легко утомиться музыкой, блестящими окнами, вечным рокотом чужой толпы. Венеция часто дает испытывать одиночество, она не утешает и не просветляет, как Флоренция или Рим. Да и не вся Венеция на Пьяцце и на Пьяцетте. Стоит немного отойти вглубь от Сан-Марко, чтобы почувствовать наплыв иных чувств, чем там, на площади. Узкие переулки вдруг поражают своим глубоким, немим выражением. Шаги редкого прохожего звучат здесь как будто очень издалека. Они звучат и умолкают, их ритм остается как след и уводит за собой воображение в страну воспоминаний. То, что было на Пьяцетте лишь живописной подробностью: черная гондола, черный платок на плечах у венецианки, — выступает здесь в строгом, почти торжественном значении векового обряда. А вода! Вода странно приковывает и поглощает все мысли, так же как она поглощает здесь все звуки, и глубочайшая тишина ложится на сердце. На каком-нибудь мостике через узкий канал, на Понте дель Парадизо например, можно забыть, заслушаться, уйти взором надолго в зеленое лоно слабо колеблемых отражений. В такие минуты открывается другая Венеция, которой не знают многие гости Флориана и о которой нельзя угадать по легкой и детски-праздной жизни на площади Марка.

Эта Венеция узнается лучше всего во время скитаний по городу, в поисках еще нового Тинторетто, еще не виданного Карпаччио. Только в первые дни трудно разобраться в лабиринте венецианских переулков и мелких каналов, потом привыкаешь к нему и начинаешь даже любить его неожиданную логику. Так, передвигаясь наподобие шахматного коня и не без уклонения от прямой линии, можно пройти в отдаленный квартал Мадонна дель Орто. Там есть одно удивительное место — открытый и пустынный бассейн около прежнего аббатства Мизерикордия. Неподвижность этих мелких вод, безлюдье, огромные заброшенные здания на берегу — все здесь внушает чувство покоя, какого

не бывает в жизни. Все напоминает давний, забытый сон. Недалеко оттуда набережная Фондамента Нуова с видом на Мурано и на снежные Альпы Фриуля. За этими горами — все, что оставили мы в прежней жизни и от чего отделяет нас теперь зеркало лагуны. И глубоко уединение Мурано, окруженного лагуной. Маленький остров разделен надвое широким, извивающимся в виде петли каналом. Это почти река, только река, которая течет ниоткуда и никуда. На плоских берегах стоят пережившие свое время, часто необитаемые дома; встречается скудная растительность, напоминающая о прежних садах. Умирание или как бы тонкое таяние жизни здесь разлито во всем. Лица работников на стеклянных фабриках бледны, как воск, и кажутся еще бледнее от черных платков. Не тени ли это, не тень ли и гондола, без шума и без усилия увозящая нас к Венеции? И самые эти воды — не воды ли смерти, забвения?

Нынешняя Венеция — только призрак былой жизни, и вечный праздник на Пьяцце — только пир чужих людей на покинутом хозяевами месте. Прежняя Венеция жива лишь в дошедших до нас произведениях ее художников. И странно — в искусстве мы тоже начинаем скоро различать две Венеции. Все знают, что в венецианской живописи много любви к праздничной и красивой внешности жизни, к дорогому убранству, богатым тканям, пирам, процессиям, восточным нарядам, чернокожим слугам и златоволосым женщинам. Карпаччио и Джентиле Беллини изображали все это в XV веке, Тициан, Бонифацио и Паоло Веронезе — в XVI, Тьеполо — в XVIII. Но наряду с этими художниками здесь были и другие: Джорджоне, Тинторетто и Джованни Беллини. У этих немного было отдано поверхности жизни, и лучшие их силы уходят в глубину. Джованни Беллини, или, как его зовут на местный лад, Джамбеллино, был венецианцем из венецианцев. Не только он здесь родился и вырос, но живопись его так расцвела здесь, что долго Венеция не хотела знать никакой другой, и десятки художников повторяли, списывали и даже подделывали ее. Джамбеллино был понят и любим, и его искусство выражало чистейшую линию в душевном сложении Венеции.

Джованни Беллини написал множество мадонн, очень простых, серьезных, не печальных и не улыбающихся, но всегда погруженных в ровную и важную задумчивость.

Это созерцательные и тихие души, в них есть полнота какого-то равновесия — и не таков ли был сам художник? С первого взгляда он кажется слишком неподвижным, неярким, почти неинтересным. Но он из тех мастеров, которых узнаешь со временем. У него есть своя стихия, не только краски и формы, но целый объем чувств и переживаний, составляющих как бы воздух его картин. Никто другой не умеет так, как он, соединять все помыслы зрителя на какой-то неопределенной сосредоточенности, приводить его к самозабвенному и беспредметному созерцанию. Это созерцание бесстрастно и бесцельно. Или, вернее, цель его неизвестна, и оно само становится высочайшей целью искусства. Рассеянное воображение Беллини часто бывает обращено к простым вещам, оно охотно смешивает великое с малым. Он часто пишет пейзаж, деревню и горы, о которых всегда думается в Венеции. На фоне «Преображения» изображена дорога, где крестьянин гонит волов; на фоне одной из мадонн едет всадник, двое беседуют под деревом, и обезьянка сидит на мраморной вазе, на которой начертана надпись художника. Здесь сказалась его глубокая задумчивость, то рассеяние мысли и чувств, какое бывает на границе между бодствованием и сном, жизнью и смертью.

Джованни Беллини любил писать также аллегории. Несколько их есть в Венецианской академии, но самая замечательная, произведение, вне всяких сомнений, гениальное, находится теперь в Уффициях, во Флоренции. Изображена терраса чисто венецианская, выстланная разноцветными плитами. Посредине открытая дверка, выходящая на широкое пространство спокойных вод. На том берегу скалистые горы, в которых много пещер, поселение, дальше замок — немного странный пейзаж, — над всем этим небо с нежными облаками, отражающимися в темнеющем зеркале вод. На террасе несколько фигур. В одном углу — мраморный трон, на котором сидит Богоматерь с опущенной головой и сложенными руками. Слева от нее — склонивши голову, женщина в венце, справа, ближе к зрителю — другая женщина, высокая, молодая и стройная, в черном платке, в том самом «zendaletto», который до сих пор носят венецианки. За мраморными перилами два старца, по-видимому, апостолы Павел и Петр. Павел держит в руке меч, Петр с умилением смотрит на группу, занимающую среднюю часть террасы.

Здесь в глиняной вазе растет невысокое дерево с густой плотной листвой. Четверо младенцев играют около него. Один охватил ствол, как бы желая его потрясти, остальные держат в руках уже упавшие золотые яблоки; с другого конца террасы к ним медленно идут св. Иов с молитвенно сложенными руками и юный, обнаженный и женственно прекрасный св. Себастьян. На том берегу, за пространством тихих вод, видны различные, несколько фантастические существа. У самой воды, в пещере — пастух и около него козы и овцы. Эремит спускается по лесенке от одиноко стоящего креста, и тут же стоит, как бы ожидая его, кентавр. Еще дальше, у домов селения, двое гонят осла и женщина беседует со стариком. И еще одна малопонятная мужская фигура в широкой одежде и белом восточном тюрбане видна на том же берегу, где терраса и группы святых, — она находится за перилами и, удаляясь от Мадонны, как бы уходит из поля картины.

Был неизвестен долгое время сюжет этой картины. Ее считали одним из «собеседований», *Santa Conversazione*², какие встречаются нередко в современной Беллини живописи. Или еще, не без основания считая группу младенцев, играющих под деревом, центральной в картине и по значению, ее называли «аллегорией дерева жизни». Лишь несколько лет назад трудами недавно умершего немецкого ученого Людвига, посвятившего всю свою короткую жизнь изучению венецианской живописи, был найден источник этой аллегии. Сюжет ее взят из французской поэмы XVI века «Паломничество души». Младенцы — это души чистилища, мистическое дерево с золотыми яблоками символизирует Христа. О душах молятся их святые покровители Иов и Себастьян, апостолы Петр и Павел. О них молится сама Богоматерь, и Правосудие, оставив меч в руках у апостола Павла, смиренно склоняет свою увенчанную голову. За мраморной балюстрадой видна река Лета. Картина должна быть названа «Души чистилища».

Таково последнее истолкование картины Беллини. В ней остается еще многое, чего не объясняет старинная французская поэма. Фигура венецианки в черном платке, другая фигура в восточном тюрбане, странные существа, кентавры и эремиты, населяющие пейзаж, — все это чистые создания Беллини. И, может быть, ключ в его картине находится не

столько в том, что изображено, сколько в самом чувстве, каким проникнуто здесь все. Летейские воды — так вот что эти воды, в которых отражаются золотистые облака! И нам вдруг понятен медленный ритм видений Беллини. Нам понятны глубокое созерцательное раздумье, в которое погружены его святые, и бесплотная тонкость младенческих игр с золотыми яблоками темнолиственного мистического дерева. В той стране, которая открывается за уснувшими зеркальными водами Леты, мы узнаем нашу страну молитв и очарований. Там бродят в уединении скал наши души, когда их освобождает сон; как анахорет, они припадают там к подножию высокого деревянного креста или встречаются в темных пещерах кентавров и пастухов, имеющих лишь смутное человеческое подобие, или на улицах неизвестных селений видят воплощенные образы евангельской притчи. На утренней заре они второй раз погружаются в летейские воды и выходят, храня печаль, на берег жизни.

В картине Беллини запечатлено какое-то единственное мгновение равновесия между жизнью и смертью. Отсюда ее чистота, ее невыразимо глубокий покой и религиозная важность. Как это бывает с образами наших снов, созданные художником образы не утратили зримой и яркой полноты. Воображение Беллини облекло их в краски и формы, напоминающие нам какие-то места, где воды были так же зеркальны, облака так же светлы и тонки, далекие горы так же волшебны и мрамор так же бел и прозрачен. Все это было, все это видно, хочется сказать при взгляде на картину Беллини, и мысль о Венеции неизменно овладевает душой. Ибо Венеция сквозит из нее всюду: Венеция в разноцветных плитах террасы и в мраморе ограды и трона, Венеция в улыбке успокоенных вод, в этом прозрачном небе и в этом полете взгляда к линиям гор, Венеция в черном платке на плечах молодой и стройной женщины. И эта женщина, внимающая таинству душ, покинувших мир, и созерцающая мир в его прощальном очаровании, не есть ли она сама олицетворенная Венеция? Не ее ли тихая и рассеянно светлая душа ожила в этом образе, созданном самым мечтательным и отвлеченным из ее художников? Для нас, северных людей, вступающих в Италию через золотые ворота Венеции, воды лагуны становятся в самом деле летейскими водами. В часы, проведенные у старых картин, украшающих вене-

цианские церкви, или в скользящей гондоле, или в блужданиях по немым переулкам, или даже среди приливов и отливов говорливой толпы на площади Марка, мы пьем легкое сладостное вино забвения. Все, что осталось позади, вся прежняя жизнь становится легкой ношей. Все пережитое обращается в дым, и остается лишь немного пепла, так немного, что он умещается в ладанку, спрятанную на груди у странника. Его ожидает Италия — Италия так близко, за этим пространством лагуны!

Мысль о прекрасной земле, на которую сейчас опускается ночь, там, за тихими водами, за туманными равнинами, где течет Брента, с особенной силой пробуждается всякий раз при наступлении вечера в Венеции. Среди огней и движения на Пьяцце она приходит внезапно и уносит далеко, так далеко, что говор и смех праздной толпы звучит в ушах, как слабый шум отдаленного моря. В этой толпе всегда немало людей, только что ступивших на землю Италии и согласно переживающих ту же рассеянную мечту. Свет улыбки в их невидящих взорах выдает освобожденные души — души, уже испытывавшие силу летейских вод.

Тинторетто

Из всех великих венецианских художников только Карпаччио и Тинторетто можно хорошо узнать в Венеции. Чтобы найти истинное понятие о Тициане, надо побывать в Мадриде. Нельзя судить о Беллини, не увидев Уффиций и Бреры. Произведения Джорджоне и Веронезе разбросаны по всей Европе. Только Карпаччио и Тинторетто до сих пор дома, в Венеции. И даже самое представление о Венеции нераздельно связано с воспоминанием о зеленоватых, точно видимых сквозь морскую воду, картинах первого и о потемневших, но все еще пламенно живописных полотнах второго.

Перед св. Георгием Карпаччио в маленькой и уютной «оратории» Сан-Джорджио дельи Скьявони можно провести одно прекрасное венецианское утро. Кого поразит рыцарское великолепие этих сцен или романтическое очарование этих пейзажей, тот будет и дальше искать по Венеции милого художника, которого нельзя не любить, — не полюбить сразу. Тогда неисчерпаемым источником наслаждения сделается

комната местной галереи, где очень искусно размещен цикл больших полотен Карпаччио, изображающих легенду св. Урсулы. В той же галерее есть и его «Чудо св. Креста». В этой картине оживает старая Венеция; ее колорит, благодаря изысканному сочетанию розоватых и золотистых тонов с зеленым, уже предвещает будущую славу венецианского колорита. Есть Карпаччио еще в Сан-Джорджо Маджоре на острове. Там, в уединенной часовне наверху, светлокудрый св. Георгий поражает дракона. Этот Георгий даже лучше Георгия из маленькой оратории: еще прекраснее молодой рыцарь и еще волшебнее романтический пейзаж с круглым горным озером. Карпаччио можно видеть также в Сан-Витале, и, наконец, одна любопытная его картина находится в новом городском музее. Две куртизанки сидят на балконе и просушивают волосы, только что выкрашенные в золотой цвет, — в знаменитый золотой цвет волос венецианок. Они развлекаются с птицами, собаками; кудрявый мальчик играет с павлином; здесь же стоят высокие приставные каблуки, предмет затейливой и стеснительной моды. Может быть, эти женщины испробовали как раз тот рецепт, который дошел до нас в одной старинной книге. «Возьми, — говорится там, — четыре унции золототысячника, две унции гуммиарабика и унцию твердого мыла, поставь на огонь, дай вскипеть и затем крась этим свои волосы на солнце».

В 1514 году, значит, как раз в те годы, когда Карпаччио написал эту картину, венецианский сенат решил обложить налогом всех куртизанок. По переписи их оказалось около одиннадцати тысяч. Эта цифра сразу вводит нас в несколько головокружительный масштаб тогдашней венецианской жизни.

Чтобы нарядить и убрать всех этих женщин и всех патрицианок, сколько нужно было золота, сколько излюбленного венецианками жемчуга, сколько зеркал, сколько мехов, кружев и драгоценных камней! Никогда и нигде не было такого богатства и разнообразия тканей, как в Венеции XVI века. В дни больших праздников и торжеств залы дворцов, церкви, фасады домов, гондолы и самые площади бывали увешаны и устланы бархатом, парчой, редкими коврами. Во время процессий на Большом Канале сотни гондол бывали покрыты алым шелком. Но нам трудно, почти невозможно представить себе все это. Нами уже утрачено понимание красоты

цветных драгоценных тканей, покрывающих огромные поверхности или падающих каскадом с высоких потолков. Современная жизнь не дает таких праздников глазу, и мы знаем не ткань, а только кусочки ткани. Вот почему наше понятие об убранстве венецианского праздника может быть лишь отдаленным, как отдаленно понятие о море у человека, знающего только ручьи и мелкие реки.

Эпоха грандиоза, славы и роскоши Венеции приходится между годами Камбрейской лиги и битвы при Лепанто, между 1508-м и 1571-м. Жизнь и деятельность Тинторетто охватывает этот промежуток времени. По рождению он не был призван к участию в пире важных сенаторов и пышноволосях патрицианок, которых так много писал впоследствии. Маленький красильщик и сын красильщика, он родился в отдаленном квартале близ пустынного ныне бассейна Мизерикордия. Там до сих пор показывают место, где стоял его дом, напротив церкви Мадонна дель Орто. В этой церкви он погребен. Узкий канал ведет туда мимо старого здания, служившего когда-то складом товаров для восточных купцов; на его стене еще сохранился барельеф, изображающий человека в чалме, который ведет верблюда.

В этом отдаленном и тихом квартале, откуда видна лагуна и за ней вдаль снежные горы, Тинторетто провел всю жизнь. То немногое, что известно о нем, указывает, что и в жизни также он держался «в стороне» от других. Он не водил дружбы с Аретином, как Тициан, и не принимал участия в его оргиях. Есть что-то волчье в лицах Аретина и Тициана, но лицо Тинторетто — удивительно человеческое, очень светлое человеческое лицо. Он представляется высоким, сильным стариком с благородными мягкими чертами, с седой бородой и блестящими глазами. У него был непреклонный, прямой нрав; люди, не любившие его, должны были его бояться. Когда Аретин стал слишком дерзко бранить его, Тинторетто пригрозил ему пистолетом, и тот замолчал. Этот человек, ни перед чем не отступавший ни в искусстве, ни в жизни, любил музыку. Его любимым развлечением были домашние концерты, в которых принимали участие он сам и его дочь, отличная музыкантша и недурная портретистка.

Дом Тинторетто, в котором жилось так духовно и так углубленно и в котором по вечерам звучали спинет и лютня, представляется каким-то оазисом среди регламентирован-

ванного праздника, среди деловитой и парадной Венеции того времени. Трудно забыть, что времена наибольшего великолепия совпадают как раз с наибольшим развитием тягостей венецианской государственности. Сенат не только облагал налогом куртизанок, он во всем точно определял их ремесло. Государство надзидало за всем; не преувеличивая, можно сказать, что ему был известен каждый шаг каждого человека. Оно следило за нарядами, за семейными нравами, за привозом вин, за посещением церквей, за тайными грехами, за новыми модами, за старыми обычаями, за свадьбами, похоронами, балами и обедами. Оно допускало только то, что находило нужным, и как раз в оценке того, что можно и чего нельзя, оно и проявляло свою изумительную мудрость. Каждый человек был тогда, желал ли он того или нет, на службе у «яснейшей» республики, и каждый делал для нее какое-то дело. И во всем, что теперь на картинах кажется случайным и счастливым соединением богато одетых людей, заморских слуг и дорогих тканей, был когда-то скрытый государственный смысл, и «польза отечества» присутствовала незримо во всех событиях. Может быть, даже оргии в саду Тициана только потому могли происходить, что чей-то умный глаз видел в этом родину «Венер» и «Вакханалий», которым суждено было прославить Венецию.

Можно удивляться силе, богатству, талантливости и жизненности венецианского государства. Можно уважать его за тонкость приемов и воздействий, с помощью которых оно заставляло служить себе индивидуальные дарования. Но все-таки есть нечто двойственное и охлаждающее в мысли, что весь этот блеск и вся эта пышность были наполовину делом и забавой лишь наполовину. Становится немного душно от сознания всеобъемлющей, невероятной деловитости этих грузных бородатых и лукавых патрициев, умевших служить отечеству даже прелестью женщин и красотой жизни. Государственный механизм работал у них слишком правильно и обидно-точно, не оставляя ничего для случая, для безрассудства, для трогательной нелепости. В Венеции XVI века нет едва приметной печали, скрытой в улыбке, которая озарила ее XVIII век, — тот век, когда обветшалый государственный механизм стал не более чем механизмом волшебного комедийного театра. В тициановской Венеции нет вообще никакой печали и ни-

какой улыбки, и оттого так трудно чувствовать сердцем ее восхищающую глаз пышность.

Венецианское государство заставило служить себе даже внежизненный гений Тинторетто. Он написал для зал Дворца дождей гигантские торжественные полотна, превосходящие по размерам все, что было до него написано. Десятки сделанных им портретов, разбросанных теперь по всем европейским галереям, увековечили черты целого поколения венецианских дождей, сенаторов и адмиралов. Для Тинторетто венецианская государственность была хороша тем, что она напрягала деятельность каждого из ее работников до последних пределов. Этот художник был одержим страстью к работе, и тогдашняя Венеция могла завалить его работой. Он ни от чего не отказывался, не спорил из-за цены и в иных случаях писал даже даром. Существует много анекдотов, рисующих быстроту его работы и его бескорыстие. Но здесь дело, конечно, не в бескорыстии. Тинторетто стремился к работе, потому что душа его была переполнена художественными замыслами и обуреваема жадной воплощения. Воображение жгло его. Недаром Вазари назвал его «самой отчаянной головой, какая только была среди живописцев».

Тинторетто, работавший с такой страстью и быстротой в течение всей своей долгой жизни, успел сделать очень много. Известно более трехсот его, или с большой вероятностью приписанных ему, вещей в разных городах, кроме Венеции. Венеция же и до сих пор бесконечно богата его картинами. Время отнеслось к ним сурово: Тинторетто потемнел так сильно, как редко какой художник. В полутемных венецианских церквях его картины являют вид забвения, почти гибели, но под этой чернотой, пылью и копотью свечей еще кипит сила, еще светится вдохновение. Время не в состоянии погасить жара картин Тинторетто. Вдохновение его будто даже яснее, ближе оттого, что он редко доканчивал и бросал как-то вдруг, в минуту наибольшего душевного подъема, не успев еще воплотить обуявшие его образы. За этой «отчаянной головой» не всегда поспевала кисть, и не все, что сделал Тинторетто, хорошо до конца и до конца удачно. Героические усилия этого на все посягавшего духа кончались иногда неудачей. Хаос овладевает иногда полем его картин, и тогда его образы своим смятением напоми-

нают нестройные толпы побежденных в каком-то великом сражении. Но величие неосуществленных стремлений есть в самих неудачах художника, и от них не отвернется тот, кто видел это молнии подобное воображение в его счастливейшие мгновения.

Нет более благородной цели в прогулках по Венеции, чем поиски Тинторетто. Для этого надо побывать во многих церквах, обойти весь город от Мадонна дель Орто до Сан-Тривазо и от Сан-Заккария до Сан-Рокко, надо также съездить в гондоле в церковь на островке Сан-Джоржио Маджоре. Но прежде всего надо побывать в двухэтажном здании прекрасной архитектуры начала XVI века, называемом Скуола ди Сан-Рокко. Именем «школ» назывались в Венеции, начиная с XIII века, сообщества мирян, соединявшихся для благотворительных или иных целей и избравших своим покровителем какого-либо святого. Такому сообществу в честь «Сан-Рокко» принадлежало это здание, и его старшины пригласили в шестидесятых годах XVI века для украшения стен и потолков Тинторетто. Работа, которую исполнил здесь художник, колоссальна. Помимо плафонов и бесчисленных декоративных панно, ему надо было написать около двадцати больших композиций. В их числе находится огромное «Распятие» на стене трапезной. Эта Голгофа — целый мир, мир трагического движения, в котором отдельные люди и даже всадники теряются, как песчинки, и событие, как ураган, проносится над ними вместе с грозовыми облаками на смятенном небе. В той же комнате, на другой стене, «Христос перед Пилатом», — в белой одежде среди сгущающейся над ним горячей тьмы, незабываемо одинокий, спокойный, поставленный на этих ступенях рукой судьбы — один из лучших образов Христа в искусстве. Особенно верно передает дух Тинторетто «Благовещение», написанное в нижней зале. В тихую комнату Марии с бедным каменным полом и соломенным стулом, где так хорошо думалось, ворвалась буря, не один ангел, но целый сонм ангелов, подобный огненному облаку. Стена рухнула, и Ave Maria³ звучит грозной радостью сквозь шум разрушения.

Другое распятие Тинторетто находится в церкви Сан-Касиано. Кресты, лестницы, немногочисленные фигуры на переднем плане, целый лес копий и на фоне — небо безмерное, как океан. Это одно из величайших произведений Тинторет-

то, и он достиг здесь совершенства в двух областях своего гения — в колорите и в композиции. Живописная роскошь неба, зеленого с розоватыми и золотистыми облаками, превосходит все, что было написано даже Веронезе. И конечно, никто другой не мог бы создать такой грациозной и сжатой композиции, выражающей трагическое действие немногих больших фигур, поднятых к небу над узкой полосой темной земли и над лесом копий. Чтобы оценить, каким мастером композиции был Тинторетто, надо посмотреть также «Введение во храм» в церкви Мадонна дель Орто. Можно ли сделать значительнее эту сцену, чем сделал Тинторетто, разместив фигуры на высокой монументальной лестнице! Может быть, впрочем, в его композициях видно не столько обдуманное мастерство, сколько родство с глубиной и огромностью библейских тем. Тинторетто был сам из семьи героев и потому мог рассказывать про них на их же языке, не переводя его на обыденную, спокойную речь, как делал это Тициан. Нельзя спорить против того, что Леонардо создал в «Тайной вечере» самую умную, законченную и полную иллюстрацию слов Евангелия. Но кто не согласится, что одна часть великого события — его тревога, его предчувствие, отдаленные молнии надвигающейся грозы — была более открыта для Тинторетто, когда он писал «Тайную вечерю» в Сан-Поло в Венеции. Он был более художником, чем Леонардо, когда вместо психологического повествования перенес на полотно трепетный свет, золотые брызги солнца, садящегося за синий горизонт, и нарастающую тьму, уже поглотившую высокую фигуру Иуды.

Лиризм Тинторетто соединен с классическими мифами. И в этой мятущейся душе наступали иногда прозрачные созерцательные минуты. В такие минуты написаны четыре картины в зале Антеколеджио, составляющие драгоценнейшее украшение Дворца дождей. «Меркурий и Грации», «Минерва и Марс», «Бахус и Ариадна», «Кузница Вулкана» — таковы эти картины, написанные в 1574 году и таким образом стоящие в конце всего пути, пройденного итальянским Возрождением. «Многие из моих читателей, видевшие эту картину, — пишет Симондс о Бахусе и Ариадне, — согласятся, что если это не самая великая, то, по крайней мере, самая прелестная из существующих на свете картин, писанных масляными красками... Нечто из дара мифотворчества

должно было еще жить в Тинторетто, и оно вдохновило его на передачу греческого сказания, исполненную таким острым и живым чувством прекрасного». «Бахус и Ариадна», «Меркурий и Грации» написаны с неподражаемым совершенством. Золотистое солнце, легкие тени и зеленые ветки на второй из этих картин относятся к области живописной магии — ее силу нельзя рассказать словами. Великая школа должна быть для каждого живописца в «Искушении Адама», в «Убиении Авеля», висящих в академии, или в «Сусанне», которая находится теперь в Венской галерее. Даже на фотографии эта картина кажется созданной из драгоценностей, но там на полотне соединились самые красивые вещи в мире: тело женщины цвета слоновой кости, золотые волосы, шелк, нити жемчуга, зеркало, трельяж, увитый бархатными розами, и жаркая, рыжая зелень сада; аромат высоты, исходящий от них, густ и крепок, как те ароматы, которые продавали в Венеции восточные купцы, и, как они, он крепко до головокружения.

Тинторетто остался глубоким и важным в своем изображении земной и вещественной красоты. Одухотворенность его искусства проявилась еще с большим порывом в портретах. Его портреты всегда отлично написаны, но чисто живописные задачи отходят здесь на второй план. Горячая тень, пламенно-красные пятна на лице и зеленое морское окно — все это создает чрезвычайно красивое колористическое целое. Но есть что-то еще более важное во внутреннем движении изображенного лица, в его взгляде. Предмет этого искусства — дух человеческий, и только один Тинторетто мог взяться за это и запечатлеть его на полотне. Он ничем не украшает и не объясняет свои портреты. Если в галерее Колонна, в Риме, есть старик, играющий на спинете, и если море открывается в окне за спиной Винченцо Зено и адмирала Веньера в Питти и в Уффициях, то это лишь потому, что душа этих людей живет не только в них, но и в звуках спинета или в зеленых равнинах моря. Тинторетто не психологичен, характер мало интересует его, ибо характер — только минутная и случайная особенность единого человеческого духа. Одни из этих патрициев были добры, другие злы, одни коварны, другие великодушны — важно ли это? И не важнее ли всего то человеческое, вечное и общее, что было в них, — та стихия жизни, которая

двигала их грузные, широко задрапированные в красные мантии тела, давала острый блеск взгляду и роила мысль под их огненными черепами.

Тинторетто был последним из великих художников итальянского Возрождения. Мятущаяся и тревожная человечность его искусства перекидывает мост через глубокую пропасть, отделяющую нас от существ, создавших эру Ренессанса. Они кажутся нам полубогами, как Леонардо, мифическими героями, как Шекспир. Им можно поклоняться, но их не дано лицезреть простому человеческому глазу. Лицо Тинторетто кажется почти знакомым, светлым человеческим лицом. Его черты напоминают черты Брунинга, Толстого — черты великих людей нашего времени, наших мыслителей и поэтов.

Век маски

Dust and ashes, dead and done with,
Venice spent what Venice earned. The soul,
doubtless, is immortal — Where a soul can
de discerned.

*Rob. Browning*⁴

1

За что можно любить XVIII век? Вот вопрос, который часто приходит в голову теперь, когда проходит особое увлечение этой эпохой. В опустошенном Версале, осенью или ранней весной, есть большая гордость и печальная красота. И изумляющей нас красотой проникнуто все, что осталось от уклада той жизни. Искусство XVIII века мы всегда видим как-то вместе с жизнью, с бестелесными призраками ее, придающими всякой вещи того времени аромат живых воспоминаний. Иное дело, например, живопись голландцев, которая остается для нас просто эстетическим фактом. Она не привлекает воображения к тем людям, какие создали ее и для каких она существовала. Что касается итальянского Возрождения, то нас отделяет от него слишком большой промежуток времени. Мы слишком мало знаем о нем, иначе как из картин и книг, а может быть, память поддерживается в поколениях не столько музеем и документом, как тради-

цией, живущей в вещах, в незаметных подробностях быта, привычек, вкусов. В нашей жизни сохранились, может быть, до сих пор какие-то следы и черточки такой традиции, восходящей к XVIII веку. Мы всегда чувствуем себя его прямыми наследниками и от этого так легко о нем вспоминаем. Нам всегда кажется, будто кто-то в нашем детстве рассказывал нам про то время, повторяя на старости лет рассказы, слышанные в своем детстве и еще не вполне забытые.

Во всяком воспоминании есть благодарность, есть убаюкивающее очарование. Прошлое одевается убором, сотканным из тончайшей душевной пряжи. Оно является воображению в особой игре света и тени, после которой слишком будничным и скучным кажется изучение его при дневном свете книжной истории. Но без такого изучения нельзя обойтись, хотя бы по одному тому, что все наши библиотеки завалены книгами того времени — они невольно попадают под руку. Мы слишком хорошо знаем внутреннюю жизнь той эпохи, чтобы иметь возможность отрешиться от нашего знания. И не странно ли, что эта внутренняя жизнь, самая душа эпохи, кажется нам бедной, пустой, ничтожной в то самое время, когда значительным, увлекательным и великолепным представляется все, что составляло ее внешность и форму. Мы умеем любоваться превосходными виньетками, буквами и переплетами сочинений Вольтера, мы готовы, пожалуй, еще оценить его стиль, но для кого интересна сейчас сущность Вольтера, его философия и даже его *esprit*?⁵ «Идеи» XVIII века кажутся нам слишком элементарными, они слишком вошли в обиход современной жизни. Они или очевидно верны, или очевидно ошибочны, и в том и в другом случае о них нечего думать. Но ведь эти идеи — гордость и лучшее достояние, как принято считать, тех самых людей, которые настраивают наше воображение на такой мечтательный лад. За идеями рисуются характеры, лица — умные, трезвые глаза, рот, искривленный намеренной саркастической усмешкой, сухой, себялюбиво замкнутый профиль. Ребяческий задор таких слов, как «торжество разума», вызывает у нас только улыбку. Но если не разум, так рассудочность в самом деле торжествовала тогда, и сколько было в этом самодовольства и ограниченности! Смертельная сухость была в тогдашних сердцах, и сплошным утомительным

днем была вся жизнь «философов», на которую ничто неведомое не бросало своей освежающей тени. От этих мыслей нельзя отделаться, когда читаешь даже такую замечательную книгу, как «Liaisons dangereuses»⁶ Лакло. Эта мало известная у нас книга удивительно выражает свою эпоху. В ней достигнуты вершины того, что дано было достигнуть литературе XVIII века. Блеск ума, холодная ясная наблюдательность и точность бесстрастной выдумки, с какими рассказывается здесь история светских обольщений, едва ли превзойдены романистами нашего времени. В истории романа Лакло — огромное, с явной несправедливостью пропущенное имя. Сложные постройки Бальзака кажутся непрочными рядом с математически верным построением этого романа в письмах. И понятно почему: Бальзак вечно теряет равновесие под наплывом теплых человеческих чувств и симпатий. У Лакло нет симпатий, и неизвестно, чувствовало ли что-нибудь его каменное сердце. Он приводит на ум пушкинское «Homme sans mœurs et sans religion»⁷.

Подвиги героев Лакло, опасного соблазнителя графа Вальмона и еще более опасной развратницы и интриганки маркизы де Мертейль, это в сущности подвиги аналитической мысли. У них все построено на знании людей, на убеждении, что можно проникнуть умом в самые тайные уголки человеческой души. Ибо, конечно, тайн нет, нет случая и судьбы, и еще не изобретены «скандинавские туманы», на которые станет жаловаться впоследствии такой ученик XVIII века, как Эдмон де Гонкур. Никаких препятствий не существует для «философа», постигнувшего некий механизм, который двигает обществом и людьми. В его умелых руках они становятся послушными марионетками. Лакло сам верил так же твердо в свое окончательное знание человеческой природы, как верил его Вальмон и как верили все люди того века. Пятьдесят лет спустя Бальзак был принужден ввести гигантские колеблющиеся образы, какие-то нечеловеческие тени в свою «Человеческую комедию». Но в 1780 году все казалось еще доступным измерению любопытствующего разума и подчиненным циничным выводам психологической геометрии. В книге Лакло нет ни одной строчки, не идущей к делу. Ничто в этих письмах — в этом цикле последовательных теорем — не говорится так себе, «на воздух». В этой книге в самом деле как будто нет воздуха, и в ее острой, сухой

умственности есть что-то невыносимо удушливое. В конце концов граф Вальмон и маркиза де Мертейль становятся прямо страшными. Этого, несомненно, не ожидал Лакло — все равно, писал ли он книгу для назидания, как говорится в предисловии, или, что вернее, просто ради наслаждения своим знанием людей и нравов. И в этом мы приближаемся к странному повороту в воззрениях на XVIII век, с того момента, когда он торжественно отошел в прошлое под выстрелы наполеоновских пушек. В наши представления об иных характерах того времени вкрадывается немного жуткое чувство. Они поражают воображение своей смутностью, показывающей, что и тогда далеко не все было так ясно, как это казалось для современников. На гравюрах той эпохи граф Вальмон изображен розовым круглолицым юношей, и как это бесконечно далеко от мрачного гения, каким нарисовал его Бердсли. Но гораздо раньше Бердсли и задолго до того, как родилось жуткое и едкое искусство Сомова, XVIII век стал внушать двойственные и фантастические образы. Точно крушение старой жизни освободило вдруг скрытое в ней колдовство, которое закружилось над колыбелями Эрнста Теодора Гофмана, Эдгара По и гениального автора «Пиковой дамы».

XVIII век был отечеством романтизма, и не только сентиментального, «тихого» романтизма Руссо и Шатобриана, но и всей фантастической романтики. По какому-то историческому возмездию этот век неустанного «Просвещения» и веры в разум хранил в себе зерна, из которых выросли потом причудливые и необыкновенные деревья, — целый заколдованный романтический лес, полный чудес и теней. Стоило только немного уйти вперед и оглянуться на ту жизнь, чтобы среди толпы «философов», остроумцев, политических деятелей и естествоиспытателей увидеть безумного Крейслера, увидеть Коппелиуса, увидеть человека, потерявшего свое отражение, — увидеть, словом, все то, что увидел Гофман. Стоило лишь найти другой угол зрения, изменить некоторые пропорции фигур, групп, аксессуаров и обстановки в картине XVIII века, чтобы все эти дворы, салоны, игорные дома, театры, концертные залы, гостиницы и академии, с переполняющей их пестрой толпой, обратились вдруг в очаровательно нереальное зрелище. Чтобы лучше почувствовать все это, надо было отойти от большой

дороги истории, от энциклопедии, от финансовых реформ и споров о конституции. Гофману, кроме того, что он жил позднее, помогли его скитания по немецким проселкам, где встречались уже вдохновенные романтические юноши, и по маленьким немецким столицам, где так добросовестно следили за веком во всем, что касалось поклонов, париков и пряжек, но где так почтенно отставали от модных идей. И еще больше того Гофману помогло его пребывание в Италии в Венеции.

В XVIII веке, что блестяще показала в своей замечательной книге Вернон Ли, Италия не была погружена, как обычно думают, в апатию — она осталась родиной художественного гения и дала миру новое искусство — музыку. Повторяя вместе с остальной Европой французские нравы и вкусы, принимая чужой покрой одежды и даже чужой покрой мыслей, Италия осталась в основе своей особенной и несколько не похожей на Францию. Она не могла всерьез проникнуться «философией» XVIII века, не могла понять его *esprit*, не могла воспринять его сухой и черствой, чисто французской рассудочности. К идеям того времени она не прибавила ничего, да, кажется, из всех привозимых из-за Альп предметов идеи интересовали ее меньше всего. От этого, может быть, зрелище XVIII века нигде не представляет такой занимательности и затейливости, не омраченной никакими серьезными размышлениями и предчувствиями, как в Италии. То, что было в Париже лишь декорацией, плохо скрывавшей ход каких-то грозных исторических событий, то в Италии было действительно театральной декорацией — декорацией оперы, комедии нравов, фантастической комедии, комедии масок. Никогда и нигде жизнь не была так похожа на театральное зрелище, как в Италии XVIII века. Что иное, как не сознание себя участником какой-то вечной комедии, разыгрываемой на улицах и площадях, в виду моря, гор и садов, заставляло итальянцев тех времен с такой страстью рядиться и с такой радостью надевать маску в дни карнавала. В этой «ненастоящей» жизни было все, чтобы создать Гофмана. Можно удивляться, что только один Гофман нашелся среди бесчисленных путешественников, наводнявших самый фантастический город тогдашней Италии и всей Европы — Венецию.

Можно не очень любить XVIII век вообще, но даже и в этом случае трудно избежать очарования Венеции XVIII века. Там с удивительной чистотой и крепостью отстоялась художественная сущность того времени, эссенция той жизни, до сих пор не утратившая своего аромата. Венеция была тогда второй столицей Европы. Она делила с Парижем поврону всех знаменитостей сцены, искусства и любви, всех знатных путешественников, всех необыкновенных людей, всех авантюристов, всех любопытных, всех тонких ценителей жизни и всех ее изобразителей. Но у Венеции было то преимущество, что в ней не было резонеров, лицемерных моралистов, деловых людей и скучных насмешников.

XVIII век был веком музыки, и ни один из городов Европы и даже Италии не мог сравниться тогда с Венецией по музыкальности. Одним из самых замечательных композиторов того времени был венецианский патриций Марчелло. Венеция превратила четыре женских монастыря в превосходно поставленные музыкальные школы, и слово «консерватория», обозначающее собственно приют, сделалось с тех пор нарицательным именем для всякой музыкальной академии. Во главе этих консерваторий стояли лучшие музыканты эпохи: Доменико Скарлатти, Гассе, Порпора, Иомелли, Галуппи. На всех, кто слышал тогда пение у «Инкурабили» или слышал у «Мендиканти» исполнение оркестра, состоявшего исключительно из девочек и девушек, одетых в белые платья с гранатовыми цветами в волосах, эти концерты производили неизгладимое впечатление. «Я не имел прежде никакого представления о подобных голосах», — пишет Гете. «Я не имел раньше понятия о таком наслаждении, о таких нежных волнениях, какие заставляет испытывать эта музыка...» — пишет Руссо. «Мало что я жалел так, расставаясь с Венецией, как эту консерваторию Мендиканти!» — восклицает Бекфорд.

XVIII век часто называют веком непрерывного праздника. Но это плохо вяжется с той огромной работой, подготовившей переворот, которая совершалась в Париже. Не вернее ли думать, что никогда еще Париж не работал так напряженно, как тогда, потому что он работал для всей Европы? Он изготовлял на всю Европу новые моды и новые научные открытия, новые блюда и новые идеи, новые эпиграммы и новые политические теории. Кое-что из этого приходилось и на долю Венеции, но сама Венеция не делала решительно

ничего. Венецианская жизнь XVIII века была действительно вечным праздником. «Венеция, — пишет Монье, — накопила за собой слишком много истории, она отметила слишком много дат и пролила слишком много крови. Она слишком долго и слишком далеко отправляла свои страшные галеры, слишком много мечтала о грандиозных предназначениях и слишком многие из них осуществила... После трудной недели настало наконец воскресенье и начался праздник. Ее население — это праздничная и праздная толпа: поэты и приживальщики, парикмахеры и ростовщики, певцы, веселые женщины, танцовщицы, актрисы, сводники и банкометы, — все, что живет удовольствиями или создает их. Благословенный час театров и концертов — это час их праздника. И все, окружающее их в этот час, — это убранство праздника. Жизнь покинула огромные давящие дворцы, она стала общей и уличной и весело разлилась ярмаркой по всему городу. Она нашла себе постоянное место на Пьяцце, на Пьяцетте и поблизости оттуда, под аркадами, перед лавками, вдоль Большого Канала, в кафе, в казино, в Брельо, где патриции заводят еще мелочные интриги, и в Ридотто, где они серьезно, точно в совете, мечут банк с открытым лицом среди маскированной толпы. Ночей нет или, по крайней мере, есть только бессонные ночи. В Венеции семь театров, двести постоянно открытых кафе, бесчисленное множество казино, в которых зажигаются свечи только в два часа ночи и в которых самые благородные кавалеры и дамы смешиваются с толпой незнакомцев... Днем перед кафе пятьсот посетителей сидят за столиками, и говор их смешивается со звоном ложечек, которыми мешают шербет. Под аркадами Прокураций проходят плащи из серого шелка, из голубого шелка, из красного шелка, из черного шелка, проходят зеленые камзолы, обшитые золотом и отделанные мехом, проходят пурпурные рясы, халаты с разводами, золотые ризы, муфты из леопарда, веера из бумаги, тюрбаны, султаны и маленькие женские треуголки, вызывающе сдвинутые на ухо. Это народонаселение феерии, восточного базара, морского порта, где все обычаи встречаются, где сталкиваются и уживаются рядом все наречия и где, не будь Кампаниле, англичанин Бекфорд готов был считать себя в Вавилоне».

XVIII век был веком маски. Но в Венеции маска стала почти что государственным учреждением, одним из по-

следних созданий этого утратившего всякий серьезный смысл государства. С первого воскресенья в октябре и до Рождества, с 6 января и до первого дня поста, в День св. Марка, в праздник Вознесения, в день выборов дожа и других должностных лиц каждому из венецианцев было позволено носить маску. В эти дни открыты театры, это карнавал, и он длится таким образом полгода. «И пока он длится, все ходят в масках, начиная с дожа и кончая последней служанкой. В маске исполняют свои дела, защищают процессы, покупают рыбу, пишут, делают визиты. В маске можно все сказать и на все осмелиться; разрешенная Республикой маска находится под ее покровительством. Маскированным можно войти всюду: в салон, в канцелярию, в монастырь, на бал, во дворец, в Ридотто. Это легко читать, сидя в кресле, но надо только представить себе это как следует! Никаких преград, никаких званий. Нет больше ни патриция в длинной мантии, ни носильщика, который целует ее край, ни шпиона, ни монахини, ни сбира, ни благородной дамы, ни инквизитора, ни фигляра, ни бедняка, ни иностранца. Нет ничего, кроме одного титула и одного существа, *Sior Maschera...*»⁸ Надо представить себе все это, но как уйти от наших вечных деловитых будней, как вообразить целый город с полуторастатысячным населением, целый народ, охваченный таким прекрасным сумасбродством, какого никогда до тех пор не видел мир и какого, конечно, он больше никогда не увидит. Нам остается перечитать книги счастливых путешественников того времени и над страницами старинных записок вновь переживать энтузиазм Гете, де Бросса, Бекфорда и Архенгольца. Но — благодарение судьбе! — нам остается больше, чем это. Венеция XVIII века еще жива в тех ее образах, которые бережно и преданно сохранил для нас последний из ее художников, Пьетро Лонги.

2

В Венеции XVIII века было немало превосходных художников. Среди них были люди такого полета, как Тьеполо, такого редкого изящества, как Гварди, такой тонкости зрения, как Каналетто. Едва ли с ними может сравниться Пьетро Лонги, если рассматривать его как живописца. Он не был, что называется, большим мастером. Но никакой другой художник

не сравнится с Лонги в прелести изображения венецианской жизни. Здесь важно, разумеется, не то, что жанры Лонги являются неоценимым документом для истории нравов. Лонги был не только бытописателем своего времени, он был настоящим поэтом. Он верно воспроизводил то, что видел, но видел он как раз то, в чем и были выражены самые остропрелестные черты эпохи. Он чувствовал все художественные возможности, которые давала окружающая его жизнь. Если он не был в состоянии обратить их в мастерские произведения, то это не его вина. От этого картинки не менее теплы, душисты и так неожиданно трогательны.

Лонги верно понял главный художественный «нерв» тогдашней венецианской жизни — красоту маски. Маска является главным мотивом почти всех его картин. Самое представление о Лонги нераздельно с представлением о «баутте», об этой странно установившейся форме венецианского карнавала. «Bautta» значит вообще «домино», но венецианская «баутта» подчинена изумительно строгому рисунку и строгому сочетанию двух цветов — черного и белого. В этом видна прекрасная привычка к художественному закону, и до сих пор управляющему городом черных гондол и черных платков «zendaletto». Венецианская «баутта» состояла из белой атласной маски с резким треугольным профилем и глубокими впадинами для глаз и из широкого черного плаща с черной кружевной пелериной. К маске был прикреплен кусок черного шелка, совершенно закрывавший нижнюю часть лица, шею и затылок. На голову надевалась треугольная черная шляпа, отделанная серебряным галуном. При «баутте» носили белые шелковые чулки и черные туфли с пряжками.

В недавно открытых залах музея Коррер есть манекен, наряженный в полный костюм «баутты». Там собраны и другие венецианские костюмы того времени, разные принадлежности быта, курьезный театр марионеток, мебель работы знаменитого Брустолона. Там есть несколько великолепных люстр и зеркал, чудесные изделия стеклянных заводов Мурано. Так бесконечно грустно сравнивать эти произведения высокого мастерства с безвкусицей нынешних муранских стекол. Это чувство хорошо знакомо каждому, кто побывал в музее на самом острове и бродил по его пустынным залам, хранящим вещи божественной красоты рядом с доказательствами нашего убожества. Прекрасно

старое муранское стекло и старое венецианское зеркало! Их хрупкая красота — тонкий звон хрустальных подвесок люстры, матовый блеск зеркал, игра бриллиантовых искр в окаймляющих их стеклянных украшениях — так шла к Венеции XVIII века, к ее искусству, к ее ненастоящей, почти что только нарисованной жизни. Маска, свеча и зеркало — вот образ Венеции XVIII века.

Маски, свечи и зеркала — вот что постоянно встречается на картинах Пьетро Лонги. Несколько таких картин украшают новые комнаты музея Коррер, заканчивая стройность этого памятника, который Венеция воздвигла наконец своему XVIII веку. Здесь есть ряд картин, изображающих сцены в «Ридотто». Этим именем назывался открытый игорный дом, разрешенный правительством, в котором дозволено было держать банк только патрициям, но в котором всякий мог понтировать. Ридотто было настоящим центром тогдашней венецианской жизни. Здесь завязывались любовные интриги, здесь начиналась карьера авантюристов. Здесь заканчивались веселые ужины и ученые заседания. Сюда приходили после прогулки в гондоле, после театра, после часов безделья в кафе на Пьяцце, после свидания в своем казино. Сюда приходили с новой возлюбленной, чтобы испытать счастье новой четы, и часто эта возлюбленная бывала переодетой монахиней. Но кто мог бы узнать ее под таинственной «бауттой», открывавшей только руку, держащую веер, да маленькую ногу в низко срезанной туфельке. Когда в 1774 году сенат постановил наконец закрыть Ридотто, уныние охватило Венецию. «Все стали ипохондриками, — писали тогда отсюда, — купцы не торгуют, ростовщики-евреи пожелтели, как дыни, продавцы масок умирают с голода, и у разных господ, привыкших тасовать карты десять часов в сутки, окоченели руки. Положительно пороки необходимы для деятельности каждого государства».

На картинах Лонги перед нами Ридотто в дни его расцвета. В залах сумрачно, несмотря на блеск свечей в многочисленных люстрах, свешивающихся с потолка. Кое-где слабо мерцают зеркала. У стен стоят столы, за которыми видны патриции в больших париках. Толпа масок наполняет залы. «Баутты» проходят одна за другой, как фантастические и немного зловещие ночные птицы. Резкие тени подчеркивают огромные носы и глубокие глазные впадины масок, боль-

шие муфты из горносталя увеличивают впечатление сказки, какого-то необыкновенного сна. Среди толпы «баутт» встречаются женщины-простолоюдинки в коротких юбках и открытых корсажах с забавными, совершенно круглыми масками коломбины на лицах. Встречаются дети, одетые маленькими арлекинами, страшные замаскированные персонажи в высоких шляпах и люди, напоминающие своими нарядами восточные моря. Все это образует группы неслыханной красоты, причудливости и мрачной пышности. Наш ум отказывается верить, что перед нами только жанровые сценки, аккуратно списанные с жизни.

В сценах из жизни Ридотто Лонги коснулся самых фантастических сторон Венеции XVIII века. Как будто около игорных столов та жизнь заражалась магием, всегда скрытым в картах и в золоте, и ее образы становились образами, стоящими на границе с бредом, с галлюцинацией. В толпе, наполнявшей Ридотто, бродили все духи XVIII века, смеявшиеся над его философией, немного страшные, но в сущности благожелательные существа, скорее опасные шутники, дьявольские арлекины, чем настоящие враги радостей человека. Не выходя из музея Коррер и продолжая рассматривать картинку Лонги, можно узнать более тихое счастье и более ясную праздность венецианского дня. Утро в приемной комнате монастыря Сан-Заккариа. За решетчатыми квадратными окнами целый рой белых девушек. Они прижимаются к самым решеткам, чтобы лучше рассмотреть всех своих гостей и потише шептаться с тем, с кем это нужно. Их всегда стараются развлечь, на всех картинках, изображающих монастырские приемные, видны марионеточные театрики. Гости тоже поворачивают головы в сторону нехитрой забавы и сопровождающей ее нехитрой музыки. Важные прелаты и нарядные дамы, держащие в руках чашку кофе, снисходительно смотрят на крохотные фигурки, танцующие фурану. Но иногда фурану танцуют не только куколки, но кавалеры и дамы, сбросившие с себя баутты и сдвинувшие с лица маски, и тогда под сводами монастыря раздается музыка маленького оркестра. Тогда вечер, горят свечи, и это бал в монастырской приемной, одна из любимых вольностей венецианского карнавала.

В картинках Лонги перед нами проходит вся домашняя и уличная жизнь Венеции XVIII века. Дама совершает свой

первый утренний туалет. Немного позже дама полулежит на софе, накинув на плечи мех, и пьет шоколад, слушая последний сонет домашнего поэта. Далее следует ряд утренних сцен с парикмахером, с зеркалом, с портным, принесшим новую материю. Или перед хорошенькой круглолицей женщиной с черной ленточкой на шее вырастает посланец с любовным письмом, огромный негр в красном кафтане, в белой меховой шапке с пером. Или ее «чичисбей», исполняя свою скромную роль *cavaliere sergente*⁹, прибегает сказать ей, что гондола ожидает внизу. Венецианка учится, старый балетный мастер обучает ее под скрипку юного и несмелого музыканта. Сидя перед клавесином, она ожидает учителя музыки, сгорбленного чудака в старомодном парике, забывая прогнать левретку, которая, конечно, присоединяет свое тьяканье к ариям Паизиелло и Чимарозы. Она учится географии и безжалостно колет циркулем глобус в ответ на почтительные вопросы учителя. Она даже не замечает, что в это время другой гость всецело поглощен созерцанием слишком большого выреза ее платья.

Венецианка показывает свои таланты вечером на домашнем концерте, в салонной беседе с учеными аббатами или на балу. Балы Лонги написаны так, что от них пахнет пудрой, духами и воском свечей. Часто его персонажи играют в карты за круглым столом; летом они охотятся или устраивают пикники. Он знает про них все, он знает, как венецианка болеет, как падает в обморок, как принимает визит маски. В цикле картинок под названием «Семь тайнств» он берется за глубочайшую задачу жанра — изображение важнейших моментов в жизни человека, от крещения и до последнего причастия.

И все-таки лучше всего Лонги чувствует себя на улице. Венеция XVIII века дает не слишком много тем любителю домашней жизни, она вся на улице. Там никому не сидится дома. Путешественник де Бросс рассказывает, что он выходил из дома по четыре раза в день, чтобы наслаждаться зрелищем венецианской жизни. И, наверное, Лонги проводил на улице целые дни в поисках живописных приключений черных баутов, раздуваемых теплым морским ветром.

Маски бродят под аркадами Дворца дождей, приостанавливаясь, чтобы заглянуть в домик марионеток, или рассеянно преследуя встречаемых женщин. Молодая дама в домино, но

с открытым лицом мимоходом протягивает руку старой гдалке и с улыбкой слушает ее привычную лесть. При выходе из полутемного дворца продавщица духов предлагает свой товар проплывающим бауттам. Компания замаскированных знатных господ заходит от нечего делать в балаган кукольного театра или в палатку шарлатана. Но вот разносится новость: в Венецию привезли великана Корнелио Маграт, и маски толпятся около нового «чуда». Художник Пьетро Лонги приходит туда же и потом рисует великана, масок вокруг него и отмечает точно дату такого великого события. После великана привозят льва, после льва — носорога, после носорога — слона. Лонги рисует и льва, и слона, и носорога.

Во время своих прогулок по городу Лонги видит добрый венецианский народ. Он пишет прачек, продавщиц кренделей «чиамбелли», фурлану, исполненную под аккомпанемент бубна в каком-нибудь глухом закоулке. Ни в его картинах, ни в книгах того времени венецианский народ не кажется несчастным, обездоленным. Он как-то тоже участвует в празднике жизни. В этом глубокое отличие Венеции XVIII века от Парижа. Здесь нет таких острых общественных противоречий, и в воздухе, которым здесь дышит смешанная толпа, не разлит яд ненависти. Это чисто итальянская черта. Италия всегда была и до сих пор останется народной. Говоря о праздной и счастливой жизни в Венеции того времени, мы не должны о чем-то умалчивать, закрывать глаза на чьи-то социальные страдания. Если здесь был праздник, то этот праздник был действительно для всех. Залой его была сама улица, и бальным костюмом была общая для всех баутта. Что еще важнее, всякий мог им наслаждаться, потому что умел наслаждаться. В душе самых простых людей здесь жило такое чувство прекрасного, такой врожденный аристократизм вкусов и удовольствий, какого не знала Франция, несмотря на долгую и трудную придворную выучку. Ведь только этим можно объяснить такое создание итальянского народного гения, как комедия масок.

Венеция XVIII века видела последнюю великолепную вспышку итальянской комедии масок (*Commedia dell'Arte*). Комедию масок можно считать самым древним искусством на итальянской земле. Представления с участием нескольких «характеров», выраженных определенными масками, свободно импровизирующими свои роли, существовали в Ита-

лии в римские времена и продолжали существовать вместе с комедиями Теренция и Плавта под именем «ателланских фарсов». Судьба импровизированной комедии в Средние века мало известна. Известно только, что она воскресла в эпоху Возрождения и во второй половине XVI века сделалась излюбленным итальянским зрелищем. Увлечение этой забавой охватило всю Италию, от Альп до Калабрии. И вслед за тем оно распространилось по всей Европе. Труппы итальянских комедиантов появляются в Германии, в Англии, в Испании; со времен Генриха III итальянская комедия прочно обосновывается при французском дворе.

В XVII веке, когда живопись уже приютилась под сень академий, когда музыка еще не отделилась от церкви и когда опера только искала будущей формы, в Италии существовало, строго говоря, одно всенародное и полное жизни искусство — комедия масок. Она воплощала в себе весь художественный мир божественно одаренного народа. На ней искренно отдыхали люди «барокко», уставшие от бесчисленных академий, церемонных поклонов и огромных париков. Даже такой эпохе холодной парадности, как XVII век, Италия сумела найти противоядие и сумела нарушить ее молчаливую пышность пестротой и путаницей диалогов, ужимок, дурачеств, трескотней и хохотом народной комедии. Комедия масок раскидывала свой лагерь на строгих площадях, размеренных «барочными» архитекторами, перед виллами папских племянников и перед фасадами иезуитских церквей. Иногда она, прикрывшись скромным плащом, проникала в грандиозные залы с лепными потолками и фресками Караччи, где общество дипломатов, педантов и прелатов развлекалось выходками Арлекина и Скарамуша. И иногда у этих важных «персон» XVII века возникало желание самим участвовать в народной забаве. До нас дошли воспоминания о комедиях, в которых роли главных масок были разыграны во Флоренции художником Сальватором Розой, математиком Торричелли и эллинистом Дати. До нас ничего не дошло от старинной комедии масок, кроме немногих воспоминаний. Иначе и не могло быть с искусством, которое существовало лишь в словах и движениях создавших его людей. Эта комедия должна была исчезнуть бесследно со смертью ее последнего актера. Сохранилось несколько написанных сюжетов, где рассказан ход пьесы и указана

последовательность выходов. Но, как говорит Вернон Ли, их можно сравнить с бесформенными сооружениями, оставшимися после какого-то чудесного фейерверка. «От всех огненных дворцов, внезапно вырвавшихся из земли, от всех фонтанов пламени, от всех букетов искр и снопов лучей, от всего этого удивительного, волшебного мира ничего не осталось, кроме угрюмых столбов и унылых проволок». Ибо главное в комедии масок было не в том листке с ходом пьесы, который вывешивался в кулисах для сведения актеров, но в их диалогах, шутках и проделках, которые были чистой импровизацией. Разумеется, каждому актеру не приходилось что ни вечер, то с начала и до конца импровизировать свою роль. Всю жизнь он играл одну и ту же маску, он сживался с ее характером и постепенно накапливал запас фраз, движений и комических положений. Оставалось только применить их к данному случаю. «Актеры комедии масок, — говорит Вернон Ли, — скорее всего, были вовсе не актерами, но фантастическими существами. Писаная роль была так же не нужна им, как не нужна такая роль всякому существу, естественно живущему своей жизнью. В силу необходимости, по закону своей природы, они чувствовали, действовали и говорили то, что было нужно и как было нужно. Ясно, что для них не нужно было ничего писать, надо было только противопоставить их одного другому. Тогда встреча Панталоне и Бригеллы, Арлекина и Доктора, Пульчинеллы и Скарамуша производила в силу автоматической коллизии характеров всегда новые и всегда естественные действия и диалоги».

Каждое из этих «фантастических существ» насчитывало за собой века жизни, традиций, преданий. Множество масок возникало на короткий миг и потом опять пропадало, но главные маски итальянской комедии без особых изменений дошли со времен Торквато Тассо до времен Гольдони и Гете. Все тем же был знаменитый венецианский купец Панталоне де Бизоньози, ревнивый, нерешительный и ничего не видящий в своем странном, наполовину средневековом облике, — длинные красные чулки, короткий камзол, торчащая вперед борода и плащ с капюшоном. Все таким же оставался доктор Баланцоне, порожденный педантами Возрождения, и окружали его те же двое слуг, плуты и повесы, полосатый Бригелла и Арлекин, наряженный в костюм из разноцветных

кусочков. В числе главных масок надо еще назвать служанку Коломбину, простака Тарталью, грубияна Пульчинеллу и забияку Скарамуша, затем идут разновидности Арлекина, его братья, сыновья и племянники, Труффальдины, Медзетины, Ковиелло. Кроме того, в каждой пьесе есть непременно влюбленная пара с оперными именами, как Лелио и Фламиния, Зелинда и Линдор, Леандро и Розаура.

Чрезвычайно типична для Италии связь каждой из этих масок с каким-нибудь определенным городом. Здесь еще раз сказывается яркий «индивидуализм» итальянских городов, стремящихся создать непременно свое во всем — в истории, в искусстве и даже в комедийном характере. На сцене каждый из этих персонажей говорил на диалекте своего города. Комедия масок смешивала детский говор венецианца Панталоне с грубоватой речью Доктора, который, как и подобает ученому, родился в ученой Болонье. Арлекин из Бергамо и Бригелла из Брешии должны были немало помогать мимикой своему выговору, такому чужому для итальянского уха. Пульчинелла со времен Цицерона составляет необходимую принадлежность Неаполя. Менегино родом из Милана, Фаджолино — из Болоньи, Стентерелло — флорентиец, Паскариелло — римлянин. У итальянской маски, как видно, была своя карта, так же ярко окрашенная в местные цвета, как карта итальянской живописи и поэзии.

Если мы бросим взгляд на эту карту, то сразу увидим, так сказать, преобладание Венеции. Итальянская комедия немыслима без венецианца Панталоне и венецианки Коломбины, без двух шутов, Арлекина и Бригеллы, родившихся в венецианских провинциях Бергамо и Брешии. В Венеции комедия масок быстрее всего расцвела, и здесь она прежде, чем где-либо, стала клониться к упадку. Здесь в 1707 году родился Карло Гольдони, с именем которого связана уже новая эпоха в истории итальянского театра. Гольдони вырос среди масок, он воспитался на старой комедии и бессознательно воспринял многие из ее традиций, удержал многое из духа. Но он чувствовал себя реформатором, призванным свергнуть комедию импровизаций, чтобы на ее место поставить новую, свою комедию. Он объявил маскам беспощадную войну и среди своих шумных успехов подписал смертный приговор тем наивным и пестрым созданиям, которые столько веков бесхитростно веселили Италию.

Когда теперь, через сто пятьдесят лет, мы обращаем взор к тем временам, то для нас ясно, что Гольдони руководила историческая судьба вещей.

Комедия масок рано или поздно должна была уступить место писаной реалистической комедии, и Гольдони был просто выражением некоей исторической потребности. Как бы мы ни восхищались комедией масок, мы не можем считать Гольдони злодеем за то, что он выступил врагом маски. Напротив, в перспективе веков комедия Гольдони представляется нам чуть ли не разновидностью старой *Commedia dell'Arte*. Старые Арлекины и Панталоне видны для нас в персонажах Гольдони, и нам ясно, что Гольдони только перекрестил и переделал их, но нисколько не уничтожил. Но то, что видно на расстоянии, не могло так примирительно и спокойно чувствоваться в эпоху его наибольших триумфов. Тогда еще не был ясен даже путь, которым шел Гольдони. Когда мы говорим о Гольдони теперь, мы говорим только об его милых и простых бытовых венецианских комедиях. Мы забываем, что Гольдони писал еще трагедии, в подражание ничтожным, надутым и лживым французским трагедиям эпохи. Мы упускаем из виду, что эти трагедии прежде всего составили славу Гольдони и что эту славу он делил с таким бездарным версификатором и изготовителем слезливых моралистических пьес, как аббат Кьяри.

Около 1755 года для каждого, кто любил комедию масок, кто видел в ней одно из прекрасных проявлений итальянского народного гения, кто сжился с детства с ее простыми радостями, настали печальные дни в Венеции. Последняя комедийная труппа, труппа знаменитого арлекина Сакки, должна была оставить родной город и искать заработков в далекой Португалии. Все театры были заполнены трагедиями Кьяри, переведенными с французского, пьесами Гольдони, подражающими французским, или его «реформированными» комедиями. Однажды в книжной лавке Беттинелли, расположенной в темном закоулке за Торре дель Оролоджио, встретились несколько литераторов. В их числе был сам Гольдони. Опьяненный своим успехом, он долго рассказывал о значении сделанного им переворота в итальянском театре, он осыпал насмешками и бранью старую комедию масок. Тогда один из присутствующих, высокий и худой человек, молчаливо сидевший до тех пор на связке

книг, поднялся и воскликнул: «Клянусь, что с помощью масок нашей старой комедии я соберу больше зрителей на «Любовь к трем апельсинам», чем вы на разные ваши «Памелы и Ирканы». Все рассмеялись этой шутке графа Карло Гоцци: «Любовь к трем апельсинам» была народной сказкой, которую рассказывали тогда няньки маленьким детям. Но Карло Гоцци не думал шутить, и Венеция скоро убедилась в этом. Случай благоприятствовал на этот раз Гоцци. Лиссабонское землетрясение прогнало из Португалии труппу Сакки. «Никогда, — пишет Гоцци в своих мемуарах, — наша народная комедия масок не была в лучших руках... Глава труппы, старый Сакки, замечательно играл Труффальдина, полный огня и веселья неаполитанец Фиорилли исполнял роль Тарталья, Цаннони был Бригеллой, а венецианец Дарбес неподражаемым Панталоне». Вскоре после их возвращения появилась маленькая афиша, извещавшая публику об открытии вновь театра Сан-Самуэле. Карло Гоцци сдержал свое слово: он поставил пьесу «Любовь к трем апельсинам». Зрительный зал был переполнен. Перед открытием занавеса на сцену вышел ребенок, одетый Прологом. Он подошел к рампе и сказал, что автор по своему чудачеству захотел поставить пьесу, которая еще нигде и никогда не шла. Он просит прощения у зрителей, что не показывает им вещь старую, переведенную с другого языка, истрепанную, приукрашенную павлиньими перьями и неуклюжими моральными сентенциями. Затем Пролог ушел, и пьеса началась. На сцене король бубен — Труффальдин и его сын — Тарталья. Тарталья медленно умирает от скуки и тоски. Слезливые драмы из репертуара Кьяри, убийственные переводы с французского привели его к смертельной меланхолии. Король бубен советуется со своими министрами — Панталоне, Бригеллой, Леандром. Одни советуют опиум, другие — модные французские идеи, третьи — трагикомический декокт Гольдони. Но Коломбина уверяет, что от этого молодому принцу будет только хуже. Спрашивают оракула, и тот отвечает, что юношу вылечит только смех. Король бубен открывает двери своего дворца и обещает награду всякому, кто развеселит больного. Перед ним танцуют, его всячески забавляют — ничего не помогает, и он печален. Но вот старая женщина приходит вместе с другими, пользуясь случаем, набрать воды из

царского колодца. Панталоне и Бригелла пристают к ней с разными дурачествами, проделывая все классические «ладзи» итальянской комедии. Старуха замахивается на них палкой и вдруг падает, высоко подняв ноги. Принц смеется и мгновенно выздоравливает. Но старуха оказывается злой феей Фата-Морганой, она обрекает принца на любовь к трем апельсинам. И дальше идут еще четыре акта, наполненные превращениями, феями и всеми чудесами детской волшебной сказки.

Сквозь всю пьесу проходят роли четырех масок, исполненные неутомимыми и блестящими актерами, понимающими всю важность этой битвы за старую народную комедию. И благодаря им битва выиграна. Торжество Гоцци было полным. На другой день в театре Сан-Сальваторе в одну из комедий Гольдони были вставлены слова: «Чтобы называться поэтом, надо сделать нечто большее, чем повторять рассказы нянек. Надо писать комедии, а не детские сказки». Гоцци принял и этот вызов. Он понял, что воскресшая в Венеции комедия масок нуждается в новом репертуаре. Он должен был вложить новую жизнь в формы этого древнего искусства. «Я знал, — говорит он в мемуарах, — с кем имею дело, — у венецианцев есть любовь к чудесному. Гольдони заглушил это поэтическое чувство и тем оболгал наш национальный характер. Теперь надо было его пробудить снова». Реалистической и бытовой комедии Гольдони Гоцци противопоставил свою фантастическую комедию. За первой сказкой через короткие промежутки времени последовали «Король-олень», «Турандот», «Женщина-змея», «Зеленая птица». Успех Гоцци и труппы Сакки был неслыханным. В театре Сан-Самуэле каждый вечер был полный сбор, другие театры стали пустовать. «Актеры и публика начали требовать от Кьяри комедий-сказок. Бедный Кьяри не умел их писать. Он бежал в Америку, полагая справедливо, что Труффальдины и Панталоне не станут преследовать его так далеко». Да и сам Гольдони слишком плохо переносил такой удар его самолюбия. Он скоро уехал в Париж и навсегда оставил Венецию. Поле сражения осталось за Гоцци. Еще раз Венеция увидела небывало блестящий расцвет театра масок, так умно и тонко соединенного теперь с фантастической комедией. Еще раз венецианский праздник озарило чистое и милое веселье прежней Италии, и пламень его

погас лишь с концом труппы старого Сакки и с кончиной последнего друга Арлекинов и Коломбин, первого романтика в истории, графа Карло Гоцци.

Кто же был этот Гоцци и каковы были его комедии-сказки? Когда мы теперь держим в руках маленький томик, где мелкими старинными буквами напечатаны эти *Fiabe teatrali*¹⁰, нами овладевает странное чувство. Бывают книги, которые заставляют забыть о времени своими вечными мыслями и вечными образами. Бывают другие книги, от которых веет историей, эпохой, в них оживают голоса и картины былой жизни. Но книга Гоцци не принадлежит ни к тем ни к другим. В ней есть что-то очень личное, какой-то слишком особенный склад ума и чувств, который не мог ни передаться в века, ни слиться с эпохой. Все эти пьески не что другое, как записанные сны, может быть сны наяву, некоего чудака и мечтателя. К ним даже трудно подходить как к литературным произведениям. Может ли быть у них какая-нибудь объективная ценность? Чтобы оценить их, надо непременно самому быть «немного Гоцци», то есть немного чудаком и мечтателем. Так как есть особый мир, мир Гоцци, красоту которого не дано видеть чужому и равнодушному взгляду.

«Это мир, где все случается и где живет Синяя птица. Там есть говорящие голуби, короли, обращенные в оленей, и коварные труссы, принимающие вид королей... Там статуи хохочут, как только солжет женщина; там есть лестницы, имеющие сорок миллионов семьсот две тысячи четыре ступеньки, и столы, полные яств, появляющиеся среди пустыни, откуда исходит голос, при звуках которого пустыня становится прекрасным садом. Действующие лица — это короли настоящие или короли карточные, очарованные принцессы, маги, колдуны, министры, визири, драконы, птицы, профили с Пьяццы и сверх всего четыре маски знаменитой труппы Сакки: Тарталья, Труффальдин, Бригелла и Панталоне. В своем дворце, порожденном Ночью, прекрасная Барберина не может утешиться. Она безутешна оттого, что все блага на земле дались ей без труда, но у нее нет золотой воды и поющего яблока. Норандо, князь Дамасский, едет на морском чудовище. Дилара показывает под платьем свою ножку с копытцем козы. Бык извергает огонь из рогов и хвоста. Дракон проливает слезы величиной с орех. Змея, дышащая

пламенем, поднимается из гробницы. Путешествия на луну совершаются в мгновение ока. Охотники с собаками мчатся по лесам за медведями и оленями. Происходят жестокие битвы с амазонками при блеске обнаженных ятаганов, среди шума и крови. В пустыне Труффальдин и Бригелла спорят о комедии масок, под деревом они рассказывают друг другу про фей, в походной палатке они обмениваются стихами Ариосто при лунном свете. Тарталья и Панталоне, в одних рубашках, со свечами в руках, ссорятся в тронном зале. Если высунуть руку наружу, там идет чернильный дождь. Идет кровавый дождь, огненный дождь, набегают бури, гремит гром. Происходят землетрясения, вихри, волшебства, видения, чудеса. И чем больше чудес, тем лучше. Ничто ничем не оправдывается. Ничто не может быть объяснено жалкими законами здравого смысла».

Без маленького театра, в котором сквозь затуманенный от свечей воздух видны поглощенные представлением баутты, красные драпировки лож, картонные леса и китайские дворцы на сцене, без четырех масок, составляющих душу этого зрелища, пьесы Гоцци кажутся неживыми и увядшими, точно давно сорванные цветы, заложенные в старинной книге, от которых отлетел аромат и которых краски поблекли. Для поколения прямых наследников Гоцци они были чем-то другим. Их хорошо знал англичанин Бекфорд, написавший в 1782 году свою восточную сказку «Ватек». Вся Германия аплодировала «Турандот», переведенной Шиллером и поставленной во многих немецких столицах. Гофман серьезно изучал пьесы Гоцци и писал к ним комментарии. Тик и другие романтики воспитывались на них. Поль де Мюссе показал перед глазами удивленной Франции романтизма эту забытую фигуру отдаленного предшественника Нодье и Жерар де Нерваля.

Без труппы доблестного Сакки у нас нет возможности увидеть воплощенными видения Гоцци. Но у нас еще есть возможность проникнуть во внутренний мир этого необыкновенного человека и испытать наслаждение, переживая вместе с ним его прекрасную жизнь, такую же смешную и грустную, как сама комедия масок. Перед смертью Гоцци написал свою автобиографию, назвав ее «Бесполезными воспоминаниями». Он рассказывает там о своем детстве, о годах, проведенных в Далмации на службе у Республики,

о любовных неудачах, о семейных ссорах, о театральных битвах с Кьяри и Гольдони, о своих друзьях-актерах, о коварствах Теодоры Риччи, актрисы, в которую он был влюблен под старость, о своем одиноком конце, пришедшем вместе с концом Венеции. Он говорит о своих сношениях с миром духов и фей, о той мести, которую насылали на него эти таинственные существа, когда он слишком дерзко подвергал их в комедиях насмешкам Арлекина и Бригеллы. И во всем, что он вспоминает, есть детская чистота, благородство великого сердца, тонкий юмор мудреца, ирония романтика.

Он описывает себя: «Я большого роста — я знаю это по тому количеству материи, которое идет на мой плащ, и по тем ударам, которые испытывает моя шляпа, когда мне надо входить в низкие двери. Я никогда не был толстым. Я хожу рассеянно и никогда не знаю, куда ступает моя нога. Мое лицо, как мне кажется, ни красиво, ни безобразно, — впрочем, я его очень мало знаю и легко обхожусь без зеркала. Думаю, что я ни горбатый, ни хромой, ни косой, ни кривой. Но если бы меня постигло одно из этих несчастий или хоть все сразу, я перенес бы их так, что мое расположение духа не переменялось бы.

Если меня видели когда-нибудь одетым по моде, так это только ошибка портного. Джузеппе Форначе, который одевает меня сорок лет, может засвидетельствовать, что я никогда не спорю из-за покроя... Моя прическа не менялась с 1735-го до 1780-го, хотя люди переменялись с тех пор сто раз... Я весел, это несомненно, и мои писания это доказывают. Однако всегда почему-то бывает, что у меня в голове целая куча мыслей. То это разные семейные дела, то процессы, то безденежье, то, наконец, стихи или комедии. И всегда выходит, что я похож на чудака и мечтателя, который бредет, опустив голову и бормоча бессвязные слова. Это, если присоединить сюда мою медленную походку, мою молчаливость, мою любовь к одиноким прогулкам, заставило меня прослыть человеком малообщительным и, может быть, даже злым. Видя, как я блуждаю по закоулкам нашего города, угрюмый, озабоченный, потупя взор, меня могли заподозрить, что я хочу кого-то убить, — а я в это время просто мечтал о моей комедии «Зеленая птица».

Время, когда Гоцци жил в тесной дружбе с труппой Сакки, он называет самым счастливым временем в своей жизни. «Кто мог бы сосчитать, — восклицает он, — бесчисленные

прологи и прощания, которые я составлял в начале и в конце сезона? Сколько комплиментов зрительному залу от молодых дебютанток! Сколько просьб о снисхождении, прочитанных свежими дрожащими губами! Сколько песенок, вставленных в роль для тех, у кого был голос! Сколько вздора я заставлял их говорить, о боже! Сколько исписал бумаги! Сколько монологов, сцен отчаяния, угроз, упреков, дурачеств, выходок — и все для того, чтобы заслужить эту желанную награду — аплодисменты.

Сколько сыновей я исправил для этого, сколько обманул стариков и сколько свадеб устроил в финальных сценах! Меня всегда выбирали кумом при крещении и шафером на свадьбах. Скольких маленьких существ я был крестным отцом! Я был советником, посредником, примирителем, другом, судьей, спасителем, и всегда с удовольствием и никогда не выходя из пределов шутки. Всем молодым женщинам труппы хотелось хорошо играть и иметь успех. Надо было им помочь, их научить, и как прекрасно они слушались меня! Я учил их правильной речи и верному произношению. Они показывали мне письма, наполненные самыми невероятными грамматическими ошибками, и я терпеливо поправлял их.

Ошибается тот, кто думает, что можно жить посреди актрис и обойтись без любви. Чтобы направлять как надо этих бедных женщин, необходимо их любить или, по крайней мере, делать вид, что любишь... Они слеплены из любовного теста. Как только им минет двенадцать лет, любовь уже ведет их куда-то. Они издалека видят ее пылающий факел и идут за ним сквозь сумерки детства... Моя кулисная любовь ограничивалась беседами, поединком острот, шутками, которые меня развлекали. Я любил всех молодых актрис, не имея особой склонности ни к одной из них... Некоторые из них охотно сделали бы поэта своим мужем, но у меня было достаточно твердости, чтобы не оставить им на это никаких надежд. Случалось, что я бывал предметом ссор, споров, ревности и даже слез. Но эти происшествия действительной жизни смешивались с пьесой, которая разыгрывалась в тот вечер, и пропадали бесследно в театральной перспективе...»

Единственно, что нарушало ясное и спокойное течение такой «комедийной» жизни, это вмешательство невидимых сил, которых Гоцци имел неосторожность потревожить своими

пьесами. Так, по крайней мере, рассказывает он сам. Он уверяет даже, что как раз это, а не что другое заставило его в конце концов бросить писание волшебных комедий-сказок. «Нельзя играть безнаказанно с демонами и феями. Из мира духов нельзя уйти так легко, как хотелось бы, раз только бросился в него безрассудно. Все шло хорошо до представления «Турандот». Невидимые силы прощали мне эти первые опыты. . . Но вот «Женщина-змея» и «Зобеида» заставили таинственный мир обратить внимание на мою дерзость. Он выслушал эти пьесы, колеблясь между осуждением и снисходительностью. «Голубое чудовище» и «Зеленая птица» возбудили его ропот. У меня было смутное предчувствие в один вечер, когда очень плохо действовали театральные машины. У главной актрисы случилась внезапная мигрень. Два раза пришлось менять пьесу за час до открытия театра. Посредине одной импровизации у превосходного актера Цаннони пропал голос. Эти зловещие предзнаменования должны были открыть мне глаза. Но я был слишком молод, чтобы оценить настоящую опасность, которая мне угрожала. . . В день представления «Царя духов» негодование невидимых врагов проявилось ясно. На мне были новые панталоны, и я пил кофе за кулисами. Занавес поднялся. Густая притихшая толпа наполняла театр. Пьеса уже началась, и все указывало на успех, когда вдруг непобедимый страх овладел мною и меня охватила дрожь. Мои руки сделали неловкое движение, и я опрокинул чашку кофе на свои новые шелковые панталоны. Спеша пробраться в актерское фойе, я поскользнулся на лестнице и разорвал на колене злосчастные панталоны, уже залитые кофе».

Разве не кажется эта страница, взятая из мемуаров Гоцци, страницей из фантастического рассказа Гофмана? Но еще удивительнее весь Гофман предсказан в главе, где говорится о шутках таинственных сил, которые преследовали Гоцци на улицах Венеции. «Если бы я хотел рассказать все промахи и неприятности, которым меня подвергали злые духи, не то что часто, но в каждую минуту моей жизни, я мог бы составить толстый том. Обыкновенно, когда одно лицо принимают за другое, ошибка основывается на каком-то сходстве физиономий или фигур, но дьявол не церемонился со мной настолько, чтобы соблюдать хоть это. Вдруг, и бог знает почему, тысячи людей начинали называть меня чужим именем и смешивать с кем-то, кто на меня ни

капельки не похож... Все знают или знавали Микеле дель Агата, знаменитого импресарио нашей оперы. Все знают, что он меньше меня на четверть и толще на две четверти, что он одевается иначе, чем я, и лицом ничуть не походит на меня. Почему же несколько лет подряд и до самой смерти этого Микеле меня почти каждый день останавливали на улице и называли его именем певцы, певицы, танцовщики, танцовщицы, капельмейстеры, портные, художники и почтальоны? Я принужден был выслушивать долгие жалобы, благодарности, просьбы о ложе, требования денег, мольбы, слезы, соображения о костюмах и декорациях. Я должен был отсылать письма и пакеты, адресованные Микеле Агата, и все это крича, протестуя, клянясь, что я вовсе не Микеле. И тогда все эти околдованные люди смотрели на меня дико и уходили, встревоженные и раздосадованные, не понимая, какие могут быть у Микеле причины желать, чтобы его не называли Микеле!»

Не только в этом выражались преследования духов. «Зима ли была, или лето, беру небо в свидетели, никогда, о никогда внезапный ливень не разражался над городом без того, чтобы я не был на улице и не под зонтом. Восемь раз из десяти в течение всей моей жизни, как только я хотел быть один и работать, надоедливый посетитель непременно прерывал меня и доводил мое терпение до крайних пределов. Восемь раз из десяти, как только я начинал бриться, сейчас же раздавался звонок и оказывалось, что кому-то надо говорить со мной безотлагательно. В самое лучшее время года, в самую сухую погоду, уж если где-нибудь между плит мостовой таилась хоть одна лужа, злой дух толкал как раз туда мою рассеянную ногу. Когда одна из тех печальных необходимостей, на которые обрекла нас природа, заставляла меня искать на улице укромного уголка, ни разу не случалось, чтобы враждебные демоны не заставили пройти около меня красивую даму, — или даже передо мной отворялась дверь, и оттуда выходило целое общество, приводя в отчаяние мою скромность. Царь духов, не стыдно ли тебе было падать так низко в твоей ненависти!» Однажды Гоцци уехал во Фриуль, в свое имение. Он вернулся оттуда в ноябре и, подъезжая к Венеции, был измучен холодом, трудной дорогой и желанием поесть и выспаться. Когда он приближался уже к дому, он с удивлением увидел, что улица

запужена толпой масок. Он не мог пробраться к своей двери и был принужден зайти со стороны канала. На мостике он остолбенел от изумления, увидев, что все окна в его доме были освещены, оттуда доносилась музыка и видны были танцующие пары. Его едва пустили в дом, и там ему было объявлено, что патриций Брагадин, празднующий свое избрание патриархом, благодарит его за любезное позволение соединить дом Гоцци с дворцом Брагадина и пользоваться его залами для праздника. «Но сколько же продлится это празднество?» — мог только спросить Гоцци. «Чтобы не солгать вам, — ответил дворецкий, — три дня и три ночи». Эти три дня и три ночи бедный Гоцци провел в гостинице. Когда все наконец кончилось, он отправился с визитом к Брагадину, и тот, рассыпавшись в благодарностях, рассказал Гоцци, как некий граф Барзиза отправил к нему курьера с письмом и как было получено разрешение, подписанное именем Гоцци. «Я первый раз слышал про это письмо и про ответ. Я без труда угадал, откуда все это идет... Я скрыл мой гнев и ужас и просил синьора Брагадина располагать мной и моим домом и в будущем, если ему что-либо надо будет праздновать, даже не прибегая к письмам графа Барзизы.

Что злые духи могли перехватить письмо, утопить или увозить в грязи посланца Барзизы — это еще куда ни шло, — но отвечать за меня!.. Бог знает, может быть, курьер нашел вымышленного Гоцци в вымышленном поместье какого-то несуществующего Фриулия! Может быть, какой-то демон, принявший мою наружность, взломал печать, что-то сказал за меня и послал это согласие, о котором я никогда не думал. Все это вещи, которые не подлежат объяснению. Их надо оставить в скрывающем их тумане».

Местью духов за все шутки арлекинов над феями, магическими палочками и превращениями Гоцци готов был объяснить бурный финал своего тихого вначале романа с актрисой Теодорой Риччи. Как объяснить, в самом деле, что женщина, бывшая пять лет его другом, его послушной ученицей, резко изменилась в один месяц и предпочла стареющему поэту молодого «англомана» и франта Гратароля! Как могло статься, что она забыла вдруг свою репутацию, на страже которой стоял Гоцци, забыла его уроки хороших манер и произношения, забыла даже, что он сделал ее порядочной актрисой?

Положительно, какое-то колдовство было скрыто в тех конфетах (*diablotins de Naples*)¹¹, которыми Гратароль угощал за кулисами актрис труппы Сакки и которые с церемонным поклоном принимал от него сам сердитый и недоумевающий Гоцци. «Что случилось с Теодорой! Какая перемена в ее манерах, в ее образе жизни, в ее словах, в ее поведении! Ее нельзя было узнать. Какая роскошь нарядов, какая расточительность! Нет более добродетельных свечей в подсвечниках — аристократический воск горел теперь в ложе, рядом с бутылками испанских вин, кофейницами, полными мокко, шоколадом и множеством других сластей... «Когда же я поеду в Париж? — повторяла эта сумасбродка, жеманясь. — Там богатые банкиры ухаживают за актрисами и дарят им кошельки с золотом так же легко, как здесь подарили бы грушу. В Париже только и делают, что веселятся, тратят деньги, наряжаются и влюбляются!» Кулисы были отравлены невыносимым запахом мускуса. Если кто-нибудь жаловался на головную боль, она улыбалась с презрением и, делая гримасы, которые считала самыми французскими, говорила: «В Париже даже деревья в Тюильри — и те пахнут духами».

В главе, где Гоцци рассказывает о своем разрыве с Теодорой Риччи, есть необычайная сцена, которая стоит любой его комедии-сказки. «Я был еще в халате, — рассказывает Гоцци, — когда мне доложили о прибытии синьора Гратароля. Этот раздушенный молодой человек вошел ко мне с самым дружеским видом, взял меня за руки и наговорил кучу любезностей, похвал и выражений симпатии. Он советовался со мной о своих делах, предлагал мне руководство труппой комедийных актеров-любителей из высшего общества и наговорил мне столько вздору, сколько я не осмелился бы ждать от этого секретаря сената и будущего посланника при короле Обеих Сицилий. Пока он говорил, грассируя, подражая англичанам и с ужимками, пока слышен был его трескучий голос, я впал в какое-то оцепенение. Не то от скуки, не то от его одурманивающих духов я погрузился в забытие и сделался как сомнамбула.

Этот господин, — думал я, — едва ли венецианец. Это даже не итальянец. Да человек ли это вообще? Нет, он больше похож на птицу. Боже, а что, если это дух, принявший человеческий облик и еще не совсем привыкший к новой

коже и еще плохо играющий свою роль? Что, если он послан только затем, чтобы меня помучить?»

Гоцци отомстил Гратаролю так, как мог отомстить только поэт, писавший всю жизнь для Арлекинов и Коломбин. Он вывел блестящего секретаря сената действующим лицом в какой-то комедии. Вся Венеция сбежалась смотреть на Гратароля на сцене, умирая со смеху от всяческих глупостей, которые заставил его говорить Гоцци. Молодой аристократ принял все это слишком серьезно, он проявил излишнюю горячность и даже задел чем-то венецианские власти, не слишком любившие молодых людей, преданных чужеземным обычаям. Ему пришлось в конце концов навсегда уехать из Венеции и променять карьеру посланника и секретаря на карьеру авантюриста. Теодора Риччи уехала в Париж, и Гоцци остался по-прежнему один с труппой Сакки. Но этому крепкому актерскому содружеству был нанесен решительный удар. Теодора Риччи смутила и запутала всех. В нее был влюблен даже сам старый арлекин Сакки, пытавшийся покорить сердце красивой Теодоры тридцатью аршинами белого атласа. После отъезда Риччи дела комедии пошли плохо. Гоцци потерял охоту писать для театра. Среди актеров начались ссоры; сборы стали падать, касса пустела, и в соседних театрах уже снова торжествовал Гольдони. Времена менялись решительно, и для комедии масок наступали последние дни. И вот настал наконец день, когда старый Сакки пришел проститься с Гоцци. «Старый Труффальдин сжал меня в своих объятиях, он бросил мне последний взгляд, и его старые глаза были полны слезами. Затем он убежал от меня бегом, и я остался один блуждать по Венеции, без моих милых актеров и старше на двадцать семь лет, чем когда они вернулись из Лиссабона. О мое сердце! О родная комедия! Вокруг меня ни души, никого, кто любил бы еще это искусство, такое особенное и такое чисто итальянское. Но я впадаю в трагический тон... Скорее вытрем щеку, которую облобызал Труффальдин, — старик наелся луку. Вы не заметите, что я при этом смахну слезу, которая повисла на реснице, и пойду обедать довольный, что мне удалось сойти за «философа», чтобы не сказать за бесчувственного человека».

Гоцци старел, и все дряхлело, рассыпалось в прах вокруг него. Он рассказывает, как однажды вечером он шел по Венеции и вспомнил Гратароля. Он представлял себе, как посрамленный лжесекретарь вернется в отечество злых ду-

хов в виде летучей мыши, и при этой мысли он смеялся сам с собой. Как вдруг незнакомый прохожий приостановился и сказал ему: «Нельзя вечно смеяться». На другой день Гоцци узнал о тяжелой болезни одного из своих друзей, о несчастии, постигшем другого. Смерть окружала его. В это-то время он заперся в своей комнате и писал «Memorie inutile»¹².

Гоцци написал свои мемуары в 1780 году, напечатал он их через семнадцать лет, когда Венеция, уничтоженная Наполеоном, перестала существовать даже как тень. От этого времени сохранилось одно письмо Гоцци, помеченное годом первым итальянской свободы. «Я всегда буду старым ребенком, — писал он. — Я не могу восстать на мое прошлое и не могу идти против моей совести, — хотя бы из упрямства или из самолюбия; поэтому я смотрю, слушаю и молчу. В том, что я мог бы сказать, было бы противоречие между моим рассудком и моим чувством. Я не без ужаса восхищаюсь страшными истинами, которые с ружьем в руках явились из-за Альп. Но мое венецианское сердце обливается кровью и разрывается, когда я вижу, что мое отечество погибло и что исчезло даже его имя. Вы скажете, что я мелочен и что я должен гордиться новым, более обширным и сильным отечеством. Но в мои годы трудно иметь молодую гибкость и изворотливость суждений. На набережной Скъявони есть скамья, где я сижу охотнее, чем где-либо: мне там хорошо. Вы не решитесь сказать, что я обязан любить всю набережную так же, как это излюбленное мною место; отчего же вы хотите, чтобы я раздвинул границы моего патриотизма? Пусть это сделают мои племянники...»

Так, среди все еще пестрой и праздной, все еще венецианской толпы на набережной Скъявони рисуется нам в последний раз одинокая фигура старого Гоцци. Неизвестен даже год его смерти. Случилось так, что о нем можно сказать только: «Он умер вместе с Венецией». Он был последним венецианцем.

Казанова

Венецианец Джакомо Казанова написал одну из самых удивительных книг на свете. С ней сживаешься больше, чем с иными людьми или событиями действительной жизни. Если такова цель всякой автобиографии, то эта автобио-

графия — лучшая из всех написанных. Читатели книги Казановы знают, как ясно глядит с ее страниц лицо венецианского авантюриста и как живо слышен самый голос его рассказов.

Мемуары Казановы сравнивают иногда с «Исповедью» Руссо и автобиографией Ретиф де ла Бретонна. Но есть что-то не внушающее симпатии и в характере Руссо, и в самой его манере рассказывать. Его горести не трогают, его жалобы кажутся мелочными, его друзья — чужими. Вступительные слова Руссо показывают, что его больше всего заботила этическая мера его жизни. Для него было важно, чтобы кто-то не мог сказать перед судом Всевышнего: «Я был лучше, чем Руссо». Книга Ретифа представляет странную смесь сентиментальности, развращенности и рассудочной наблюдательности. Он задумывается над «естественной историей человека» и мечтает о типичности. Он психологичен, он слишком настойчиво вглядывается в себя и плохо видит вокруг себя.

«Теперь, в 1798 году, когда мне исполнилось семьдесят два года и когда я уже могу сказать *vixi*¹³, хотя еще живу, мне трудно доставить себе более приятное развлечение, чем рассказывать о своей жизни... Вы не встретите в моих рассказах покаянного тона и не найдете в них смущения, которое испытывает тот, кто, краснея, признается в своих поступках. Все это безумства молодости; вы увидите, что я смеюсь над ними, и если вы добры, вы посмеетесь над ними вместе со мной... Я надеюсь понравиться вам, но если я ошибусь в этом, то, признаюсь, буду огорчен не настолько, чтобы раскаяться, ибо ничто не может помешать мне немного развлечься!»

Так обращается к читателю в своем предисловии Казанова. Его тема не нравственная мера вещей, не естественная история человека. Его тема — жизнь, дела людей, места, дороги, встречи, смена дней, течение лет, судьба. «Нет ничего и ничего не может быть дороже для разумного существа, чем жизнь... Смерть — это чудовище, которое отрывает зрителя от великой сцены, прежде чем кончится пьеса, которая бесконечно интересуется его!» В этой пьесе для Казановы нет ничего мелкого и незначительного.

Его изумительная память бережно хранит все: имена людей, названия гостиниц, меню обеда, цвет камзола, число

проигранных монет, слова женщины, занимавшей его два дня. Все это еще раз оживает в его мемуарах удивительно точными, осязаемыми образами. Казанова несколько не психологичен, потому что не знает необходимой для этого остановки, самонаблюдения. Ему было некогда; единственный день, который он считал потерянным в своей жизни, это когда в Петербурге он проспал тридцать часов кряду. Вся его жизнь есть непрерывное движение от одного города к другому, от одной любви к другой, от удачи к неудаче и затем к новой удаче, и так без конца.

Жизнь XVIII века изображена в мемуарах Казановы с единственной в своем роде яркостью и полнотой. Один немецкий ученый сказал, что если бы исчезли все документы и все книги того времени и осталась только книга Казановы, то этого было бы достаточно, чтобы понять неизбежность революции. При всем том сам Казанова не был типичным человеком XVIII века. Казанова одевался, обедал, шутил и даже писал по-французски, но в глубине души он оставался настоящим итальянцем; он ничем не напоминает души XVIII века, суховатые, положительные французские души.

Немудрено, что при встрече Казанова и Вольтер никак не могли понять друг друга. Что было трогательным или смешным для одного, то казалось только скучным и ребяческим для другого. При всем своем уме Вольтер не мог понять Данте, но великая красота его была открыта даже грешной душе итальянского авантюриста. Любопытен диалог, который привел их к окончательному «разрыву». Вольтер иронически отозвался о венецианской свободе. Он напоминал Казанове о тюрьме и о побеге, думая вызвать его этим на обвинения Республики. «Я только воспользовался моим правом, как они воспользовались своим». — «Странно! Выходит, что никто в Венеции не может назвать себя свободным?» — «Возможно, но согласитесь, что для того, чтобы быть свободным, достаточно считать себя свободным». Этого ни Вольтер, ни другие люди просвещенного века никогда не могли бы понять. В фернейском госте, одетом по французской моде и умевшем держать себя с версальскими манерами, вдруг проглянул человек совсем других времен и других душевных сил, в нем ожил один из портретов итальянского Возрождения. Какая несокрушимая энергия, какой «пятнадцатый век» выражены в его побеге. «Я всегда думал, — говорит

Казанова, начиная рассказ об этом подвиге, — что, если человек крепко решит добиться чего-нибудь и если он только и делает, что преследует свою цель, он непременно достигнет ее, несмотря на все препятствия. Такой человек может сделаться великим визирем, папой...»

Таким человеком был и Казанова. Но у него не было честолюбия, цели. «Единственной моей системой жизни, если только у меня имелась система, было следовать течению». И Казанова сделался великим авантюристом.

Книга Казановы включает неистощимое богатство картин. Каждое место и каждое общество, принимавшие однажды этого неустанного путешественника, «покрытого пылью всех дорог», по выражению Монье, нашли здесь свое верное изображение. Есть города и страны, благоприятные для Казановы, в других, напротив, его преследуют неудачи, и он совершает там ошибку за ошибкой. «Неаполь был всегда мне благоприятен». Англия для него страна несчастья, она старит его преждевременно на десять лет. «В Италии есть немало городов, где можно доставить себе те же удовольствия, что и в Болонье, но нигде они не достаются так дешево, так легко и так удобно». И наряду с этим негостеприимна для него суровая Флоренция: каждое пребывание там Казановы кончалось вынужденным отъездом.

Венеция изображена в той части книги, где Казанова рассказывает свою молодость и жизнь до заключения в «Пьюмби». В 1740 году новое лицо появляется в венецианском обществе. Это молодой аббат Джакомо Казанова, «он вернулся из Падуи, где закончил образование». Это сын бездарной, но красивой актрисы Занетты Казанова, которая была с труппой итальянских актеров при дворе русской императрицы Анны Иоанновны. В церкви Сан-Сакраменто Казанова говорит перед избранным обществом: «В кошельке, куда по обычаю кладут вознаграждение проповеднику, я нашел более пятидесяти цехинов и любовные записки». Несмотря на неуспех второй проповеди, Казанова продолжал думать о духовной карьере. Он мечтает быть папой или по крайней мере епископом. Он едет в Рим, в Неаполь и возвращается оттуда офицером несуществующей армии. С посольством Республики он едет в Константинополь, служит на Корфу, и когда снова возвращается в Венецию, то оказывается «свободным проходимцем», без денег, без связей, без всяких

надежд на будущее. Чтобы заработать на пропитание, он играет на скрипке в театре Сан-Самуэле.

В апреле 1746 года Казанова присутствовал в качестве наемного музыканта на блестящей свадьбе Корнаро и Соранцо, во дворце Соранцо, у Сан-Поло. На третий день празднеств, уже на рассвете, он спускался, утомленный, по лестнице, когда вдруг заметил, что шедший впереди сенатор в красной мантии вынул платок из кармана и уронил при этом письмо. Казанова поднял письмо и передал его сенатору в ту минуту, как тот садился в свою гондолу. В благодарность старик предложил довести его домой. В гондоле сенатор внезапно чувствует себя дурно. Казанова поддерживает его, довозит домой, укладывает в постель, приводит доктора. Он хлопочет о здоровье старика, с которым так странно свел его случай, точно дело идет о его собственной жизни. Сенатор Брагадин видит в этом молодом человеке своего спасителя; наклонный к магии, он видит в нем посланца таинственных сил. Его старые неразлучные друзья, венецианские патриции Дандоло и Барбаро, разделяют это мнение. Он становится их оракулом, другом, баловнем, иерофантом. Брагадин делает его своим приемным сыном.

«Твои комнаты готовы, — говорит он, — перевозки свои пожитки. У тебя будет слуга, гондола, мой стол и десять золотых в месяц. В твои годы я не получал больше от отца. О будущем не заботься и развлекайся, как тебе хочется». И Казанова развлекается так, как можно было развлекаться только в Венеции XVIII века.

«В начале октября 1746 года я прогуливался в маске, так как театры уже открылись, когда вдруг заметил женскую фигуру, закутанную в плащ с капюшоном, которая только что прибыла с почтой из Феррары...» Так начинается приключение с контессиной. «Проходя по набережной мимо Сан-Джоббе, я увидел в гондоле с двумя гребцами очень затейливо причесанную крестьянку. Я остановился, чтобы рассмотреть ее; гондольер, вообразивший, что я хочу воспользоваться случаем, чтобы дешево проехать в Местре, уже направил гондолу к набережной. Видя хорошенькое личико девушки, я не задумался ни на минуту, спустился в лодку и пообещал гондольеру заплатить вдвое, если он не возьмет больше никого». Так начинается приключение с Кристиной.

Приключения накаплиются, их слишком много, чрезмерно много даже для Венеции тех времен. Казанова вынужден проехаться по Италии. Ему двадцать лет, он «блестящего здоровья, хорошо одет, превосходно обеспечен драгоценностями, без рекомендательных писем, но с туго набитым кошельком». В эту поездку он встретил несравненную Анриетту. Через несколько лет он уехал опять, на этот раз в большой свет, в Европу. В Париже он «учился жить» и успел приобрести верных друзей в семье знаменитой актрисы Сильвии Баллети. Кребильон учил его французскому языку. Он побывал в Версале, видел, как обедает Мария Лещинская, и вступал в диалог с Помпадур. Не кто иной, как он ввел в моду О’Морфи. Он занимался каббалистикой с принцессами крови, смотрел Камарго и дрался на дуэли. На возвратном пути он свиделся с матерью в Дрездене и познакомился в Вене с Метастазиио. И вот он снова в Венеции, «испытывая то сладкое чувство, какое испытывает всякая благородная душа при виде места, с которым связаны ее первые впечатления... Войдя в мой кабинет, я с удовольствием нашел полное status quo¹⁴. Мои бумаги, покрытые пылью на палец толщины, достаточно удостоверили, что их не трогала ничья чужая рука».

Период жизни Казановы от его возвращения из Парижа и до ареста — самый бурный, самый ослепительный и переполненный самыми острыми эротическими сценами. Сквозь все эти страницы проходит одна сплошная бессонная ночь. Игра в знаменитом Ридотто, свидание с юной С. С. в уединенном саду на Джудекке, театр, ужин четырех масок и снова игра при белом свете бесчисленных свечей, отражающихся в венецианских зеркалах. И наконец, монахиня М. М., подруга французского посла, будущего кардинала Де Берни, становится одновременно возлюбленной Казановы. Эта женщина с голубыми глазами и стальной волей повелевает Казановой. Она сама первая пишет ему письмо и требует свидания «около статуи Бартоломео из Бергамо» или в собственном казино на островке Мурано, недалеко от своего монастыря. В этом казино у нее богатая эротическая библиотека, искусный повар и драгоценные вина. Она приходит туда из монастыря и отдается своему любовнику, не успев еще скинуть монашеского наряда, в то время как другой следит за этой сценой из нарочно устроенного тайни-

ка. Чтобы достойно принять такую женщину, «монахиню, вольнодумку, распутницу и охотницу до азартной игры, но необыкновенную во всем, что она делала», Казанова нанимает для себя казино неподалеку от театра Сан-Моизе.

«У меня было пять комнат, обставленных с отличным вкусом, и все было в них предназначено для любви и для роскошных ужинов. Блюда подавались здесь через особое окно, снабженное вертящейся задвижкой, и таким образом хозяева и слуги не могли видеть друг друга. Салон был украшен великолепными зеркалами, люстрами из горного хрусталя, канделябрами из золоченой бронзы и огромным трюмо над мраморным камином, отделанным вставками из китайского фарфора с изображениями влюбленных пар в различных положениях. Рядом находилась другая комната, восьмиугольной формы, и в ней стены, пол и потолок были покрыты дивными венецианскими зеркалами, повторявшими бесчисленные отражения».

На одном из свиданий в этом казино М. М. была в мужском костюме. «Бархатный розовый плащ, вышитый золотом, такой же камзол, черные шелковые панталоны, бриллиантовые серьги, солитер большой цены на мизинце и на другой руке перстень, украшенный только хрусталем, положенным на белый шелк. Ее маска была из черных кружев, поразительных по тонкости работы и по красоте рисунка. Я осмотрел ее карманы. Я нашел в них золотую табакерку, бонбоньерку, оправленную крупным жемчугом, золотой игольник, великолепный лорнет, платки из тончайшего батиста, напитанные драгоценными духами. Я со вниманием разглядывал богатую отделку ее двух часов, ее цепочек и брелоков, сверкавших мелкими бриллиантами. И наконец, я нашел пистолет. Это был английский пистолет чистой стали и мастерской работы».

Накануне своего ареста и, следовательно, накануне своей разлуки с Венецией Казанова провел чисто венецианскую ночь. Это последняя венецианская картина в его книге.

«Я провел всю ночь за картами и проиграл пятьсот золотых в долг. На рассвете, желая немного успокоиться, я пошел на Эрберию — так называется одно место на набережной Большого Канала. Это рынок овощей, фруктов и цветов. Люди из общества приходят сюда гулять рано утром. Они говорят обыкновенно, что делают это ради бесчисленных

лодок, нагруженных овощами, плодами и цветами, которые стекаются сюда в этот час с островов. Но все отлично знают, что здесь бывают только молодые люди и женщины, которые провели ночь в наслаждениях Цитеры или за долгим ужином, или, наконец, еще те, которые потеряли всякую надежду в игре, обескуражены неудачей и приходят, чтобы подышать свежим воздухом и успокоиться».

Из других итальянских городов Казановой хорошо изображен Рим той эпохи. Во время своего первого путешествия, когда он еще думал о духовной карьере и был секретарем у кардинала Аквавивы, Казанова успел понять притягательную силу Рима. «Если бы я остался в Неаполе, я мог бы составить себе положение, но, хотя у меня и не было определенного плана, мне казалось, что судьба зовет меня в Рим... Я знал, что Рим — единственный в мире город, где человек, начав с ничего, может сделаться всем». Казанове не пришлось проверить это на деле: благородная помощь несчастной Барбаруччи погубила все его надежды. Но нескольких месяцев было достаточно для него, чтобы нарисовать сжатую и изумительно яркую картину нравов.

Ко второму пребыванию Казановы в Риме в 1761 году относится описание карнавала. «Вот уже несколько веков, как в продолжение восьми дней этого сумасшедшего времени римское Корсо представляет из себя самое странное, занимательное и забавное зрелище в мире... В один из таких дней, в среду на масленой, я отправился на Корсо в богатом костюме Пульчинеллы и верхом на превосходной лошади. Со мной была огромная корзина со сладостями, и в двух сумках у меня были леденцы, которые я сыпал дождем на всех встречавшихся красивых женщин...» В те времена еще веселее жилось в Милане под управлением графа Фирмиана. «Карнавал длится в Милане на четыре дня больше, чем в других городах». Перечитывая страницы, где рассказаны великолепные миланские балы с масками, с ложами, укрывающими интриги, с игорными столами, за которыми перед грудями золота сидят бесстрастные банкометы, такие как осыпанный бриллиантами граф Канано, убеждаешься невольно, что Казанове было хорошо только в Италии. Венеция, Рим, Неаполь, Милан, Болонья, Парма — вот что вдохновляет его рассказы так, как не вдохновляют их ни Вена, ни Мадрид, ни «ужасный» Лондон, ни даже Париж.

Казанова всегда в восхищении от Парижа. Но сквозь это восхищение проглядывает иногда деловая забота. «Зачем вы едете в Париж?» — спрашивают его после побега. «Я пушу там в оборот свои таланты». Эта фраза — одна и та же у всякого итальянца, сменившего «*Bel paese*»¹⁵ на северную страну. В Париже Казанова затевает одно предприятие за другим, он занят «делами», он добывает деньги. В Италии он их тратит и делает свое главное дело, то есть не делает решительно ничего.

В скитаниях Казановы по Европе есть много блестящих страниц. Таково изображение двора, устроенного, в подражание французскому, тщеславным и ничтожным немецким князьком в Штутгарте. Голландия доставляет ему несколько привлекательных картин уютной и красивой жизни. Он гостит в Амстердаме у своего друга-негоцианта и катается по льду на санях с парусом. Под снегом, падающим густыми хлопьями, венецианец берет уроки бега на коньках у красавицы Эсфири. После этого он ужинает в дружеском семейном кругу, ест редчайшую рыбу, пьет драгоценные испанские вина и разговаривает о двадцати миллионах, которые поручило ему достать французское правительство, о кораблях, нагруженных кофе, и об акциях шведско-индийской компании.

Но Голландия не только страна банкиров, семейных кругов и театров, куда молодые девушки ходят без старших. Миллионы привлекают туда не одного Казанову. В те самые дни, когда репутация его вне подозрений, когда знакомства его почтенны и кошелек туго набит, «злой гений» приводит его в гостиницу «Город Лион». «Какое общество! Сколько старых знакомых! Там был шевалье де Саби, носивший форму майора польской службы и уверявший, что знает меня по Дрездену, и некий барон де Видо, называвший себя чехом, который сейчас же привязался ко мне, рассказывая, что его друг граф С. Жермен остановился в «Полярной звезде» и справлялся обо мне. Там был еще рябой дуэлист, представленный мне под именем шевалье де ла Перин, но я сразу узнал в нем того Тальвиса, который сорвал банк у Пресбургского епископа, который ссудил мне когда-то сто луидоров и которого несколько лет спустя я угостил ударом шпаги в Париже. Там был также еще один итальянец по имени Нери, во всем, кроме честности, похожий на

лавочника; он заявил, что вспоминает, будто видел меня однажды в каком-то притоне».

Казанова был и в России. Но это было уже после Англии, после того, как Казанова вернулся оттуда стареющим, разбитым и без гроша в кармане. Он искал фортуны в Берлине; фортуна в лице Фридриха Великого предложила ему только место воспитателя в кадетском корпусе. И только тогда он поехал, прельщаемый разными надеждами, в Россию. Он высказывал эти надежды принцу де Линь. «Быть может, меня оставят при дворе Екатерины, я стану ее библиотекарем, ее приближенным, ее секретарем, ее поверенным в делах или воспитателем одного из великих князей. Отчего бы и нет?» Но надежды Казановы не оправдались, он был едва замечен в России и в отместку сам едва заметил Россию.

С русскими он встретился еще один раз в своей жизни, и вот при каких обстоятельствах. Наш флот под командой Алексея Орлова, отправленный в турецкие воды, стоял в Ливорно. Казанова узнал про это в Турине. «Не имея в то время сердечных дел, прискучив игрой из-за вечных проигрышей и не зная, чем заняться, я возымел фантазию предложить свои услуги графу Алексею Орлову... Читателю покажется по меньшей мере странным, что я вообразил тогда, будто был предназначен для взятия Константинополя. В моем тогдашнем возбуждении я убеждал себя, что без меня русскому графу ни за что не удастся им завладеть; действительно, он испытал неудачу, но я менее уверен сейчас, что это оттого, что меня там не было».

Описаний в прямом значении этого слова почти нет в мемуарах Казановы. Они встречаются разве только в последнем томе. Во время путешествия в Испанию Казанова отводит десять строк описанию Валенсии. Но это единственное описание города во всей книге. И это признак старости. В Испании Казанова иногда говорит про себя: «на моем положении наблюдателя», и это значит, что жизнь со своим движением уже проходит мимо, не задевая его.

Все остальное в этой необыкновенной книге представляет собой рассказ, необыкновенно сжатый, ясный, увлекательно-непрерывный и исключительно наглядный. Едва ли найдется другая книга, где на протяжении трех тысяч страниц шло бы одно повествование, без отступлений, без длиннот, без повторов, без малейшей вялости, выдержанное ровно

с огромной, прямо нечеловеческой силой. Несмотря на то что рукопись Казановы была «исправлена» рукой заурядного литератора 20-х годов и что, таким образом, в печати нет подлинного текста мемуаров, эта книга может служить примером повествовательной прозы. Она заслуживает этого не по своему стилю, который в теперешнем виде немного приглажен под средний французский стиль. Но всякий писатель должен со вниманием приглядеться к тому, как удержана небледнеющая жизнь на этих страницах. Каждый должен пройти через этот опыт колоссальной повествовательной энергии. Рассказ Казановы производит впечатление широкой быстро текущей реки, которая неудержимо влечет воображение, хоть раз отдавшееся ее волнам. Такие места, как побег, надо читать одним духом. Среди этих быстрых, сжатых, крепко сцепленных одна с другой строк некогда перевести дыхание.

В жизни Казановы, кроме разве только побега, не было никаких необыкновенных приключений. Самая «фабула» его рассказов всегда чрезвычайно проста. Рассказываемые им истории ничем не напоминают хитросплетение авантурных романов. Рассказы Казановы глубоко правдивы. Когда только что вышли в свет его мемуары, многие усомнились в их достоверности. Иные не верили, что их автором был действительно Казанова. Одно время их приписывали Стендалю, улавливая довольно верно внутреннее родство венецианского авантюриста и Анри Бейля. Если бы Стендаль действительно написал их, он был бы одним из гениев в литературе.

Теперь никто не сомневается в авторстве Казановы; трудами Юзанна и Баше во Франции, Бартольда в Германии, д'Анкона в Италии и Арт. Симондса в Англии установлена его историческая личность, исследована и сличена с его письмами рукопись мемуаров, хранящаяся у Брокгауза в Лейпциге, подтверждена бесчисленными доказательствами правдивости и даже точности его рассказов. «В 1880 году, — пишет Октав Юзанн, — я был в Венеции. Мы только что вместе с несколькими венецианцами, горячими поклонниками Казановы, осмотрели знаменитые Пьомби, откуда в 1755 году столь трагически бежал наш герой. Я задумывался тогда над опубликованием ряда исторических свидетельств, которые могли бы доказать мельчайшие подробности мемуаров и под-

твердить их искренность и правдивость, когда случай свел меня в кафе Флориана с одним эрудитом, путешественником, художником, влюбленным в Венецию и, следовательно, большим почитателем Казановы; я говорю об Армане Баше».

Баше объехал Вену, Париж, Брюссель, Амстердам, Флоренцию, Петербург. Он несколько лет рылся в городских полицейских и дипломатических архивах, и его труды увенчались полным успехом. Основная хронология мемуаров оказалась в полном согласии с официальными документами. Еще раньше немецкий ученый Бартольд установил после тщательного анализа правдивость Казановы в отношении исторических лиц и событий. Д'Анкона сделал ряд замечательных открытий в архивах Венеции. Он нашел доносы шпионов о влиянии Казановы на Брагадина, указ об его аресте и, наконец, документ, подтверждающий мельчайшие подробности рассказа о побеге. То был счет ремесленников за исправление повреждений, сделанных Казановой на пути его бегства, тех самых повреждений, о которых он рассказывает в своих мемуарах. Но последние сомнения должны исчезнуть после того, как Арт. Симондс лично побывал в архивах замка Дукс в Богемии, где Казанова кончил свои дни библиотекарем графа Вальдштейна. В нескольких связках бумаг, озаглавленных «Nachlass Casanova»¹⁶, он нашел тысячи незаменимых свидетельств. Там были не только паспорта, подорожные, счета, не только письма множества лиц, упоминаемых в книге. Там были письма, подтверждающие интимную часть мемуаров, — письма женщин. Симондс видел и читал письма Манон Балетти и таинственной Анриетты, несравненной Анриетты, с которой связаны лучшие страницы мемуаров и счастливейшие дни Казановы. Оставаясь верным действительности, Казанова был одарен в то же время необыкновенным воображением. Никакая память, даже его память, не в силах удержать с такой ясностью неисчислимые подробности. Изображая их с такой зрительной правдой и такой живой осязательностью, он, несомненно, испытывал прилив подлинного вдохновения. И это вдохновение — чисто писательское творчество. Стоит оценить эту огромную работу воссоздания людей, обществ, происшествий, мыслей, чувств, разговоров, чтобы признать Казанову замечательным писателем. Необыкновенный человек в нем не должен заслонить собой превосходного

писателя. Разумеется, Казанова жил не для того, чтобы написать свои мемуары. Верно и то, что он писал только, чтобы еще раз пережить в воображении свою чудесную жизнь. Но ее стоило прожить хотя бы затем, чтобы написать эту чудесную книгу.

Казанова любил поэзию, литературу, общество образованных людей. Он мог бы достигнуть некоторых ступеней в духовной карьере, если бы пожелал соединить свою судьбу с судьбой епископа, который получил кафедру в Калабрии «милостью Божьей, святого престола и моей матери». Но «без хорошей библиотеки, без избранного общества, без благородного соревнования, без литературной переписки разве мог я, имея восемнадцать лет, остаться в такой стране». Когда в Константинополе мудрый и богатый Юсуф Али, умевший рассуждать так, что «это напоминало Платона», предложил Казанове выдать за него свою дочь, если он перейдет в магометанство, Казанова ответил отказом. «Меня влекло желание сделаться известным среди цивилизованных народов в каком-нибудь из искусств или в литературе». Не случайно он кончил свои дни библиотекарем; вкус к библиотекам уживался у этого необыкновенного человека вместе со вкусом к «макаронам, приготовленным хорошим неаполитанским поваром», и к «Олла Подрида, которую едят испанцы». Когда в Цюрихе ему пришла в голову странная фантазия вступить в бенедиктинский монастырь, то случилось это не только потому, что у эйнзидельнского аббата была отличная кухня, но также и потому, что у него была превосходная библиотека. «Мне казалось, что для того, чтобы быть счастливым, довольно хорошей библиотеки». В самый критический момент своей жизни, сейчас же после бегства из Англии, Казанова проводит несколько дней в знаменитой Вольфенбютельской библиотеке. «Я вспоминаю, — говорит он, — эти восемь дней с наслаждением; я провел их, погрузившись в книги и рукописи». Казанова высоко ценит людей, преданных науке или искусствам. И такие люди часто испытывают к нему дружбу и даже уважение. В Риме его постоянное общество составляют известный тогдашний художник Рафаэль Менгс и «отец истории искусства», знаменитый Винкельман. Упражнение ума — его потребность, это его привычка, которая играет роль даже в его любовных приключениях. Женщины, которых он боль-

ше всего любил, были умны и обладали литературными вкусами. Анриетта заставляла его «проводить целые часы, слушая ее очаровательные философствования о чувстве». Ее рассуждения были лучше, чем рассуждения Цицерона в Тускуланах. Дюбуа хорошо знала английскую литературу. «Я вижу, что вы много читали!» — «Это мое главное занятие, без чтения жизнь показалась бы мне несносной». И дальше про нее: «Она любила Локка». Сердце Клементины из Сант-Анджело Казанова покорило тем, что подарил ей целую библиотеку.

Сам Казанова читал чрезвычайно много и чрезвычайно много знал. «Это какой-то кладезь познания», — говорит о нем де Линь. В другом месте он говорит еще: «Казанова — это несравненный ум, каждое его слово — образ и каждая его мысль — целая книга». Казанова читает все, но больше всего он читает своего обожаемого Ариосто. «С шестнадцати лет у меня не было ни одного года, когда я не перечитывал бы Ариосто два или три раза». За это Ариосто вывел его из тюрьмы. Когда Казанова решил бежать и все было готово, оставалось назначить только день, он решил гадать по книге. Он взял тогда, конечно, «Orlando Furioso»¹⁷. Ему вышла девятая песня, седьмая страница и первый стих: *Tra il fin d'ottobre e il capo di novembre*¹⁸.

«Что странного в этом обстоятельстве, — пишет Казанова, — это то, что между концом октября и началом ноября есть только минута полночи и как раз, когда било полночь 31 октября, я вышел из моей тюрьмы...» Казанова почитал и других старых итальянских поэтов: о Данте он всегда говорит с уважением, о Петрарке — с большой нежностью. Проезжая Воклюз, он стремится увидеть источник Лауры, и эти воды, «*chiare fresche e dolci acque*»¹⁹ вызывают на его глазах слезы умиления.

Когда «мессерэ гранде» явился, чтобы арестовать Казанову, он описал все его бумаги и книги. В числе этих книг были Ариосто, Петрарка, Гораций, Аретин, разные эротические трактаты и, кроме всего этого, большое число сочинений по магии. «Знавшие, что у меня есть эти книги, считали меня великим магом, и мне это не было неприятно». Магом и каббалистом Казанова слыл всю свою жизнь. Бывали минуты, когда он сам был готов поверить в действительность произносимых им заклинаний. В Чезене гроза застала его

в магическом кругу, и он не смел выйти из него в суеверном убеждении, что молния поразит его, как только он переступит линию, проведенную им же самим ради забавы.

Каббалистика была для Казановы самым важным источником существования. Если он сам готов был немного поверить в нее, то удивительно ли, что нашлись люди — Брагадин в Венеции, маркиза д'Юрфе в Париже, негодник в Голландии, — которые без рассуждений верили в магические знания Казановы. Рассказы венецианского авантюриста о его влиянии на Брагадина и на д'Юрфе могли бы показаться неправдоподобными, но их подтверждают исторические документы. Сохранились доносы, которые писал некий Мануцци, шпион венецианской государственной инквизиции. «Половина Венеции знает, что его (т. е. Казанову) содержит Брагадин, так как думает, что через него явится ангел света... Удивительно, что такое высокое лицо, как Брагадин, допустил себя обмануть такому мошеннику». Об отношениях Казановы и старой маркизы д'Юрфе свидетельствуют мемуары де Креки. «Она попала в конце концов в руки итальянского шарлатана, который был настолько тонок, что не требовал с нее денег, но только драгоценные камни для составления из них фигур созвездий. Он сумел внушить этой ученой женщине, что она станет беременной в возрасте шестидесяти трех лет от влияния звезд и каббалистического гения и что затем она умрет, прежде чем родит, но потом воскреснет в виде взрослой девушки, ровно через шестьдесят четыре дня, ни больше ни меньше...» В этой выдержке есть лишь малое расхождение с рассказом самого Казановы.

Казанова рассказывает свои обманы с таким удовольствием, что, думается, им руководила здесь не одна только выгода. Его занимала театральная обстановка магических операций, их комическая важность, их безудержная фантастичность. «Театр был для меня потребностью», — говорит Казанова. Но какие сценические вымыслы, будь они даже вымыслами Карло Гоцци, могли бы превзойти в своей забавности чудеса лаборатории маркизы д'Юрфе и нелепый церемониал магических сеансов? Мемуары де Креки подтверждают, что Казанова никогда не брал у старой д'Юрфе деньги, а только драгоценные камни и богатые подарки. Это не уменьшает его вины, но не об его провинностях перед

уголовным судом здесь идет речь. В этой черте есть действительно «тонкость», тот «высший полет» обмана, который доставляет, помимо выгоды, еще некоторое эстетическое удовольствие. И не доставляет ли такой обман некоторого удовольствия самой «жертве»? Маркиза д'Юрфе была женщиной умной, может быть, ей не так уж трудно было бы разгадать Казанову, но, может быть, ей вовсе не хотелось его разгадывать. С верой в каббалистику были соединены последние радости ее жизни, а кто откажется от последних радостей, достоящихся даже ценой обмана?

«Тонкость» Казановы видна и в другом его способе жизни. Казанова любил азартную игру; один раз он провел за картами, не вставая с места, сорок два часа. Он много выигрывал, много проигрывал, но больше все-таки выигрывал. Он хорошо знал игру, он знал также искусство помогать слепой фортуне, хотя и не любил прибегать к нему. Только крайность заставляла его играть нечестно. В большинстве случаев он играл на счастье и увлекался только такой игрой. Когда же карты были нужны ему как средство для поправления ресурсов, он бросал игру и входил скрепя сердце в сделку с заведомыми и опытными шулерами. Он участвовал в банке известной долей и получал верную прибыль. Нет людей, по его мнению, более аккуратных в денежных расчетах, чем шулера.

«Он был слишком порядочен, чтобы плутовать, — говорит про него де Линь, — но он был не прочь от союза с одним замечательным плутом, которого я видел в Дуксе шесть лет тому назад, когда он приехал навестить Казанову. Их разговоры и рассказы о том, что с ними случилось за это время, были курьезнейшей вещью в мире. Его звали Лакруа или, по-итальянски, Кроче»... Это тот самый Кроче, который, несмотря на свое искусство, проигрался до нитки в Аахене и принужден был бежать, оставив на руках Казановы несчастную Шарлотту. «Он обнял меня со слезами на глазах и ушел. Он ушел без белья, без верхней одежды, в шелковых чулках и с тростью в руке, точно на прогулку, а он собирался направиться в Варшаву. Таким был мой Кроче!»

Казанова много писал. Кроме мемуаров, он писал памфлеты, исторические сочинения, энциклопедию сыров, работу об удвоении куба. Писал он только тогда, когда был свободен от других занятий. Мемуары написаны им в старости,

защита Венеции от нападок одного французского писателя была начата, когда он сидел в барселонской тюрьме. Ни литература, ни каббалистика, ни игра не были главным делом его жизни. Уже под старость, находясь в Лондоне, он сказал одной даме: «Я распутник по профессии, вы приобрели сегодня дурное знакомство». В предисловии он говорит: «Главнейшим делом моей жизни были чувственные наслаждения, более важного дела я не знал никогда».

Другими авантюристами руководила жажда наживы, их привлекала слава. Для Казановы и деньги и известность были лишь средством. Целью его была любовь. Женщины наполняли его жизнь, и женщины составляют предмет всех его рассказов. В 1759 году Казанова находится в Голландии. Он богат, уважаем, перед ним легкий путь к спокойному и прочному благосостоянию. Но ничто не может его удерживать. Встречи, новые встречи волнуют его воображение. Он ищет этих встреч всюду: на придворном балу, на улице, в гостинице, в театре, в притоне. Он колесит из города в город без всякого расчета и плана. Его маршрут решается парой красивых глаз, остановившихся на нем на секунду больше, чем это нужно. И ради пары красивых глаз он способен переодеться гостиничным слугой, давать пиры, играть «Шотландку» Вольтера и поселиться надолго в крохотном швейцарском городке. В короткое время он успевает любить аристократку из высшего общества, дочерей трактирщика, монахиню из захолустного монастыря, ученую девицу, искусную в теологических диспутах, прислужниц в бернских купальнях, прелестную и серьезную Дюбуа, какую-то отчаянно безобразную актрису и, наконец, даже ее горбатую подругу. Он соблазняет всех, и иногда кажется, сам не видит кого. У него только одно правило: двух женщин гораздо легче соблазнить вместе, чем порознь; только этого правила он и держится во всех своих приключениях.

«Любовь — это только любопытство» — вот фраза, которая часто встречается в мемуарах Казановы. Неутомимое любопытство было настоящей страстью этого человека Возрождения, заблудившегося среди нелюбопытного, скептического и рассудительного XVIII века. Казанова не был банальным любимцем женщин, как какой-нибудь Кроче. Он мог бы смело сказать, что все его любовные авантюры — дело его собственных рук. В любви он не был счастливым баловнем,

случайным дилетантом. К сближению с женщинами он относился так, как серьезный и прилежный художник относится к своему искусству. Мудрено ли, что ему удавалось достигнуть иногда высокого совершенства.

Ибо не всегда Казанова был погружен в торопливый и неразборчивый разврат. Такие периоды случались у него лишь тогда, когда ему хотелось заглушить воспоминания только что прошедшей большой любви и вечную жажду новой. Среди бесчисленных женщин, упоминаемых этим «распутником по профессии», есть несколько, оставивших глубокий след в его душе. Их память для него священна. Им посвящены лучшие страницы мемуаров. Рассказывая о них, Казанова удерживается от своих обычных непозволительно непристойных подробностей. Их образы становятся для читателей этой книги так же близки и живы, как образ самого венецианского авантюриста.

Первая любовь Казановы была в духе мирной венецианской новеллы. Ему было шестнадцать лет, и он любил Нанетту и Мартон, двух племянниц доброй синьоры Орио. «Эта любовь, которая была моей первой, не научила меня ничему в школе жизни, так как она была совершенно счастливой, и никакие расчеты или заботы не нарушали ее. Часто мы все трое чувствовали потребность обратить наши души к божественному провидению, чтобы поблагодарить его за явное покровительство, с каким оно удаляло от нас все случайности, которые могли нарушить наши мирные радости...»

Легкий оттенок элегии появляется в его второй любви. Быть может, это оттого, что она протекает в Риме и что смутное раздумье заключено в вечной зелени садов Людовизи и Альдобрандини, где Казанова любил Лукрецию. «О, какие нежные воспоминания соединены для меня с этими местами!...» — «Посмотри, посмотри, — сказала мне Лукреция, — разве не говорила я тебе, что наши добрые гении оберегают нас. Ах, как она на нас глядит! Ее взгляд хочет нас успокоить. Посмотри, какой маленький дьявол, это самое таинственное, что есть в природе. Полюбуйся же на нее, наверное, это твой или мой добрый гений». — «Я подумал, что она бредит». «О чем ты говоришь, я тебя не понимаю, на что надо мне посмотреть?» — «Разве ты не видишь красивую змейку с блестящей кожей, которая подняла голову и точно

поклоняется нам?» — «Я взглянул туда, куда она показывала, и увидел змею переливающихся цветов, длиною в локоть, которая действительно нас рассматривала!»

На пути из Рима, в Анконе, Казанова встретился с певицей Терезой, переодетой кастратом. В этой странной девушке было благородство, был ясный ум, было нечто, внушавшее уважение. Она заставила Казанову испытать момент чистоты и желание никогда больше с ней не расставаться. Никогда Казанова не думал так серьезно о женитьбе, как в эту ночь в маленькой гостинице в Синигальи. Непредвиденная разлука не изменила его решения. Понадобился весь жизненный опыт Терезы, чтобы убедить его в невозможности этого для них обоих. «Это было первый раз в моей жизни, что мне пришлось задуматься, прежде чем решиться на что-либо». Они расстались и встретились через семнадцать лет во Флоренции. Вместе с Терезой был молодой человек, Чезарино, как две капли воды похожий на портрет Казановы в молодости. Пораженный этой встречей Гуго фон Гофман-сталь написал пьесу «Авантюрист и певица».

Во время пребывания на Корфу Казанова испытал любовь, напоминающую своей сложностью и мучительностью темы современных романов. Долгая история этой любви драматична, ей принадлежат одни из самых сильных страниц во всей книге. Много лет спустя воспоминание о патрицианке заставляет Казанову воскликнуть: «Что такое любовь? Это род безумия, над которым разум не имеет никакой власти. Это болезнь, которой человек подвержен во всяком возрасте и которая неизлечима, когда она поражает старика. О любовь, существо и чувство неопределимое! Бог природы, твоя горечь сладостна, твоя горечь жестока...»

Никакая другая женщина не вызывает в душе Казановы таких нежных воспоминаний, как Анриетта, таинственная Анриетта, которую он встретил в обществе венгерского офицера в Чезене. Три месяца, которые он прожил с ней в Парме, были счастливейшим временем его жизни. «Кто думает, что женщина не может наполнить все часы и мгновения дня, тот думает так оттого, что не знал никогда Анриетты... Мы любили друг друга со всей силой, на какую были только способны, мы совершенно довольствовались друг другом, мы целиком жили в нашей любви». Казанова обожал эту женщину, у которой на лице «была легкая тень

какой-то печали». Он восхищается в ней всем — ее умом, ее воспитанием, ее умением одеваться. При одном случае она показала, что умеет превосходно играть на виолончели. Казанова был растроган, потрясен этим новым талантом своей Анриетты. «Я убежал в сад и там плакал, ибо никто не мог меня видеть. Но кто же эта несравненная Анриетта, повторял я с умиленной душой, откуда это сокровище, которым я теперь владею?..»

Пришла разлука. Казанова провожал Анриетту до Женевы, где остался один. «Я мог выехать из Женевы только на другой день и провел в той же гостинице один из самых печальных дней моей жизни. На одном из стекол я увидел слова, которые она писала подаренным мною бриллиантом: «Ты забудешь также и Анриетту». Это пророчество не могло меня утешить, но какой смысл придавала она слову забыть?.. Нет, я не забыл ее, ибо теперь, с головой, покрытой седыми волосами, я вспоминаю ее, и это воспоминание служит чистой отрадой для моего сердца. Когда я думаю, что в старости моей я счастлив только воспоминаниями, я нахожу, что все-таки моя жизнь была скорее счастлива, чем несчастна. Я благодарю Бога, первую причину всего, и радуюсь сознанию, что жизнь есть благо».

20 августа 1760 года Казанова был снова в Женеве, проездом, и остановился в той же самой гостинице «Весы». «Я подошел случайно к окну и вдруг заметил на четырехугольнике стекла слова, написанные алмазом: «Ты забудешь также и Анриетту». Вспомнив в одно мгновение, что Анриетта написала эти слова тринадцать лет тому назад, я почувствовал, как волосы шевелятся у меня на голове. В этой комнате мы жили, когда она рассталась со мной, чтобы вернуться во Францию. Подавленный, я бросился в кресло и стал думать. Благородная и нежная Анриетта, которую я так когда-то любил, где она теперь? Я ничего о ней не знал и ничего не пытался узнать. Сравнивая себя с собой прежним, я был принужден признать себя менее достойным ее, чем когда-то. Я еще мог любить, но у меня не было прежней нежности, ни чувств, которые оправдывают грех, ни сдержанности в образе жизни, ни известной честности, наконец, которая бывает иногда в самых наших слабостях. Но что было страшнее всего, это то, что во мне не было прежних сил».

Случай, заставивший Казанову вспомнить про Анриетту и про дни молодости, произошел с ним как раз после разлуки с Дюбуа, которая была одной из его последних больших привязанностей. После этого случая он начал чувствовать свое одиночество. Его душевное состояние видно из размышлений по поводу Розалии, которую он подобрал в одном из марсельских притонов. «Я старался привязать к себе эту молодую особу, надеясь, что она останется со мной до конца дней и что, живя с ней в согласии, я не почувствую больше необходимости скитаться от одной любви к другой». Но, конечно, и Розалия покинула его, и его скитания начались снова.

Вместо преданной любовницы Казанова встретил Ла Кортичелли. Эта маленькая танцовщица заставила его испытать ревность и горечь обмана. Она была из Болоньи и «только и делала, что смеялась». Она причинила Казанове много бед всякого рода. Она смеялась над ним, интриговала против него и изменяла ему при каждом удобном случае. Но напрасно Казанова старается снять с себя подозрение, что, несмотря на все это, он продолжал быть влюбленным в Ла Кортичелли. Самый тон его рассказов выдает, что никогда, даже в минуту их окончательного разрыва, эта «сумасбродка» не была безразличной для сердца начинавшего стареть авантюриста.

Последний расцвет Казановы был в Милане. Он был тогда все еще великолепен. «Моя роскошь была ослепительна. Мои кольца, мои табакерки, мои часы и цепи, осыпанные бриллиантами, мой орденский крест из алмазов и рубинов, который я носил на шее на широкой пунцовой ленте, — все это придавало мне вид вельможи». Около Милана Казанова встретил Клементину, «достойную глубокого уважения и самой чистой любви». Вспоминая дни, проведенные с ней, он говорит: «Я любил, я был любим и был здоров, и у меня были деньги, которые я бросал для удовольствия их тратить, я был счастлив. Я любил повторять себе это и смеялся над глупыми моралистами, которые уверяют, что на земле нет настоящего счастья. И как раз эти слова, «на земле», возбуждали мою веселость, как будто оно может быть где-нибудь еще!.. Да, мрачные и недальновидные моралисты, на земле есть счастье, много счастья, и у каждого оно свое. Оно не вечно, нет, оно проходит, приходит и снова проходит... и, быть может, сумма страданий, как последствие нашей

духовной и физической слабости, превосходит сумму счастья для всякого из нас. Может быть, так, но это не значит, что нет счастья, большого счастья. Если бы счастья не было на земле, творение было бы чудовищно и был бы прав Вольтер, назвавший нашу планету клоакой вселенной, — плохой каламбур, который выражает нелепость или не выражает ничего, кроме прилива писательской желчи. Есть счастье, есть много счастья, так повторяю я еще и теперь, когда знаю его лишь по воспоминаниям».

При разлуке Клементина рыдала и была в беспамятстве. Чувствовал ли тогда Казанова, что, прощаясь с ней, он прощается со своим последним счастьем. Тревога растет в нем, он не встречает больше ни новой Терезы, ни новой Анриетты, ни новой Дюбуа. При расставании с венецианской Марколиной, взятой им мимоходом почти что с улицы, он испытывает небывалые переживания. «Я не могу и отказываюсь передать страдание, которое причинил мне ее отъезд. Еще накануне я был рад этой разлуке по многим причинам. В минуту отъезда я почувствовал, что мое желание освободиться от Марколины слабеет. Но когда я остался один — какая пустота, какое отчаяние!.. Поверхностный читатель, пожалуй, не поверит, когда я скажу, что остался стоять без движения, охваченный тоской и в таком забвении всего, что не знал, как найти дорогу. Я вскочил на лошадь и, шпоря ее изо всех сил, предался дороге с отчаянным решением загнать лошадь или сломать себе шею. Таким образом я сделал восемнадцать лье в пять часов». И затем Лондон. «Какое одиночество, какая затерянность... Лондон — это самое последнее место на земле, где можно жить, когда невесело на душе». За все свое пребывание там Казанова не встретил любимой женщины-друга. Вместо того он встретил одну из самых опаснейших хищниц, которые только были в Лондоне, богатом в то время такими «роковыми» женщинами. Француженке из Безансона, носившей фамилию Шарпильон, суждено было сделаться злейшим врагом Казановы. «Итак, в Лондоне, *nel mezzo del cammin di nostra vita*²⁰, как сказал старый Данте, любовь самым наглým образом насмеялась надо мной». Какая необыкновенная и дикая была эта любовь! Эту женщину, «в чьем лице, возвещавшем одну искренность, одну чистоту, природа налгала самым бесстыдным образом», Казанова полюбил с первого взгляда.

Она состояла из хитрости, каприза, холодного расчета и легкомыслия, смешанных самым удивительным образом. Она разорила его до нитки и довела до тюрьмы. Однажды она чуть не задушила его, другой раз Казанова нанес ей тяжкие побои. В Ричмонде, в парке, он бросился на нее с кинжалом. В промежутках между этим они друзья и враги, всё вместе. Но вот последнее унижение: Казанова застает ее на свидании с молодым парикмахером. В совершенном исступлении он крушит все, что попадает ему под руку. Шарпильон едва успевает спастись. Потом она больна. Казанове сообщают, что она при смерти. «Тогда я был охвачен ужасным желанием покончить с собой. Я пришел к себе и сделал завещание в пользу Брагадина. Затем я взял пистолет и направился к Темзе с твердым намерением раздробить себе череп на парапете моста». Встреча с неким Эдгаром спасла ему жизнь. Как всегда повинуюсь судьбе, Казанова пошел за ним, и эта ночь кончилась оргией. А на другой день он встретил Шарпильон на балу среди танцующих. «Волосы зашевелились у меня на голове, и я почувствовал ужасную боль в ногах. Эдгар рассказывал мне потом, что при виде моей бледности он подумал, что я сейчас упаду в эпилептическом припадке. Во мгновение ока я растолкал зрителей и направился прямо к ней. Я стал ей что-то говорить, что — я не помню. Она убежала в страхе». Это было последним свиданием Казановы с Ла Шарпильон.

Таковы были любви авантюриста и распутника Казановы. Но кто осмелится сказать, что во всех его отношениях с женщинами не было ничего, кроме развращенности? «Я распутник по профессии», — так сказал он в бытность свою в Лондоне, после трагической любовной неудачи. Как невеликодушно с нашей стороны было бы принять за окончательную истину это горькое признание! В начале 1769 года Казанова, измученный тюрьмой и опасностями всякого рода, возвращался из Испании. На юге Франции, в Эксе, он слег и несколько дней был тяжело болен. Его выходила своими заботами неведомо откуда взявшаяся сиделка. Уже когда он уехал из Экса, он узнал, что эту женщину послала к нему Анриетта, его несравненная Анриетта, ныне владелица соседнего с городом поместья. Она писала ему: «Как я счастлива, когда думаю, что могла помочь вашему выздоровлению, поместив около вас преданную мне сиделку...

Мы сильно постарели за эти двадцать пять лет, но поверите ли вы, что, несмотря на это и, может быть, именно от этого, я все-таки люблю вас...»

Но не вымысел ли это письмо и вся эта романтическая, трогательная встреча? Нет, Казанова и на этот раз писал правду. Самым замечательным из открытий, сделанных Симонсом в архивах замка Дукс, были письма Анриетты. «Я нашел, — пишет он, — большое число их, некоторые подписанные полным именем Анриетта де Шнетцман, и я склонен думать, что она пережила Казанову, ибо одно письмо помечено: Байрейт 1798 год, год смерти Казановы». К этому Симонс прибавляет: «Казанове было двадцать три года, когда он встретил Анриетту, и вот ей семьдесят три года, и она пишет ему так, будто протекшие пятьдесят лет стерлись с ее верной памяти».

Такую глубокую привязанность и любовь без конца умел внушать этот человек, смутивший своими мемуарами столько лицемерных моралистов. Анриетта была верна ему, но не был ли и он верен памяти всех женщин, которых любил, не с полной ли искренностью написал он следующие строки: «Расставаясь с женщинами, которых я более других любил, я часто испытывал, как сжимается сердце, и меня тяготило чувство тайной печали, мысль о том, что такое драгоценное благо уходит от меня. Я не решусь сказать, что какая-нибудь из них могла бы навсегда удержать меня, но я всем сердцем уверен, что готов был навсегда сохранить многих из них. Быть может, я представляю феномен человека, глубоко постоянного среди бесчисленных измен и равно готового удержать ту, которая ему принадлежит, и преследовать ту, которая его манит».

Женщины, которые любили Казанову, соединяли свою любовь к нему с какой-то всепрощающей и чудесно-легкой дружбой. Мы знаем это не только по его рассказам: читая мемуары, мы сами начинаем испытывать к нему то же чувство. При жизни у Казановы было немало друзей. Почтенная синьора Манцони, в Венеции, верно хранила его «архив» и ласковым смехом отзывалась на все авантюры его молодости. Семья Сильвии Балетти нашла в нем благородного и преданного друга, почти родного. Итальянские актеры, все это живописное племя Арлекинов, Скарамушей и Коломбин, рассеянное по городам Европы, — всегда свои и близ-

кие люди для Казановы. Они оказывают ему тысячи услуг в Штутгарте, в Варшаве, в Мадриде, и, когда приходит случай, он щедро отплачивает им, как было в Аугсбурге. Но не одни только актеры; скитаясь по Европе, Казанова всюду находил людей, умевших понять и оценить его. В несколько дней он создавал отношения, которые тянулись потом через всю жизнь и оставили связи дружеской переписки. И все-таки, наверно, у Казановы при жизни не было столько друзей, сколько доставили ему мемуары, напечатанные через двадцать пять лет после его смерти.

При чтении их нельзя не чувствовать симпатии к этому человеку. Иногда он восхищает, иногда глубоко интересует, иногда как-то бесконечно развлекает, иногда трогает, но никогда его рассказы не оставляют за собой равнодушия. Для того, кто ждет от авантюриста каких-либо необыкновенных авантур, его рассказы не будут занимательны. Ибо, в конце концов, главное «приключение» Казановы — это его положение в жизни, его особенный поворот, его, если можно так выразиться, жизненная походка.

Чего только нельзя простить этому человеку! Смущают его способы наживы? Но вот что говорит он сам: «Я считал бы себя виновным, если бы теперь был богат. У меня же нет ничего, и это меня утешает. То были деньги, предназначенные для удовольствий, и я не изменил их предназначения тем, что обратил их на мои удовольствия». Он продал за тысячу золотых какому-то чудаку кусочек старой кожи, убедив его, что это ножны от того самого меча, которым Петр отсек ухо Малху. Но ведь этот курьезный коллекционер и до конца своих дней ценил его больше, чем самый чистый бриллиант. «Умерев с этой уверенностью, он умер богатым, я же умру нищим. Пускай читатель рассудит, кто из нас совершил более выгодную сделку».

Всякий, кто захочет строго судить Казанову, непременно попадет в положение аугсбургского бургомистра. Этот бургомистр прислал ему приказание явиться в присутственное место. Там произошел следующий диалог: «Вы называетесь Казанова и вовсе не де Сейнгальт; на каком основании вы присвоили себе это второе имя?» — «Я принимаю это имя или, вернее, я принял его потому, что оно мое. Оно принадлежит мне так законно, что, если бы кто-нибудь осмелился его носить, я стал бы протестовать всеми путями

и средствами». — «Каким же образом это имя принадлежит вам?» — «Таким, что я его автор, что не мешает мне быть также и Казановой». — «Милостивый государь, или то или другое. У вас не может быть двух имен». — «У испанцев и португальцев их часто бывает полдюжины». — «Но вы не испанец и не португалец, вы — итальянец. И потом, как это можно быть автором имени?» — «Нет ничего на свете проще и легче». — «Объясните». — «Алфавит есть общая собственность, это неоспоримо. Я беру десять букв и располагаю их так, что получается слово «Сейнгальт». Это слово мне нравится, и я беру его для своего имени с твердым убеждением, что так как никто его не носил до меня, то никто и не имеет права его у меня оспаривать или носить без моего согласия». Бургомистру оставалось только улыбнуться и пригласить Казанову де Сейнгальт к себе обедать.

Мемуары Казановы обрываются на 1774 году, и о последнем времени его жизни известно только из его писем и из воспоминаний принца де Линь. «Мой племянник, граф Вальдштейн, — рассказывает де Линь, — заинтересовался им у венецианского посланника в Париже, где они вместе обедали. Так как он делал вид, что верит в магию и имеет с ней дело, то он завел разговор о клавикуле Соломона и проч. и проч.». — «Нашли кому рассказывать это, — отвечает Казанова. — *Che bella cosa, cospetto!*²¹ Я все это давно знаю». — «В таком случае, — говорит Вальдштейн, — едем со мной в Богемию, я уезжаю завтра». У Казановы на исходе все: деньги, путешествие, авантюры, он согласен, и вот он библиотекарем у одного из потомков великого Валленштейна. В этом звании он проводит четырнадцать последних лет своей жизни в замке Дукс в Богемии...

Эти годы Казанова писал свои мемуары и, только когда писал, не чувствовал себя несчастным. Сколько огорчений и старческих беспомощных обид! «Не было дня, — рассказывает де Линь, — чтобы он не затевал ссоры из-за кофе, из-за молока, из-за блюда макарон. Повар не дал ему поленты, кучер, возивший его ко мне, оказался плохим, собаки лаяли всю ночь, наехали гости, и ему пришлось обедать за маленьким столом, охотничий рог оглушил его резкими и фальшивыми звуками, священник надоел ему своими обращениями на путь истинный, граф не поздоровался с ним первый, ему нарочно подали слишком горячий суп,

лакей заставил его ждать, подавая ему пить, его не представили важному лицу, которое приехало посмотреть на копье, пронзившее великого Валленштейна...» Кроме того, над ним смеялись. «Он говорит по-немецки — никто не понимает, и все смеются. Он показывает свои французские стихи, — над ним смеются. Он жестикулирует, декламируя по-итальянски, — опять все смеются. Он делает, входя в комнату, реверанс, которому его научил шестьдесят лет тому назад знаменитый тогда Марсель, — все смеются. Он исполняет свое па в менюэте — все смеются. Он надевает белое перо, он одевается в раззолоченный шелк и черный бархат, он носит подвязки со стразовыми пряжками и шелковые чулки, и снова все смеются над ним. «Cospetto!²² — кричит он, — мерзавцы, вы все якобинцы, вы не уважаете графа, и граф, позволяя вам смеяться, не уважает меня».

Доходит до того, что Казанова решается бежать. Он запасается рекомендательными письмами и тайком уезжает в Веймар. Герцог принимает его ласково, но, увы, место занято. Все милости Веймарского двора обращены на некоего Гете, и для Казановы де Сейнгальт не остается ничего. Разочарованный Казанова возвращается в Дукс. «Еще пять лет он проводит здесь, волнуясь, обижаясь и оплакивая завоевание Бонапартом своей неблагодарной родины. Он рассказывает нам о Камбрейской лиге, о славе своей древней и великолепной Венеции, которая боролась одна против Европы и Азии. Appetit его уменьшается с каждым днем, и он довольно мало привязан к жизни. Он кончает ее благородно перед Богом и перед людьми». Он кончил свою жизнь, прибавим, по слову Петрарки, стоящему в начале мемуаров: *Con le ginocchie della mente inchine*²³.

Для нас его книга драгоценна, ибо пробуждает в нас то «сочувствие», которое является целью всякого художественного произведения. Эту жизнь и судьбу мы переживаем со всем цветом и всей звучностью, вложенными в рассказ старого авантюриста. Во всех его приключениях нет ничего необыкновенного, кроме необыкновенности питавшего его внутреннего жара. По существу же все просто и человечно у Казановы, все лежит в кругу наших мыслей и чувств. И в истории его жизни мы часто узнаем страницы своей истории, вечной истории человеческой жизни.

Путь к Флоренции

Церковь на арене

В старинном и хмуром городе Падуе есть два величайших памятника светлой поры итальянского искусства. Это фрески Мантеньи в церкви Эремитани и фрески Джотто в небольшой церковке, расположенной на месте арены древнего амфитеатра. Каждый, кто едет в Италию и, следовательно, любит искусство (кто не любит искусства, тому нечего делать в Италии), обязан видеть эти фрески, особенно фрески Джотто. Итальянская живопись родилась от Джотто. Но представление о Джотто остается неполным при знакомстве с немногочисленными его произведениями, хранящимися в различных галереях. Мало помогают и его фрески в церкви Санта-Кроче во Флоренции, почти сплошь перерисованные слишком усердными реставраторами. И даже храм Св. Франциска в Ассизи не вполне раскрывает для нас художественную личность отца итальянской живописи. Этот храм, переполненный живописью в духе Джотто, незаменим для понимания общего духа искусства того времени. Но художественный облик Джотто ускользает там и теряется среди подражавших ему мастеров. Ученые недаром до сих пор не могут прийти к соглашению, что именно из тех фресок надлежит считать работой самого Джотто и что — работой его учеников. Лишь роспись падуанской церкви на Арене, или, как ее называют по имени основателя, капеллы дельи Скровеньи, не возбуждает никаких сомнений. Она является

чистым и совершенным созданием Джотто, плодом зрелости, достигнутой гениальным художником в первом десятилетии XIV века. Она дошла до нас в хорошем состоянии, ее почти вовсе не коснулась опасная заботливость реставраторов. Ничто не умаляет важности и драгоценности этого источника жизни всего итальянского искусства.

Входящий в церковь на Арене бывает прежде всего поражен стройностью и цельностью общего впечатления. Художник, который здесь работал, умел подчинить все частности своей главной задаче. Роспись церковных стен строго выдержана им в светлых и легких тонах, выдвинутых проходящим сквозь все изображения ковровым синим фоном. Отношение между цветом этого фона и красками выделяющихся на нем фигур придает всем сценам удачную силуэтность: они скользят вдоль стены и не тяжелят ее. Джотто выказал в этом свой глубокий архитектурный инстинкт. И еще более удивительно сказалось его чувство меры в размещении фресок. Они расположены на продольных стенах в три горизонтальных ряда, и каждый ряд разделен вертикальными линиями на несколько сцен. Казалось бы, при таком делении должно получиться утомительное впечатление клеток. Но этого нет. Джотто удалось найти необыкновенно счастливую пропорцию между высотой стен и величиной нарисованных фигур. Посетитель церкви никогда не видит нескольких «клеток». Перед ним или общая поверхность стены, в которой мягко сливается все деление, или только та сцена, на которой остановилось его внимание. И когда он рассматривает одну из этих фресковых картин, он едва ли отдает себе отчет в действительных размерах изображенных на них фигур. В его представлении, благодаря искусству Джотто, каждая такая сцена вырастает до монументального впечатления целой стены.

Архитектурная стройность фресок Джотто удивляет, так как эта черта свойственна скорее искусству не начинающему, но завершающему, уже овладевшему средствами изображения. Такое искусство мы называем классическим, и это наименование, привычное для определения живописи Рафаэля в Станцах Ватикана, показалось бы странным в применении к росписи церкви на Арене. Однако дальнейшее изучение фресок Джотто неизбежно приводит к признанию в его искусстве множества черт, которые мы объединяем понятием классического.

Все, что сделано Джотто, отличается глубоким единством и богатым развитием стиля. Художник окончательно нашел тот язык, на котором он мог высказаться с полной свободой. Он говорит на нем все, что желает, и его замыслы нигде не вступают в спор с исполнением. Это только для нашего глаза, воспитанного на иных живописных стилях, формы Джотто кажутся наивными, «примитивными». Примитивизм бывает там, где художник не в состоянии воплотить своих замыслов, где он только намечает свои задачи, не будучи в состоянии их решить. У Джотто этого нет, его живопись исчерпывает до конца все его задачи, она становится окончательным выражением всех его замыслов. Она не оставляет места для второго Джотто, который явился бы прямым продолжателем первого. Только совсем новая эпоха, преисполненная совсем новыми своими задачами, могла выдвинуть своего «нового Джотто», не ученика и не продолжателя Джотто, но перевоплощение его художественного гения.

В действительности оно так и было. Живопись XIV века после Джотто только и делала, что повторяла и популяризировала Джотто. Новая эра в искусстве наступила вместе с новыми гениальными достижениями Донателло и Мазаччио. На этом примере видно, насколько неверным оказывается очень распространенное представление об истории искусства как о непрерывной цепи, в которой каждое последующее звено непременно связано с предыдущим. Мы ближе подходим к истине, когда наблюдаем искусство в пределах одного цикла, — одной школы, одной эпохи. Целый ряд насильственных выводов устраняется, когда мы начинаем признавать самостоятельное значение трех великих эпох итальянского Возрождения, — треченто, кватроченто и чинквеченто, соответствующих приблизительно XIV, XV и XVI столетиям. Тогда становится понятно, что живопись Джотто, представляющая высшее художественное выражение треченто, не является ни детским лепетом, ни неумелым опытом. Но тогда, в свою очередь, напрасными покажутся всякие упреки в манерности, обращенные к такому сложному мастеру чинквеченто, как Корреджио, например, со стороны поклонников ранних прерафаэлитов.

Что понятие об эпохах не есть произвольная и ненужная выдумка, в этом убеждают фрески Джотто. В них дан закон для живописи треченто, которая во всем исходит от

Джотто. Стоит сравнить эти фрески или фрески любого из «джоттесков» с циклами, написанными художниками XV века, положим Беноццо Гоццоло или Гирляндайо, чтобы сразу увидеть бесчисленные различия между искусством треченто и искусством кватроченто. Фрески падуанского цикла свидетельствуют о глубокой человечности искусства треченто. Художники XV века не любили упускать ничего из открывшегося им зрелища мира. Их равно привлекали люди, пейзажи, подробности жизни, подробности природы, формы живых существ, скал, деревьев, узоры трав и вышитые узоры на платьях флорентийских женщин. В эпоху Джотто время еще не пришло для безмерного, как мир, любопытства. Джотто заботился только о главном, и это главное для него человек — живописное воплощение связи между его душой и его телом. Фигуры Джотто одеты со всевозможной простотой, на них нет никаких украшений. Вся обстановка их жизни выражена немногими намеками, она не занимала художника. Он был поглощен целиком великой задачей — дать художественное бытие человеку, воплотить в формы многообразные состояния человеческой души. Для Джотто мало существовали люди как характеры, как разнообразие душевных типов, повторенное разнообразием физических особенностей. Он видел какое-то одно человеческое существо во всех бесчисленных фигурах, наполняющих его фрески. Он изучал бесчисленные воплощения единой человеческой души в тех формах, которые были назначены идеей и сценарием евангельской легенды.

От этого Джотто так упорно постоянен в главных формах своих персонажей. У всех важные и тяжелые головы с крупными чертами лица, широкими скулами и узкими глазами, посаженные на массивных шеях. У всех сходное строение фигуры, — широкое, крепкое, простоватое, как бы деревенское. Не разнообразие физических типов, не разнообразие одежд различает их между собой. Значение каждой из этих фигур указано только ее местом в евангельской легенде и соответствующим тому ее местом на фреске Джотто. У Джотто был только один герой, который властью искусства должен был принять на себя душевное бремя и телесную оболочку то старого Иоакима, то юной Марии. Когда позднее художники кватроченто брались за такие же задачи изображения человека, они видели в этом повод для

удовлетворения их страсти к движению. Душевные движения они выражали движением форм, которое и составляет едва ли не главную прелесть искусства XV века. Но Джотто плохо умел справляться с движением и мало стремился к его изображению. Его занимало не столько душевное движение, сколько душевное состояние. Об его фигурах все сказано тем положением, которое они занимают в картине, той позой, которую назначила им мысль художника. В сцене, изображающей возвращение Марии и Иосифа из храма, впечатление нежной серебряной мелодии достигается не движением процессии, но профилем Марии, склоненной головой и круглящейся линией плеча музыканта, пальмой, выдвинутой из окна. И в сцене Рождества Христова даже полет ангелов не выражает столько умиления, сколько линия спины склонившейся к младенцу Богоматери. Свою любовь к изображению душевных состояний и свое высокое мастерство над позой Джотто обнаруживает особенно в ряде аллегорических фигур, помещенных ниже фресок и олицетворяющих добродетели и пороки. Никогда после не удавалось так сильно, просто и прекрасно нарисовать Гнев, как сделал это Джотто. Для церкви на Арене это качество Джотто было особенным счастьем. На церковных стенах не слишком уместно движение, напоминающее о шумящей вокруг стихии жизни. Богослужение стремится к сохранению позы, символизм церковного обряда удерживается в некоторых положениях, занимаемых священнослужителями, и всякое движение в храме есть только тихий переход от одного такого положения к другому. Живопись Джотто похожа на богослужение.

Искусство треченто после Джотто уклонялось иногда от данного им закона. У некоторых джоттесков встречаются попытки внести в картину движение, у других видно внимание к подробностям жизни, у третьих заметно увлечение пейзажем. Но это всегда сопряжено с ослаблением главного интереса, завещанного Джотто, — интереса к человеку. Даже на самом пороге XV века художникам треченто не удалось приблизиться к достижению тех целей, которые определили путь живописи кватроченто. В Падуе есть хороший пример этого в капелле Сан-Джорджио, где ряд фресок написал художник из Вероны, Альтикиери. У Альтикиери было много изобретательности, и он владел большим запасом жизненных наблюдений. Но это

не уберегло его живопись от беспокойства, нагроможденности и мелочности, которых нет и следа у Джотто. После этого классического мастера эпохи искусство треченто пришло неизбежно к упадку, история которого легко читается на стенах итальянских церквей XIV века.

Гораздо труднее представить себе путь, которым шло искусство, чтобы прийти к Джотто. Живопись треченто кажется нам каким-то исключением из общего закона художественного развития. Она прямо начинается с классического мастера. Мы знаем ее расцвет и упадок, но мы не знаем ее подготовительного, архаического периода. Признание гениальности Джотто не вполне решает вопрос о происхождении его искусства, и само собой понятно, что этот вопрос сделался темой оживленных научных споров. Он остается спорным, как бы то ни было, и до сих пор. Прежние представления о преемственности между Чимабуэ и Джотто рушились благодаря усилиям научной критики. Недолго продержалась и пришедшая на смену гипотеза о влиянии на Джотто съенских художников XIII века. В последнее время Беренсон указал на вероятную, хотя и отдаленную связь между Джотто и скульптором Джованни Пизано, перенесшим в Италию многое из прекрасного искусства ваятелей французских готических соборов. Автор выходящего теперь огромного труда «История итальянского искусства», Адольфо Вентури, склоняется к мнению, что Джотто воспитался на работах художников и мозаистов, процветавших в Риме в конце XIII века, главным образом на работах Пьетро Каваллини. Пока о Каваллини известно то небольшое, что сейчас это мнение Вентури нельзя считать доказанным. Но если смутным представляется вопрос о художественной науке Джотто, то загадка внутренней сущности его искусства может быть и не так темна. Для понимания того, что питало дух гениального художника, не бесплодным будет изучение времени и среды его великого предшественника в итальянском пантеоне, святого Франциска Ассизского. Глубокие размышления об этом читатель найдет в книге Тодэ, посвященной умбрийскому святому и созданному им духовному обновлению Италии в XIII веке.

Старинное прозвание Джотто «отцом итальянской живописи» остается в полной силе и теперь. Джотто не только до конца исчерпал художественные возможности своей

эпохи, но и последующие эпохи в искусстве были возможны только благодаря тому, что было сделано Джотто. Он не только создал живописный стиль треченто, но и утвердил начала всякого живописного стиля. Об этой драгоценнейшей части наследства Джотто, которая и до сих пор остается достоянием живописцев, хорошо говорит Беренсон. По мнению Беренсона, живопись в настоящем значении этого слова начинается с того момента, когда форма приобретает осязательность. Человеческие фигуры в изображении византийских мозаистов и иконописцев или средневековых миниатюристов имеют значение лишь декоративное и орнаментальное. Они заключены в плоскость стены, иконной доски или книжного листа и дают только одно зрительное впечатление. Джотто был первым, кому удалось создать фигуры, привлекающие вслед за зрительным впечатлением то бессознательное впечатление осязательности, которое сопутствует каждому зрительному впечатлению от вещей, имеющих бытие в мире. Сила его художественного дарования сделала то, что мы воспринимаем изображенные им фигуры даже гораздо легче, полнее и интенсивнее, чем умеем воспринимать реально существующие предметы. В этом и заключается основная задача живописи. И наслаждение от живописи вообще проистекает от внушаемой художником обыкновенному человеку повышенной, освобожденной и обостренной способности восприятия форм жизни и мира. «Вечное право Джотто на высокую его оценку как художника заключается в его всеобъемлющем чувстве существенного в формах видимого мира. Это чувство позволило ему изображать явление так, что мы быстрее и полнее реализуем его изображения, чем сами явления. Таким образом, мы приобретаем ту веру в силу нашей восприимчивости, которая есть великий источник наслаждения».

Церковь на Арене и соседняя с ней церковь Эремитани, где есть фрески Мантеньи, расположены в стороне от главных улиц города. Вокруг них создавался особый уголок; можно видеть их, почти не побывав в Падуе. Сама Падуя малопривлекательна. Ее узкие улицы, сопровождаемые низкими аркадами, довольно унылы и однообразны. Большая площадь вокруг местной святыни, храма Св. Антония Падуанского, лишена флорентийской стройности и строгости. Конная статуя Гаттамелаты, поставленная там Донателло,

много проигрывает от окружающей ее бесформенности и беспорядочности. Точно так же много теряют и рельефы Донателло среди огромного неуютного и заваленного католическими реликвиями Сант-Антонио. Так бывает нередко в городах Северной Италии. В них встречаются удивительные и прекрасные вещи, но в них почти никогда нет той цельности, той гармонии, которая настолько естественна и проста в городах Тосканы, что кажется неотъемлемым качеством окружающей их природы.

В Падуе хорошо только вечером — после дня, проведенного перед фресками Джотто и Мантеньи. Город рано пустеет, и под аркадами становится совсем темно, огнями сияет лишь кафе Педрокки, излюбленное здешними студентами, которые гордятся им едва ли не больше, чем своим древним и славным университетом. Когда от главной улицы свернешь вправо вдоль канала, то попадаешь в совершенный мрак, и шаги под аркадами начинают звучать так гулко, что хочется сойти на мостовую. Но вдруг выходишь на площадь, за ней мост, открытое пространство и высокая черная башня на светлом еще небе. Этот зловещий силуэт напоминает о временах великого злодея итальянского Средневековья Эччелино Свирепого. Отсюда можно пройти глухими переулками к старинному собору. Его темная масса с одиноким окном, где светится лампада, кажется колоссальной. Она выражает бесконечную тяжесть — никаких надежд, никакой жалости. Сколько ночных ужасов должно было селиться вокруг этих стен, пока утро не рассвело на стенах церкви на Арене!

Андреа Мантенья

Почти до самого конца долгой жизни Андреа Мантенья подписывался на своих работах «падуанцем». Он не был родом из Падуи, и большая часть его славной деятельности протекла в Мантуе, при дворе тамошних герцогов Гонзага. Но здесь, в Падуе, провел он молодость, здесь получил художественное воспитание и здесь написал свои первые великие произведения. Называя себя падуанцем, он всякий раз воскрешает в памяти фрески в Эремитани, перед которыми мы стоим в долгом и молчаливом созерцании, пораженные величавой поступью создавшего их молодого льва.

Юность Мантеньи напоминает о примечательных днях в истории Падуи. Около половины пятнадцатого века этот город был одним из любимых мест тогдашних просвещенных людей. Здешний университет был знаменит своими гуманистами. И, казалось, возрождение классической древности нигде не возбуждало столько энтузиазма, как в городе, который гордился быть родиной Тита Ливия и в числе своих достопримечательностей насчитывал гробницу Антенора. Окружавшие Падую земли были чрезвычайно богаты остатками классической культуры. Плуг крестьянина и лопата землекопа ежедневно отрывали на берегах Бакильоне и Бренты античные барельефы, медали, фрагменты надписей, обломки капителей. Рвение местных собирателей старины не ограничивалось этим. В соседней Венеции они заводили сношения с корабельщиками, и те привозили им статуи и урны, найденные во время стоянок у диких берегов Далмации или на сожженных солнцем островах архипелага.

Одним из таких падуанских коллекционеров был учитель Мантеньи, художник Скварчионе. То немного, что известно о нем, делает его личность легендарной. Вазари рассказывает, будто Скварчионе, не удовлетворенный тем, что могли доставить ему падуанские земли и венецианские корабли, сам предпринимал далекие путешествия на восток. Несомненно одно: Скварчионе был глубоким энтузиастом классической древности. Добытые им сокровища он сделал орудием артистического воспитания целого поколения молодых художников. Слава мастерской Скварчионе была так велика, что в ней работали не только падуанцы, не только уроженцы соседней Венеции или Феррары, но также и приезжие из отдаленных городов Ломбардии и даже Тосканы. Более полутораста художников развивали здесь свое понимание и умение под присмотром старого Скварчионе, впитывая в себя стиль собранных им античных образцов, перенося в живопись их скульптурную твердость очертаний, их одноцветность, их неподвижность — черты, которые сделались отличительными особенностями этой падуанской школы.

Из документов известно, что Мантенья был уже записан в цех художников, когда ему исполнилось всего десять лет. Это говорит не только об его редких способностях, но также и об удивительном художественном подъеме, кото-

рый царил тогда в Падуе вокруг многолюдной мастерской Скварчионе. То время в жизни города кажется каким-то пламенным порывом к воскрешению и созданию прекрасного. Не довольствуясь своими художниками, Падуя выписала из Флоренции для украшения храма Св. Антония великого скульптора Донателло. Донателло приехал с целым штатом учеников и помощников. Вокруг падуанской святыни закипела работа. Ученики Скварчионе приходили удивляться на приезжих ваятелей, из рук которых мраморные изображения выходили еще более тонкими и трепетно одухотворенными, чем собранные их учителем античные барельефы.

Неутомимая энергия Донателло не могла не заразить падуанскую молодежь благородной верой в себя и стремлением к преодолению всевозможных трудностей. Падуя не могла не поверить в воскресающее искусство, когда на площади перед церковью Св. Антония Донателло поставил конную статую Гаттамелаты, достойную быть украшением римского форума.

Но не один Донателло был гостем Падуи. Фра Филиппо Липпи и Паоло Учелло посетили ее около этого же времени, и очень долго в ней жил Якопо Беллини. Этот художник, теперь более известный только как отец Джованни и Джентиле Беллини, был одним из самых плодотворных сеятелей Возрождения. За немногими исключениями его картины не дошли до нас. Но хранящиеся в Британском музее и в Лувре его тетради с рисунками, кстати сказать, великолепно изданные нашим соотечественником г. В. Голубевым, показывают, что Якопо Беллини накопил целый клад художественных образов, которые вошли в искусство его наследников. Любопытна судьба одного из этих альбомов: переходя из рук в руки, он оставался в Венеции, пока не был куплен в XVIII веке каким-то французским собирателем редкостей. Перед революцией он был вместе с прочими вещами коллекции увезен в деревенский замок и пропал бесследно, когда этот замок был сожжен и разграблен восставшими крестьянами. Его нашли лишь немного лет тому назад среди всякой рухляди в деревенском сарае, и отсюда его путь в Лувр был недолгим. Невольно кажется, что эти приключения рисунков Якопо Беллини чем-то похожи на судьбу самого художника. Знакомство с этими его записными книжками убеждает, что то был человек, который много странствовал и видел

разнообразные зрелища мира и жизни. Он любил рисовать животных, странные местности, причудливые деревья, группы людей в движении, толпу на городских площадях, лестницы и дворы величественных зданий. Его привлекало все, что обостряет наблюдательность художника и уводит его воображение от форм реальной жизни к тем фантастическим формам, которые ему давно грезились. Для таких темпераментов жизнь обращается в вечное ожидание встречи с необыкновенным, и необыкновенным становится многое, в чем другой увидит только обычное. В наше время Якопо Беллини назвали бы романтиком. Художественная критика установила множество сходственных черт между рисунками Якопо Беллини и живописью Мантеньи, особенно живописью первой поры его жизни. Мантенья не столько следовал за стилем старшего художника, за его пониманием форм и линий, сколько заимствовал у него отдельные темы, положение, позы, подробности, давая им, однако, всегда свое, чисто индивидуальное воплощение. Похоже на то, что Мантенья был не столько учеником Якопо, сколько находился под впечатлением его личности, его рассказов. Это не противоречит историческим сведениям: известно, что Мантенья в ранней молодости женился на дочери Беллини. Связь между искусством этих двух художников говорит, что, по крайней мере, одно время между ними существовала большая близость. Дух романтизма, исходивший от старого Якопо, ожил в искусстве молодого Мантеньи. Это он наделил падуанского мастера любовью к вводным эпизодам, к облетевшим деревьям, на которых сидят одинокие птицы, к фантастическим пейзажам с вьющимися дорогами и коническими горами, на вершине которых поднимаются башни и стены сказочных городов.

Выросший среди археологических сокровищ Скварчионе и зараженный романтическим духом Якопо Беллини, Мантенья сделался романтиком классицизма. Формы былой жизни Рима, служившие для других учеников Скварчионе лишь школьными образцами, пробудили в нем полный расцвет душевных сил. Для других они могли быть чисто внешним убранством, для Мантеньи они стали живой тканью, телесной оболочкой его гордого духа и блистательного воображения. Римские воины и триумфальные арки на фресках Эрмитани сделались языком, на котором естественно

заговорила эта непреклонная душа. Ее твердость нашла свое должное воплощение в мраморе этих зданий и металле этих военных доспехов. На одной из фресок, «Св. Иаков перед Цезарем», Мантенья написал себя. Он сам — римский воин, легко несущий тяжелую броню и непоколебимо водруженный на мраморных плитах пола. Его лицо обращено к зрителям, но его взор опущен. И кажется, мы не сумели бы взглянуть прямо в глаза этого «ужасного лика», в лицо статуи, живущей чувствами, которых нет в душе человека.

Падуанские фрески Мантеньи в самом деле уведат наше сознание из мира людских чувств и дел. В них нам открывается уголок древней греческой веры в героев, в существ, обладавших сгущенными человеческими силами и не знавших никаких слабостей. Романтическая вера Мантеньи дополнила и умножила античные фрагменты, окружавшие его с детства. Он как бы поднял и исцелил опрокинутые и разбитые временем статуи, восстановил их жилища, угадал их поступь, их движения, вдохнул в них снова их медленную и важную жизнь. Героическая природа существ из бронзы и мрамора была понята им и воскрешена во фресках, изображающих жизнь св. Иакова. И от этого общения с ними он приобрел и навсегда сохранил зоркость глаза, меткость руки и внутреннее бесстрашие, достойные полубога или героя классической древности. Эти свойства остались при нем и тогда, когда для изображения легенды о св. Христофоре, в той же церкви Эремитани, он написал группы современных ему людей, ряд портретов. В одной из сцен здесь взят момент, когда стрелки из лука только что выпустили свои стрелы в преданного казни святого. Их движение выражено с такой силой, что, кажется, еще слышно гудение спущенной тетивы и свист стрелы, разрезающей воздух. До сих пор при взгляде на эту фреску каждый из нас будто сам переживает минуту героической радости, которую давала древняя игра с туго натянутым луком и оперенными стрелами.

Позднее Мантенья брался за другие сюжеты, писал алтарные образа, портреты, библейские сцены. К Риму он вернулся еще раз лишь в грандиозных картонах «Триумфа Цезаря». В XVIII веке это великое произведение, находящееся в Хэмтон Корте, в Англии, погибло, переписанное сплошь рукой жалкого реставратора. Но сам Мантенья остался настоящим «Цезарем» в искусстве во всем, что им сделано.

Это единственный художник даже среди художников Возрождения, который никогда и нигде не грешил против себя. Во всем, что им сделано, нет ничего, что было бы недостойно его. Даже среди бесчисленных сокровищ Уффиций его небольшие вещи, повешенные в зале венецианцев, кажутся исключительно драгоценными в каждом дюйме их миниатюрной живописи. В них все до мельчайших подробностей отмечено кристаллизованным мастерством.

Если бы Мантенья всегда писал такие вещи, как эти картины Уффиций, или как луврская «Голгофа», или как некоторые его мадонны, то он остался бы для нас неумолимым и почти жестоким волшебником, заставляющим наше зрение быть более тонким, чем оно есть от природы. Художественная плотность этих вещей, если можно так выразиться, превосходит наши естественные способности. Твердость Мантеньи не так подавляет, когда она выражена в более широких поверхностях и протяженных линиях, как, например, в его мантуанских фресках. Там стены уединенной и опустелой Камера дельи Спозии, затерянной среди необъятного дворца Гонзага, хранят эти фрески, настоящее чудо итальянского художественного гения. Нигде нет более высокого и совершенного примера стиля, чем роспись этой небольшой комнаты, сохранившей все свое величие, несмотря на работу времени и неумелое вмешательство человека. Только один Мантенья мог соединить так безошибочно прекрасно роскошь написанных на стене парчовых завес с грандиозной простотой семейного портрета, с прелестью статных рыцарских фигур, показанных в движении несложных сцен, с красотой открывающегося уголка пейзажа, с изысканной торжественностью надписи и с гениальной шуткой плафона.

Этими фресками Мантенья отплатил Гонзага за оказанное ему долгое гостеприимство и покровительство. При дворе мантуанских герцогов художник жил спокойно, пользуясь богатством, уважением, славой. Как кажется, жизнь его была счастлива, он не знал неудач, несправедливостей судьбы, бедности. Его работы ценились высоко, миланская герцогиня добилась чести быть им написанной, папа Иннокентий VIII долго хлопотал, прежде чем ему удалось выписать художника в Рим для украшения часовни в Ватикане. Все высокопоставленные путешественники, проезжавшие через Мантую, спешили побывать в доме Андреа Мантеньи

и полюбоваться работами мастера, художественным убранством комнат и богатым собранием античных скульптур. Лоренцо Медичи был его гостем, и об этом счастье мечтал Дюрер, когда известие о смерти Мантеньи застало его на пути в Мантую.

В плавном и строгом течении этой жизни, в которой не было ни падений, ни разочарований, ни тициановской пышности, есть что-то поистине классическое. Всю жизнь Мантенья был художником, и только художником. От того дня, когда он десятилетним мальчиком вошел в заваленную античными обломками мастерскую Скварчионе, и до той минуты, когда смерть застала его во дворце, созданном его руками, Мантенья не знал ни праздности, ни усталости. Он никогда не оставался на месте, не повторял себя, и каждое его новое произведение было действительно новым. Старость не имела никакой власти над этим духом; ни малейшего падения энергии не видно на всем почти столетнем протяжении этого труда. Мантенья один прошел весь путь искусства кватроченто. Он начал там, где кончались опыты Якопо Беллини и Донателло, он кончил тем, что пришел к стилю высокого Возрождения тогда, когда Корреджио был еще ребенком, а Рафаэль и Тициан юношами.

Когда Мантенья было семьдесят два года, он написал для рабочей комнаты молодой мантуанской герцогини Изабеллы д'Эстэ две классические сцены — «Парнас» и «Аллегорию добродетели, изгоняющей пороки». Обе эти картины, места которых еще видны в небольшой эlegantной комнате с видом на озеро в мантуанском замке, находятся теперь в Лувре. Они написаны около 1500 года, но разве ошибся бы тот, кто приписал бы их родному брату по духу и современнику Пуссена? Совершенная легкость и глубокое равновесие классического искусства здесь достигнуты. Ритм танцующих муз в «Парнасе» — это тот ритм бесстрастия и счастья, который был мечтой эпохи Высокого ренессанса. Золотой век наступил, и боги вновь явились человеку по воле сурового и строгого старика, преданного одинокому труду в тихой озерной Мантуе, задолго прежде, чем Рафаэль возвестил новую эру среди шумного и блестящего двора папы Льва X. «Парнас» Мантеньи — первая картина, в которой полностью воплощен дух новой эпохи, дух искусства чинквеченто. Перед смертью по привилегии гения этому

художнику дано было заглянуть в будущее. Но Мантенья был человеком XV века, и он остался верен ему до конца. Пейзаж, служащий фоном мифологической сцены, — это все тот же романтический пейзаж, вера его молодости, зажженная искусством Якопо Беллини. И замыслы старого Якопо, один из его набросков, вдруг оживают здесь в великолепно фантастической фигуре крылатого коня.

Это остро прочувствованная фигура, введенная в такую «круглую», такую спокойную и немного формальную тему, приобретает глубокое символическое значение. Крылатый конь олицетворяет собой тот оттенок романтизма, который всегда свойствен искусству кватроченто и который исчезает в искусстве наступившего за ним века. Сказочная прелесть этого существа, быть может, мерещилась Пизанелло, в смутных чертах она представлялась Якопо Беллини, и вот она явилась наконец в «Парнасе» Мантеньи, заставляя немного побледнеть слишком успокоенную грацию классической аллегии. Вскоре после Мантеньи аллегория победила сказку, и новое поколение выказало больше скептицизма и зрелости в игре с античными мифами. Искусство чинквеченто освободилось от всего необъясненного, недоговоренного, неожиданного. Никакое вторжение романтической небывальщины не должно было нарушить его «идеального равновесия». Крылатый конь Мантеньи исчез из безгрешно-ясных и ровных классических композиций его наследников. Вместе с ним исчез из их искусства волшебный аромат средневековой легенды.

Феррара и ее художники

«Ecco Ferrara l'epica...»

*Carducci. Momento epico*²⁴

Феррара лежит на пути из Венеции во Флоренцию. Лишь немногие из тех, кто свершает этот обычный путь, останавливаются на день или два в этом городе. Вероятно, в том повинна унылая картина окружающих Феррару болот и рисовых полей. Когда бегущий из Падуи поезд минует гряды Эвганейских гор и потеряется в мокрых равнинах, где бродят туманы и царствует малярия, тогда, быть может, рождается желание как можно скорее проехать эти печальные места

и скорее увидеть здоровую, веселую Болонью. Болотистые берега По и мелькающий смутно очерк небольшого плоского города вряд ли могут привлечь чье-нибудь любопытство. Лишь многократно повторенное имя маленькой железнодорожной станции будит вдруг воспоминания, потому что в нем звучит эхо многих слов Возрождения.

И уже в первую минуту путешественник, сошедший с поезда на этой маленькой станции, перестает раскаиваться в том, что сделал. Аллея, ведущая к городу, тихие улицы, где трава прорастает между камней, залитые солнцем площади, спящие дворцы и звон старого колокола внушают здесь чувство глубокого мира. Феррара похожа на кладбище, и между рядами ее гробниц хочется проходить благоговейно, с непокрытой головой. Феррара — один из умерших городов Италии, как Пиза, Равенна, Венеция. Но Равенна умерла уже слишком давно, ее мавзолеи окружены теперь суетой провинциального зажиточного городка. Пиза и Венеция живут полужизнью вокруг своих прославленных памятников, превращаясь в города-музеи. Ни один из этих городов не представляет в такой полноте, как Феррара, благородного зрелища естественного умирания вещей, в которых некогда воплощались человеческие верования, страсти и способности. Феррара умолкла, и молчание нигде не является таким торжественным знаменем смерти, как в этом городе, где столько поэтов слагали свои песни. Место Феррары в судьбе итальянской поэзии составляет ее справедливую гордость. С самых давних пор двор здешних правителей д'Эстэ был гостеприимен для поэтов. Суровые маркизы Аццо и Обиццо охотно слушали странствующих певцов. На исходе XV века герцог Эрколе водил дружбу с Боярдо, его сын, Альфонсо, был покровителем Ариосто, и, наконец, история последнего феррарского герцога, Альфонсо II, интересна лишь тем, что она соединена с историей последнего поэта Возрождения, Торквато Тассо. Среди других итальянских правителей, среди династий, основанных банкирами, кондотьерами или папскими племянниками, д'Эстэ одни имели право на традиции рыцарства. Может быть, оттого их двор и был так привлекателен для поэтов, хранивших традиционные легенды о рыцарстве. Труверы пели в Ферраре о короле Артуре и о подвигах Роланда, Боярдо читал здесь «Влюбленного Роланда», Ариосто писал о «Неистовом Роланде», и Тассо избрал своей темой рыцарскую же эпопею «Освобожден-

ного Иерусалима». Рыцарская поэзия пережила в Ферраре все стадии: сказания у странствующих певцов, эпического пафоса у Боярдо, романтической иронии у Ариосто, сентиментальной театральности у Тассо. Это случилось так же, как рыцарские турниры постепенно стали предлогом для всяких зрелищ и аллегорических процессий, а эти, в свою очередь, породили постоянную сцену, на которой разыгрывались пасторали, предвещая задолго XVIII век.

Нет ничего удивительного в этой связи XVIII века с двором д'Эстэ. Маленький феррарский двор был первым и старейшим двором в Италии. Французские короли из своих походов в Ломбардию унесли тот пример, который давала им Феррара и из которого впоследствии выросли дворы Людовиков. Уже в конце XV века у д'Эстэ были придворные поэты и художники, были придворные театры, были загородные замки; феррарский дворец «Скифанойя» — «Нескучное» — уже предсказывал будущие «Сан-Суси». Здесь за триста лет был предвосхищен тип герцогской столицы, каких было так много в Германии в эпоху Просвещения. Феррара стала первым городом в Европе, существовавшим от двора и для двора. Здесь было стотысячное население, была промышленность, была торговля, но все это лишь служило праздничной жизни д'Эстэ. Герцоги строили дворцы, церкви, укрепления; они, что беспримерно в Италии, строили даже самый город, как впоследствии Людовики строили Версаль и как Петр строил Петербург. Проведенные ими широкие улицы заставили Буркгардта назвать Феррару первым европейским городом в современном смысле этого слова. Пестрая и парадная жизнь д'Эстэ сосредоточивалась в их обширном замке *Castello Estense*, который и сейчас стоит, окруженный рвами, посреди города. Здесь когда-то гуманисты собирались вокруг молодого Лионелло, здесь пировал щедрый Борсо, вернувшись с охоты, здесь Альфонсо I праздновал свадьбу с Лукрецией Борджиа и здесь томился в сентиментальной и меланхолической любовной игре с двумя принцессами Торквато Тассо. Этот замок придает Ферраре особенный, не совсем итальянский характер. Рвы, башни, подъемные мосты — все это еще напоминает о рыцарских традициях д'Эстэ. И все-таки итальянский дух окружающего делает всю эту воинственность не слишком серьезной, не более серьезной, чем героическая родословная, которую придумал для здешних герцогов Ариосто.

Посетителям замка показывают темницы, где, по преданию, были заключены Уго и Паризина. Паризина была женой маркиза Никколо III, Уго — его незаконным сыном. Их любовь сделалась известной маркизу, и сначала они были брошены в эти темницы, потом казнены. Жестокость этой расправы кажется еще более странной, когда мы вспоминаем, что у самого маркиза Никколо III было двадцать пять незаконных детей. Здешние казематы видели еще и другую семейную трагедию д'Эстэ. В свите молодой жены Альфонсо I, Лукреции Борджиа, была дама, Анджела Борджиа, которая вызвала любовь и соперничество двух братьев герцога, — кардинала Ипполито и Джулио.

Однажды в присутствии кардинала она имела неосторожность назвать глаза Джулио прекрасными. Несколько дней спустя люди Ипполито напали на Джулио с тем, чтобы выколоть ему глаза. Юноша был ранен, но спасся; он искал защиты и суда у герцога, ему было отказано. Тогда он вступил в заговор с третьим братом, Феррантэ. Заговорщики решили убить герцога Альфонсо и кардинала Ипполито. Заговор, однако, был раскрыт, и виновники его были заключены в эти подземелья замка. Феррантэ так и умер здесь спустя тридцать четыре года, Джулио вышел отсюда лишь восьмидесятилетним стариком.

По счастью, после д'Эстэ в Ферраре остался не один только замок с его темницами. Если бы от всего прежнего города уцелел лишь один дворец Скифанойя, то и тогда феррарские герцоги заслужили бы оправдание на самом строгом суде истории. На стенах Скифанойя сохранились фрески, которым во многих отношениях нет ничего равного ни в Ломбардии, ни в Умбрии, ни даже в Тоскане. Нигде в другом месте жизнь кватроченто не была такой свободной темой художника. Во Флоренции, в церкви Санта-Мария Новелла, Гирляндайо тоже писал эту жизнь, но он все же придерживался канвы библейской истории. Феррарские художники первые научились находить неисчерпаемый источник вдохновения в зрелище окружавшей их жизни, в повседневном течении ее трудов и праздников. Рыцарские традиции двора д'Эстэ помогли им в этом — это они сделали более стройными формы, более благородными движения, это они сообщили всему оттенок мужественной грации. Это они создали племя гордых и прекрасных людей, достойно увековеченное на стенах Скифанойи.

Фрески Скифанойи были освобождены от покрывавшего их слоя штукатурки в первой половине XIX века. Вопрос об их авторе долгое время был предметом ученых изысканий. Найденный недавно документ положил конец всем спорам; из него явствует, что лучшая и, к счастью, лучше всего сохранившаяся часть росписи Скифанойи принадлежит феррарскому художнику Франческо Косса. Вместе с этим еще недавно совсем неизвестный Косса был справедливо причислен к интереснейшим и крупнейшим художникам XV века. Личность его и до сих пор остается мало выясненной. Вазари соединял его в одно с его учеником, Лоренцо Коста. Ничего не известно о работах, исполненных Коссой до феррарских фресок. Биографические данные указывают, что в 1470 году, в год окончания росписи Скифанойи, ему могло быть около тридцати лет. Вопрос об артистическом воспитании Коссы остается пока темным. Несомненно одно: искусство Коссы обязано многим счастливому сочетанию двух благотворных влияний. Косса должен был знать фрески, написанные за пятнадцать лет до него Мантеньей в соседней Падуе. И еще больше того: феррарский художник должен был знать и любить работы великого умбро-тосканского мастера Пьеро делла Франческа, который незадолго перед тем жил и писал в Ферраре.

В первоначальном виде фрески Скифанойи состояли из двенадцати частей; каждая такая часть была посвящена одному из двенадцати месяцев года. Сохранившиеся и написанные Коссой три части на восточной стене соответствуют месяцам марту, апрелю и маю. Кроме того, фрески Скифанойи разделены горизонтальными линиями на три ряда. В нижнем ряду изображены сообразные с временем года сцены из жизни Борсо д'Эстэ и его двора: выезд на охоту и возвращение с охоты, Борсо, творящий суд, Борсо, следящий за полетом сокола, Борсо, вместе со свитой и придворными дамами развлекающийся бегом женщин, скороходов и лошадей. Фоном для этих сцен служат картины сельской жизни: весенние работы на виноградниках, посев, пахота. Выше идет узкая полоса, где изображены знаки зодиака и аллегорические существа, воплощающие добродетели и пороки каждого месяца. В самом верхнем ряду снова сцены феррарской жизни, центром которых являются богини-покровительницы, въезжающие в мир людей на

колесницах, запряженных лебедями или белыми конями. Их окружают группы юношей и молодых женщин, занятых чтением, или рисованием, или музыкой, или приятными рукоделиями, или, наконец, предающихся радостям любовных бесед, улыбок и поцелуев.

Чувством какой-то простой и законной радости бытия, верой в непреложное счастье жизни проникнуты все фрески феррарского цикла. Борсо неизменно милостив и щедр, и гордая улыбка неизменна на его устах. Его охоты удачны, его суды праведны, его свита состоит из прекрасных юношей и опытных старцев, его лошади выращены в знаменитой своими лошадьми Мантуе, его собаки и соколы мастерски сноровлены. Придворные кавалеры учены и вежливы, дамы нежны и искусны, их жизнь течет, как вечный праздник, в легком труде и невинных наслаждениях. Но Косса не был нисколько придворным и льстивым бытописателем — развлечения д'Эстэ имели для него ту же ценность, что и сельские работы. Он изображал их рядом, с той же любовью, с тем же наслаждением. Доля поселян для него не меньше завидна, чем охотничьи забавы Борсо. Он угадывал важный смысл труда среди вечной чистоты и ясности полей. Все, что он видел, опьяняло его, как свежий воздух Божьего мира. И сами созвездия казались ему благожелательными, и заманчивой была для него тонкость начертания их таинственных знаков. Феррара могла безбоязненно взирать на стремительный бег зверей зодиака. Судьба каждого месяца въезжала туда добрым гостем на триумфальной колеснице. В искусстве XV века фрески Коссы отмечают минуту бодрой и полной веры в себя, в свободу и правду творчества. Их могло создать только искусство, находящееся в стремительно восходящем движении. Для Феррары, немного запаздывавшей против Флоренции в своем художественном развитии, еще не наступила минута раздумья, ее не коснулась еще тень усталости, которая там уже ложилась на Боттичелли и Вероккио. Тридцатилетний Косса впитал в себя всю энергию Мантеньи и Пьеро делла Франческа, и в то же время он не унаследовал от них «проклятия» их гениальности — бремя жизни было легко для него, и просто было для него назначение художника. Его линии ложились широко, весело и гибко, без нечеловеческой твердости и точности Мантеньи. Мистически сияющий воздух Пьеро делла

Франческа был понят им только как светлый радующий воздух деревенских далей.

Большим достоинством Коссы надо считать его поразительное чувство группировок. По непосредственной и свежей прелести групп он превосходит даже своих великих учителей. Так мог писать только художник, очень близко стоявший к жизни и крепко любивший ее. Жизнь кватроченто всегда будет рисоваться нам в образе рыцарственных групп, созданных Коссой. Сверх того, Косса был превосходным портретистом, и в феррарских фресках есть много отличных голов. Герцог Борсо изображен там много раз в различных поворотах. Искусство Коссы достигает своих вершин, когда эта обаятельная голова старого герцога, так странно похожая на голову Roi Soleil²⁵, становится центром для группировки других, когда милостивая улыбка Борсо освещает склоненные к нему лица пронизательных седых министров и смущенных своей красотой пажей.

Недавно найденный документ, выяснивший автора лучшей части фресок Скифанойи, представляет собой письмо Франческо Коссы к герцогу Борсо. В этом письме художник просит у герцога более справедливой расценки его трудов по росписи Скифанойи. Ему было отказано в этом. Щедрость Борсо потерпела здесь крушение, и он выказывал свою неблагодарность к художнику и свое непонимание искусства. Едва ли можно удивляться этому после того, как стало известным, что просвещеннейшая и умнейшая женщина Возрождения, Изабелла д'Эстэ, предпочитала иногда Мантенье различных посредственностей. Как бы то ни было, история сообщает, что Косса не стерпел обиды и навсегда переселился в Болонью. Несколько его работ сохранилось в этом городе, другие перешли в различные европейские галереи, как, например, чудесная «Осень» в берлинском музее и драгоценные пределлы в новой Ватиканской пинакотеке. В «Мадонне» болонской галереи и в полустертой фреске маленькой болонской церкви Мадонна дель Баракано Косса кажется другим, чем в Ферраре. Протекшие годы сделали изображаемые им лица суровыми, и стройность его фигур сменилась грузностью. Полнота их жизни ушла куда-то внутрь, точно они замкнулись в себе. Прежняя улыбка безотчетного счастья исчезла безвозвратно. Черты эти особенно выражены в цветном стекле, изображающем

св. Иоанна Евангелиста, которое Косса сделал для церкви Сан-Джованни ин Монте в Болонье. Лицо автора Апокалипсиса выражает здесь тяжелую и напряженную думу. Расположенные над ним символические семь светильников свидетельствуют о грозном и торжественном значении этого образа. Такова предсмертная работа художника, который начал с прославления радостей жизни при дворе д'Эстэ. Не говорит ли она о полном испытаний и превратностей пути, который был назначен и этой давно угаснувшей душе? Косса умер рано, не дожив до старости.

Фрески на северной стене Скифаной принято считать теперь работой других, менее замечательных художников Феррарской школы. Среди них могли быть ученики старшего современника и достойного соперника Коссы, Козимо Тура. Произведения Туры, к несчастью, так же редки, как произведения Коссы. Их достаточно, впрочем, для утверждения, что и этот феррарский мастер должен быть называем в числе значительнейших художников XV века, непосредственно за Мантеньей, Беллини и Пьеро делла Франческа. Козимо Тура был товарищем Мантеньи по мастерской Скварчионе в Падуе. Вместе с другими учениками Скварчионе он вынес из Падуи стремление к алмазной твердости, к чеканке формы, к точности будто отлитых из бронзы рельефов. Все это сильно отличает его от Франческо Коссы, в котором падуанские черты мало заметны. И, напротив, в живописи Туры мало заметны следы влияния Пьеро делла Франческа. Он гораздо ближе к Мантенье первого периода и часто напоминает его своими фантастическими скалистыми пейзажами, узорчатыми ветками на странном металлическом небе и классическими архитектурными мотивами. Но он не похож на Мантенью в главном качестве, определяющем художника, — в чувстве линии. Линия Мантеньи — спокойная и твердая, выражающая всегда какой-либо объем. Линия Туры — запутанная, сложная, вьющаяся, разбивающая все плоскости на отдельные узоры. В каждой фигуре Мантеньи чувствуется непреклонная воля и открытый ум. Тура, напротив, всегда глубоко замкнутый, ускользающий, чудной и условный в своих искривленных фигурах, преувеличенной мимике лиц, резких складках одежды и особенно в своих пейзажах. На каменных равнинах Мантеньи еще могло бы обитать какое-то героическое племя людей, но

среди винтообразных скал и диких, похожих на сахарную голову, гор, излюбленных Турой, могут жить разве только волшебники и драконы.

В старинном романском соборе Феррары есть две картины Козимо Туры. Этот собор, сохранивший только свой портал, внутри до неузнаваемости переделан прелатами XVIII века. К счастью, на стенах хора еще уцелели «Благовещение» и «Святой Георгий» работы Туры. Картины несколько потемнели, но зеленоватый прозрачный колорит их и сейчас еще очень красив, и еще сияют излюбленные феррарским художником грани и изломы. Особенно хорош Георгий на геральдическом коне, поражающий геральдического дракона. Мантия освобожденной царевны вьется неопишными сверкающими складками. Сзади видна фигурка сказочного царя, дальше — конусообразная гора, обвитая сказочными дворцами, а справа с металлической отчетливостью вырывается на мрачном небе дубовая ветка.

Святой Георгий, рыцарь-святой, всегда считался покровителем рыцарской Феррары. Пожалуй, в своем условном, геральдическом толковании этой сцены Тура тоже выказал «национальные» черты. Он воспринял предание о герое, поразившем дракона и освободившем принцессу, как чисто рыцарскую легенду. Каждый из изображенных им персонажей был бы очень на месте в «четверти» любого рыцарского герба. Тура и в религии оставался более человеком старых традиций, чем свободный и самостоятельный Косса. В его «Благовещении» чувствуется «затаенное дыхание», напоминающее набожных художников треченто. И еще одна особенность сильно отличает Туру от Коссы. У Коссы всегда все в движении, ясный ритм колеблет его головы даже в спокойных группах. Фигуры Туры всегда неподвижны, они кажутся внезапно окаменевшими в священном ужасе. Поднявшийся на дыбы конь Св. Георгия никогда не опустит копыта, всадник никогда не отнимет копья, пронзающего пасть дракона, царевна никогда не опустит поднятых рук. Может быть, в этой прерванности точно внезапно околдованных сном движений и заключается особенная прелесть искусства Туры. От глубоко врезанных причудливых линий его картин трудно оторваться. Наваждение, которое исходит от них, заставляет зрителя забыть так же неподвижно и напряженно, как созданные художником иератические фигуры.

После Коссы и Туры Феррарская школа дала еще несколько выдающихся художников и затем в первой половине XVI века стала склоняться к упадку вместе с другими итальянскими школами. Переходное время, каким был конец XV века, выдвинуло в разных городах Италии интересные и сложные художественные индивидуальности. К числу их принадлежит уроженец Феррары, ученик Туры, Эрколе Роберти. Чрезвычайно жаль, что его вещей почти не осталось в Италии, да и в европейских музеях их очень мало. Кто видел большой алтарный образ Эрколе в Милане или его картины в Дрезденской галерее, тот никогда не забудет производимого ими впечатления огромной нервной силы и тонкой артистичности. Здесь мы приближаемся к каким-то вершинам итальянского Ренессанса. Создавший дрезденские пределлы и лондонскую «Манну» гениальный мастер, несомненно, обладал сложной душой и болезненно страстным темпераментом. Может быть, эта крайняя сложность и острота помешали ему не только жить (он умер очень рано), но и работать. В красоте его искусства есть что-то, что делает ее слишком редкой и изысканной. Напротив, нет ничего редкого или сложного в другом феррарском художнике, ученике Коссы, Лоренцо Коста. Большую часть своей жизни он жил и работал в Болонье и воспринял многое из эклектического и нестроного духа этого города. Его портреты семьи Бентивольо на фреске в тамошней церкви Сан-Джакомо Маджоре еще напоминают заветы Коссы, и о хороших феррарских традициях говорит еще пейзаж «Триумфа Жизни» и «Триумфа Смерти» на стенах той же капеллы Бентивольо. Но к концу своей жизни Коста растратил все, чему научился от Франческо Коссы. Вялая живопись его поздних вещей исполнена в духе его болонского ученика, «незаконного сына» Феррарской школы, Франческо Франчия.

И в самой Ферраре искусство потеряло яркие обособленные черты с наступлением XVI века. Самые видные художники того времени, Эрколе Гранди и Гарофало, были захвачены общим эклектизмом и не ушли от сильных, всеуравновывающих влияний Рафаэля и венецианцев. Все же и тогда в Ферраре нашелся один очень оригинальный и одаренный художник, на котором нельзя не остановиться. Можно оспаривать живописные достоинства картин Доссо Досси, но неоспоримо то, что в каждой его вещи виден особенный

темперамент и в каждой чувствуется привлекательное изображение. Каждое произведение Доссо, встретившееся в одной из итальянских галерей (их особенно много в Модене), непременно заставляет остановиться. Во времена смешения всех школ и стилей, несмотря на эклектичность его собственной манеры, он все-таки остался каким-то образом одинокой фигурой, не зачисляясь в подражатели признанных веком гениев. В самом типе его персонажей, в необычности его группировок, в игре его густых «винных» красок угадывается затейливость его дарования. Доссо отличается от других внутреннее беспокойство, вечное брожение, которое нельзя называть иначе как романтизмом. Надо добавить, что романтизм Доссо был явно литературного склада и что скорее он почерпнул его у своего друга, тонко-скептического Ариосто, чем у наивного Боярдо. В XVI веке Феррара перестала быть городом художников, но она осталась городом великих итальянских поэтов. Очень жаль, что у Феррары нет хорошего собрания картин своих художников, такого «национального» музея, какие есть, например, у Сьены или Перуджии. Та маленькая коллекция, которая под именем «атенеума» помещается в Палаццо де Диаманти, не дает даже отдаленного представления о живописи Феррарской школы. Путешественнику остается удовольствоваться самим дворцом, постройкой местного архитектора начала XVI века Биаджио Росетти. Напротив него стоит более простой и благородный дворец Саграти-Проспери с красивым угловым пилястром и элегантным балконом. Архитектура феррарских дворцов вообще отличается благородной скромностью. Единственным украшением их гладких кирпичных стен являются дверные и оконные наличники из терракоты, всегда отличного, очень чистого рисунка. Такой же простотой и скромностью отмечена архитектура дворца Скифанойя. Лишь внутри, вслед за залой, расписанной Коссой и его помощниками, находится зала с чрезвычайно богатыми лепными украшениями конца XVI века. Теперь в ней помещается крайне любопытная коллекция медалей, немногим уступающая собраниям флорентийского Барджелло и болонского городского музея. Здесь есть ряд превосходных работ лучших медальеров кватроченто и чинквеченто — Пизанелло, Сперандео, Маттео де Пасти. Это незаменимый источник иконографии д'Эстэ. Знакомый по фрескам Борсо

еще раз показывает здесь свою милостивую улыбку. Лукреция Борджиа является здесь со своей маленькой головкой, волной тяжелых волос и неверным профилем. Но больше всего запоминается странный профиль друга гуманистов, молодого Лионелло д'Эстэ. В гениальном толковании Пизанелло эта голова мечтательного и ученого герцога может быть поставлена рядом с изображениями на монетах Сицилии и Великой Греции.

Скифанойя стоит на самом конце города, в нескольких шагах от городских стен, превращенных теперь в бульвар. С этих бастионов, которыми гордился когда-то искусный в военном деле Альфонсо I, открывается пустой, внушающий жалость вид. Болотистые, нездоровые поля тянутся вниз, а здесь, на улице, стоят дряхлые дома, в которых ставни как будто навсегда закрыты. На валу листья падают один за другим с осенних платанов. Они усеяли все аллеи, и по ним мягко стучат копыта лошадей возвращающегося откуда-то отряда кавалеристов. Эти всадники еще раз напоминают о рыцарских поэмах феррарских поэтов, о кавалькадах Борсо, увековеченных Коссой в Скифанойе.

Не следует уезжать из Феррары, не побывав в доме фамилии Ромеи. Этот дом находится на одной из самых заброшенных и запустелых улиц города. С улицы не видно ничего, кроме высокой стены, но когда наконец на звонок отворится дверь и старый сторож впускает посетителя во двор, тот невольно останавливается, охваченный глубоким волнением. Двор дома Ромеи заполняет какой-то важный пробел, который оставался после хождения по музеям и рассматривания картин. Здесь начинаешь живо чувствовать себя окруженным той интимностью и изящной уютностью, о которой только намекали скромные фасады дворцов и их тонкие терракотовые украшения на феррарских улицах. Бог знает, каким чудом еще живет здесь это чувство среди такого полного разрушения! Судьба дома Ромеи была жестокой: и монастырем он бывал, и казармой, и приютом бездомных, раскладывавших в комнатах огонь, чтобы варить пищу. От живописи, которой он был расписан, теперь остались лишь некоторые потолки, части фриз, полустертые следы кое-где на стенах — многое из этого отличной работы еще не выясненного как следует художника. Дом принадлежит сейчас Министерству народного просвещения, подумывающему, как все министерства в мире, о хорошей

реставрации. Но пока хранителем здешним и не очень опасным реставратором является один старый сторож, который возделывает посреди двора маленький садик. Его девочка нянчится с хромой сорокой под элегантными лоджиями, где когда-то проводили досуги д'Эстэ.

Дом Ромеи остался как бы меркой, по которой можно вернее судить о тогдашней Ферраре. Все рассказы о пышности и блеске двора д'Эстэ надо привести в согласие с этим скромным и искренним домом вельможи. Надо помнить, что герцогство было маленьким государством-поместьем, в котором придворная жизнь была проще, естественнее и теплее, чем то бывает в больших громоздких монархиях. Феррара напоминает скорее немецкие герцогства XVIII века. Разница в том, что немецкие герцоги рабски стремились подражать своим недосягаемым французским идеалам. Феррара же, напротив, была зерном, откуда выросло все, что было красивого при дворе Людовиков. Она есть отечество той мечты о вечном празднике придворной жизни, которую так настойчиво преследовали потом поэты и художники на протяжении трех столетий.

Болонья

«O singular dolcezza del sangue bolognese!»

Boccaccio. Il Decamerone. G. VII. Nov. VII²⁶

На теперешнего путешественника Болонья производит впечатление города, где хорошо отдохнуть от слишком усердных скитаний по музеям и церквам. После всяких чудес Падуи и Феррары и перед тем, что обещает Флоренция, здесь можно прожить несколько дней без особых художественных волнений, но и без всякой скуки. В Болонье есть что-то легкое, веселящее глаз, приятно несложное. Это город счастливых и здоровых людей. Его окружают тучнейшие в Италии житницы и виноградники, дающие прославленное вино. Никакое другое место не может сравниться с Болоньей по изобилию, разнообразию и дешевизне всевозможной снеди, и итальянцы недаром называют ее «жирная Болонья» — «Bologna la grassa».

Но Болонья известна под именем не только «жирной», а еще и «ученой» — «la dotta». Ее древний университет дает ей на это несомненное право. На первый взгляд такое соединение сытости с ученостью кажется странным; оно приводит на ум персонажа, олицетворяющего Болонью в комедии масок, — ученого Dottore Balanzon²⁷. Но, говоря серьезно, нет ничего противоречивого между процветанием здешних угодий и возникновением среди них университета. На заре итальянской образованности этот университет был основан юристами, людьми дела. Не здесь, а в Париже Данте слушал уроки «божественной науки», теологии. Болонский университет никогда не был так знаменит своими гуманистами, как Падуанский университет в XV веке. Здравый смысл неизменно хранил Болонью от всяких слишком отвлеченных страстей.

За восемь столетий университет успел удивительно слиться с жизнью города. В XVII веке он сделался рассадником бесчисленных местных «академий». В XVIII веке, таком падком на всякую ученость, университетские люди придавали особый оттенок местному обществу. Болонья славилась тогда своим обществом: своими красивыми женщинами, обильными ужинами, умными разговорами, хорошими концертами. Во владениях папы она была вторым городом после Рима, и управляющий ею кардинал был вторым после папы лицом в церковном государстве. Путешественники гостили здесь подолгу и уезжали отсюда с сожалениями. Для всех Болонья была тогда гостеприимна: де Бросс мог блистать в ее салонах своим остроумием, Гете мог найти в ней многое, чем утолить свою жажду всяческого знания, Казанова был поражен той легкостью и щедростью, с какой она предоставляла всевозможные наслаждения. Стендаль обязан Болонье многими блестящими страницами в книге «Рим, Неаполь и Флоренция». Он провел здесь две недели, посещая приемы тонких прелатов, бродя вместе с Шелли по старым церквам, слушая чтение «Паризины» Байрона в кружке местных красавиц и их томных поклонников, беседуя с прекрасной и умной синьорой Герарди о четырех видах любви. «В Болонье, — писал он, — встречается, как мне кажется, больше ума, темперамента и оригинальности, чем в Милане; характеры здесь более открыты. Через две недели у меня здесь явилось больше домов, где я мог провести вечер, чем сколько их было бы в Милане через три года».

Теперешний путешественник не считает своей обязанностью знакомиться с жизнью того города, куда его привлекли интересы искусства или истории. Он лишен возможности судить поэтому, сохранило ли общество Болоньи хотя часть своей былой прелести. Его беглое впечатление отметит лишь оттенок интеллигентности, свойственный этому городу в большей степени, чем многим другим итальянским городам. Такова сила традиции. Может быть, это она заставила поселиться в Болонье последнего замечательного итальянского поэта и историка литературы Джозуэ Кардуччи, хотя он и был уроженцем Тосканы. А может быть, для человека, свободно выбирающего, где поселиться, этот город всегда имеет какие-то преимущества, которые связаны с порождаемым им впечатлением легкости, но не пустоты, довольства, но не отупения, живости без суеты, образованности без педантизма. В Болонье весело ходить по улицам, и даже бесконечные аркады не делают их монотонными и хмурыми, как в Падуе. Весело и шумно бьет прекрасный фонтан Нептуна на ее главной площади, окруженной живописными старинными дворцами.

На эту площадь выходит огромный неотделанный фасад самой большой из болонских церквей, Сан-Петронио. Местные жители до сих пор с гордостью указывают, что эта церковь больше, чем флорентийская Санта-Мария дель Фьоре. Их слова — отголосок векового соперничества Болоньи с Флоренцией. Любопытно, что оно почти всегда было мирным. Ради него не было пролито столько крови, как ради спора Флоренции с Пизой или Сьеной. Остроты, которая была в тех распрях между близкими родственниками, не могло быть в этом соперничестве. Болонья была слишком далека от Флоренции не потому, что их разделяют Апеннины, но потому, что между ними лежит глубокая духовная пропасть. Во Флоренции — все величие, все гений, все страсть, все край; здесь же — все только середина, только талантливость, только восприимчивость, только благоразумие. Вся историческая судьба Болоньи кажется выкроенной по иному масштабу и иными руками, чем судьба Флоренции. Разумеется, в сущности, не может быть и речи о действительном соперничестве этих двух городов. Ни Сан-Петронио, несмотря на свои размеры, ни иная какая болонская церковь не заставят забыть про великие храмы

Флоренции. Лучшее, что есть в Сан-Петронио, это как раз работа тосканского мастера — предсказывающие Микеланджело рельефы на главном портале, изваянные скульптором из Сьены, Якопо делла Кверчия. Правившей здесь в XV веке фамилии Бентивольо, здешним Медичи, во всем далеко до флорентийских Медичи. Их лица на медалях Сперандео в городском музее или на фреске Лоренцо Косты в церкви Сан-Джакомо Маджоре кажутся менее тонкими, менее одухотворенными. Не слишком верится в их легендарное родство с сыном императора Фридриха II, королем-поэтом, королем-узником, Энцио.

Этому городу, в котором столько веков течет уютная и приятная жизнь, не удалось совершить ничего великого. Болонья ни в чем не достигла высот творчества, она не дала Италии ни одного гения, ни одного святого, ни одного героя. Можно подумать, что окружающие ее плодородные поля и влажные пастбища не давали подняться от земли воображению ее художников и поэтов. Среди вечного приволья ее лугов, садов и виноградников нет ничего внушающего строгость — строгость пейзажей Валь д'Арно и Сьены. Вид на Болонью с пригорка от Сан-Микеле ин Боско с первого взгляда немного напоминает вид на Флоренцию от Сан-Миниато. Но уже спустя мгновение сердце начинает грустить по кристаллическим горам Фьезоле, по синеве флорентийских далей, по серебристым оливкам, по благородному коричневому цвету флорентийского камня, по куполу Брунеллески. Немного светлее стены, немного краснее черепица на кровлях, иные линии улиц — и вот уже нарушена стройность образа, в котором раз и навсегда запоминается Флоренция. И тонкая игла болонской падающей башни Азинелли остается лишь беглым воспоминанием рядом с вечным силуэтом кампаниле Джотто.

Если бы написанное здесь каким-нибудь чудом было дано прочесть читателю, жившему сто лет тому назад, оно повергло бы его в немалое изумление. Неужели здесь говорится, воскликнул бы он, о Болонье, той самой Болонье, которая была родиной Болонской школы, отечеством переворота в искусстве, известного под именем «второго ренессанса»? Неужели можно говорить о художественной скудости города, переполненного произведениями трех Караччи, Доменикино, Альбани, Гвидо Рени, Ланфранко, Гверчино и их бесчис-

ленных учеников? Такова странная судьба художественных вкусов и симпатий. У каждого из нас на памяти примеры перемен в оценке художественных явлений, происшедших за последние полвека. Но ни в одной из этих перемен нет такой удивительной резкости, ни в одной из них прошлое отношение не отделено такой пропастью от настоящего, как в этом примере Болонской школы. От всеобщего признания и поклонения мы внезапно перешли к решительному отрицанию и полному равнодушию. Художники, которые сто лет тому назад считались в избранном числе величайших и знаменитейших мастеров, не вызывают теперь ни в ком ни восторгов, ни даже внимания. Ирония судьбы простирается так далеко, что всем этим известнейшим некогда живописцам немногого недостает, чтобы попасть в число «забытых» художников и дожидаться своих воскресителей.

Для образованного путешественника или любителя искусств XVIII и первой половины XIX века Болонья была одним из самых важных художественных центров Италии. Слава ее художественных хранилищ и церквей уступала разве только славе Рима и равнялась славе Флоренции и Венеции. В этом можно убедиться, читая де Бросса, Стендаля. Великий английский портретист Рейнольдс отвел в своих путевых заметках больше места Болонье, чем Флоренции. Он считал своим долгом не пропустить ни одной церкви, где есть алтарные образа Доменикино или Гвидо Рени, ни одного дворца, расписанного фресками Караччи или Альбани. Долгое время здешняя пинакотека была одной из первых галерей в Европе. Ее нарядные залы, теперь почти всегда пустые, слышали в своих стенах не меньше восторгов, чем Уффиции или Лувр.

Для путешественника тех времен заслуги Болоньи перед искусством казались несомненными. Во всех художественных историях тогда рассказывалось, что после Микеланджело и последних венецианцев искусство в Италии быстро склонилось к упадку и что честь его нового возрождения принадлежит художнику из Болоньи, Лодовико Караччи. Этот художник вместе со своими родственниками Агостино и Аннибале Караччи выработал методы и принципы, которые навсегда должны были предохранить искусство от возможности упадка. В конце XVI века Караччи основал в Болонье академию, в которой воспитались такие мастера

«второго ренессанса», как Доменикино, Альбани, Гвидо Рени. Создалась обширная Болонская школа, наполнившая своими произведениями не только родной город, но и Рим, и другие итальянские города. XVIII век шумел триумфами этой школы, ее слава завоевала Европу. По общему мнению, Караччи, Доменикино, Гвидо Рени заняли место рядом с великими мастерами Возрождения, рядом с Рафаэлем, Микеланджело, Корреджио и Тицианом. В лице графа Мальвазия художники из Болоньи нашли своего жизнеописателя, своего Вазари. В написанной им книге «*Felsina pittrice*»²⁸ этот горячий патриот требовал для Болонской школы первенства среди всех других итальянских школ.

Репутация болонцев, освященная двумя веками поклонения, казалась чрезвычайно прочной. Но она немедленно рухнула, как только были поняты и оценены художники, жившие в Италии до Рафаэля, и как только потеряла свою силу вера в академию. Это понятно: живопись Болонской школы во всем является противоположностью живописи кватроченто; академия Караччи, с другой стороны, была прототипом всех европейских академий. Отвергая болонцев, наше время выказало лишь последовательность художественного вкуса, ту самую последовательность, которая заставляла некогда людей, воспитанных на Доменикино и Гвидо Рени, не видеть красоты Боттичелли и Пьеро делла Франческа. И естественно, что самые решительные удары болонцам нанесла литература той страны, которая первой признала и полюбила прерафаэлитов. Со своей пророческой строгостью Рескин говорил о Доменикино: «Человек, написавший Мадонну дель Розарио и Мученичество св. Агнессы в болонской галерее, вполне очевидно, не способен сделать что-либо хорошее, значительное или верное в какой бы то ни было области, каким бы то ни было путем и при каких угодно обстоятельствах».

Суровость этого приговора понятна: он был произнесен в пылу защиты великого и справедливого дела. Что иное мог сказать о Доменикино Рескин, которому во всей свежести и чистоте открылось искусство Джотто? Но теперь, когда наше отношение и к болонцам, и к ранним итальянцам стало более спокойным, более критическим, слова Рескина не кажутся справедливыми. Никто не станет отрицать теперь, что Доменикино был очень одаренным художником

и что ему удалось сделать немало хорошего. При взгляде на его пейзажные фоны и на его мифологические картины мы понимаем высокое мнение о нем Пуссена. Прекрасное искусство Пуссена находится в не слишком сложном родстве с этим искусством. И странно! Такая очаровательная картина, как «Рай» в римской галерее Роспильози, свидетельствует даже, что в душе Доменикино были черты настоящего примитива, столь любезные сердцу Рескина.

Да и не один Доменикино был талантлив среди болонцев. Овалы Альбани, может быть, не очень серьезные и все-таки по большей части прелестно написаны. Знаменитая «Аврора» Гвидо Рени в римской галерее Роспильози изобличает в нем большого мастера и замечательного колориста. Другие его вещи, разбросанные по Италии, свидетельствуют о недюжинном темпераменте, как, например, пламенное «*chiaro scuro*»²⁹ в городском музее Пизы. Аннибале Караччи мог быть чрезвычайно энергичным рисовальщиком, и его живопись иногда дерзновенно приближается к высоте живописи Корреджио. Ланфранко умел украшать, как никто, церкви барокко своими великолепно-светлыми плафонами. Гверчино унаследовал от больших венецианцев редкую силу пятна.

Вероятно, и среди других бесчисленных последователей Болонской школы найдутся художники, отмеченные печатью своеобразного и интересного дарования. Скоро придет время, когда мы научимся лучше в них разбираться, чем умеем это делать теперь. Справедливость требует, чтобы болонцам было оказано то же внимание, что и художникам других школ и эпох. Судя их всех *en bloc*³⁰, мы, может быть, неразумно отказываемся от каких-то подлинных художественных ценностей. Происхождение нашей антипатии к художникам из Болоньи понятно и объяснимо, но преодолеть ее все-таки необходимо. Надо признаться, однако, что труднее всего это сделать именно здесь, в Болонье. Именно в здешней галерее и в здешних церквах полотна Караччи и их соотечественников производят наиболее тягостное, наиболее неприятное впечатление. Как раз в Болонье выступает на первый план то худшее, что было в искусстве Болонской школы. Как раз здесь наименее заметно то индивидуальное, что было в талантах отдельных художников. В Болонье трудно изучать интересные особенности Доменикино, Гвидо

Рени, Альбани, потому что здесь эти особенности наиболее полно принесены в жертву пресловутой доктрине, которая легла в основу академии Караччи. В каждой картине и в каждой фреске разворачивается тут перед нами живописная хартия Болонской школы.

Не в дарованиях отдельных художников, но в ней, в этой хартии, в этом символе веры болонцев, заключается причина их долгого успеха и быстрого затем падения. Караччи не делали секрета из своих принципов, и они сами нашли им должное наименование. Болонская школа названа эклектической не когда-либо позднее, но самими же ее участниками, притом названа вполне сознательно и намеренно. Эклектизм был точной формулой их академии, ее вполне ясной программой, ее неукоснительно соблюдаемым законом. Уклонения от этого закона, конечно, были, и, благодаря им, мы кое-что знаем об индивидуальных достоинствах лучших болонцев. Но эти уклонения, разумеется, заслуживали только порицания, с точки зрения самих эклектиков и их главного руководителя, основателя школы, упорного до фанатизма Лодовико Караччи.

Основатель Болонской школы был человеком редкой убежденности и энергии. Люди такого закала вышли на поверхность жизни в ту эпоху, которая называется в учебниках истории эпохой «католической реакции». Родные братья Лодовико Караччи по духу основали орден Иисуса. Бесконечная выдержка, умение руководить людьми, умственный жар и любовь к организации были общими чертами их характеров. Иезуиты изучали людей, оттенки их чувств, особенности их мышления, чтобы потом, подобрав все нужные качества, построить из них идеального слугу воинствующей церкви. Подобно этому Лодовико Караччи изучал произведения великих мастеров Возрождения. У каждого из них он брал то, что считал лучшим. Из соединения всех этих качеств должен был, по его мнению, родиться новый, идеальный художник.

Но в самом Лодовико было слишком мало художника. Проницательный глаз Гинторетто заметил это. Последний из великих стариков Возрождения посоветовал этому молодому человеку из Болоньи, несмотря на все его прилежание, вовсе оставить занятия живописью. Лодовико Караччи не послушался старого венецианца. Жизнь стояла за него,

проповедь эклектизма имела полный успех. Первой удачей Лодовико было привлечение своих талантливых родственников Агостино и Аннибале Караччи. За ними в его мастерскую пришли Доменикино, Альбани, Гвидо Рени. Знаменитая академия была основана. Ее «credo»³¹ было выражено в сонете, написанном Агостино Караччи. «Кто желает стать хорошим живописцем, тот должен располагать рисунком, унаследованным от Рима, движением и тенями венецианцев и благородным колоритом Ломбардской школы. Тот должен владеть силой жизни Микеланджело и чувством природы Тициана, высоким и чистым стилем Корреджио и верной композицией, достойной Рафаэля. Тому надо фонны и аксессуары Тибальди, изобретательность ученого Приматиччио и немного миловидности Пармиджанино». Надо ли удивляться, что эта наивная эклектическая формула получила такое распространение в XVII веке? Все академии, все теоретики искусства и все высокие авторитеты в делах художества на протяжении двухсот пятидесяти лет после Караччи только и делали, в сущности, что развивали эту формулу. Из нее естественно выросло понятие об идеальной красоте, «beau ideal», ради которого написано столько мертвых и ненужных академических полотен. В своих «Рассуждениях о живописи», местами таких глубоких и свежих, Рейнольдс чаще всего является все-таки прямым учеником Караччи. Для него нет лучшего образца в совершенном понимании стиля, как то, что сделано основателем Болонской академии Лодовико Караччи. «Красота и величие в искусстве, — говорит он, — даются способностью стать выше всякой частной формы, всякого индивидуального понимания, всего, что является только особенностью и исключением». Но к общей форме, к «идеальной красоте» можно прийти исключительно только путем изучения того, что сделано великими мастерами. Для Рейнольдса «творчество, строго говоря, есть лишь новое комбинирование образов, собранных и сохраненных памятью».

Эклектизм, вера в то, что можно достигнуть совершенства путем выбора и соединения, стары как мир, как само искусство. Сонет Агостино Караччи очень близко напоминает рассуждения Лукиана о скульптуре. «Перед нами статуя, возникающая под рукой художника, по мере того как он составляет ее, следуя различным образцам. Только голову

он берет у Книдской богини, ибо остальная часть той статуи, будучи нагой, не отвечает его намерениям. Но волосы, и лоб, и нежный изгиб бровей — пусть он оставит это таким, как сделал Пракситель. Округлость щек и переднюю часть лица он должен заимствовать от Алкаменовой богини Садов, точно так же, как по этому же образцу должны быть изящны рука, кисть и тонко обрисованные пальцы. Но для общего очертания лица, для тонкости кожи и совершенных пропорций носа надо призвать на помощь Афину Лемнию и Фидия, равно как тот же мастер может помочь в расположении рта и шеи по примеру его Амазонки. Затем Созандра Каламиса увенчает ее своей скромной приветливостью, и улыбка ее должна быть благородной и бессознательной, как у Созандры, и у Созандры же будет взято красивое распределение драпировок. Ее возраст, пусть это будет возраст богини Книдской, повторим и это тоже вслед за Праксительем». Эkleктизм Лукиана ясно говорит об эпохе глубокого упадка греческой скульптуры. Так и эkleктизм болонцев свидетельствует об упадке, наступившем в итальянской живописи в конце XVI века. Эkleктики не сознавали, что вся теория и практика их деятельности были выражением этого упадка. Вслед за всякой классической эпохой в искусстве наступает усталость. Все пути испробованы, и всем средствам воплощения найдено совершенное применение. Художник перестает тогда обращаться к природе, к ее сокровищам, будто бы истощенным его великими предшественниками. Он начинает на все смотреть их глазами. Мира для него не существует, существуют только картины. Для него нет иной возможности творчества, как разложение существующих произведений на составные элементы и приведение их в новые комбинации. Красота существует для него, как нечто, что можно повторить за другим. Он перестает понимать, что красота каждый раз рождается в самом процессе творчества.

Так возникают эkleктические школы. В сущности говоря, со времен Возрождения живопись, за исключением отдельных художников, осталась подчиненной эkleктическим влияниям. Прозреть слабость искусства болонцев было невозможно тогда, когда искусство жило в той же духовной атмосфере, которая когда-то их окружала. Но как только была понята красота и глубина архаического искусства,

как только мы научились любить и ценить архаическую Грецию и Италию XIV и XV веков, так сейчас же пришел конец славе Болонской школы. Изменилось самое наше отношение к художникам классической эпохи. Для человека XVIII века Рафаэль, Микеланджело и Корреджио были интересны как начало, как исходная точка для построений болонских и иных прочих академиков. Для нас чинквеченто имеет значение больше как завершительный момент, как конечная точка тех путей, по которым шло искусство, когда оно жило наиболее полной и прекрасной жизнью.

За художниками из Болоньи всегда останется психологический интерес. Они уже нашли сочувственный отклик в театральной, барочной и все-таки подлинно пламенной прозе Мориса Барреса. Устами своего героя он легко приносит в жертву «честное трудолюбие всяких Джотто подьему и мощи Доменикино или нежной грации Гверчино». Он хочет знать только этих патетических живописцев, «тех, кого любили Байрон, Стендаль, кого презирает наша эпоха, новая волна не вынесет их на поверхность моды». «Слава им, — восклицает он, — писавшим о действии энергий и энтузиазмов!» То индивидуальное, что удержалось в картинах болонцев, наперекор учению об эклектизме, те рассказы о них, которые благоговейно сохранил их историк граф Мальвазия, — все это внушает воображению большое любопытство. Это были в самом деле любопытные характеры, живописные фигуры. Доменикино заставляет думать о редкой душевной сложности, когда мы сопоставляем рассказы о его уединенной, монашеской жизни с жестокостью одних его картин и сладостностью других. Альбани рисуется удивительно цельной фигурой вместе со своей красивой женой, позировавшей ему для всех богинь, и вместе с дюжиной ребят, с которых он списывал свои гирлянды амуров. И рядом с ними Гвидо Рени, красивый, как девушка, девственник по рассказам товарищей, стыдливый до того, что убежал из мастерской при виде обнаженной натуры, и в то же время, несомненно, чувственный до приторности в своих картинах и в довершение всего страстный игрок.

Все эти люди находились друг с другом в соперничестве, иногда глухом, иногда переходившем в открытую борьбу. Агостино и Аннибале Караччи долгое время ненавидели друг друга. Они соединились только, чтобы различными

интригами помешать слишком блестящим успехам Гвидо Рени в Риме. Вражда Ланфранко к Доменикино доходила до того, что, когда Доменикино умер, молва обвинила Ланфранко в его отравлении. В жизни этих знаменитых художников Болонской школы есть какой-то драматический или, вернее, театральный оттенок. Тут есть, во всяком случае, материал для живописной исторической трагедии, и недаром наш Кукольник брался однажды за эту тему. Но как все это далеко от добрых нравов и светлых душ кватроченто! Как непохожи эти характеры, такие же темные и немного зловещие, как живопись Болонской школы, на характеры, подобные Донателло, Мантенье, Беноццо Гоццоли и Луке Синьорелли.

Эклектическая школа, разумеется, не случайно возникла именно в ученой и практически мыслящей Болонье. И свойственная многим из эклектиков сладкая приятность и жеманная красивость кажется тоже чертой, лежащей в самом характере этого города. Известно, по крайней мере, что этот оттенок «болонизма» существовал здесь и до возникновения академии Караччи. В XV веке художественным учителем Болоньи была Феррара. И если в исполненных здесь работах мужественного феррарского мастера Франческо Коссы еще не видно никакой сладости и расслабленности, то нельзя сказать того же про поселившегося здесь его ученика Лоренцо Коста. А ученик Косты, болонец по происхождению, Франческо Франчия, является уже чистым «болонцем» как по своим эклектическим наклонностям, так и по своей манерной женственности. От его приторно красивых и неискренно благочестивых мадонн, от его выглаженной живописи остается один шаг до Гвидо Рени. В оратории Св. Цецилии есть фрески Франчии и других современных ему художников из Болоньи. Ни в одном из итальянских городов не было на рубеже XV и XVI веков такой отчужденности художников от существенных задач искусства. Франчия и его товарищи не искали ни красоты линий, ни могущества формы, ни полноты цвета. Они не искали и содержания, не умея служить ни религии, ни поэзии возродившихся классических мифов. Они прежде всего хотели нравиться, быть приятными. В их искусстве чувствуется ленивое воображение и легкая самоудовлетворенность. Глядя на них, пожалуй, можно повторить восклицание Боккаччо: «O singular dolcezza del

sangue bolognese!» Но при этом нельзя не вспомнить о другом, настоящем творчестве, о других художниках и о других городах, избранных подлинной благодатью.

Итак, Болонья, ученая, спокойная и приветливая Болонья, не столько дарит эстетическими радостями, сколько наводит на размышления об искусстве. По счастью, есть возможность закончить воспоминания о ней одним эпизодом, в котором нет ровно ничего общего с холодным жаром и придуманностью ее эклектической живописи. Вспоминается сентябрьский вечер и просторная площадь у высоких стен церкви Сан-Франческо. На этой площади в бедном народном квартале можно еще увидеть теперь представления «burratini», театра марионеток, являющегося одним из последних отголосков старой итальянской комедии масок. По мере того как темнеет, как зажигаются первые звезды и редкие фонари провинциальной окраины, на площадь собирается публика. Палатка комедиантов начинает таинственно светиться изнутри, приводя в трепет толпу детей. Кто постарше, занимает места на стульях, поставленных рядами перед кукольным театром. Публика этого бедного и наивного зрелища настроена сдержанно-весело, в ее движениях видна та благородная грация, которая свойственна только итальянской народной толпе. А ведь это всё люди, не дошедшие по лестнице современной цивилизации даже до кинематографа!

Проходит несколько минут ожидания, прерываемых негромким говором, смехом детей и возгласами продавца лакомств: «Caramelle, caramellone!»³² Но вот уже совсем темно, уже луна поднимается над кровлей соседней церкви, и вдруг раздается звонок, наступает молчание, и маленький занавес торжественно раздвигается, открывая маленькую освещенную сцену. То, что представляют куклы, оказывается длинной (целых пять действий) романтической историей, в которой главный герой — «Ринальдо из Альбанских гор». Но для публики, разумеется, интереснее всего шутки на местном наречии исторического местного арлекина Фаджолино и злключения неизбежного «Dottor Balanzon». Последние представители искусства «burratini» относятся так серьезно к своему делу, как могут относиться только итальянцы, серьезные в забавах, как настоящие дети. Куклы «играют» прекрасно, чья-то опытная рука не дает их

движениям стать безобразными даже в минуты шаржа. Они вовсе не пищат и мало дерутся. Вся соль представления заключается в контрасте между торжественной трагической дикцией главных персонажей на чистом тосканском наречии и шутками Фаджолино на грубоватом болонском жаргоне.

Публика усердно хлопает и от души радуется, а когда приходит конец и пятому действию, вздыхает, что все так скоро кончилось, и самоотверженно бросает в актерскую шляпу медные сольди. Остается только собрать стулья и очистить площадь для завтрашнего торга, для завтрашних крестьян, которые привезут сюда осенние плоды, тронутые утренним холодом, и огромные кисти винограда. И, точно думая о том, что скоро зима, женщины уходят, кутаясь в большие платки и уводя с собой детей. Площадь пустеет, толпа понемногу редет, обмениваясь шутками и дружескими прощаниями. Ни ночь, ни мысль о близкой зиме, ни бедность не в силах разрушить простой гармонии, живущей в сердцах этих людей, прослушавших комедию кукол с тем же ясным счастьем, с каким их предки слушали пятьсот лет тому назад и на этой же самой площади строгие мистерии.

Мавзолей

В Равенне еще сохранились первобытные итальянские «альберго», воскрешающие в памяти те постоянные дворы, где останавливался на ночлег Дон Кихот. Приезжий, отважившийся переночевать в таком альберго, будет вознагражден за это живописным зрелищем лестницы, на которой свалены запыленные и оплетенные соломой бутылки с вином, или видом полуосвященного двора, где фыркают и жуют ослы, где растрепанная повариха угощает сквозь решетку огромного кузнеца, где гулко переговариваются какие-то тени, похожие на погонщиков мулов, которых встречал в таких местах незабвенный гидальго. Если к тому же альберго выходит на рыночную площадь, то приезжий будет немало смущен шумом, который доносится поздно вечером и рано утром с улиц прославленной поэтами и путешественниками «тихой» и «мертвой» Равенны.

На другой день становится, впрочем, понятно, что шумно бывает здесь только на одной улице около рынка и что, сле-

довательно, этот шум не опасен для поэтической славы великого города. В других же местах везде безлюдно, и теплый ветер одиноко шумит на открытых площадках, окружающих древние церкви. Здесь пустынно и молчаливо, но пустынно по-мирному и провинциальному. Во внешности Равенны мало более красноречивых черт трагической судьбы. Прошлое величие ее не предстает в картинном разрушении, оно погребено глубоко под слоем сменивших одна другую культур. Прошлое здесь как бы укрылось от будничного света городских улиц в полумрак мавзолея. Вокруг мавзолея течет обычная жизнь провинциального городка. Нынешняя Равенна едва ли даже действительно мертвый город, она является центром зажиточной земледельческой области. Тем трагичнее судьба ее великих памятников. Окружающее их безличное довольство незначительных и бесхарактерных улиц внушает печальные мысли о несильном времени жиее, чем какие угодно развалины.

От первых веков христианства в Равенне уцелело немного церквей. Другие погибли в междоусобиях Средневековья и войнах Ренессанса или в разрушительных переделках архитекторов XVIII столетия, более опасного для памятников древности, чем самые варварские эпохи. Снаружи все эти церкви по традициям древнехристианского строительства лишены всяких украшений. Они представляются хмурыми и довольно неуклюжими зданиями, и только их потемневшие камни внушают впечатление глубокой исторической святости. Но внутренним убранством, великолепными мозаиками своих церквей Равенна справедливо прославлена. Она хранит на своих церковных стенах создания искусства, некогда процветавшего, а теперь настолько утраченного, что прелесть его кажется нам почти чудесной и таинственной.

К сожалению, в Равенне не осталось ни одной церкви, сохранившей мозаичные украшения в их первоначальной полноте и целостности. В храме Юстиниана, Сан-Витале, остались только мозаики алтарной абсиды и ведущего к ней пресбитерия, тогда как купол и вся система арок и галерей, рассчитанные на мозаичные украшения, не сохранили их. Требуется некоторое усилие, чтобы представить себе этот храм таким, каким он был во времена экзархов, — легким и ясным в своей конструкции, залитым сплошь мозаиками, являвшимся во всем до последних мелочей плодом тонкой и бережной работы, о которой и сейчас дают понятие изва-

янные капители его колонн. Как раз в противоположность Сан-Витале построенная Теодорихом Великим базилика Сант-Аполлинаре Нуово удержала мозаики на стенах главного нефа и утратила мозаики алтарной абсиды. В другой базилике, Сант-Аполлинаре ин Классе, за городом, остались мозаики опять только в алтарной абсиде. В Равенне нет церкви, дающей такое полное впечатление мозаичного убранства, как Палатинская капелла в Палермо или собор в Монреале. Зато здесь остались неприкосновенными такие маленькие часовни, как баптистерий и мавзолей Галлы Плацидии, украшенные мозаиками, принадлежащими к более счастливой поре этого искусства, чем мозаики сицилийских церквей.

Мозаики маленького мавзолея и баптистерия исполнены около 450 года и, следовательно, оказываются древнейшими в Равенне. Они говорят о том странном и темном времени, когда этот город, отрезанный болотами от остального мира, сделался столицей Западной Римской империи. Равенна была последним убежищем подозрительного Гонория и его многострадальной сестры Галлы Плацидии, обнаружившей такую удивительную волю и энергию среди всеобщей слабости и бездеятельности. Ее пример показывает, что Италия V века еще хранила запасы жизненных сил. А современные ей мозаики говорят, что тогдашняя Италия не окончательно оскудела и творческими силами. Мозаические украшения мавзолея Плацидии и баптистерия едва ли можно считать работой приезжих византийских мастеров. Обычные представления о мозаике как о специфически византийском искусстве рушатся после знакомства с древнейшими христианскими мозаиками в Риме и в Неаполе, которые являются естественным продолжением мозаик языческого Рима. Это искусство расцвело на итальянской земле прежде, чем Византия успела даже разместить как следует свои отовсюду награбленные сокровища.

Связь с еще не погребенным языческим миром выражается не только в том, что на мозаике баптистерия в сцене Крещения Христова изображен бог реки Иордана. Самый стиль равеннских мозаик V века отличается от стиля мозаик эпохи Юстиниана и византийских экзархов. Апостолы в куполе баптистерия еще напоминают немного античные барельефы плавным ходом линий, который вовсе исчезает в византийском искусстве, предпочитавшем полную не-

подвижность фигур или стремительный бег орнамента. В отличие от византийских мастеров Юстиниана, мастера, работавшие в баптистерии и мавзолее Пластидии, очень умеренно пользовались золотом. Они сохранили классическую традицию в понимании «разноцветности» как узора на общем фоне, тогда как византийцы приближались скорее к полной пестроте восточного ковра. Итальянские мозаисты любили немногие, густые и глубокие цвета — синий, зеленый и винно-красный.

Необычайно и как-то непостижимо глубокий очень темный синий цвет на потолке мавзолея Галлы Пластидии. В зависимости от игры света, проникающего сюда сквозь маленькие оконца, он изумительно и неожиданно прекрасно переливается то зеленоватыми, то лиловыми, то багряными оттенками. На этот фон положено знаменитое изображение юного Доброго Пастыря, сидящего среди белоснежных овец. Полукруги у окон украшает крупный орнамент с оленями, пьющими из источника. Гирлянды листьев и плодов вьются по низеньким аркам. При виде их великолепия невольно думается, что человечество никогда не создавало лучшего художественного средства для убранства церковных стен. И здесь, благодаря крохотным размерам надгробной часовни, мозаика не кажется делом суетной и холодной пышности. Сияющий синим огнем воздух, которым окутан саркофаг, некогда содержавший набальзамированное тело императрицы, достоин быть мечтой пламенно-религиозного воображения. Не к этому ли стремились, другим только путем, художники цветных стекол в готических соборах?

Добрый Пастырь мавзолея Галлы представляется самой совершенной из всех групп и фигурных композиций, какие встречаются в равеннских мозаиках. В этой сцене есть та крайняя простота и несколько монотонная ритмичность, которая необходима для мозаичных картин. Те задачи, какие ставит себе живопись, никоим образом не должны быть перенесены в искусство мозаики. Всякая попытка внести сюда движение и драматизм оканчивается неудачей. Всякое повествование здесь неуместно: мозаика требует символической краткости изображений. Она не должна уклоняться от своего прямого и единственного, декоративного назначения. В базилике Сант-Аполлинаре Нуово, построенной во времена Теодориха, есть наверху, над окнами, ряд мозаичных сцен из Евангелия. Они представляют большой интерес

как одна из первых попыток художественного воплощения евангельских тем, которые потом столько веков питали итальянскую живопись. Но эти иллюстрации ничего не проигрывают, если их рассматривать в снимках. Мозаика является в них случайным средством изображения, и ее особенная, только ей одной свойственная красота в них не использована.

Надо отдать справедливость византийцам, что в общем они лучше понимали законы искусства мозаики, чем их западные предшественники и современники. В той же церкви Сант-Аполлинаре Нуово на стенах главного нефа тянутся процессии мучеников и мучениц, несомненно, византийского происхождения. Трудно представить себе более простое и величественное украшение базилики с ее уходящей к алтарю колоннадой, чем эти бесконечные ряды святых дев и мучеников, уходящие к изображениям Христа и Богоматери. С гениальным декоративным тактом византийские мастера устранили из этих фигур все индивидуальное, всякий человеческий интерес, который мог бы развлечь внимание молящегося. Они стремились к общему впечатлению, в котором лики святых девственниц и мужей играют ту же роль, что и нимбы, окружающие их головы, венцы мученические, которые они держат в руках, пальмы райских садов, которые разделяют их друг от друга. Все это не более чем повторяющиеся со строгой неизменностью мотивы одного и того же узора, переносящего на мраморные стены базилики сияние рая, конечно рая византийского, залитого золотом и усеянного крупными драгоценными камнями.

Драгоценными камнями усажены венцы и одежды райских дев. Никакое другое искусство не подавало такого соблазна к изображению драгоценных камней, как мозаика. Может быть, оно даже и возникло из «идеи» драгоценного камня. Оно родилось в ту эпоху, когда драгоценные камни играли в жизни несравненно более важную роль, чем теперь. Страсть к ним была всеобщей и в античном мире, и особенно в Византии. Они были больше в ходу, чем теперь, их лучше знали и лучше умели ими любоваться. Многие держали в них свои богатства, дворцовые и церковные кладовые были тогда сокровищницами в настоящем значении слова. Отчасти это перешло и к нам, в Московскую Русь, по наследству от Византии. Какой великолепный замысел был в таком убранстве церковей мозаиками, равными в своем разноцветном блеске

драгоценным камням! Тогдашние люди, воспитанные на тонком и изощренном понимании их красоты, умели, конечно, еще больше нас наслаждаться красотой равеннских мозаик. Мысли о золоте и камнях византийской царской и патриаршей казны приходят на ум в храме Юстиниана, Сан-Витале. Этот храм, построенный в VI веке, чрезвычайно интересен по своей архитектуре, которая явится в первоначальном виде, когда будут сломаны различные позднейшие пристройки. Но погибших мозаик его все равно не восстановит, и только абсида, где мозаики уцелели, остается настоящим святым местом Византии, дошедшим до нас в хорошей сохранности. На стенах абсиды и ведущего к ней пресбитерия расцветают сверкающие всеми красками мозаичные ковры. Виноградные лозы вьются вокруг окон «матронея», верхней галереи, отведенной для женщин. Резкие лики византийских святых смотрят из круглых медальонов, точно в самом деле осыпанных жемчугом, рубинами, сапфирами и изумрудами. В залитой золотом абсиде восседает торжественный, но еще безбородый молодой Христос — еще молодой, как еще молодая Византия. По сторонам, среди министров, священников, телохранителей, евнухов и наперсниц, изображены нечеловеческие, неподвижные правители Византии — император Юстиниан и императрица Феодора.

Равенна, таким образом, хранит память об этой женщине, изумившей столько веков и поколений историей своей жизни. Мозаика в Сан-Витале является как бы последней точкой ее долгого пути к славе. Для того чтобы, начав жизнь танцовщицей, представлявшей Леду для забавы толпы на ипподроме, кончить ее императрицей и почти святой, нужна была исключительная одаренность. Судьба недаром отметила Феодору; никакие ее пороки и преступления не помешают ей быть для нашего воображения героиней — одной из внушительных теней, населяющих чертоги истории. Да и сама история готова наконец примириться с ней. Шарль Диель в своей книге, посвященной византийской императрице, признает в ней редкий государственный ум и непреклонную, никогда не изменявшую волю. Мозаика в Сан-Витале подтверждает, что Феодора была прекрасна. В изображение ее головы, увенчанной жемчужной диадемой, византийский мастер вложил все свое чувство красоты, воспитанное на тяжелой роскоши Константинопольского двора.

Когда мы пробуем проникнуть в красоту Византии, нас поражает ее крайняя сложность. В ней нет ничего простого, природного и свободного, ничего, что далось бы человеку легко, вместе с воздухом полей, светом солнца и шумом горных рек. Это самое комнатное, самое «искусственное» из всех искусств. Оно представляет полную противоположность итальянскому искусству, освобожденному Джотто, гениальным сыном итальянской деревни. Под тяжким давлением византийской государственности человеческие способности бесконечно изощрялись и раздроблялись, уходили на подробное и мельчайшее. Византия создала такие искусства, как резьба по слоновой кости, миниатюра, каллиграфия, эмаль. Она должна была взрастить поколения несравненных ремесленников. Только «золотыми руками» таких ремесленников и могли быть сделаны узорчатые капители в Сан-Витале. Невероятная нежность их каменного кружева заставляет своей красотой забыть на время даже о мозаиках. При взгляде на эти капители нашему воображению приоткрывается нечто из того волшебного мастерства, с которым были исполнены все бесчисленные предметы, все убранство ныне исчезнувших византийских дворцов и храмов.

От мавзолея Галлы Плацидии, где погребена как будто сама умалившаяся до одного города, до одного характера много страдавшей женщины Римская империя, от храма Сан-Витале, который кажется усыпальницей блестящего века Византии, путь обозревателя Равенны лежит к мавзолею Теодориха. Гробница короля готов находится за городом, среди полей, садов и виноградников. Ее массивный купол хорошо знаком равеннскому пахарю и виноделу. И, может быть, от этого образ старого короля остался до сих пор близким и живым для здешнего простолюдина. До сих пор память о Теодорихе живет в народе, добрая и сочувственная, несмотря на многовековые усилия церкви. Напрасно церковная легенда ввергнула душу короля-арианина в жерло Этны, напрасно предавала ее дьяволу. В народном представлении Теодорих остался одним из покровителей и заступников Равенны, не менее могущественным, чем святые Ромуальд и Аполлинарий.

Гробница готского короля посещается всеми путешественниками, бывающими в Равенне. Что привлекает их сюда? Художественного интереса она почти не представляет, память Теодориха едва ли может быть кому-нибудь дорога,

кроме таких энтузиастов готской расы, как историк Грегориус. И, однако, посещение этого мавзолея оставляет в душе каждого путешественника, не историка и не эрудита, след более глубокий, чем простое любопытство. Это одно из тех мест на свете, где почему-то дано живо ощущать ход веков, где такое отвлеченное понятие, как «история», чувствуется с захватывающей силой и близостью. Здесь мы невольно верим в существование общности с прошлым, в какую-то странную, тончайшую и сложнейшую связь между нашей судьбой и судьбой легендарного короля.

Нам помогает в этом зрелище простой жизни, дружески окружающей древний мавзолей. Ветер, обтекающий его круглые стены, приносит благоухание доцветающих осенних роз. Гробница Теодориха стоит в саду. Под жарким октябрьским солнцем в нем дозревают последние плоды итальянской осени, медовые и сочные фиги. Рядом виноградник, где коричневая старая Пасквила, вооруженная кривым ножом, всегда готова отрезать за три сольди огромную кисть черного сладкого винограда. Сторож живет здесь, как в маленьком раю; в свободные от посетителей минуты он копает гряды или собирает с листьев в мешок жирных улиток. И как не хочется уходить из этого итальянского рая, в который попал «добрый Теодорих», благодаря молитвам равеннских простолудинов, и как не похож этот рай на византийский рай церковью Юстиниана!

Еще один мавзолей находится в Равенне — часовня, сохраняющая священный прах Данте, умершего здесь в 1321 году. Но его великой памяти недостойно это незначительное здание, окруженное провинциальными скучными домами. Дух изгнанника живет не здесь, но в печальных равнинах, отделяющих Равенну от моря, и в вечнозеленых рощах ее Пинеты.

Как ни хороши мозаики равеннских церквей, все-таки лучшие часы из проведенных здесь — это часы поездок в окрестности города. Большинство приезжающих ограничивается только осмотром старинной базилики Сан-Аполлинаре ин Классе, называющейся так потому, что некогда она стояла посреди пригорода Равенны, Классе. Эта церковь во многом напоминает базилику Сан-Аполлинаре Нуово. В ней также имеются мозаики, но только не на стенах главного нефа, а в алтарной абсиде. Эти мозаики исполнены позднее, чем все другие в Равенне, и здесь это искусство не

стоит на такой высоте, как в мавзолее Галлы Плацидии или даже как в Сан-Витале. Кроме того, здешних мозаик сильно коснулась реставрация, сделавшая сомнительными многие части их. Посещение Сан-Аполлинаре ин Классе оставляет неудовлетворенным того, кто читал записки бывлых путешественников. Грегоровиус видел эту церковь, когда она была предоставлена самой себе, когда кругом тянулись пустыри, отравленные лихорадкой, и одинокий монах отворял двери храма раз в год редким и самоотверженным посетителям. Все это изменилось: окружающая местность приняла другой характер, лихорадка исчезла, рядом с церковью дымит сахарный завод, туристы приезжают сюда из города каждый день, и реставраторы весело посвистывают за работой на высоких подмостках.

Но и для теперешнего путешественника окрестности Равенны хранят неприкосновенным запас величественных и глубоких впечатлений, подобных тем, о каких рассказывает Грегоровиус. В нескольких верстах от города находится другая церковь, до сих пор заброшенная и никем не посещаемая, Санта-Мария ин Порто.

«...casa Di nostra Donna iu sul lito Adriano».

«Дом нашей Владычицы на Адриатическом берегу» — так упоминает об этой церкви Данте в XXI песне «Рая», когда говорит об ее основателе, подвижнике Пьетро дельи Онести.

Она стоит в том месте, где был когда-то порт Равенны, что и объясняет ее название. Порт давно занесен песком, но, судя по словам Данте, в его время церковь еще была недалеко от моря. Теперь здесь нет никаких признаков моря, кроме настойчивого влажного ветра. Церковь окружена пространствами недавно осушенных полей, молодыми фруктовыми садами и виноградниками. Дорога к ней идет сначала городским предместьем, мимо кузниц и винных погребов, у которых осенью дожидаются разлива огромные бочки, запряженные белыми волами, наполненные молодым или, как здесь говорят по-библейски, «новым» вином. За городом дорога выходит на простор равнины, открывающий дымчатый, синий горизонт и далекие легкие очертания сосен Пинеты. Церковь становится видна издалека — коричневая бесформенная группа каменных строений с высокой четырехугольной башней, кампаниле. Вблизи от ее дряхлых стен веет суровостью несколько дикой и грозной, чем-то безусловно монашеским, что всегда свойственно

постройкам романской эпохи. И все здесь — и убогое жилье сторожа, и дверь, которую он отворяет, и внутренность церкви с разрушенным полом, с просвечивающей кое-где крышей — производит впечатление гибели и запустения.

Удивительно, как еще могли тут сохраниться фрески. Большая часть их уже осыпалась или превратилась в неопределенные пятна. Кое-что здесь, однако, удержалось, как, например, характерные головы, предполагаемые портреты Данте, его гостеприимного хозяина, местного правителя, Гвидо да Полента, и дочери Гвидо, Франчески, — Франчески да Римини. В таком предположении есть доля вероятности, хотя эта живопись и была исполнена лет через сорок после кончины Данте. Мало кому известно, что упомянутые портретные головы составляют лишь часть довольно большой фрески. Молодая женщина, которую считают Франческой да Римини, и другая постарше, быть может благочестивая Клара из той же семьи Полента, изображены в окне. Перед ними разворачивается сцена избияния младенцев, нарисованная с большой энергией и живым драматизмом. Авторы этой фрески и других в Санта-Мария ин Порто остаются пока «неизвестными живописцами» школы Джотто. Полагают, что они пришли в Равенну из Римини. За многое их хочется выделить из числа безыменных джоттесков. В них нет ничего рабского и ограниченного, а это не так часто встречается среди бесчисленных подражателей Джотто. Рождество и Успение Богородицы в изображении здешних мастеров проникнуты необычайной для того века музыкальностью и стройностью. В сцене суда Теодориха над папой Иоанном I видна зрелость художественной мысли. Едва ли во всем искусстве треченто после Джотто найдется еще такая свободная и верная фигура короля. Да, надо сознаться, что эти темные и провинциальные последователи Джотто решительно превзошли в понимании формы и движения очень и очень многих флорентийских современников, более счастливых и более прославленных.

Когда, наконец, затворится дверь полуразрушенного храма, когда присядешь на его покрытом мхом пороге, освещенном уже низким октябрьским солнцем, невольно хочется задуматься над дальнейшей судьбой этих фресок. Будет ли признана их высокая художественная ценность, и это признание перейдет в популярные книги, в путеводители, в бедекерах появится звездочка около имени древней

церкви, туристы начнут бывать здесь во множестве, а там явятся реставраторы и, укрепляя то, что было, прибавят то, чего не было, и фрески эти так же станут походить на самих себя, как Джотто в Санта-Кроче во Флоренции похож на настоящего Джотто? Или их ждет другая судьба, то есть безвестность и медленное уничтожение?

При прощании с Санта-Мария ин Порто снова вспоминается Данте. Он, несомненно, проходил здесь, направляясь к Пинете, привлекавшей его своим созерцательным уединением. Этот прекрасный лес пиний, идущий на много верст к югу от Равенны вдоль морского берега, привлекал и других поэтов после Данте. Боккаччо избрал его сценой своей лучшей новеллы о Настаджио дельи Онести. Байрон любил ездить верхом по его усыпанным мягкими иглами дорожкам. Но местом воспоминаний о Данте этот лес остается преимущественно и особенно тогда, когда шумят высокие венцы его пиний, «*quand'Eolo scirocco fuor discioglie*» (Purg. C. XXVIII)³³.

Пинета как-то странно настораживает душу, чувство ожидания овладевает ею. Здесь невольно начинаешь прислушиваться и приглядываться. Все получает таинственный смысл: крик неизвестной птицы; круги, оставленные водяной змеей на неподвижной поверхности мрачного канала; лошади, которые пасутся у дороги и взирают умным глазом на пешехода, а потом беззвучно уносятся в глубь леса. Здесь не было бы очень удивительно, если бы на дорогу вдруг вышло фантастическое или древнее как мир существо, — вышло и снова скрылось в сероватой пестреющей чаще пиний.

Настаджио дельи Онести, о котором рассказывает Боккаччо, встретил здесь нагую женщину, преследуемую охотником и собаками. В этом видении ему открылась важная часть его судьбы. Не рискует ли каждый, кто неосторожно забудется здесь, встретить знамение своей судьбы? Пинета — место видений, и, как место видений, она внушает бессознательный ужас. Этот печальный, диковинный и жуткий лес был настоящим садом души Данте. Быть может, неуспокоенная тень его не совсем покинула это место, последнее место на земле, которое он любил. Быть может, в глубине леса есть неведомая поляна, слышавшая его прощание с миром, и благоухающие тонкими смолами сосны обступают ее, соединяя над нею вечнозеленые венцы, вечнозеленый купол нерукотворного мавзолея.

Флоренция

От Сан-Миниато

«Per salire al monte Dove siede la chiesa che soggioga La ben guidata sopra Rubaconte, Si rompe del montar l'ardita foga Per le scalee che si fero ad etade Ch'era sicuro il quaderno e la doga» (Purg. С. XII)³⁴.

Эти слова Данте высечены на камне в начале высокой лестницы, поднимающейся от ворот Флоренции к Сан-Миниато. Другие места Флоренции, названные в «Божественной комедии», также отмечены плитой и надписью, содержащей стих Данте. Но нигде итальянский странник не вспоминает с таким волнением, как на этой лестнице, о великой душе, которая жила земной странницей в Италии, «che vivesse in Italia peregrina» (Purg. С. XIII)³⁵. Образ Данте — это прежде всего образ странника; каждая итальянская дорога напоминает нам дороги его изгнаннических скитаний, каждое восхождение под небом Тосканы заставляет вспоминать путь, которым он шел на гору Чистилища. Мы что-то повторяем вслед за ним, когда медленно поднимаемся по бесконечным каменным ступеням между двух рядов старых кипарисов. И, взойдя наверх к Сан-Миниато, мы останавливаемся и невольно глядим назад. «Там сели мы оба, обратившись лицом к востоку, в ту сторону, откуда поднялись, — ибо всякий с удовольствием смотрит на пройденный путь». «A seder ci ponemmo ivi amendui Volti a levante ond'eravam saliti, Che suole riguardar giovare altrui» (Purg. С. IV)³⁶.

Церковь Сан-Миниато и ведущую сюда лестницу Данте называет в двенадцатой песне «Чистилища». Он приводит ее затем, чтобы показать, как высоки и трудны для смертного были лестницы, иссеченные в склонах священной горы. Вспоминая ее, он опять вспоминает свою Флоренцию. В то время, когда складывались эти строки, он мысленно был здесь, у Сан-Миниато. Его душевный взор летел отсюда над мостом «Рубаконте» и над всем городом, имя которого его горькая ирония скрывает в словах «*la ben guidata*»³⁷. Так это место поэмы доводит до нас горечь разлуки, испытанную Данте, и силу его мечты увидеть снова Флоренцию с высот Сан-Миниато. Ему не суждено было дожить до такого счастья — счастья, которое стало слишком легким достоянием каждого из нас. Мысль об этом должна всегда сопутствовать, как тень былой великой печали, даже нашим обычным вечерним прогулкам на площадке вокруг бронзового Давида.

Нынешняя Флоренция, видимая от Сан-Миниато, мало чем похожа на ту, к которой летело когда-то воображение Данте. За шестьсот лет не переменились в ней лишь Сан-Джованни, лишь этот мост «Рубаконте» или «алле Грацие», да еще высокие темные стены францисканской церкви Санта-Кроче. За мостом и вокруг церкви все стало другим, все говорит о новых столетиях и новых людях. Видя краснеющие купола собора и Сан-Лоренцо, мы задумываемся над сложной и превратной судьбой города, над его великолепной жизнью и над славой его бесчисленных гробниц. И все-таки сердце подсказывает, что эта Флоренция, та самая Флоренция Данте, святыня, за которую он мог положить свою душу, суровую и нежную. В ней что-то навсегда осталось от тех времен, в чистоте и строгости ее очертаний, в синеве ее блаженной долины, в изгибе Арно, текущего с гор Казентина. Она запечатлевается отсюда в одном взгляде, памятном и хранимом потом на всю жизнь. Нет, кажется, человека, в ком этот хорошо известный «общий вид» Флоренции не пробуждал бы чувства близости к высшей, чем земная, красоте.

Упоминая лестницу, ведущую к Сан-Миниато, Данте говорит, что она была построена тогда, «когда государство верно держало всему счет и во всем меру». Данте обращал мысль к прошлому, потому что оно воплощало для него мечту о добром правлении. Но вот пришло время, когда его век сам сделался прошлым — прекрасным и сияющим, как

утренняя звезда. Для нас не важно, что «черные» гвельфы дурно управляли Флоренцией и что много достойнейших граждан были изгнаны ими вместе с Данте и вместе с ним обречены на «горький хлеб и крутые лестницы» чужих домов. История не помнит такого зла, век политической страсти недолог. Время бледнит самые яркие краски событий и заглушает самые шумные споры. Политические заботы и чувства гражданина занимают много места в поэме Данте. Их точный живой смысл утрачен для нас, но никогда не исчезнет питавшая их энергия страсти. Распри гвельфов и гибеллинов, дела Черки и Донати вошли в величайшее из всех написанных на земле произведений поэзии. В его вечном свете потонула темная сторона вещей, правое слилось с неправым, доброе со злым. Стих Данте дал всему равное бессмертие, невзирая на то, что было вложено в него, — проклятие или благословение.

Нынешнему читателю «Божественной комедии» названия мест, связанных с судьбой поэта, имена людей, с которыми он встречался, упоминание событий, которых он был свидетелем или о которых он слышал, внушают особенное, глубокое очарование. Вместе с ними в суровую и беспощадную тему поэмы вливаются притоки, берущие свое начало в жизни. На минуту тогда отходят жгущие воображение видения Ада или Рая, чтобы дать место образам, рожденным в мире и миру возвращаемым. Как раз такие строки больше, чем что-либо другое, сделали творение Данте народным. Италия вошла в него не как героический сюжет, не как пафос поэмы. Она была неотступно подле поэта во всех его мистических странствиях, наделяя его сравнениями, возбуждая воспоминаниями, давая вымыслу силу правды и слову зримую красоту. Благодаря этим строкам «Божественная комедия» как-то слилась с Италией. Без нее неполно все, что узнает здесь путешественник, и без Италии ее терцины не перескажут самой заветной их прелести.

Таких строк особенно много в «Чистилище». Самая атмосфера Чистилища ближе к нам, чем вечный мрак Ада или блистательные сферы Рая. Здесь все еще похоже на землю, и лишь от Стация Данте узнает, что здесь не бывает ни дождя, ни града, ни росы, ни облаков, ни радуги. Есть отенок печали в том, как тень Стация вспоминает про радугу, «которая там так часто преображает окрестность», «Che di

la cangia sovente contrade» (Purg. XXI). И этот оттенок — след глубокой любви Данте к миру и к его простым чудесам — нередко встречается в песнях «Чистилища». Едва ли в самом деле счастливыми кажутся поэту навсегда отделенные от земли души, которые он встречает здесь. Глубокую жалость вызывает в нем это «святое стадо» — «la santa gregia». Когда Форезе спрашивает его, почему он скрывает от теней, что он не тень, Данте отвечает: «Se te riduci a mente Qual fosti meso, e quale io teco fui, Ancor sia grave il memorar presente» (Purg. С. XXIII).

«Тебе было бы еще тяжело вспомнить, каким ты был, когда мы знали друг друга».

Данте с улыбкой писал о своем старом друге, ленивце Бельаква, который не слишком спешил подниматься на священную гору. И перед самым порогом Чистилища он, Виргилий и толпа теней, все они заслушиваются музыканта Казеллы, забывая даже о вечном спасении ради земных песней о любви. «Lo mio maestro ed io e quella gente Ch'eran con lui, parevan si contenti, Com'a nessun toccasse altro la mente» (Purg. С. II)³⁸.

Поэма Данте говорит, что даже у предела иной жизни наша душа бывает все еще обращена к земле. У самого входа в Чистилище новые созвездия не мешают поэту встретить вечер так, как он встречал его в своих скитаниях. «Era gia l'ora che volge 'l disio A' naviganti, e'ntenerisce 'l cuore Lo di, ch'han detto a'dolci amici a Dio? che lo nuovo peregrin d'amore Punge se ode squilla di lontano, Che paja 'l giorno pianger che si muore» (Purg. С. VIII).

«Был час, который заставляет грустить мореплавателей, их сердце умягчает день, когда они сказали «прости» милым друзьям, — час, наполняющий любовью нового странника, когда он слышит далекий звон, и ему кажется, что это плачет умирающий день».

Флоренция внушила ему эту любовь к миру и к иным мгновениям короткой жизни, ради которых можно забыть даже о пути к блаженству. Не делает ли она более ценным существование каждого из нас, ее мимолетных гостей? Этот город, такой обыкновенный в своих лавках, новых домах, новых улицах, где-то хранит для каждого целый клад еще незнакомых чувств, еще неизведанных по тонкости впечатлений. Но даже обыкновенное скоро перестает здесь быть

таким, по мере того как жизнь путешественника обращается в поклонение и сам он из простого любопытного становится пилигримом, — любимое Данте слово!

Есть общее в том, как воспринимается Флоренция, с впечатлением от чтения «Божественной комедии». В обоих та же стройность — стройность великолепного дерева, — та же отчетливость и завершенность, та же гениальная легкость в великом. Камни Флоренции, так кажется, легче, чем камни, из которых сложены другие города. Происхождение и природа слов Данте кажутся иными, чем происхождение и природа обыкновенных человеческих слов. В самом коричневатом цвете здешних дворцов есть высшее благородство — плащ такого цвета был бы уместен на плечах короля, скрывшего свою судьбу под судьбой странника. И подобно тому как бесконечную нежность внушают эпизоды, включенные в суровую повесть Данте, так трепетную прелесть приобретают иные минуты, скользнувшие в строгом и простом течении флорентийской жизни.

Одну из таких минут принес октябрьский вечер, подкравшийся незаметно, когда мы были в церкви Сан-Никколо и рассматривали «Успение» Алессо Бальдовинетти. Оставив погружаться в тень цветочный саркофаг простодушного Алессо, мы вышли из церкви и скоро очутились за городскими воротами. Вместо того чтобы подниматься к Сан-Миниато, мы пошли в гору направо, вдоль взбирающихся по ее хребту зубчатых стен Флоренции. С другой стороны этой узкой дороги тянутся оливковые сады. В тот влажный вечер чище светилось серебро их листьев, омытое теплым дождем. Мы поднимались тихо, глубоко дыша, вдыхая запах оливок, земли, влаги — крепкий запах флорентийской осени. Тихо навстречу нам опускались сумерки. День ушел и растворился в сиянии без блеска, которое было во всем — в светлом эфире неба, в серебре садов, в мокрых камнях старинных стен. Впечатление серафической прозрачности охватило душу с никогда не испытанной до тех пор силой. Глубокое молчание было нарушено лишь шорохом капель и падением маленьких созревших плодов. Было слышно, как бьется сердце, как входит в него, чтобы никогда более его не покинуть, любовь к Флоренции. Никогда не был так светел для глаз мир, как в тот осенний теплый и влажный вечер на ее смиренной окраине. Такая минута — одна из тех минут, которых не

заглушит потом повседневная суэта горожан и приезжих на Кальцайоли или Торнабуони. Влажное дыхание такого деревенского вечера способно надолго освежить сухость, возникшую от слишком прилежного общения с «пылью веков» в музеях и галереях. Флоренция жива, и ее душа еще не вся в ее картинах и дворцах, она говорит с каждым на языке простом и понятном, как язык родины. И для русского путешественника, может быть, особенно дорого, что здесь всегда чувствуется близость деревни. Смены года, оборот сельского труда и сельского житья здесь всегда заметны, заметны праздники и базарные дни: тогда люднее на улицах и в маленьких трактирах тогда готовят к обеду лишнее блюдо. Тогда на площади перед Сан-Лоренцо любители искусства, которые спешат на поклон к гробницам Микеланджело, смешиваются с толпой загорелых крестьян, только что сваливших на соседнем рынке возы овощей и теперь покупающих всякую всячину на торге вокруг мраморного Джованни делле Банде Нере.

На этом народном торге, где и теперь есть еще несколько ларей с книгами, Роберт Броунинг купил книгу, содержащую рассказ об одном старинном злодеянии. Он сделал его сюжетом своей великой поэмы «Кольцо и книга». Не есть ли это тоже проявление особенного свойства Флоренции, близости народного и жизненно простого в ней к вершинам творческого и духовного? Простое здесь никогда не было и не может быть низменным.

В первых строках своей поэмы Роберт Броунинг рассказывает, как, совершив покупку, он шел и читал на ходу найденную им книгу, пробираясь сквозь толпу продавцов и покупателей, проходя улицу за улицей, мимо палаццо Строщи, мимо церкви Тринита и затем через мост, пока наконец не дошел до своего дома и не прочел всей книги. Этот дом Броунинга, «Casa Guidi»³⁹, находящийся недалеко от дворца Питти, отмечен доской, поминающей его жену, также поэта, Елизавету Баррет Броунинг, «которая сделала из своих стихов золотое кольцо, соединившее Италию с Англией». Во Флоренции прошли лучшие годы Броунингов, и во Флоренции умерла Елизавета. После ее смерти Роберт Броунинг уехал из Флоренции, и, хотя потом еще очень часто бывал и долго жил в Италии, сюда он более уже никогда не возвращался.

Для этого почти современного нам поэта, напоминающего иногда Данте энергией выражения и неустанным стремлением в высоту, Флоренция явилась образом величайшего счастья и величайшего горя всей жизни, как являлась она Данте шестисот лет тому назад. Броунинг был ей чужой по рождению, по языку, но она вошла в его судьбу как дом его любви и дом его поэзии. Он пришел к ней со всем, что дала ему жизнь, и так должен придти к Флоренции тот, кто хочет ее узнать. Кто полную свою душу несет сюда — не один только интерес ума или глаза, но все свои чувства и силы, все, что было в жизни, ее правду, ее обманы, ее радости и ее боль и ее сны, — тот не уйдет отсюда без внутренних наитий.

Ближе всего к Флоренции тот, кто любит. Для пилигримов любви она священна; в ее светлом воздухе легче и чище сгорает сердце. Счастье любви здесь благороднее, страдание прекраснее, разлука сладостнее. На этом древнем кладбище любви слишком много сожжено великих душ и слишком много пролито драгоценных слез, чтобы не верить здесь в искупление. Все, что здесь создано, создано любовью. Храм и картина, фреска и барельеф — это все кенотафии ее долгого сна, не смерти, а только сна. Старое каждый миг оживает здесь, сливается с новым и в нем снова живет. Так, вечное благоухание роз в здешних монастырях приносит новому пришельцу вместе с раздумьем о прошлом весть о его любви. Так, в глубокий синий вечер на площадке у Сан-Миниато, когда порывы ветра налетают из горных ущелий и когда огни Флоренции внизу кажутся тревожными, величавые исторические тени вдруг расступаются, чтобы дать место иным образам и тоске сердца, внушенной ими. Тогда хочется долго и одиноко ходить здесь, слушая, как шуршит ветер песком, встречая опускающуюся дождливую ночь, и затем подойти к решетке и, наклонившись над темным пространством, над Флоренцией, тихо позвать: «О Биче!» Флорентийский поэт сказал о себе:

«...Io mi son un, che, quando Amore spira noto, e a quel modo Che detta dentro vo significando». (Purg. C. XXIV).

«Я тот, кто пишет, когда побуждает к тому любовь, и так записываю я только, что говорит во мне».

Поэма Данте есть создание его любви, и оттого она составляет гордость всех любящих. И оттого Флоренция до сих пор принимает явление каждой любви, готовая увенчать

ее ветвями оливок и лавров, фиалками и розами, готовая разостлать на ее пути ковры серебряного света. Здесь нельзя поверить, что Беатриче Дантовой поэмы была лишь идеей любви. Увидя ее снова в Чистилище, Данте восклицает: «*Conosco i segni dell' antica fiamma*» (Purg. С. XXX). «Узнаю знаки древнего пламени». И что-то звучит в этих словах, отчего нельзя представить себе пламя, которым вновь вспыхнула душа Данте, бесцветным пламенем идейного горения. В этом «*antica fiamma*»⁴⁰ нам чудятся боль и счастье любви живой и явленной. Свет любви Данте, божественный, как все, что связано с этим человеком, навсегда остался над Флоренцией, подобно прекрасной немеркнувшей заре. Благодаря этому, быть может, Флоренция стала местом веры и радости. Она заставляет верить каждого, что ее Дантова заря обещает и для него новый день. Каждый, кто смотрит на нее с высот Сан-Миниато, принимает крещение во имя любви. И в его душе воскресает тогда *Vita Nuova*⁴¹.

Кватроченто

1

Именем кватроченто называют ту эпоху итальянского Возрождения, которая заключена в пределы XV столетия. На необъятном кладбище истории, бесследно поглотившем целые народы, среди запутанного лабиринта могил, приютивших невечные страсти, недо воплощенные порывы, несделанные дела, памятник кватроченто возвышается одиноко и отдельно, прекрасный и законченный, как создание художника. У этой эпохи было изумляющее полнотой жизни существование. Другие эпохи проходят перед нашим умственным взором, как идейные волны нескончаемого исторического прилива. Кватроченто обращается к нашим чувствам, мы постигаем его так же, как постигаем состояние окружающего нас мира, — взглядом, дыханием, прикосновением. Для познания этого прошлого мало одного умозрения, подобно тому как мало его одного для близкого общения с человеком. И в том и в другом случае не столько важно суждение разума, сколько мгновенное впечатление глаза или бессознательное ощущение тела.

При каждом приближении к кватроченто до сих пор бывает слышно биение великого сердца, переполненного благороднейшей и чистой кровью. Иногда кажется, что история напрасно заключила эту эпоху в свои владения. Ее смерть больше похожа на сонный плен — тот плен, который держит в своих легких оковах людей Флоренции, изваянных флорентийскими скульпторами на флорентийских гробницах. Чуть заметная гордая улыбка на их тонких губах знаменует счастливейшую победу человечества, победу над смертью.

Флоренция была колыбелью кватроченто и его саркофагом. В других итальянских городах путешественник встречается с накоплениями различных исторических эпох, то резко отрицающих друг друга, как в Риме, то странно примиренных, как в Венеции. На улицах Флоренции призрачно все, что было до начала XV столетия; ее «исход» лишь грезится нам над страницами священной книги Данте. Фрески учеников Джотто вмещают такую слабую жизнь рядом с излучающими все силы жизни творениями художников кватроченто. В них вошла целиком судьба чудесного города, и «двери будущего», по выражению Данте, оказались закрытыми. Еще столетие самоуничтожающей борьбы, еще несколько ярких событий, трагических бедствий, монументальных фигур, едва успевающих прикрыть неотвратимое угасание, — и Флоренция перестала существовать. Три века новой европейской истории растаяли в лучах единственного века, который поглотил всю ее энергию. Они едва коснулись ее старых камней, покрывая их золотом и чернью, драгоценным убором времени.

Кватроченто до сих пор остается настоящей жизненной стихией Флоренции. Познание этого прошлого мало нуждается в архивных розысках, в отвлеченной работе восстановления по законам исторической логики. Для того чтобы проникнуть в дух кватроченто, достаточно жить во Флоренции, бродить по ее улицам, увенчанным выступающими карнизами, заходить в ее церкви, которые хранят на стенах фрески, напоминающие цветом вино и мед, следить взором за убегающими аркадами ее монастырских дворов. Историю ее гения можно прочесть в изгибе нарисованной линии, в тонкости барельефа, в начертании колонны. Предмет наших розысков здесь — всегда дело рук человеческих, и мы, как некогда Фома, прикосновением руки можем увериться

в этом посмертном бытии, в этом торжестве над смертью. Как в евангельском событии, здесь является бессмертным не только бесплотный дух, но и телесное его воплощение, сохранившее голос, улыбку на устах, теплоту тела и свежесть незакрывшихся ран.

Кватроченто выражает все свое содержание в накопленных им вещественных образах. У этой эпохи нет стремления к глубине, она может показаться бедной идеями и прозрениями. Данте увлекает наше воображение в подземные пропасти или уносит его к небесным сферам. Даже Чистилище его имеет форму горы; его мысль знает только восхождение и нисхождение, углубление и полет, она всегда уходит от поверхности земли. Но кватроченто как раз больше всего любило землю, ее оно покорило и ей служило, разливаясь широко и свободно по ее поверхности. Когда его платоники созерцали небо, каким, в сущности, далеким казалось им сияние звезд! И когда до острого слуха его героев доходил гул подземных пустот, с каким легким сердцем возвращались они после минутного раздумья к прерванному делу своего великолепного дня!

Содержание кватроченто исчерпывается таким простым понятием, как жизнь в мире. Исполнение этого простейшего из всех назначений человека привело к полному и быстрому расцвету искусства, который представляется чудом для нас, верных иной заповеди, обреченных на жизнь в себе и отделенных от мира. Отношение флорентийца XV века к природе и жизни было беднее оттенками, чем наше, оно не могло включать всех тонкостей нашей спиритуализации. Но оно было прочнее, искреннее и вернее. Там, где мы чувствуем себя как в гостинице, где недоверчиво располагаемся на несколько дней и ворчим на равнодушного хозяина, там флорентиец кватроченто чувствовал себя как в своем родовом имении. Для него все было делом его рук или делом предков. Он знал каждое дерево в своем саду жизни и терпеливо верил, что каждое из них даст плоды если не ему, так его детям. Нас поражает чувство вечности, которым проникнуто искусство кватроченто, нам непонятна его настойчивая мысль о будущем. Но эта неожиданная, на первый взгляд, мудрость, не есть ли она в сущности бессознательная мудрость всякого хозяина своей земли и всякого господина своих дел? Окинуть взглядом лежащий вокруг

мир, услышать зов его вещей и протянуть к ним руку, отдать им свое сердце, ничего не утаивая из дарованных ему сил, — в такую минуту человек перестает быть гостем на земле и бросает в нее полновесное зерно будущего.

Для того чтобы флорентиец кватроченто мог окинуть взглядом свои владения, они не должны были быть безмерны. Мир, в котором он жил, был невелик, и горизонт его был замкнут лысыми Апенниннами Пистойи с одной стороны и усеянными виноградниками холмами Кианти — с другой. Еще не пришло время для беспокойных и себялюбивых душ, считающих своим отечеством весь мир, но, в сущности, всему чужих и везде лишних. Отечество — это Флоренция, она — новый Рим и новые Афины, она — храм, мастерская, место, хранимое Богом и любимое богами. Все в ней должно быть понятно, все освящено историей и украшено искусством. Каждая новая жизнь, отданная ее благу, каждый талант, поглощенный служением ей, направлены рукой ее художественного гения.

Искусство кажется главным занятием Флоренции XV века. Для создания того, что остается до сих пор и что уже исчезло, были необходимы усилия целой расы художников. Было необходимо, чтобы художественное сквозило во всем, как основа жизни. Историки культуры знают, как кватроченто сделало искусством все — любовь, просвещение, торговлю, даже политику, даже войну. Никогда человечество не было так беззаботно по отношению к причине вещей, и никогда оно не было так чутко к их явлениям. Мир дан человеку, и так как это — малый мир, то в нем драгоценно все, каждое движение нагого тела, каждый завиток виноградного листа, каждая жемчужина в уборе женщины. Для глаза флорентийского художника не было ничего малого и незначительного в зрелище жизни. Все составляло для него предмет познания.

Но знание вещей, к которому стремился человек кватроченто, нисколько не похоже на то знание, которое составляет гордость нашего века. Наше положение в мире всегда напоминает положение ученого, который, прогуливаясь по саду, не узнает в нем ни одного дерева, хотя отлично знает общие законы роста деревьев. Рядом с этим флорентиец XV века кажется садовником, который зорким глазом или прикосновением любящей руки узнает каждое дерево и его

отдельную судьбу. Там, где мы видим общее и, значит, всегда чужое, там художник кватроченто видел особенное и свое. Это сделало возможным торжество индивидуализма во флорентийском искусстве и флорентийской истории. К этой истории едва ли даже можно подходить с безличным собирательным понятием о народе. Может быть, единственно верным рассказом об истории Флоренции в XV веке был бы рассказ о судьбе каждого из ее обитателей, следившего мальчиком за сооружением дверей Гиберти и глубоким старцем пришедшего вместе с другими, чтобы сравнить картоны Леонардо и Микеланджело, заказанные им Флорентийской республикой.

Когда с высоты прошедших лет мы смотрим на Флоренцию кватроченто, мы не видим на ее улицах нестройной и гудящей одним звуком толпы современных городов. Наше понятие о человечестве становится облагороженным, когда мы видим там лишь отдельные фигуры, бросающие каждая свою резкую тень на гладкие коричневые стены флорентийских дворцов. Мы свободнее наблюдаем страсть на лицах немногих убийц, сжимающих кинжалы, которых заговор Пацци привел в просторный неф Санта-Мария дель Фьоре. Мы яснее слышим беседы кружка гуманистов, собравшихся вокруг Леоне Баттиста Альберти под соснами Камальдолей. Нигде, даже в военном лагере, даже около окруженного лесами собора, даже в товарных складах Калималы, мы не увидим человека, униженного до положения обитателя улья или муравейника. Одинокие и важные фигуры виднеются там в мраморной пыли скромной мастерской или у неоконченной фрески на еще сырой и прохладной стене церкви. Их имена, медленно прочитанные одно за другим, составляют историю гения кватроченто.

2

Происхождение искусства кватроченто до сих пор остается одной из исторических загадок. На протяжении XIV века Италия видела начало, распространение и упадок художественных школ, представлявших в живописи традиции Джотто, в скульптуре — традиции пизанских мастеров. Как случилось, что в ту самую минуту, когда оба эти искусства оказались изжитыми и одряхлевшими, Флоренция дала

жизнь новому искусству, более зрелому, более могущественному и более прекрасному? Откуда явились в ней, другими словами, Донателло и Мазаччио? Вот чего мы до сих пор не знаем. Иногда кажется, что и здесь, как перед Джотто, не остается ничего другого, кроме признания таинственной воли гения. Но история искусства не любит прибегать к этому последнему средству: слишком частые ссылки на гениальность могут сделать непрочным все возводимое ею здание. Простое объяснение давала некогда легенда о подражании Донателло античным образцам. Новейший критицизм отвергнул эту легенду, и она не принадлежит к числу тех, о которых хотелось бы пожалеть. Время первых опытов Донателло и юности Мазаччио представляется теперь в гораздо более сложном освещении, чем представлялось оно, когда господствовало убеждение, что итальянское Возрождение было только возрождением классической древности.

Это время теперь еще больше привлекает воображение угадываемым в нем великим брожением душ. Начало кварточенто полно тем самым волшебством пробуждения, которое заставляет грезить и прислушиваться на летнем рассвете или ранней весной в лесу. Оно приближает к сокровенному моменту новой эпохи, к таинственному рождению ее творческих сил. Там сквозь туман столетий мы смутно различаем образование ее линий жизни, ее художественных верований, надежд и тяготений. Для нас ясно только, что источники нового существования были многочисленны и разнообразны. Легенда о влиянии античного не была, разумеется, совершенно праздным измышлением. Записки современника и соперника Донателло, Лоренцо Гиберти, открывают в одном месте отношение художника начала XV века к сохраненному для него в итальянской земле классическому наследию. Описывая найденную статую гермафродита, он говорит: «Высота мастерства здесь была такой, что человеческая речь бессильна выразить ее красоту... Повреждения не мешали угадывать чудеса, которые статуя представляла взору, когда была в своем первоначальном виде. И когда взгляд постигал наконец в ней все, тогда оказывалось, что осязание может открыть в ней еще новые совершенства». Такой же энтузиазм перед классическим, несомненно, испытывал и Донателло, но он не сделался от этого робким учеником и подражателем древних. В его

искусстве есть черты, чуждые формальности тех античных фрагментов, которые могли быть ему известны. Почти повсюду в его произведениях виден беспокойный дух, видна немного дикая энергия, находящаяся в каком-то родстве со скульптурами готических соборов.

Еще прежде, чем Донателло и Мазаччио были призваны к великой деятельности, в различных итальянских городах появились художники, предвещавшие кватроченто своим чувством природы. Зрелище мира открывалось для них в образах их деревенской родины. Джентиле да Фабриано первый проникся детской, «подробной» любовью к природе, к цветам, птицам и травам. Для него привлекательной была прежде всего нарядность всех этих пестрых и приятных вещей. Они тешили его наивное и недалекое воображение так же, как придуманные им миловидные принцы, выставяющие напоказ свои расшитые золотом камзолы. Но уже у другого художника, современного Джентиле, у Пизанелло, родом из Вероны, мы встречаем гораздо более серьезное чувство природы. Немногие картины и многочисленные рисунки, оставшиеся после Пизанелло, показывают, что он был одержим настоящей страстью ко всему, что живет, движется и дышит в доступном ему мире — в том малом мире, в котором художники кватроченто находили неиссякаемые источники искусства. И Пизанелло, и Джентиле да Фабриано ездили по всей Италии, как бы исполняя этим возложенную на них историей миссию. Они были, конечно, и во Флоренции; здесь сродные с их чувством природы склонности уже обнаруживались в живописи Мазолино и Фра Анджелико. У Мазолино учился Мазаччио, но мало что передалось от учителя ученику. Настоящим духовным отцом Мазаччио был Донателло. В этих двух мастерах обнаружались подлинные черты флорентийского гения. Благодаря им Флоренция сделалась столицей кватроченто, так как от них пошла та главная, большая дорога, по которой направилось искусство этого века.

Умиленное и ребяческое отношение к природе кроткого Джентиле и романтическая мечтательность Пизанелло не пришлись к месту во Флоренции. Здесь родилась более героическая и торжественная концепция мира. Над флорентийцами как будто с самого детства тяготело сознание выпавших на их долю великих предначертаний. Оно заставило Донателло проявить колоссальное напряжение

энергии. Никакой другой художник не спешил сделать так много, не стремился так настойчиво закрепить каждую мелькнувшую перед ним художественную возможность. Произведения Донателло — это сам олицетворенный труд художника кватроченто, они сохраняют весь пыл его замыслов, всю самоотверженную честность его порывов. Обращаясь к ним, мы как будто еще и теперь застаем его за работой, мы никогда не видим его почившим от дел для умудренного созерцания. Великий флорентийский скульптор всегда кажется нам похожим на изваянного им святого Георгия — он едва успевает перевести дыхание между двумя совершенными им подвигами; мысль о новых подвигах никогда не сходит с его чела.

Бескорыстный Донателло, вешавший кошелек с деньгами у двери своей мастерской, откуда его друзья и ученики брали столько, сколько им нужно, являет и высочайший пример духовного бескорыстия. Он так много работал для будущего и для других, что не всегда успевал уберечь себя для настоящего. Он тратил иногда свой дар слишком нерасчетливо, но не будет ли мелочной скупостью с нашей стороны подсчет всех его несостоятельности? Будем помнить о нем прежде всего в славе его кантории, сохраняющейся теперь в Опера дель Дуомо. Даже скульпторам лучшей поры Греции не удавалось подчинить такому гениально стройному ритму исступление танца. Целое море жизненной силы должно было кипеть в художнике, создавшем эти фигуры. Поистине железными кажутся нам его руки, удержавшие в строгих и связанных между собой формах выплеснутые в мир хаотические волны движения.

Донателло дожил до глубокой старости. Мазаччио умер почти юношей, не успев дожить до тридцати лет. Но какая это необыкновенная юность — все искусство Мазаччио проникнуто чувством глубокой зрелости! Богоматерь с Младенцем и святой Анной, находящаяся теперь во Флорентийской академии, считается одной из первых работ Мазаччио. И, однако, едва ли знаменитая луврская картина Леонардо представляет более торжественную, глубокую и важную передачу этой темы. В творении Мазаччио нет ни следа юношеской гибкости, положительно, оно кажется самой строгой картиной даже в строгой Флоренции. Художник, наделенный таким удивительным инстинктом существен-

ного и большого, легко устоял перед соблазнами красивого и занимательного, которые в изобилии рассыпало перед ним природное чувство. Флоренция подымала своих художников на такую высоту требований, какой не знали художники, родившиеся в глухих провинциальных городках. Только в ней могло воспитаться такое тяготение к монументальности, какое было у Мазаччио.

В справедливо прославленных фресках в церкви Кармине Мазаччио одним усилием гения воскресил после Джотто монументальную живопись и тем утвердил право Флоренции на первенство в искусстве кватроченто. Быть может, без этих фресок XV век еще долго блуждал бы по цветочным коврам, усеянным птицами и бабочками, воплощавшим простодушные мечты Джентиле и его сверстников. Характерное для того переходного времени «подробное» чувство природы могло раздробить внимание художников и измельчить их задачи. Было необходимо снова, как во времена Джотто, собрать все линии искусства в одной точке, как в фокусе, — привести все его устремления к одной цели. Для Мазаччио, как и для Джотто некогда, этой целью оказался человек. На фресках в Кармине просты до неприметности пейзажные фоны, и никакие вводные эпизоды, никакие звери и птицы, никакие наряды и узоры не отвлекают внимания от человеческих фигур и образуемых ими групп. И эти фигуры таковы, что они заставили Беренсона воскликнуть: «Как быстро подобная раса должна была покорить землю, не зная других соперников, кроме сил природы! Все, что делают эти люди, внушает сознание важности просто потому, что это делают они, — каждое движение и каждый поворот их влияют на судьбы мира». С той минуты, когда это героическое представление о человечестве было запечатлено на стенах Кармине, искусство кватроченто не могло уклониться от пути, который спустя столетие привел к Микеланджело.

3

В искусстве XV века во Флоренции легко заметить две линии жизни, мало соприкасающиеся на всем их протяжении. Одна берет свое начало в творчестве Донателло и Мазаччио. Она проходит сквозь всякое тяготение к большому и существенному, сквозь всякое настойчивое искание важ-

нейших законов изображения. Она соединяет целое племя художников, поглощенных основной задачей искусства — задачей одухотворенной формы. Сюда принадлежат такие мастера, как Паоло Учелло, Доменико Венециано, бывший учителем Пьеро делла Франческа, Кастаньо, братья Поллайоло, Вероккио, и вдалеке за ними виднеется завершающий ряд Микеланджело. Другая линия ведет свое начало от таких запоздалых хранителей традиций византийской иконы и средневековой миниатюры, как Нери ди Биччи, от поздних джоттесков, как Спинелло Аретино, от художников-монахов и мечтателей, как Лоренцо Монако и Фра Анджелико. По этой линии в искусство кватроченто вошли благоухающие легенды и бедные формы Средневековья. И по ее направлению принялись те насаждения природного чувства, которые могли привиться в суровом и разреженном воздухе флорентийского интеллектуализма.

Художники, принадлежащие к этой линии искусства кватроченто, более популярны, свойственная их вещам прелесть была скорее оценена. Самое понятие о флорентийском кватроченто сливается для многих с представлением о Филиппо Липпи, Беноццо Гоццоли, Доменико Гирляндайо и Пьеро ди Козимо. Они и более многочисленны, ибо сюда примыкают почти все второстепенные мастера вроде Козимо Роселли и Лоренцо ди Креди, и почти все анонимы. И, однако, их право быть подлинными представителями Флоренции XV века гораздо более спорно, чем право наследников Донателло и Мазаччио. Привлекательность их искусства не искупает его внутренней слабости. Декоративная нарядность убранства и обстановки не всегда скрывает пустоту форм; миловидность лиц плохо вознаграждает за их малую одухотворенность. Только изредка поэтическое природное чувство, присущее некоторым из этих художников, например Беноццо Гоццоли или Пьеро ди Козимо, заставляет отдать им минутное предпочтение перед до сухости неумолимой и ничем не прикрашенной твердостью искателей чистой формы. И это бывает так редко, что иногда, как это почти и сделал Беренсон в своей книге, хочется закрыть глаза на всякое отклонение в художественном сложении кватроченто от начал, завещанных ему Донателло и Мазаччио. Мы не можем сделать этого лишь потому, что видим, как обе линии сплелись в конце XV века в творчестве двух его величайших и прекраснейших мастеров. Боттичелли и Лео-

нардо унаследовали так же много от Поллайоло и Вероккио, как много они унаследовали от любви к зрелищу мира, от простодушной впечатлительности и способности увлекаться других флорентийцев, менее разборчивых и менее строго сознавших миссию художника.

Но пока еще не пришло время явиться Боттичелли и Леонардо; в первой половине столетия дух подымающейся Флоренции и крепкое строение таких людей, как Козимо Медичи, Брунеллески и первые гуманисты, лучше всего понятны перед произведениями верного продолжателя Донателло и Мазаччио — Андреа дель Кастаньо. Одним из самых сильных и цельных флорентийских впечатлений остается воспоминание о посещении упраздненного монастыря Санта-Аполлония, преобразованного ныне в маленький музей Кастаньо. Здесь на стене монастырской трапезной сохраняется его «Тайная вечеря», и сюда же перенесены остатки фресок, написанных им на вилле Пандольфини в Леньяйи. В прохладной и тихой комнате Санта-Аполлония мы стоим лицом к лицу с художником; его фигуры и фрагменты написанного им фриза кажутся еще живым убранством на этих стенах, приютивших их после того, как были разрушены стены старинной виллы.

Там, исполняя волю одного из гордых флорентийских людей, Кастаньо написал некогда этих героев — покровителей Флоренции: ее поэтов, как Данте, Боккаччо и Петрарка, ее военачальников и граждан, как Николо Аччайоли, Фарината дельи Уберти и Филиппо Сколари, и далеких прародительниц ее души, сивиллу Кумскую, царицу амазонок Томиру и тираноубийцу Эсфирь. Вся флорентийская гражданственность начала XV века выражена в этих фигурах, сила которых равно заключена в их книгах и в их оружии. Расцвет кватроченто становится понятен, когда мы взираем на это воплощение прошлых побед духа и воли. Сознание своей доли в мире и своего господства над жизнью перестает удивлять, если представить, что за своей спиной современники Кастаньо чувствовали этот жест Петрарки, благословляющий на путь открытый, этот жест Данте, говорящий о достигнутых высотах, это благоволение сивиллы к судьбам Флоренции и эту непреклонную поступь Фарината дельи Уберти, который встал некогда на ее защиту один и с открытым лицом.

Во времена Кастаньо у Флоренции уже было огромное прошлое, и оно обязывало художника, вызывающего его тени, к языку монументальной живописи. В своих вымышленных портретах Кастаньо мудро избежал искушения подчеркнутых характеристик. Лица его героев бесстрастны, и не различными у каждого мыслями они полны, но одной и той же мыслью — суровым и торжественным обетом, который великое прошлое берет у будущего. Они драпируются в широкие одежды, падающие тяжелыми складками и образующие большие поверхности простых и сильных окрасок. Кастаньо особенно любил плотный темно-алый цвет домотканого флорентийского сукна — цвет густой и горячей крови, питавшей республиканские добродетели. Про этого художника Вазари сложил легенду, что он был убийцей своего товарища Доменико Венециано. Легенда теперь опровергнута доводами науки, но едва ли Вазари сложил ее без всяких к тому оснований. Если даже Кастаньо никого и не убивал, то все-таки способность убийства, несомненно, жила в его душе как одна из добродетелей его века.

Для Кастаньо сами апостолы Господа не были такими бесстрастными героями, как те существа, с которыми соединялись в его мыслях гордость и слава Флоренции. В его «Тайной вечере» изображены человеческие характеры, и в этом как раз заключается ее противоречие с законами монументального стиля. Но что за грозное и тревожное представление о человечестве выражено здесь! Глубокое недоверие друг к другу читается в глазах апостолов, и резкие черты их лиц говорят о неутихших страстях. Предательство Иуды не врывается здесь, как голос мирского зла, в святую и печальную гармонию последнего вечера. Оно родилось среди грубой пестроты этой комнаты и этих одежд так же естественно, как тяжелый сон Иоанна и разрушительное сомнение Фомы.

Таким изобразителем высшего напряжения человеческой страсти, той энергии, в блеске которой уже не различимы добро и зло, Кастаньо остается в немногих вещах, сохранившихся кое-где вне стен трапезной Санта-Аполлония. Перенесенная из госпиталя Санта-Мария Нуова в Уффиции его фреска «Голгофа» страшна не только страданием Распятого, но и душевной бурей предстоящих. Плач Богоматери слышится здесь как ужасающий вопль. Остроту ее про-

щального взгляда и движение рук мог так передать только художник, видевший последний взгляд, который бросает человек, пораженный в сердце ножом убийцы, когда его руки, сжимаясь судорожно, еще ловят жизнь.

4

Произведения Кастаньо проникнуты всеми неукротенными страстями жизни. В его лице человек кватроченто является наследником подвигов великого прошлого и покорителем мира. Но он не одержал еще своей главной и последней победы — над самим собой. Художник не преодолел еще в нем себялюбия человека, и только у прошлого он научился черпать высшее бесстрастие искусства. Окружающее возбуждало в нем слишком много разнородных чувств. Для него, как для всех современников старого Козимо, как для самого Козимо, еще не наступил момент созерцания. Над Флоренцией тяготело еще слишком много дел устроения, жизненных забот и тревог. Лишь в редкие промежутки между двумя денежными предприятиями, между двумя бессовестными политическими сделками Козимо Медичи мог мечтать о радостях отвлеченного размышления. И, как настоящий флорентиец кватроченто, обращенный лицом к будущему, в одну из таких минут он призвал мальчика по имени Марсилио Фичино и возложил на него обет воскрешения философии.

В те самые годы, когда Марсилио Фичино начинал благоговейно присматриваться к начертаниям греческих букв, подрастало новое поколение флорентийских художников, наполнившее своими творениями лучшую пору XV столетия. Именно к этому поколению мы должны обращаться, если желаем увидеть душевный тип художника кватроченто в его полном расцвете. И в поисках законченной и цельной фигуры этого времени трудно найти лучший образ, чем образ живописца, скульптора и ювелира Антонио Поллайоло. Он родился в 1429 году и получил художественное воспитание под руководством Гиберти, Донателло и Кастаньо. Он умер в Риме в самые последние годы XV века. Вторая половина этого столетия видела высокие достижения его в двух искусствах — его славу скульптора и его славу живописца, которую он делил со своим младшим братом Пьеро.

Отличие его времени и его дел от времен и дел его учителя Кастаньо хорошо видно из таких простых слов, сказанных об этом Вазари: «Его жизнь и его время были счастливейшими. Он нашел щедрость и богатство у пап и видел свою родину на высоте благополучия и в процветании таланта. Он был поэтому у всех в большом уважении. Если бы время не так благоприятствовало ему, его дело, может быть, не принесло бы тех же плодов, ибо всяческие волнения препятствуют приобретению познаний, составляющих занятия человека и дающих ему наслаждение». Современники Поллайоло любили наступивший для них досуг от житейских бурь, потому что этот досуг открывал простор для их мысли. Вот почему «одним из немногих подлинных благ, оставшихся на свете», казалась для них «жизнь свободная, ясная и беззаботная», по словам Лоренцо Великолепного, сказанным во введении к его стихотворному пересказу начал Платоновой философии: «*Libera vita, placida e sicura, che? quel po del ben ch'al mondo resta*»⁴². Только при этих условиях, только в этом спокойном, чистом и немного холодном воздухе могло высоко подняться вверх голубое пламя флорентийского интеллектуализма. Вера в безграничные владения человеческой мысли и в ее верховные права составляет существеннейшую черту в духовном образе кватроченто. Проявляя ее, Возрождение провело тем самым резкую пограничную линию, отделяющую его от Средневековья. Оно так дорожило ею, что охотно пожертвовало ради нее глубиной былого мистического опыта, красотой прежних чувств, не знавших над собой воли разума. Тем не менее слишком явной ошибкой кажется обычное теперь сопоставление интеллектуализма кватроченто с рационализмом XVIII века или с современным позитивизмом. При этом теряется из виду самое ценное, что было во флорентийском интеллектуализме, — его высокая напряженность, которая никогда больше уже не повторялась. Кватроченто успело создать мало идей, оно было временем, когда пробудилась лишь самая способность идейного творчества, интересная, как новая ставка в игре человеческих сил и характеров. Кватроченто не оставило после себя такого наследства «истин», какое оставил XVIII век и какое во что бы то ни стало желаем оставить мы, но оно оставило зато богатое наследство индивидуальностей. Мысль была для того времени поистине крепким

напитком, кружившим голову и умножившим жизненные силы вооруженной ею бесстрашной личности. Все живое и человеческое, что было в последующих эпохах, исчезло, оставив за собой только ряд выводов, только отвлеченные формулы своего существования. Выводы флорентийского кватроченто живут неумиряюще в сохранивших власть над всеми нашими чувствами образах и делах его людей.

Особенность флорентийского интеллектуализма становится ясной, если мы взглянем на его носителей. Чтобы видеть его арену, не в гостиную мы должны идти, как в XVIII столетии, и не в кабинет ученого, как теперь, но в одну из тех пыльных мастерских, наполненных шумом работы и шутками многочисленных учеников, которые содержали на новом рынке Флоренции Андреа Вероккио или Антонио Поллайоло. В одной из них вырос человек, который явился высшим и полным воплощением этой душевной способности кватроченто, — художник Леонардо да Винчи. Художник достиг вершин тогдашней мысли, конечно, не случайно, его судьба была уже предсказана другими художниками. Флорентийская мысль рождалась в художественной оболочке, и к познанию мира она знала только один путь — через искусство. Для тех людей, проводивших свои дни за изучением форм человеческого тела, за отыскиванием нового способа живописи, за открытием новых тонкостей в обработке мрамора или бронзы, желание познавать было такой же необходимостью, как желание утолить голод и жажду. Оно являлось к ним вместе с первым дыханием жизни, и отнять его не могли ни бедная юность, ни скудость образования, ни суровая простота трудовых дней.

Отношение к миру такого типичного художника своего времени, как Антонио Поллайоло, вернее всего может быть названо безграничным и бесстрашным любопытством. Нет ничего сделанного им, в чем не жила бы мысль пронизательная и твердая, как отточенное лезвие. Немногое дошло до нас из творений этого мастера, но этого достаточно, чтобы мы могли знать главную цель его любопытства. Поллайоло желал художественно раскрыть внутреннюю сущность движения. Он стремился постигнуть это явление в жизни нагого человеческого тела, ибо, как верно указывает Беренсон, никакое другое движение не может быть так воспринято

всеми нашими способностями, как движение нагого тела. Таким является нам Поллайоло в маленьких картинах Уффиций, изображающих подвиги Геркулеса, в лондонском св. Себастьяне, окруженном одетыми в тесно облегающие их тела костюмы стрелками из лука, в многочисленных рисунках и особенно в гениальной гравюре, изображающей битву десяти обнаженных людей.

При взгляде на эту ужасающую схватку голых нам становится понятен истинный предмет умственного бесстрашия Поллайоло. Рука художника создала фигуры, напряженные до высочайшей степени жизненной силой. Он приближается здесь к глубокому, как колодец, источнику движений и действий человека и бесстрашно заглядывает в него, не смущенный криками нагих бойцов, их жарким дыханием, их кровью. Поллайоло видел в движении откровение самого великого начала жизни. Ему казалось, что он лучше услышит его голос, если возьмет его в предельном выражении, в ту минуту жизни, которая решает — жизнь или смерть. И оттого — Геркулес и Антей, снова борьба и снова борьба — Геркулес и Гидра, Геркулес и Кентавр. Но не в эпизоде того или другого поединка здесь дело. Недаром и нагие бойцы, и каждая из этих маленьких картин в Уффици остаются в нашем представлении гигантским образом силы, во много раз превышающей обыкновенные человеческие силы. Поллайоло удалось влить в эти безупречно задуманные и исполненные произведения тот волшебный эликсир, тот крепкий и острый сок, которым питались разнообразные и огромные энергии кватроченто.

Каким образом достиг Поллайоло того, что все эти сцены дикой борьбы сохраняют ясность ритма, взвешенность форм и тонкую красоту движений? Времена Кастаньо миновали, у художника не было желания самому броситься в изображенную им зверскую схватку, он оставался в стороне, бесстрастным созерцателем, обнаруживающим свое глубокое волнение лишь беглой, испытующей, чисто флорентийской улыбкой. Таким представляется Поллайоло как автор рисунков, изображающих жизнь св. Иоанна Крестителя. По этим рисункам были исполнены двадцать семь вышивок, сохраняющихся в Опера дель Дуомо. Изумительно бережное выполнение позволяет видеть в них как бы подлинные работы самого Поллайоло, и таким об-

разом искупается отчасти потеря большинства его картин, барельефов и статуй. Внимание Поллайоло обостряется по мере приближения к последним событиям в жизни Иоанна. В сцене ареста уже чувствуется затаенная жестокая мысль. Лица воинов, ведущих святого к месту казни, напоминают лица десяти нагих бойцов. В сцене казни палач взмахивает мечом в совершенном упоении предвкушаемого удара; весь ужас убийства исчезает перед великолепием жизненной силы, претворенной в движение. Двое придворных замерли в неподвижном созерцании казни, точно переживая своим телом страшное наслаждение палача. Далее следует сцена, где Саломея приветствует дикой улыбкой отрубленную голову. Затем солдаты переносят тело святого, так странно удлиненное смертью. И наконец — погребение. Все значение смерти, выраженное на том языке, на каком Поллайоло умел так удивительно выражать жизнь, сказано здесь движением уроненной книзу иссохшей руки почившего. Художник не остановился перед тайной посмертного движения. Перед таким бесстрашием его любопытства трудно не содрогнуться.

Жестокость воображения, выказанная Антонио Поллайоло в этих картинах борьбы, казни, едва ли покажется кому-нибудь привлекательной душевной чертой. Но она не должна отталкивать. Флорентийский художник только честно исполнял свой долг перед жестокими и даже ужасными требованиями мысли. Светлое и холодное бесстрашие выражено им слишком явно, чтобы по направлению одного его любопытства можно было судить о всем его душевном объеме. Мы только смутно угадываем большую сложность его души, не известную ни его предшественнику Кастаньо, ни другим художникам начала столетия. В иной из его аллегорических добродетелей в Уффици мы так неожиданно на первый взгляд узнаем женственную мечтательность, глубокое томление духа, предсказывающие следующий момент флорентийской истории. Или это чувство, внушаемое с особенной силой берлинским Давидом и туринским Товием с ангелом, показывает, что даже бесстрашная мысль Поллайоло не успела окончательно пробудиться от волшебных снов Средневековья? Или мысль эта была так остра и напряженна, что великая усталость следовала за ней как тень, вливая в эти картины томность и больную грацию? Во флорентийском музее Барджелло есть терракотовый

бюст работы Поллайоло, известный под именем «Молодого воина». Дыхание недосказанности исходит от его лица, соединяющего в себе тонкую красоту, даже внутреннюю хрупкость с решительностью и мрачностью выражения. Быть может, этот портрет неизвестного ближе всего подходит к неуловимому душевному образу самого художника. О нем хочется вспоминать даже перед надгробными изображениями обоих братьев, погребенных с подобающим им достоинством в Риме, в Сан-Пьетро ин Винколи на Эсквiline.

5

Такие художники, как Донателло, Мазаччио, Кастаньо, Поллайоло и Вероккио, быстро уведат внимание из стен Флоренции XV века; слишком многое в них есть достояние всего мира, предмет общей истории гения. Быть может, к разным подробностям и особенностям флорентийского кватроченто нас приближают больше другие художники, не столь отвлеченные великими задачами от малых радостей простого существования. Эти малые флорентийцы удерживают наш взгляд около тысячи вещей, составляющих зрелище тогдашней жизни и еще сохранивших ее говор, ее улыбку. Ничто, например, не внушает такого очарования, как живопись безвестных флорентийских мастеров на так называемых кассоне, то есть расписных ларцах, в которых люди кватроченто хранили свои излюбленные вещи. Почти каждая европейская галерея и многие частные собрания украшены картинами, написанными на крышках таких ларцов. Едва ли не прекраснейшая из них сохраняется во Флорентийской академии. Она была предназначена для свадебного ларца и изображает свадьбу Боккаччо Адимари с Лизой Рикасоли. Свадебная процессия, проходящая перед флорентийским баптистерием, дала здесь повод безмянному художнику выразить детскую радость, которую ему внушали по-сказочному причудливые наряды раннего кватроченто. Выводя узор за узором, осторожно кладя маленькой кистью золото и светлые, веселые краски, удлиняя и утончая до какой-то птичьей стройности фигуры дам и манерно ведущих их за пальчики молодых людей, простодушный флорентийский живописец запечатлевал мечту о празднике жизни, которая

приснилась ему наяву в весенний свадебный день у мраморных стен Сан-Джованни.

В обширных мастерских известных флорентийских мастеров, вместе с теми учениками, которым суждены были высокие подвиги искусства, работали эти скромные живописцы «кассоне». Особенно много их образовалось в той обстановке, в которой сложился и расцвел дар Сандро Боттичелли. Его товарищем по мастерской Фра Филиппо был Якопо дель Селлайо, автор луврской истории Орфея и Эвридики. Самому Боттичелли приписывались прежде чудесные изображения на другом «кассоне» — иллюстрации к новелле Боккаччо о Настаджио дельи Онести. Третий подобный цикл — история Эсфири, разделенная между музеем Шантильи и частными коллекциями, — так близок по стилю к Боттичелли, что Беренсон считает его автором того последователя Сандро, которого, пока имя его не стало известно, он условно называет Амико ди Сандро. Из художников, представляющих определенные художественные индивидуальности, над «кассоне» работали Пьеро ди Козимо, Боттичини и особенно много — живший несколько раньше их Франческо Пезелино. У этого рано умершего сверстника Поллайоло есть черты настоящего романтика. Надо сказать, впрочем, что оттенок романтизма присущ всей живописи «кассоне» и что он как раз и составляет ее главную прелесть. Воображение маленьких художников кватроченто, занимавшихся этой живописью, всегда наполнено странно смешавшимися образами библейского предания, средневековой рыцарской легенды и античного мифа. Для них история Эсфири, и история Гризельды, и история Эвридики происходили в одной и той же стране. Там живут прекрасные принцы, драконы, восточные мудрецы, нимфы, античные герои и волшебные звери, и эта страна — просто страна сказки. Но не будем презирать детски мечтательных живописцев, отправлявшихся за вдохновением в эту страну по заказу каких-нибудь Барди, Торнабуони и Торриджияни. Ведь где-то в ее пределах Сандро Боттичелли явились образы его «Примаверы», его «Венеры и Марса», и Пьеро ди Козимо увидел там «Смерть Прокриды».

Деятельность малых флорентийцев не ограничивалась, разумеется, украшением «кассоне». Наиболее выдающимся из них удавалось выполнять целые монументальные циклы фресок. Таким был удивительно привлекательный художник

Алессо Бальдовинетти, занимающий в летописи кватроченто место между своим учителем Доменико Венециано и своим учеником Доменико Гирляндайо. Бальдовинетти не повезло, главный его труд — фрески, изображавшие поезд царицы Савской, в церкви Тринита — не дошел до нас. Зато в самое последнее время восстановлена его честь быть автором лучшей картины в зале раннего Возрождения в Лувре — «Мадонны», приписывавшейся прежде Пьеро дель Франческа. В этой вещи Алессо удалось подняться выше своего обычного уровня и создать одну из самых улыбчивых и нежных мадонн кватроченто. И все-таки, несмотря на это, его хочется причислить не к великим мастерам того века, но к малым флорентийцам. Так типичны для него многие черты этого трудолюбивого племени художников, что было бы жалко разлучать его с теми, среди которых его ожидает несомненное первенство.

Непосредственное и «подробное» природное чувство, возвестившее некогда зарю новой эры искусства среди омертвевших и схематичных форм позднего треченто, лучше всего сохранилось во Флоренции у таких малых мастеров, как Алессо Бальдовинетти. «В его картинах, — говорит Вазари, — можно видеть реки, мосты, скалы, травы, плоды, дороги, поля, города, деревни, амфитеатры и бесконечное множество подобных вещей». Любовь к этим вещам, к этому зрелищу мира сделала Алессо первым пейзажистом во Флоренции. Его пейзажные фоны прекраснее, чем пейзажные фоны любого из его флорентийских современников, и Антонио Поллайоло еще раз выказал свою глубокую артистичность тем, что остался в пейзаже верным последователем Алессо. Темой его пейзажей всегда является широкая речная долина с извивающейся посредине серебристой рекой, так живо напоминающая долину Арно близ Эмполи. Уходящие одна за другой цепи холмов окаймляют ее и уводят взор к далекому горизонту, внушая чувство полета в светлом и мягком воздухе над пространствами коричневых полей, усеянных отдельными деревьями, фермами и темными группами садов. Никакие другие пейзажи не воскрешают так живо перед нами строгую гармонию и прозрачность далей Тосканы.

Точно такой пейзаж служит фоном для луврской «Мадонны». И похожий на него пейзаж до сих пор удерживает надолго зрителя перед почти совершенно стершейся фреской

Алессо на внешней стене Анунциаты. Еще в XVIII веке она была, по свидетельству современников, в отличном состоянии. Невольную досаду вызывает мысль, что так допущена гибель замечательного произведения Алессо, в то время как заботливая рука оградила от разрушения менее ценные фрески Андрея дель Сарто на соседней стене. Но, кажется, еще тоньше красота пейзажного фона в другой сильно стершейся фреске Алессо — в его «Успении Богоматери» на стене церкви Сан-Никколо. И какая вообще ароматная вся эта вещь! Богоматерь, поддерживаемая ангелами, тихо возносится к небу, в то время как ее мраморный саркофаг наполнился красными и белыми розами. Лань мирно лежит на траве подле опустелого саркофага, и за ним открывается светлый пейзаж с неизбежной извилистой рекой и дымчатыми горами на горизонте. Эта фреска относится, по-видимому, к последним годам трудовой жизни Алессо. Малый флорентийский мастер является в ней в минуту подлинного величия сердца, которую дала ему крепкая старинная вера и сияющая первым расцветом юности любовь к миру.

6

Конец кватроченто не представляет той загадочности, которой облечено его происхождение. Переход к новой эпохе Возрождения совершился при грохоте разрушения, имевшего вид настоящей исторической катастрофы. Такие важные события, как нашествие французов и изгнание Медичи, такая резкая фигура, как Савонарола, образовали грань, за которой началось чинквеченто. Культура предшествовавшего века, разумеется, не была сметена бесследно, но она переродилась. И хотя есть неожиданность стихийного явления во всех этих исторических бедствиях, свалившихся на Италию в конце XV и начале XVI века, порой кажется, что люди предшествующего поколения уже смутно предчувствовали их.

Последние десятилетия кватроченто полны слишком глубокой тишиной, слишком обостренными мыслями, слишком напряженными и томящими чувствами. После того как флорентийский интеллектуализм почувствовал себя готовым в лице Пико делла Мирандола ответить на девятьсот вопросов, обнимающих полное знание Бога, мира

и человека, он встретился лицом к лицу с новыми тайнами. Светлая, дневная мысль кватроченто оказывалась здесь бессильной, и Пико делла Мирандола обратился к темной мудрости каббалы. Он так и умер, блуждая в непроницаемом мраке, умер молодым, прекрасным и блистательным, и с ним вместе умерла сама молодость человеческого духа. Пико делла Мирандола был настоящим героем Возрождения, что-то сверхъестественное есть в его жизни и божественное в его одаренности. Его явление кажется чудом, но это чудо было тогда не одиноким. Искусство тоже перешло на край чудесного, с тех пор как все его линии соединились в творчестве Леонардо.

После таких художников, как Боттичелли и Леонардо, искусство кватроченто не имело цели существования. Оно будто спешило еще при их жизни подвести итоги своей огромной деятельности. В ней появились живописцы, как Гирляндайо, готовые покрыть все стены Флоренции фресками. Целые горы мрамора разрабатывались в ней искусными руками малых скульпторов, как Дезидерио да Сеттиньяно, Бенедетто да Майяно и Мино да Фьезоле. Вместе с изделиями бесчисленных мастерских, вроде мастерской делла Роббиа, искусство хлынуло рекой в жизнь. В те годы накопила Флоренция свои несметные художественные богатства, которые до сих пор остаются нерастраченными, удивляя и радуя путешественника. Не было ремесла в тогдашней Флоренции, которое не поднялось бы на степень искусства. Но граница между ними не различима ясно в этот период еще оттого, что и ремесленное сильно примешалось тогда к художественному. Оно даже еще виднее от сопоставления с такими отдельными проявлениями гения, как Леонардо и Боттичелли. В самой плодовитости такого скульптора, как Мино да Фьезоле, или такого живописца, как Лоренцо ди Креди, уже есть нечто ремесленное — та ограниченность, с которой они не переставали повторять единственную ноту, которой звучала их душа. Этого не избежали даже такие художники, как более нервный, интересно чувствующий Филиппино Липпи и более чуткий, женственный Гирляндайо. Прославленные фрески последнего в Санта-Мария Новелла, законченные около 1490 года, являются как бы прощальным приветом стройной праздничной и живописной жизни кватроченто. Та легкость, с какой они исполнены,

говорит, что работа предшествующего поколения неутомимо проницательных художников была исполнена. Они не только открыли дорогу гению, но и посредственности Гирляндайо дали возможность быть привлекательной, почти прекрасной. Благодаря им не страшно зрелище неизбежной старости, неизбежного упадка, назначенных судьбой кватроченто, как и всякому другому искусству.

Появление в конце XV века индивидуальностей, как Леонардо и Пико дела Мирандола, вмещавших чудесно разнообразную одаренность, не столь уже противоречит, как это с первого взгляда кажется, уклонению к ремесленности, обнаруженному искусством того времени. Дело гения и работа целого народа ремесленников одинаково возможны лишь при наличности колоссального накопления энергии. В одном случае она сжигается в ослепительной молнии, в другом — сгорает на тихом огне бесчисленных очагов. Важно заметить, что в обоих случаях происходит трата того запаса душевных сил, который был накоплен предшествующими эпохами. Запас, сохраненный Флоренцией от начала столетия, от современных старому Козимо собирателей и приобретателей, был так велик, что всяческая трата его была главной заботой флорентийцев конца столетия. Люди того времени спешили проявить себя, где возможно и в чем только возможно. Они брались за все, что давало выход томящей их энергии мысли в полноте чувствований. Многие из них усвоили привычки гениев, и только беспристрастное суждение потомства узнало в них простых ремесленников. Но над таким богом своего времени, как Лоренцо Великолепный, мы невольно медлим произнести суд. Мы до сих пор смущены сверканием гениальности, мелькающей в разнообразных и противоречивых делах, мыслях и чувствах этого необыкновенного человека.

История сохранила воспоминание о Лоренцо Медичи как об одном из искуснейших политиков и правителей. Едва ли можно, однако, считать Лоренцо верным продолжателем своего деда Козимо. Его дети были обречены на изгнание, и это показывает, что политическое искусство Лоренцо не имело власти над будущим. В этой центральной для конца кватроченто фигуре уже иссяк главный источник, питавший жизненные эпохи, — чувство будущего. Сознание настоящего наполняло людей этого времени, прелесть каждой мину-

ты существования была понята ими как никогда. «Il tempo non aspetta ma via fugge», «Di doman non c'è certezza»⁴³ — вот то, что было главной мыслью Лоренцо и о чем он пел в своих танцевальных и карнавальных песнях. И самая слава его — это не столько слава покровителя юности Микеланджело, сколько слава хозяина виллы Каstellо, стены которой были украшены «Весной» и «Венерой», представлявшими полный расцвет Боттичелли.

Лоренцо Великолепный как бы олицетворяет собою осуществление всех разнообразных чаяний кватроченто. В нем окончен долгий путь, который предпринят был когда-то флорентийской душой с такими гордыми надеждами, с такой утренней бодростью. Можно ли удивляться, что в конце этого пути усталость и разочарование примешались к радости совершения и отдыха, что серая пыль времени легла тонким слоем на озаренные некогда лица? Такова судьба всех человеческих путешествий, и ее не избежал Лоренцо со своими друзьями. Они не избежали старости, впрочем, они-то, собственно, никогда даже не знали настоящей молодости — той молодости, о которой так много говорится в их поэзии. Едва ли мог быть молод душой Лоренцо, когда он слагал свои искусные сонеты в честь придуманной платонической любви. Едва ли молодость была в аристократической иронии его шуточных поэм, в тонко забавных стихах, которыми он воспевал деревенскую красоту Ненчии.

Любовь к деревне, проходящая сквозь всю поэзию Лоренцо Медичи, — это, может быть, тоже одно из чувств усталого человека. Когда силы жизни растрочены и самая жизнь прожита, мы больше умеем дорожить отдельными минутами, в которых нет ничего, кроме удержанной взором полосы полей, кроме ощущения ветра на лице и воспоминания о прозрачности неба. И Лоренцо уже умел беречь такие минуты, когда вспоминал утро соколиной охоты в Поджио а Кайяно. «Netta era l'aria fresca e cristallina...»⁴⁴ Такого «свежего и хрустального» воздуха еще много было в его жизни. Им еще дышала тогдашняя Флоренция; он сделал образ ее нетленным. Даже сознанию ближайших поколений Флоренция кватроченто, Флоренция Лоренцо Великолепного казалась явлением древнего божества в человеке, посетившим итальянскую землю. Простое обращение к ней возвышало дух. Когда через полвека ее верный летописец, но плохой

художник Джорджио Вазари взялся за ныне находящийся в Уффициях портрет Лоренцо, в нем странно воскресла еще раз гениальность старой Флоренции, создав его нечуткими руками глубокое и прекрасное произведение.

Судьба Боттичелли

Странно подумать, что лет пятьдесят тому назад Боттичелли считался одним из темных художников переходного времени, которые прошли в мире лишь затем, чтобы приготовить путь Рафаэлю. Люди нашего поколения вырастают с иным представлением о судьбах искусства. Флорентийское кватроченто кажется нам не переходным, но лучшим моментом Возрождения, и гений Боттичелли обозначает для нас высшую его точку. Нам просто трудно поверить, что писатели XVIII и начала XIX века, аббат Ланци, например, или Стендаль, упоминают имя Боттичелли только ради желания быть обстоятельными.

Как относились к Боттичелли его современники? На это трудно ответить, потому что свидетельства того времени чрезвычайно редки и самая жизнь этого художника мало известна. Вазари остается главным источником и в этом случае, но Вазари был человеком уже других времен, и от Боттичелли его отделили два важнейших события художественной истории — Микеланджело и Рафаэль. Можно сказать одно: Вазари говорит о Боттичелли с уважением, как о видном художнике только что сошедшего со сцены поколения. Его слова подтверждаются дошедшими до нас сведениями об официальной карьере Боттичелли: он был приближенным художником Медичи, руководил росписью стен Сикстинской капеллы, имел много больших заказов, участвовал в комиссиях. Все это делали и другие, но есть одно, чего нельзя сказать про других. В манускриптах Леонардо назван по имени только один художник, и этот художник «наш Боттичелли». Энигматичные слова Леонардо никогда не бывают случайны; в этом упоминании оставлено важное свидетельство того, что Боттичелли умели ценить проницательные люди тех времен.

Но лучше всего говорят об этом его картины. «Весна», «Рождение Венеры», «Венера и Марс» нисколько не похожи

на уединенные, ненужные, чужие для всех, кроме их автора, произведения. В них нет ничего неразделенного, они кого-то радовали, кто-то близко наслаждался ими, на них как будто остался след восхищенных и любующихся взоров. Предполагают, что берлинская Венера была скопирована каким-либо учеником Боттичелли с рождающейся Венеры, по заказу одного из гостей медичейской виллы, где прежде висела эта картина. Таким же образом, вероятно, произошла «Осень», находящаяся теперь в Шантильи, перерисованная с одной из фигур на ватиканских фресках. Бесчисленные варианты мадонн, вся эта обширная работа школы, более обширной даже, чем школа Леонардо, и насчитывавшей в своих рядах не одного хорошего художника, должна была утолять жажду особенных чувств, связанных и тогда, как и теперь, с именем Боттичелли.

В этом нет ничего удивительного, ибо редко какой художник так выражал духовное содержание своей эпохи, как Боттичелли. В его творчестве и в его жизни есть два ясно обозначенных периода. Время Джулиано и Симонетты, сонетов Лоренцо Великолепного и стансов Полициано, время турниров и карнаваловых шествий было временем расцвета Боттичелли. Время Савонаролы и иноземных нашествий, время апокалиптических бедствий Италии было временем его пути к гибели и забвению. Боттичелли разделил судьбу своего города и своего народа. Не убоимся сказать, что он был в жизни, как все, и свое земное путешествие совершил вместе с другими.

Для того чтобы лучше понять Боттичелли, надо знать то время и людей, его окружавших. Боттичелли и его друзья жили накануне великих исторических гроз. Эти грозы никогда не приходят внезапно. Предчувствие их задолго тяготеет в воздухе, делает бледными лица, неверными улыбки, беспокойными взоры. Оно примешивает смутную печаль к радостям, и эти радости становятся еще острее. Оно освобождает от сознания прочности вещей, делая движения легкими, не оставляющими следа. Оно вечно напоминает о смерти, и вся жизнь, весь мир кажутся милее и певучее. Наслаждения чередуются тогда с минутами раздумья, странное томление разлито во всем, и даже самые «Добродетели» в аллегориях Поллайоло поникают головой, точно сожалея о краткости греховного счастья.

Любовь царствует тогда в мире. Любовь Джулиано и Симонетты становится важным событием века, и Боттичелли доводит до нас ее священную память. Не казалась ли она, правда, самой прекрасной любовью на земле! Она длилась недолго и кончилась смертью обоих. Симонетта Каттанео, родом из Генуи, приехавшая во Флоренцию со своим мужем Марко Веспуччи в 1469 году, умерла от чахотки в апреле 1476 года. 26 апреля 1478 года Джулиано Медичи был заколот ножом наемного убийцы во Флорентийском соборе, во время заговора Пацци. Когда Симонетта Каттанео приехала во Флоренцию, Боттичелли было двадцать пять лет; он только что исполнил первую работу, доверенную ему торговой палатой. В год смерти Джулиано он был сложившимся, известным мастером, автором «Паллады», «Венеры и Марса», «Примаверы» и многих мадонн. Между этими годами прошла его молодость, его самое счастливое время. На глазах Симонетты и Джулиано родился гений Боттичелли, и оттого, быть может, эта молодая женщина и этот божественный юноша были для него самыми близкими и дорогими людьми. Его искусство полно сперва их образами, потом памятью о них. «Венера и Марс» — Симонетта и Джулиано, усталые путники, только что перешедшие полдень любви. «Примавера» — их любовь, окутанная тенью вечера, когда воспоминание о первой встрече уже смешивается с предчувствием смерти и вечный обет душ сменяет простые наслаждения. Лицо Симонетты составляет для Боттичелли неиссякаемый источник женской прелести. И Джулиано он не может забыть никогда. Его портреты, находящиеся в Берлине и в Бергамо, отмечены тяжелым скорбным чувством. Его бледное лицо с опущенными глазами и горькой складкой у рта навсегда связано с творчеством Боттичелли.

Мы не знаем жизни Сандро Боттичелли и никогда не узнаем ту женщину, которую он любил. Но, зная любовь Симонетты и Джулиано, зная его картины, мы знаем его любовь. В любви тех людей и того времени было что-то, что могло сделать расчетливого политика и искусного правителя Лоренцо настоящим поэтом и что заставило его написать удивительные строки о любви и смерти.

Миновал день, когда была погребена прекрасная Симонетта, оплакиваемая и сопровождаемая всей Флоренцией. И вот говорит Лоренцо: «Настал вечер. Я и самый близкий

мой друг шли, беседуя об утрате, постигнувшей всех нас. Воздух был чрезвычайно прозрачен, и, разговаривая, мы обратили взоры к очень яркой звезде, которая поднялась на востоке в таком блеске, что не только она затмила другие звезды, но даже предметы, расположенные на пути ее лучей, стали отбрасывать заметные тени. Мы некоторое время любовались ею, и я сказал затем, обратившись к моему другу: «Разве было бы удивительно, если бы душа той прекраснейшей дамы превратилась в эту новую планету или соединилась с ней? И если так, то что же удивляться ее великолепию? Ее красота в жизни была великой радостью наших глаз, пусть же утешит нас теперь ее далекое сияние. И если наши глаза слабы и слепы для этого блеска, то помолимся Богу или ее Духу, чтобы он даровал им силу и чтобы мы без ущерба для зрения могли созерцать ее!..»

Но что за дело нам до вечерних прогулок флорентийских поэтов, до планетных душ, до потемневших картин, запечатлевших одну старинную любовь? Отчего слава Боттичелли, погребенная в веках, должна была воскреснуть в недавние дни? Из всех писателей, говоривших о Боттичелли, Беренсон точнее других определил его художественный гений. Он называет его «величайшим художником линии из всех, какие только существовали в Европе». Ритм линии есть то, чем велик Боттичелли, в чем он ни с кем не сравним. Только при взгляде на его картины можно понять, чем является в живописи этот высокий и редкий дар. «Чтобы удержать глаз на плоскости, не давая ему искать глубины, чтобы всецело удержать внимание на ритме, Боттичелли берет все формы в движении», — говорит Беренсон. По его мнению, весь мир открывался для Боттичелли в линиях, выражающих движение. Но он не воспроизводил их в тех же точно сочетаниях, какие давала природа и действительность. Он отвлекал их от случайных обстоятельств реальности и свободно располагал эти первичные элементы движения, эти линейные формулы, повинувшись только своему внутреннему чувству ритма. Таков прием всякого декоративного творчества: Боттичелли строил свои картины из линий, как византийские мозаисты складывали свои композиции из окрашенных стеклышек или как восточные ткачи ткали свои ковры из цветных нитей. Но, добавим, здесь как раз видна пропасть, которая отделяет его от восточных мастеров украшения.

Творчество Боттичелли было отвлеченным; его пряжа была неосязаемой, и сотканые из нее уборы были уборы духа.

Если судить его творчество в полном объеме, не пропуская ничего, что когда-либо было им сделано, Боттичелли окажется в ряду других художников своего времени учеником Фра Филиппо Липпи, испытавшим в различные моменты своей жизни сильные влияния Поллайоло и Вероккио, соприкасающиеся иногда с Леонардо. Но можно забыть на время об его мадоннах и поклонениях волхвов, и даже о парижских фресках и лондонской картине, и даже, наконец, о «Примавере». Можно помнить только одно «Рождение Венеры» и в Боттичелли видеть только художника, написавшего эту одну картину. Это будет, конечно, неправильно с точки зрения истории, но ведь иногда, чтобы понять гениальное, надо забыть об истории. «Рождение Венеры» не только лучшая из картин Боттичелли — это лучшая из всех картин на свете.

Между тридцатым и сороковым годом своей жизни Сандро Боттичелли написал прекраснейшую из картин, существующих на земле. Фрески с виллы Лемми, что теперь в Париже, очень хороши, но они были написаны по случаю одной свадьбы, и дух случайного, временного остался в них. Нельзя не любить «Венеру и Марса» за ритм, за красоту образов, но все-таки здесь Боттичелли еще не отделяется от земли, не возвышается над эпизодом. Из прекрасных групп и фигур составлена «Примавера», но каждая из них в отдельности лучше, чем вся картина. «Рождение Венеры» поражает нас возвышением над человеческими темами. Оно поражает также совершенным единством произведения, в котором ничего нельзя ни прибавить, ни убавить и в котором самые незначительные подробности, самые незначительные оттенки манеры священны и нерасторжимы. Оно не может быть переложено ни в слова, ни даже в звуки музыки, оно слишком отвлеченно для этого, и ни одна капля материи не тяготит его бесплотных, невесомых линий.

Гениальные создания искусства всегда кажутся чудом, процесс их создания всегда остается тайной. К «Рождению Венеры» нет, в сущности, другого подхода, кроме безусловного поклонения. Но у нас есть возможность приблизиться к высшему моменту в творчестве Боттичелли путем сходных по духу с этой картиной его рисунков к «Божественной комедии». Эти рисунки иногда называют иллюстрациями,

и существует мнение, что само «Рождение Венеры» и «Примавера» были только иллюстрациями к стихам Полициано или других поэтов. Боттичелли должен был любить искусство слова, и образованность его была велика, если, как полагает Варбург, «Примавера» была навеяна только что открытой тогда поэмой Лукреция. Но произведения поэтов были для него важны лишь тем, что зажигали в нем вдохновение. Боттичелли мог писать картину, находясь под впечатлением чего-нибудь, но он никогда не пересказывал чужих слов. Он глубоко любил Данте, но называть его рисунки к «Божественной комедии» иллюстрациями — едва ли возможно. В этих рисунках нет никаких иллюстративных достоинств — ни ясности, ни обдуманности, ни планомерности, они кажутся запутанными, невнятными и рассеянными до последней степени. Сплошь и рядом в одну и ту же сцену включены различные эпизоды и различные моменты. Одна и та же фигура повторяется в них несколько раз подряд. И это происходит совсем не потому, что Боттичелли был плохим иллюстратором, но потому, что он не был им вовсе.

В этих рисунках нет ни привычки к иллюстрации, ни подходящего душевного склада. Эти линии художник заносил на бумагу в минуту глубокого и сосредоточенного душевного созерцания любимой и знаемой до последних частностей поэмы. Задача иллюстрации, мысль о посредничестве между автором и читателем несколько его не тревожила. Случай, какие-то внешние обстоятельства соединили эти рассеянные начертания в одно, и если нашлись тогда люди, ценившие их, то лишь потому, что и тогда были люди, для которых каждая линия Боттичелли была источником художественного наслаждения. Иногда в этих рисунках открывается с удивительной силой и немного жуткой близостью волшебный его дар ритмической линии. При взгляде на линии, которыми струится дым от светильников, при виде этих падающих роз в изображении процессий торжествующей церкви (Purg. XXX)⁴⁵ кажется, будто проникаешь в заветное святилище, в самый внутренний храм его гения. Там, в этом внутреннем храме, возникли в одно утро волны, ветры и розы «Рождения Венеры».

Боттичелли никогда не иллюстрировал поэзии Полициано, но, конечно, он знал ее, и она была для него не чужой. Полициано писал о Джулиано и Симонетте, об их встрече

и их любви, о турнирах, о радостях сельской жизни, цветах, о жемчужной заре, на которой родилась Венера. Боттичелли жил среди всего этого, он также видел турниры и любовные игры, он видел ужины на открытых террасах медичейских вилл, когда поэты читали стихи, и бледные лица Симонетты и Джулиано казались еще бледнее среди вечнозеленых деревьев. Он был вполне человеком своего времени и делил его особенности. И та отвлеченность его искусства, тот интеллектуализм, который уподобляет его душу легкому, текучему и бесцветному пламени, — ведь это тоже флорентийская черта и черта того времени. Уже тогда жил во Флоренции самый интеллектуальный из всех великих художников — Леонардо да Винчи. Здесь и лежит разгадка того притяжения, которое повлекло к Боттичелли людей нашего времени и вновь создало его славу. Мы можем умиляться на художников раннего кватроченто, так непосредственно и нераздельно общавшихся с природой. Но они остаются немного чужими для нас; путь к радостям, которые испытывал, положим, Пизанелло, закрыт для нас, может быть навсегда. Иное дело Боттичелли — он для нас «свой», в нем уже живет наша мысль, наше чувство и наше воображение. Его беспокойная душа утратила простую гармонию мира так же, как утратили ее мы. Она так же скатилась бесприютно в тех же надзвездных и холодных пространствах. Он был одним из первых художников нового человеческого сознания, выраженного в словах Паскаля: «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie»⁴⁶.

Патер первый понял чувство, которое проникает во все творчество этого флорентийца и которое сделало для нас его имя одним из самых дорогих имен в искусстве. В новейшем строгом и монументальном труде Хорна о Боттичелли удержана основная точка зрения Патера на идеологию флорентийского мастера. «Боттичелли, — говорит Патер, — принимает именно то, что Данте отвергнул, как недостойное ни ада, ни рая, — тот средний мир, в котором находятся люди, не принимающие участия в великой борьбе и не решающие великие судьбы, но совершающие великие отречения». И даже Богородица Боттичелли, по его мнению, «одна из тех, кто ни с Иеговой, ни с его врагами...»

Чертой теперешнего и прежнего интеллектуализма является склонность к духовному странствию. Наша мысль вечно бродит в далеких и прошлых мирах, скользя бездом-

ной тенью у чужих порогов, у потухших домашних огней, у покинутых алтарей и заброшенных храмов. Боттичелли преклонялся перед Данте, изучал его поэму, рисовал ее и писал к ней комментарии. Но какая пропасть отделяла его от «Божественной комедии»! Какое одиночество испытывала его душа, у которой не было никакого Вергилия и никакой Беатриче и которая в отчаянии готова была пойти даже за доминиканским монахом! Воображение Боттичелли стремилось воскресить классические мифы. Но вот что говорит Патер о «Рождении Венеры»: «Люди погрузились в дневные заботы, которые кончатся лишь с наступлением ночи. Богиня пробудилась раньше их, и кажется, что печаль легла на ее лице при мысли о целом дне, о долгом дне грядущей любви». Мысль уничтожила миф, но разбитый миф стал новым источником искусства.

Один из жизнеописателей Боттичелли говорит, что его мадонны и Венеры «производят впечатление утраты, вызывая в нас этим чувство неизгладимой печали... Одни из них утратили небо, другие — землю». В одних Боттичелли отрекся от христианского мира, в других — от языческого. Он заключил себя в тот «средний мир», где «души, недостойные ни ада, ни рая», или, по слову Данте: «*Che non furon ribelli, ne fur fedeli a Dio, ma per se foro*», сгорают священно-бесцельным пламенем творчества. Он был одним из первых героев нового человечества, обреченного жить под равнодушным небом и на опустошенной земле, усеянной обломками разбитых верований, пророчеств и обещаний. Он первым одиноко встречал утренний туман нового и долгого дня в истории мира под единственным знаменем чистого искусства.

Пленный дух

«Un pur esprit s'accroit sous l'corce des pierres».

*Gerardde Nerval. Vers dores*⁴⁷

В новой сакристии Сан-Лоренцо, перед гробницами Микеланджело, можно испытать самое чистое, самое огненное прикосновение к искусству, какое только дано испытывать человеку. Все силы, которыми искусство воздейству-

ет на человеческую душу, соединились здесь — важность и глубина замысла, гениальность воображения, величие образов, совершенство исполнения. Перед этим творением Микеланджело невольно думаешь, что заключенный в нем смысл должен быть истинным смыслом всякого вообще искусства. Серьезность и тишина являются здесь первыми впечатлениями, и даже без известного четверостишия Микеланджело едва ли кто-нибудь решился бы говорить здесь громко. Есть что-то в этих гробницах, что твердо повелевает быть безмолвным, и так же погруженным в раздумье, и так же таящим волнение чувств, как сам «Pensieroso»⁴⁸ на могиле Лоренцо. Чистое созерцание предписано здесь гениальным мастерством. Но в атмосфере, окружающей гробницы Микеланджело, нет полной прозрачности, она окрашена в темные цвета печали. Вместе с этим здесь не должно быть места для отвлеченного и бесстрастного созерцания. В сакристии Сан-Лоренцо нельзя провести часа, не испытывая все возрастающей острой душевной тревоги. Печаль разлита здесь во всем и ходит волнами от стены к стене. Что может быть решительнее этого опыта о мире, совершенного величайшим из художников? Имея перед глазами это откровение искусства, можно ли сомневаться в том, что печаль лежит в основе всех вещей, в основе каждой судьбы, в самой основе жизни.

Печаль Микеланджело — это печаль пробуждения. Каждая из его аллегорических фигур обращается к зрителю со вздохом: *non mi destar*⁴⁹. Традиция окрестила одну из них «Утром», другую — «Вечером», третью и четвертую — «Днем» и «Ночью». Но «Утро» осталось именем лучшей из них, лучше всего выражающей главную мысль Микеланджело. Ее следовало бы называть «Рассветом», вспоминая всегда, что на рассвете каждого дня есть минута, пронизывающая болью, тоской и рождающая тихий плач в сердце. Темнота ночи растворяется тогда в бледном свете зари, серые пелены становятся все тоньше и тоньше и сходят одна за другой с мучительной таинственностью, пока рассвет не станет наконец утром. Этими серыми пеленами еще окутано неясное в своих незаконченных формах «Утро» Микеланджело.

Пробуждение было для Микеланджело одним из явлений рождающейся жизни, а рождение жизни было, по мнению Патера, содержанием всех его произведений. Художник

никогда не уставал наблюдать это чудо в мире. Соприсутствие духа и материи стало вечной темой его искусства, и создание одухотворенной формы — его вечной художественной задачей. Человек сделался предметом всех его изображений, потому что в человеческом образе осуществлено самое полное соединение духовного и материального. Но ошибочно было бы думать, что Микеланджело видел гармонию в этом соединении! Драматизм его творчества основан на драматической коллизии, в которую вступают дух и материя при каждом рождении жизни и на всех ее путях. Чтобы охватить величие этой драмы, надо было так чутко слышать душу вещей и в то же время так остро чувствовать их материальное значение, как было дано только одному Микеланджело.

Вещество скульптурных форм, материал своего искусства Микеланджело ощущал с более чем естественной силой. Он часто говорил, что всосал страсть к мрамору и камню вместе с молоком кормилицы — женщины из Сеттиньяно, городка каменотесов и мраморщиков. «Он любил, — пишет Патер, — самые каменоломни Каррары. Странные серые пики этих гор придают даже в полдень всякому виду, в котором они участвуют, какую-то вечернюю тишину и торжественность. Он бродил среди них месяц за месяцем, пока наконец их бледные пепельные цвета не перешли в его живопись. На верхней части головы «Давида» все еще остается кусок необработанного мрамора, точно это сделано ради желания сохранить его связь с тем местом, из которого он был иссечен». Но своего «Давида» Микеланджело целиком увидел в той мраморной глыбе, которая много лет празднично лежала под аркадами лоджии Ланци. На работу ваятеля он смотрел лишь как на освобождение тех форм, какие скрыты в мраморе и какие было дано открыть его гению. Так прозревал он внутреннюю жизнь всех вещей, дух, живущий в мертвой только с виду материи камня. Освобождение духа, образующего форму из инертного и бесформенного вещества, всегда было главной задачей скульптуры. Преобладающим искусством античного мира скульптура сделалась потому, что античное мирозерцание держалось на признании одухотворенности всех вещей. Чувство это воскресло вместе с Возрождением — сперва, в эпоху французской готики и проповеди Франциска Ассизского, только как ощущение

слабого аромата, легкого дыхания, проходящего сквозь все сотворенное в мире, и позднее это оно открыло художникам кватроченто неисчерпаемые богатства мира и всю глубину доставляемого им душевного опыта. Но родным домом духа, каким он был для греческих ваятелей, новой прекрасной страной его, какой он был для живописцев раннего Возрождения, мир перестал быть для Микеланджело. В своих сонетах он говорит о бессмертных формах, обреченных на заключение в земной тюрьме. Его резец освобождает дух не для гармонического и по-античному примиренного существования вместе с материей, но для разлуки с ней.

О невозможности этой разлуки, о крепости земного плена как бы свидетельствуют необработанные куски камня, вторгающиеся в совершенство его одухотворенных форм. Чувство борьбы или изнеможения от напрасной борьбы входит в творчество Микеланджело. Вечный гнев его жизни отражает только жажду восстания, которой проникнуто его искусство. Благодаря этому вечному восстанию в сердце, титанической была деятельность Микеланджело не только по ее размерам и по вложенным в нее нечеловеческим силам, но и по снова воскресшей в ней старой трагедии титанов, боровшихся против божественной воли.

Пленный дух был настоящим героем всех помыслов Микеланджело. На потолке Сикстинской капеллы изображен ряд сидящих на пьедесталах обнаженных людей, не принимающих никакого участия в общем действии росписи. По словам Буркгардта, «эти фигуры написаны с такой красотой, что является искушение считать именно их самыми излюбленными из всех творений Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы». Традиция сохранила за ними странное здесь имя «рабов» или «пленников», и это имя повторено таким тонким исследователем, как Вельфлин. О каком плене, казалось бы, могла идти здесь речь и почему названы рабами эти благороднейшие из человеческих форм, созданных Микеланджело? Но традиция, конечно, права еще раз, угадывая, что в странных и горьких размышлениях художника дух, светившийся сквозь совершенства этих форм, был пленным духом и что кажущийся отдых этих фигур был только презрительным отказом от напрасной борьбы. Порабощение было принято сикстинскими пленниками

с той высшей отреченностью, которая не раз в жизни была долей самого Микеланджело.

Других пленников мы знаем в скульптурных эскизах Микеланджело для гробницы папы Юлия II. Долгое время, прежде чем перейти в светлые, но равнодушно-музейные залы академии, эти статуи находились в одном из искусственных гротов в садах Боболи. Было странно видеть тогда здесь их напряженные движением белые тела и задыхающиеся от усилий лица. Как будто все это нужно было только для того, чтобы поддержать игрушечные губчатые стенки грота! На их широкие и мускулистые руки могла бы спокойно опереться крыша целого мира. Но каково бы ни было их действительное назначение в архитектуре гробницы, нечеловеческое усилие, выраженное в них, это не столько забота об удержании тяжести, сколько желание освободиться от сковывающей их еще наполовину мраморной глыбы. Пленники дошли до нас в неоконченном виде, они едва успели выйти из камня. Микеланджело оставил их в отчаянном порыве найти свою полную гармоническую форму, сбросить с себя тяжесть инертной материи. Трагическое рождение духа из сопротивляющегося ему косного вещества он нигде не изобразил лучше, чем в этих не оконченных по воле случая статуях. По воле случая! Или тут не было вовсе случая, а была неизбежная минута какого-то странного удовлетворения зрелищем страдающего и поработанного духа.

Веры в освобождение духа Микеланджело не нашел в течение всей своей долгой жизни. В сакристию Сан-Лоренцо мы возвращаемся снова, чтобы собрать последние плоды его мудрости и его опыта. Мы входим туда, повторяя слова его сонета, где произнесена хвала ночи и где прославлен сон, освобождающий душу для небесных странствий. «Сон и смерть — близнецы, ночь — это тень смерти» — такова пересказанная Симондсом «таинственная мифология» гробниц Сан-Лоренцо. Пронзительная и упорная мысль о смерти витает здесь над тяжелым пробуждением «Утра» и над глубоко склоненным челом *pensieroso*. Каждый, кто входит сюда, еще храня в памяти веселый шум и солнечный свет флорентийской народной улицы, испытывает острый укол этой мысли, ее горечь и сдавливающую сердце печаль. Сам Микеланджело не должен был знать печали, даже когда глядел прямо в лицо смерти. Ей одной вверено освобождение духа из плена жизни.

Бронзино и его время

1

Когда, вдали от Флоренции, вспоминаешь ее, то не всегда перед душевным взором возникают чистые дали Фьезоле, или светлые фрески Марии Новеллы, или созерцательные монастырские дворы Сан-Марко и Санта-Кроче. Иногда также воображение охотно останавливается на несколько холодной, мутно-желтой или даже зеленоватой перспективе Уффиций. Ведь это тоже Флоренция, один из важнейших ее образов. Но это не век Данте и не кватроченто, это — XVI век, время, когда умирала Флоренция. Не только свобода ее умирала тогда, но угасала ее великая щедрая творчеством душа.

В этом здании, построенном герцогом Козимо для размещения государственных канцелярий, архивов и присутственных мест, собрано теперь духовное наследство Флоренции — ее книги, ее картины. В силу странной случайности оно было основано как раз тогда, когда настала эпоха собирания и изучения. По плану Вазари Уффици сообщались коридорами с обоими дворцами, с Палаццо Веккио и Палаццо Питти. Эти коридоры были необходимы для герцога Козимо, доверявшего во всех делах только собственному глазу. Они существуют и теперь. В воскресенье мирная толпа переливается по узким переходам и лесенкам из галереи Уффици в галерею Питти, заглядывая в маленькие оконца, чтобы посмотреть сверху вниз на Понте Веккио, равнодушно удивляясь бесчисленным потемневшим портретам фамилии Медичи.

Этот переход придает галерее Уффици какую-то особенную прелесть. В других галереях можно ценить стройность научно-исторического расположения. Здесь об этом не хочется думать. У этого места есть свой дух, свое особенное значение. Длиннейшие светлые галереи, такие бесстрастные и строгие, настраивают серьезно. Из одних окон видно превосходно рассчитанную перспективу карнизов с башней Палаццо Веккио в конце, из других — течение Арно. В этом есть своя красота, не совсем чужая к тому же красоте старых флорентийских церквей и лоджий Брунеллески.

Прогулка по Уффици очень часто оканчивается перед портретами Бронзино, последнего из великих флорентий-

ских художников, на глазах которого было сооружено самое это здание. Лучшие портреты Бронзино написаны почти в те же годы, когда многочисленные артели каменщиков возводили по указаниям Вазари эти стены, эти аркады и эти укрытые ходы. На портрете Бартоломео Панчиатики изображены в качестве фона здания, сильно напоминающие своей архитектурой архитектуру Вазари. Арка, за которой видна улица, похожа на ту арку, которой оканчивается под правым портиком Уффици узкая улица, ведущая на Понте Веккио. И даже зеленоватый тон зданий на этом портрете Бронзино напоминает чем-то стены Уффици.

Портрет жены Бартоломео Панчиатики, Лукреции, надо признать лучшим из всех, какие написал Бронзино. Это, кроме того, один из самых совершенных портретов, существующих на свете. Лукреция красива, у нее золотистые волосы и темные глаза. У нее высокий лоб и очень тонко очерченная линия щек. Жемчужное ожерелье украшает ее высокую прекрасную шею. У нее удивительный тон кожи, близкий к тону слоновой кости. Она одета в тяжелое открытое платье красно-вишневого цвета, с пышными рукавами. Она свободно и прямо сидит, положив одну руку на ручку кресла и другую держа на раскрытой книге. Фон портрета рыже-зеленоватый. Главное в портрете Лукреции — лицо, шея, руки. Волосы очень осторожно тронуты золотом; Бронзино не настаивал на этом мотиве так, как венецианцы. Мастерство живописи, бесподобное тонкое мастерство, достойно лучших вещей Корреджио. Сдержанность портрета может даже показаться скупостью — только основные формы, только главные неразнообразные краски. Там, где Тициан или Веронезе написали бы живописную драпировку, Бронзино поместил гладкую холодноватую стену. И как будто от этого живописная сила ушла в глубь портрета. Ею насыщены тон кожи и тон платья. Лоб, глаза и особенно переход от света к тени, обрисовывающий щеки, написаны с поразительно тонкой, трепетной чувствительностью. Огромная нервность выражена и в рисунке глаз Бартоломео Панчиатики. Этот портрет также бесконечно строго написан и психологически глубок. Рядом висят другие портреты — «Скульптор», на фоне гладких зеленых стен, с чудесными руками и ртом, женщина в черном, на желто-коричневом фоне с серебряной статуэткой какой-то

святой. От этого портрета веет крайним холодом, жуткое уныние написано на лице женщины, и в искусственном цвете статуэтки есть нечто могильное. Гладкой и местами сухой живописи портретов Бронзино свойственна чрезвычайная острота. Рядом с ними кое-что проигрывает даже более очевидное живописное мастерство Веласкеса. Любопытно, что художник не остановился на той мере холода и сухости, которая выражена в портретах Панчиатики. В этой же комнате Уффици находится несколько его портретов, написанных иной манерой, — герцогиня Элеонора с сыном, инфанты, неизвестная с молитвенником. Здесь живопись Бронзино становится совершенно фарфоровой, краски сияют холодным блеском эмали. Лица стали также фарфоровыми и неживыми, под кожей не чувствуется биения крови. Но как пленительна все-таки красота этих портретов! Узоры на платье Элеоноры предвосхищают великолепие северского фарфора. Лиловато-голубой кафтанчик ее маленького сына удивительно сияет на сине-голубом эмалевом фоне. И, однако, в этой парадности нет истинного спокойствия, — в лице мальчика, особенно в расстановке глаз, вдруг выступает нервный трепет Бронзино.

Итак, затаенное кипение, тревога, дрожащая в углах глаз, и наружное спокойствие, неподвижные, почти неживые положения, роскошь эмалевой живописи, блистательно-неприступные наряды — как нужно было все это для придворного художника первых флорентийских герцогов! Самого Козимо Бронзино писал много раз, молодым, в стальных латах — таким, каким он явился занять опустелый трон после убийства Алессандро, и позднее, постаревшим, в меховом кафтане, с темной бородой и с нестерпимо тяжелым взглядом.

Он писал много раз инфанта Дон-Гарсия, прославившего убийцей своего брата и, по преданию, убитого рукой отца. Он писал также Элеонору, умершую от отчаяния после смерти своих сыновей, и Пьетро де Медичи, прославленного изысканным развратом, и Франческо, будущего герцога и возлюбленного Бианки Капелло, и, может быть, писал накануне своей смерти Бианку Капеллу. История Медичи от той ночи, когда Лорензаччио заколол в своей комнате герцога Алессандро, до того вечера, когда герцог Франческо и его жена Бианка умерли от яда в Поджио а Кайяно, вся рассказана в портретах Бронзино.

В истории портрета Бронзино занимает важное место. С него начинается вторая эра портретной живописи, эра придворного портрета. Она кончилась, чтобы уступить свое место новой эпохе, лишь вместе с портретами Давида. Бронзино был придворным портретистом даже в более строгом смысле слова, чем Веласкес. Веласкес иногда смешивался с толпой; живопись увлекала его иной раз на улицу. Бронзино как будто бы никогда не выходил из этих прохладных стен, в которых был замкнут вместе с государственными делами Уффици и глухими тайнами семейных трагедий.

Если взглянуть на портреты Бронзино после бесчисленных портретных групп на фресках Беноццо Гоццолли и Гириляндайо, то делается почти страшно. Куда все это исчезло, где та знакомая и милая Флоренция? Где тот воздух, та близость неба, полей, деревни? Прежнее ушло безвозвратно, настали новые времена, Флоренция сделалась маленькой ревниво-подозрительной столицей. В ее старых стенах, никогда прежде не отделявших ее, в сущности, от деревни, в первый раз началась чисто городская жизнь. В ней родились новые характеры, люди чинквеченто.

2

XVI век в Италии — время великих злодеяний. Было немало жестокого и в прежней итальянской истории. Но такие исторические злодеи, как Висконти, Малатеста или Цезарь Борджиа, чем-то отличаются от герцога Козимо и его современников. Теми руководила страсть, все равно какая — любовная или политическая. Цезаря Борджиа называют иногда человеком политической идеи, но не правильнее ли назвать его человеком политической страсти? Время Борджиа было временем, когда раскрылись все возможности, жившие в человеческой душе, в том числе и возможности преступления. Силы казалось тогда столько, что она была через край. Умноженная жизнь была так богата, что ее хватало даже на злодеяние.

Но вот жизнь остановилась, наступило какое-то равновесие, сложились какие-то неподвижные формы. Оцепенение усталости сковало все силы, оставив только холодную и циническую игру ума. Для политической страсти, для веры в счастливую звезду, которая привела когда-то к тро-

ну не одного Сфорцу, не было больше места. Тонкие ходы Макиавелли вдруг устарели. Большие западные монархии, Испания в особенности, учили теперь Италию «трезвой» государственной мудрости. Вместе с народной любовью, с набатным колоколом народных мятежей были сданы в архив академии платоников и старинные кинжалы тираноубийц или законных мстителей. Герцог Козимо отлично понимал дух времени, он ни на что так не надеялся, как на желтые шкапы бесчисленных канцелярий и департаментов, разместившихся во вновь отстроенном здании Уффици.

Настала пора ограниченных действий и глубокой душевной замкнутости. Трагедия ушла внутрь семьи, и театром преступлений сделались не улицы Перуджии, не морской берег у Синигалии, но наглухо запертые внутренние покои городских дворцов и нежилые залы полузаброшенных деревенских замков. Испания была предметом всеобщего поклонения. Двор жил на испанский лад, жена Козимо была испанкой, и дети носили испанские титулы и испанские имена. Вместе с этим из Испании пришла надменность, скука, умственная лень, тупая жестокость. Так странно подумать, что во Флоренции мог быть насажден недалекий идейный фанатизм! Большая часть убийств в Италии в XVI веке совершена во имя идеи фамильной чести. Но ведь это чисто испанская идея.

Семейство Медичи стоит как бы в самой середине обширного и разветвленного цикла преступлений и жестокостей всякого рода. Есть утешение в мысли, что эта герцогская фамилия находится только в неблизком родстве с теми настоящими, первыми Медичи, из которых вышли старый Козимо — *Pater Patriae*⁵⁰, Лоренцо Великолепный и Джулиано, друг Боттичелли. Ничто в портретах Бронзино не напоминает их одухотворенные профили, знакомые по фрескам и картинам художников кватроченто. Род первых Медичи угас вместе с незаконным сыном папы Климента VII и неизвестной женщины — душевно убогим, выродившимся Алессандро.

Убийство Алессандро начинает ряд семейных трагедий XVI века. Его убийцей был Лоренцино де Медичи, по прозвищу Лорензацчио. Он принадлежал ко второй ветви этой фамилии и был двоюродным братом Козимо, вступившего на престол после смерти Алессандро. Это преступление

принадлежит еще как бы к переходному времени. В нем есть черты, напоминающие что-то прежнее, — кажущаяся политическая цель, освобождение родины от тирана и роль Брута, которую принял на себя Лорензаччио. Но как все это было уже не к месту и не ко времени! На другой день после убийства Алессандро не было ни звона в колокол Палаццо Веккио, ни народного мятежа. Изгнанники не подступили с оружием в руках к стенам Флоренции. Новый и гораздо более опасный тиран спокойно вззошел на освободившийся для него трон, да и сам Лорензаччио очень скоро устал от трудной героической позы Брута.

Брутом, конечно, Лорензаччио никогда не был и о свободе отечества не заботился нисколько. В совершенном им убийстве не было даже никакого макиавеллического расчета, никакой хитроумной «комбинации», столь любезной сердцу итальянца. Лорензаччио сыграл впустую и сам впоследствии погиб жалко и ничтожно. До сих пор не вполне ясно, зачем, собственно, он убил Алессандро. Рисующаяся из различных исследований фигура Лорензаччио кажется чрезвычайно сложной. В противоположность своему двоюродному брату Козимо, любившему только охоту, войско и дела канцелярий, Лорензаччио был образованным юношей с литературными вкусами. Он сам был недурным писателем. Его комедия «Аридозия» читается с большим интересом, чем другие комедии того времени. Апология, написанная им после убийства, нашла через триста лет восторженную оценку в размышлениях Леопарди. Презрительная кличка «Лорензаччио» соединялась у этого человека с прозвищем «философа». Но жизнь его была позорна. Он был одно время миньоном отвратительного старика, папы Климента VII. При дворе Алессандро он играл низкую роль сводника и льстеца. Все люди того времени говорят о нем с какой-то гадливостью.

Историки не разъясняют, отчего Лорензаччио стал убийцей. Они указывают на процесс о наследстве, решенный не в пользу Лорензаччио, благодаря вмешательству Алессандро, или на то, что Лорензаччио был оскорблен посягательством герцога на его родную сестру, красавицу Лаудомию, чей портрет висит теперь во Флорентийской академии. Может быть, здесь сошлись разные причины. Но возможно также, что Лорензаччио действовал под влиянием «идеи». Недаром

Аретин, хорошо знавший людей своего времени, сказал: «Педантизм убил герцога Алессандро». Под педантизмом Аретин понимал сухую и омертвелую умственность тогдашних «философов». Лорензаччио много читал римских авторов, и в его уме могла сложиться чисто книжная идея подвига. Его жизнь была ужасна, низменна, но тем выше и благороднее представлялся ему жест искупительного подвига, списанный с классических анналов.

Есть интересное свидетельство того, как долго он думал об убийстве. Больше чем за полгода до этого он написал свою комедию, и в рукописи есть следующая строка, подчеркнутая его собственной рукой: «Скоро вы увидите другую и более прекрасную комедию того же автора». Для такого цинического и резонерского ума вечная близость с Алессандро и тайная мысль в это время об убийстве были источником постоянного наслаждения. Он читал герцогу вслух из Тацита о заговоре Пизона, о смерти Гальбы. Алессандро был доверчив и слеп, как только может быть доверчив и слеп человек, руководимый роком.

Лорензаччио не надеялся на свои физические силы. Алессандро был молод, силен, он хорошо владел оружием. Бронзино написал его в латах на портрете, который находится теперь в галерее Морелли в Бергамо. «Философу» удалось найти преданного человека в лице одного головореза со странной кличкой Скоронконколо. Когда Лорензаччио стал жаловаться, что у него есть смертельный враг, Скоронконколо задрожал от радости. «Скажите мне только его имя и позвольте мне действовать, он перестанет вам докучать». — «Увы, его нельзя назвать, это — один из приближенных герцога». — «Э! Да я убью его, будь это сам герцог или хоть сам Христос».

Теперь оставалось заманить Алессандро в ловушку. Но это совсем нетрудно было сделать — достаточно было только пообещать ему свидание с новой красивой женщиной. Лорензаччио чрезвычайно удачно выбрал время — ночь после большого и шумного праздника Епифании, соответствующего нашему Крещению. Свидание было назначено в комнате Лорензаччио. Перед тем как туда идти, герцог надел богатый костюм из шелка, отделанного горностаем, и взял с собой надушенные перчатки. Одну минуту он хотел взять стальные перчатки, служившие ему для рискованных

приключений. Но потом воскликнул: «Возьмем те, которые приличествуют для любовных дел, и оставим те, которые служат для войны». Он опоясал шпагу, и они вышли на улицу.

Была зимняя ночь, выпал обильный снег, и светила луна. Никем не замеченные, они пробрались в комнату Лорензаччио. Здесь жарко горел большой камин. От перехода к теплу, от выпитого вина и от усталости после дневных походов Лорензаччио стала овладевать дремота. Лорензаччио предложил ему лечь в постель и спокойно отдохнуть в ожидании дамы. Герцог разделся, отстегнул шпагу и лег. Лорензаччио задернул полог кровати. Затем он тихо вышел из комнаты и спустя некоторое время тихо вернулся, приведя с собой Скоронконколо. Заперев дверь и положив ключ в карман, Лорензаччио подошел к постели. Отдернув рукой полог, он сказал: «Спите ли вы, государь?..» И в следующее мгновение пронзил грудь Алессандро ударом своей короткой шпаги.

Алессандро умер не сразу. Была долгая борьба среди окровавленных простыней и подушек. Отчаянно сопротивляясь, Алессандро изуродовал зубами руку убийцы. Они так тесно сплелись, что Скоронконколо стоял в недоумении, не зная, куда направить свою длинную шпагу наемного «браво». Но наконец дело было сделано: герцог лежал без дыхания, истекая кровью из семи чудовищных ран. Лорензаччио подошел к окну, отворил его и выглянул на улицу. Все было тихо, падал снег; было пять часов утра. Убийцы успели бежать до рассвета. Они уже переехали Апеннины по дороге в Болонью, когда преступление было раскрыто на следующее утро по кровавым следам, оставшимся на подоконнике комнаты Лорензаччио.

3

Скоронконколо почти не пришлось пустить в ход своей длинной шпаги: Лорензаччио сумел покончить с герцогом почти без помощи «браво». Но когда Козимо задумался, как избавиться от флорентийского Брута, он, конечно, стал искать наемную шпагу. Козимо не торопился, ненависть не слишком душила его, да и Лорензаччио был слишком опасен. Устранение Лорензаччио было для Козимо скорее одним из очередных государственных дел, чем делом личной мести. Убить его, конечно, следовало — нельзя было позволить жить

человеку, который мог сказать: «Я убил флорентийского герцога». Но и это дело, как всякое другое, должно было идти «правильным» путем дипломатической переписки, своевременных докладов и канцелярских записей. Одна из частей вновь заведенной бюрократической машины была направлена против жизни Лорензаччио, и с этой минуты ничто не могло спасти его от смерти.

Лорензаччио жил в Венеции. Через посредство флорентийского посланника Козимо установил за ним неусыпный надзор. В продолжение нескольких месяцев Лорензаччио был окружен шпионами, и о каждом его шаге Козимо получает точные сведения. В то же время велись переговоры с наемными убийцами. Козимо посылались доклады в таком роде: «Маклера, с которым я должен обделать дело, пока еще нет здесь, но скоро он воротится... я буду держать Ваше Высочество в курсе всего, что произойдет между нами, и надеюсь прийти к соглашению по дешевым ценам...»

После продолжительного торга сделка была заключена. Два профессиональных «брави» согласились убить Лорензаччио за четыре тысячи золотых флоринов и пожизненную пенсию в сто флоринов. Одного из них звали Чеккино, другого — Бебо, они оба происходили из Вольтерры и были изгнаны из Тосканы за различные преступления. В случае успешного исхода предприятия их ожидала полная амнистия.

Апология, которую написал после совершения своей «миссии» капитан Чеккино, подробно рассказывает историю убийства. Чеккино описывает, как он выслеживал свою жертву. Лорензаччио жил в одном из дворцов, стоящих на Кампо Сан-Поло, второй по величине площади в Венеции. Это место знакомо всякому, кому случалось идти пешком от Риальто к церкви Фрари. Чтобы лучше наблюдать за Лорензаччио, Чеккино свел дружбу с башмачником, лавка которого выходила на площадь. Он просиживал там подолгу, пил вино и притворялся задремавшим. «Но только Господь знает, спал ли я на самом деле. Мой ум, по крайней мере, был всегда настоюще».

28 февраля 1546 года Чеккино явился, по обычаю, на свой наблюдательный пост. «Я вошел в лавку башмачника и оставался там до тех пор, пока не увидел, что Лоренцо подошел к окну с салфеткой вокруг шеи — он причесывал-

ся — и что в ту же минуту некий Джован Баттиста Мартелли, его телохранитель, вышел из дворца и вернулся назад. Сообразив, что они сейчас куда-то пойдут, я побежал домой приготовить и взять оружие. Там я застал Бебо еще в постели, в одну минуту поднял его, и мы побежали к месту засады, где эти люди должны были непременно пройти».

Через некоторое время Лорензаччио вышел из дому в сопровождении телохранителя Мартелли и своего молодого друга Алессандро Содерини. Перейдя площадь, они вошли в церковь Сан-Поло. «Я стал настороже близ двери, — рассказывает Чеккино, — и вот наконец увидел, что Лоренцо вышел из церкви и пошел улицей, а потом вышел и Алессандро Содерини. Я пошел за ними, и, когда мы были в назначенном месте, я с кинжалом в руке забежал вперед Алессандро и сказал: «Не бойтесь, Алессандро, и убирайтесь скорее к дьяволу, вы нам не нужны». Он тогда крепко схватил меня за талию и за руку и закричал изо всей мочи. Я увидел, что сделал ошибку, пожелав пощадить его жизнь, и тогда изо всех сил постарался вырваться и кинжалом, который я еще держал высоко, ударил его, как было угодно Богу, в лоб, и оттуда потекло немного крови. Тогда он в страшном гневе так сильно потряс меня, что я упал навзничь — было скользко, потому что шел маленький дождь. Алессандро обнажил свою шпагу и направил ее прямо в меня, он попал мне в грудь, и хорошо, что у меня была под платьем двойная сетка из стали. Прежде чем я успел подняться, он ударил меня три раза, и, не будь на мне стальной рубашки, конечно, он бы меня проколол, так как мне нечем было парировать. На четвертом выпадѣ я оправился духом и телом, я бросился на него и нанес ему четыре удара в голову, и он не мог мне ничего сделать, потому что мы сошлись вплотную. Он хотел закрыться от кинжала рукой или шпагой, все еще надеясь отбиться, но я нанес ему удар в руку, где начинается кисть и куда не доходит рукав кольчуги, и начисто отрезал ему кисть руки. И тогда я нанес ему еще рану в голову, которая была последней, а он стал просить меня пощадить его ради Самого Бога, и я, заботясь о том, что делал Бебо, оставил его на руках проходившего мимо венецианца, который и стал его держать, чтобы он не свалился в канал.

Обернувшись к другому, я увидел, что Лорензаччио стоит на коленях и хочет приподняться, и тогда в гневе я нанес ему страшный удар по голове так, что разрубил ее надвое. Он упал к моим ногам и больше не вставал».

После ряда приключений Бебо и Чеккино удалось бежать и добраться до Пизы, где в то время находился Козимо. Герцог принял их очень ласково и подробно расспрашивал, заставляя по нескольку раз повторять каждую фразу и каждую подробность. «Брави» были награждены и могли теперь мирно доживать свой век. Они кончили свои дни в тишине и довольстве. Но не то было суждено самому Козимо. Точно в силу некоего возмездия, с этого приблизительно времени и дальше последовали одна за другой ужасающие трагедии в его собственной семье. Внезапно умерли два его сына — Дон Гарсиа, любимец матери, которого так часто писал Бронзино, и Дон Джованни, любимец отца. Было объявлено, что они оба получили неизлечимую лихорадку во время охоты в пизанских болотах. Но молва говорила иное. Говорили, что в запальчивом споре Дон Гарсиа нанес своему брату смертельную рану и что разгневанный этим Козимо лишил его жизни своей собственной рукой. Никакие точные исторические данные не опровергают эту версию, да и едва ли кто-нибудь особенно захочет усомниться в ней после воспоминания об «обреченном» лице Гарсиа и о стальном взгляде Козимо на портретах Бронзино.

Судьба женщин в этой семье еще ужаснее. «Было бы трудно, — говорит Симондс, — дать надлежащее понятие о распространенности женоубийства среди высших классов общества этой эпохи». Полвека назад для Цезаря Борджиа, например, убийство было способом борьбы с подобными ему кондотьерами. В его ловушки попадали «тигры», как Вителли и Орсини. Теперь кинжал, петля и яд чаще всего обращаются против беззащитных и слабых, против женщин, приносимых с каким-то дьявольским сладострастием в жертву тупой испанской идее, идее фамильной чести. Участие в этом деле неитальянских традиций доказывается особенным распространением таких убийств в неаполитанских и тосканских родах. Как раз Неаполь и несчастная Тоскана были тогда в наибольшей зависимости от испанских нравов.

Две дочери Козимо погибли таким образом. Изабелла была выдана им за герцога Браччиано. Уличенная в любовных сношениях с Троило Орсини, она была удушена рукой мужа в уединенном замке Черрето. Другая дочь, Лукреция, жена Феррарского герцога, была заподозрена в измене и по приказанию мужа отравлена. Подобная же участь постигла жену третьего сына Козимо, Пьетро де Медичи. Если вспомнить, что внучка Козимо, Мария Медичи, была впоследствии французской королевой и что еще раньше была французской королевой Екатерина Медичи, двоюродная сестра убитого Алессандро, то станут понятны кровавые трагедии, разыгравшиеся при французском дворе в конце XVI и в начале XVII века. Но французы ошибаются, когда называют нравы этих Медичи макиавеллическими и итальянскими. Старый Макиавелли давно уже покоился в могиле со своим политическим художеством. Нравы вторых Медичи, герцогов Медичи, были мало итальянскими и гораздо более испанскими.

Вокруг этих чужих нравов все еще была Флоренция, не искаженная ни этикетом XVII века, ни модой XVIII века, ни современным утилитаризмом. С портретов того же Бронзино говорят об Италии иные лица, не столь безвыходно замкнутые в отравленном круге герцогской родни. Этот Бартоломео Панчиатики и эта Лукреция Пуччи, его жена, принадлежавшие к стариннейшим фамилиям Пистойи и Флоренции и выросшие в соседних дворцах, до сих пор стоящих на Via de' Russi⁵¹, — это еще флорентийские портреты, может быть, последние флорентийские портреты.

4

Лукреция Панчиатики держит на коленях раскрытую книгу. Вероятно, это молитвенник; но ее муж тоже держит в руке книгу, и у него едва ли это тоже молитвенник. В XVI веке во Флоренции не было великих писателей, но писали тогда, вообще говоря, много и особенно много читали. Городская и комнатная жизнь располагали к чтению. В это время Варки писал свою историю, Берни переделывал октавы «Влюбленного Роланда»; Ласка, Фиренцуола и Дони писали новеллы. И, кроме того, все писали тогда «капитоли». Этим именем назывались шуточные, бранные, льстивые и всегда непри-

стойные маленькие оды, посвященные самым неожиданным и нелепым предметам. Существуют «капитоли», написанные на салат, на лихорадку, на нос, на каштан, на французскую болезнь, на укроп, на веретено и на Приапа. Бронзино был весьма искусен в писании этих шуточных терцин. Сохранились его «капитоли» на кисть живописца и на редиску.

Жизнь этих своеобразных любителей литературы, собиравшихся на академические заседания для чтения вслух комментария к какой-нибудь «Фикеиде», была не свободна от вечной глухой тревоги. Всем была достаточно известна участь наиболее блестящего поэта той эпохи и родоначальника жанра «капитоли», Франческо Берни. Не дожив до сорока лет, он внезапно умер после одного веселого ужина в палаццо Пацци. Тогда во Флоренции еще правил герцог Алессандро, и Берни имел неосторожность написать оскорбительный для него сонет. По другой версии, злейший враг герцога, кардинал Ипполито, пробовал подкупить Берни, чтобы тот отравил Алессандро, и, получив отказ, приказал отравить поэта. Несомненно одно: Берни умер от яда.

Современником Берни и Бронзино был талантливый новеллист Граццини по прозвищу Ласка. По сравнению с новеллами Боккаччо, новеллы Ласка кажутся жестокими. В них часто звучит смех над пролитой кровью, и этот холодный смех заставляет сразу вспомнить все злодеяния того времени. «Когда мы читаем эти рассказы, — говорит Симондс, — мы невольно вспоминаем портреты, написанные Бронзино или изваянные Бенвенуто Челлини. Флорентийцы шестнадцатого века были тверды и холодны, как сталь». При всем том Ласка писал живым и ярким языком. Особенно хорошо вступление к его новеллам, которые он назвал «Le Cene», что можно перевести «Вечера».

Между 1540 и 1550 годами, в последних числах января, рассказывает Ласка, в доме некоей богатой и прекрасной вдовы собрались четверо юношей «из числа самых благородных в нашем городе», которые проводили время с ее братом в беседе и в занятиях музыкой. В то время как они пели и играли, «нахмурилось небо и стал идти снег, такой густой, что в короткое время его намело на добрую четверть. И, видя это, юноши бросили пение и музыку, вышли из комнаты и, сойдя в прекраснейший дворик, стали перебрасываться снежками». Тогда хозяйка дома, которая была «красавица и шутница»,

быстро созвала четырех других дам и решила устроить зимнюю «веселую войну». Дамы со служанками взобрались на крышу, изготовили там множество крепких снежков, наполнили несколько корзин и вернулись в комнаты. Затем они «тихонько подкрались к окнам, которые выходили во двор, где неразумные юноши сражались между собой, поставили у ног корзины со снежками и вдруг, подоткнув платья и засучив рукава, начали со всех сторон поражать юношей, которые, чем меньше этого ожидали, тем более были этим изумлены». Дальше рассказывается, как завязалась перестрелка, «самая приятная в мире» и окончившаяся победой дам. Промокнувшие насквозь молодые люди отправились в комнату и там переоделись и обсушились у жарко растопленного камина. После нескольких других шуток мужское общество и женское мирно соединились. Снег тем временем перестал падать, и пошел сильный дождь. В комнатах же слышалось пение, музыка, а когда это прискучило, то хозяйка дома обратилась к гостям с такой речью: «Вы слышите, как не то что дождь идет, а прямо целый потоп на дворе, и потому прошу милости вашей провести этот вечер с нами и поужинать по-домашнему с моим братом и вашим другом. Тем временем дождь перестанет, но если бы он даже не прекратился, то в нижнем этаже достаточно комнат, где можно было бы вам переночевать. Пока же не пришел час ужина, я знаю, если только это вам понравится, как нам приятно провести время... Вы, юноши, все хорошо знаете поэзию, вам отлично знакомы не только латинские или тосканские поэты, но даже и греческие. Вам всегда есть что рассказать. Мои же дамы постараются постоять за себя. И, говоря правду, у нас теперь карнавал, а в это время дозволено веселиться даже в монастырях. Даже монахи теперь играют в мяч, разыгрывают комедии и, переодетые, поют и танцуют. И монахинь никто не осуждает за то, что они в эти дни на представлениях Господних праздников рядятся мужчинами, надевают бархатные береты, обтянутые чулки и шпаги. Так отчего бы и нам было неприлично или неуместно развлечься теперь рассказыванием новелл? Кто мог бы сказать об этом по совести дурно? Кто мог бы упрекнуть нас за это?» И так в уютной комнате, за длинным столом и перед горящим камином, под шум зимнего дождя начались «Вечерние беседы».

Это вступление к новеллам Ласка повторяет один мотив, который как-то особенно выдвигается флорентийской жизнью и искусством того времени. Точно вдруг там на самом деле наступила зима после Дантовой весны, лета Лоренцо Великолепного и осени Савонаролы. Точно снег стал чаще покрывать ровным слоем улицы Флоренции, как покрыл он их в ночь убийства герцога Алессандро. В очень многих новеллах Ласка действие происходит зимой, и свет, которым освещены лица на портретах Бронзино, кажется светом короткого зимнего дня.

Поэзия Берни и новеллы Ласка только частично объясняют нам характеры того времени. Более важными в этом смысле являются произведения другого писателя. Как ни странно, этот писатель принадлежит другому времени и другому народу, и, по-видимому, он никогда даже не был в Италии. Я говорю о Джоне Вебстере, английском драматурге, принадлежащем к той группе писателей для театра, которую называют общим именем современников Шекспира. Эта блестящая эпоха английского театра дала целый ряд загадок историкам литературы, и Джон Вебстер является самой странной из них. Жизнь его совершенно неизвестна. Мало найдется замечательных людей, которые так решительно канули бы в ночь веков. Самое существование Вебстера, кроме подписей под его трагедиями, известно только по долговой книге одного ростовщика. Там есть пометки, вроде того, что такому-то актеру выдано в долг столько-то денег под залог бутафорского плаща и за ручательством Джона Вебстера. В другой пометке должником значится сам Вебстер. Вот все, что мы о нем знаем.

Между тем, как это указал Дж. А. Симондс, творчество Вебстера находится в самой тесной связи с Италией XVI века. Никто лучше не чувствовал дух этого ужасного времени и не выразил его с такой потрясающей силой слов и драматического действия. Нет никаких причин думать, что он бывал в Италии. Как и другие английские драматурги, он был знаком только с новеллами Банделло, Джиральди и других итальянских писателей XVI века. И это, конечно, ничего не объясняет. Перед нами несомненное чудо, художественное чудо — единственное из чудес, посещающее мир даже в наши скептические дни.

В трагедии Вебстера «Герцогиня Амальфи» есть сцена, превосходно изображающая то состояние духа, которое влекло за собой семейные трагедии Медичи. Герцог Фердинандо и Кардинал узнают, что их сестра родила ребенка от неизвестного отца. **«Кардинал.** Наша кровь, королевская кровь Арагона и Кастилии, смешана с грязью! **Фердинандо.** Необходимо решительное средство, не какой-нибудь целебный бальзам, но только огонь, кровавые банки, — это единственный способ очистить больную кровь. Я чувствую каплю жалости в глазу. Я вытру ее сейчас платком и этот платок подарю ее ублюдку. **Кардинал.** Зачем? **Фердинандо.** Пусть он обратит его в тонкую корпию для ран своей матери, когда я изрублю ее в куски... Мне кажется, я вижу, как она хохочет над нами. О гиена! Говорите со мной, говорите скорее мне что-нибудь, иначе воображение покажет мне ее в ту минуту, как она совершает свой постыдный грех... **Кардинал.** Вы переходите границы рассудка... **Фердинандо.** Разве у вас нет лихорадки, как у меня?.. Я готов убить ее теперь в самом себе или в вас, потому что, наверно, в нас есть грехи, которые Бог наказал в ней. **Кардинал.** Но вы решительно сошли с ума! **Фердинандо** (*мечтает*). Я бы хотел, чтобы их тела сожгли в яме с угольями, закрытой сверху, чтобы даже гарь от их пепла не могла подняться к небу. Или я хотел бы, чтобы простыни их постели были обмазаны смолой и серой, я завернул бы их и поджег. Или я велел бы сварить их ублюдка и заставил бы отца пожрать его». Надо заметить, что даже в устах этих вымышленных итальянских героев пафос чести и крови — чисто испанский пафос, — речь идет о королевской крови Кастилии и Арагона.

Еще любопытнее другая трагедия Вебстера, «Белая дьяволица, или Виттория Коромбона». Эту пьесу, которая так мало известна в России, можно смело поставить рядом со многими произведениями Шекспира. Сюжетом ее послужило действительное происшествие, составившее позже сюжет одной новеллы Стендаля. Здесь уже упоминалось о дочери Козимо, сестре следующего флорентийского герцога Франческо, Изабелле, которая была женой герцога Браччиано и которая была умерщвлена им за измену. После смерти своей жены герцог Браччиано влюбился в изумительную римскую кра-

савицу Витторию Аккорамбони, которую Вебстер и сделал героиней своей трагедии под именем «Белой дьяволицы». Виттория была замужем за Франческо Перетти. Она соглашалась разделить страсть старого и тучного герцога только в качестве законной жены. С помощью брата Виттории и с ее согласия люди Браччиано заманили Франческо Перетти на пустынный тогда Квиринал, и там он был застрелен. Через две недели Виттория была тайно обвенчана с Браччиано. Так как убитый Перетти был племянником кардинала, будущего грозного папы Сикста V, и так как убийство наделало в Риме много шума, Витторию судили и заключили в тюрьму. Она уже была близка к самоубийству, когда герцог Браччиано публично объявил, что состоит с ней в законном браке. Ее немедленно освободили, и она сделалась герцогиней Браччиано. Как раз в это время кардинал Перетти был избран папой. Браччиано и его жене нельзя было оставаться в Риме. Они уехали на север Италии, жили в Венеции, в Падуге, на Гардском озере. Но прошло очень немного времени, и вдруг старый Браччиано внезапно умер. Возможно, что его отравили. Виттория осталась теперь беззащитной и со всех сторон окруженной непримиримыми врагами. Она жила вместе с братьями в Падуге и, конечно, знала, что ее ожидает. В одну зимнюю ночь люди наследника Браччиано, Лодовико Орсини, ворвались в ее дворец, стоявший на той самой площади, где находится церковь, расписанная Джотто. Виттория была зверски зарезана. Ее младшему брату было нанесено семьдесят четыре кинжальные раны.

Таков сюжет трагедии Вебстера и новеллы Стендаля. Вебстер кое в чем изменил ход событий. У него убийство первой жены Браччиано совершается в одно время с убийством мужа Виттории и также с ее ведома и желания. Вебстер воспользовался странным приемом, чтобы показать зрителям сцены этих убийств. Искусный маг произносит заклинания, и старый Браччиано, сидя у себя в кресле, видит как бы на экране игру теней — немые картины убийств своей жены и мужа Виттории. Очень большую роль играет в пьесе Вебстера брат Изабеллы, флорентийский герцог Франческо, мститель за свою сестру и потому непримиримый враг Браччиано и «Белой дьяволицы». Франческо мечтает о такой мести, «которая не подражала бы древним примерам, но сама вошла бы как образец в историю». В со-

обществе двух преданных людей он является переодетым ко дворцу Браччиано в Падую. Франческо загримирован и одет мавром, его сообщники — странствующими монахами. Для совершения своего дела они ждут удобной минуты. Им удается напиться ядом шлем Браччиано, и, надев его, тот становится мучительно и смертельно болен. Но этого мало — подложные монахи являются напутствовать умирающего; вместо Святых Даров они приносят с собой петлю и, открыв наедине с Браччиано скрывавшие их капюшоны, душат его с дикой радостью. Затем следует сцена умерщвления Виттории, ее служанки и ее брата.

Не Виттория, не Браччиано и не герцог Франческо являются истинными героями трагедии Вебстера. Истинный ее герой — это брат Виттории, Фламинео. Он оказывается автором или соучастником всех злодейств, разыгрывающихся перед глазами зрителя. Он собственноручно убивает мужа Виттории, он сводит ее с герцогом Браччиано, он устраивает отравление Изабеллы, он убивает своего младшего брата на глазах матери, и мать сходит с ума. Но не только все внешнее действие пьесы держится на нем: в своих диалогах и монологах он руководит внутренним развитием действия и резюмирует смысл происходящего своими циническими рассуждениями. Ибо Фламинео не только злодей, но и резонер.

Никто другой в трагедии Вебстера не говорит так интересно и всегда значительно, как этот убийца и сводник. Очень часто за его словами слишком ясно слышится голос самого автора, и, благодаря некоторым фразам Фламинео, мы начинаем думать, что в Вебстере были искры гениальности. Несмотря на свои чудовищные преступления, Фламинео не отталкивает, минутами он возбуждает острое сочувствие. Эта фигура открывает всю сложность души Вебстера и ее близость к сложным душам итальянского XVI века.

На протяжении всей пьесы Фламинео развертывает перед нами ледяную скептическую мудрость этого отравленного злодеяниями времени. Он говорит о женщинах: они подобны цепным собакам — ночью они срываются с цепи и тогда совершают все доброе и все злое, на что способны. Он говорит о своей бедности и о преступлении как единственном способе избавиться от нее. Циническое остроумие искажает его лицо вечной усмешкой. Он притворяется

сумасшедшим, чтобы говорить правду, похожую больше на бред. При взгляде на него одно из действующих лиц говорит: «Что за странное существо смеющийся безумец! Начинаешь думать, взглянув на него, что человек создан лишь для того, чтобы показывать зубы».

Фламинео хорошо знает цену тех милостей, которыми осыпает его герцог Браччиано. «Вся ваша любовь ко мне напоминает вежливость Полифема по отношению к Улису — вы приберегаете меня напоследок». Он смеется над военной славой: «Я знал людей, которые вернулись из похода против турок. Три или четыре месяца им платили пенсию, которую они потратили на деревянные ноги и пластыри для ран. Потом им перестали платить». Он презирует всех знатных, он извиняется, что ему приходится быть негодяем, — «негодяи попадают в знать только потому, что они в своей подлости копируют знатных». Когда его покровитель, Браччиано, умирает, он дает ему такую оценку: «Это был государственный муж, который ценил взятые им города не по числу храбрых и честных солдат, умерших под его стенами, а по числу выпущенных им пушечных ядер».

Несмотря на все свои злодеяния и интриги, Фламинео несчастен. Иногда кажется, что он даже неповинен в совершенных им ужасах. «Это дело ваших рук?» — спрашивают его. «Да, и моего рока». С самого начала пьесы он обречен на все проклятия. «Он танцует на канате с мешком серебра в каждой руке», — говорит про него в предсмертном бреду Браччиано. Но бездна все равно поглотит его, и серебро, купленное ценой убийств и позора, не удержит его шаткого равновесия. После смерти Браччиано начинается долгая агония Фламинео. Ему незачем жить, он снова беден, всеми презираем, и на его лице — каинова печать многих преступлений. При виде сошедшей с ума матери он испытывает что-то странное, чему не может дать другого имени, как жалость. «Я жил, — говорит он, — как все, кто живет при дворе; но иногда, когда я улыбался, в моей душе все было спутано, как в лабиринте. Нам только кажется, что птицы в клетке поют, на самом деле они плачут». В эту минуту ему является призрак Браччиано, который держит в руке лилии и череп. «**Фламинео.** А! Я не боюсь тебя, ближе, ближе; расскажи, как насмеялась над тобой смерть! Ты печален с виду. Где же ты теперь: в той ли звездной палате или в том

проклятом подземелье? Скажи мне, в какой из религий лучше всего умирать? Или, если можешь, скажи, сколько мне осталось жить?» Призрак бросает в него землей, показывает череп и исчезает.

Фламинео идет в комнату сестры. Он говорит ей и своей любовнице Занкэ, что дал клятву Браччиано не пережить его. Виттория и Занкэ также не должны жить после своих возлюбленных. Фламинео приносит пистолеты и просит женщин застрелить его, после чего они должны лишить себя жизни. Те согласны, и Фламинео погружается в предсмертные размышления. «Куда же я иду? О Лукиан, смешно твоё чистилище! Видеть, как Александр Великий чинит свои башмаки, как Помпей придельывает наконечники к шнурам, как Юлий Цезарь изготавливает пуговицы! Видеть, что Аннибал продает ваксу, и слышать, как Август кричит: «чесноку, чесноку!» Раздается выстрел, и Фламинео падает. «Ты попался, — кричат ему женщины, — ты попался в свои же сети. О проклятый демон!» Они торжествуют, они вовсе не думают исполнить обещанное и последовать за ним в ад. Но тогда Фламинео встает. Пистолеты не были заряжены. Это было только испытанием. Вот как можно верить двум женщинам, сестре и возлюбленной! Есть, однако, другие пистолеты — эти уже заряженные. Виттория зовет на помощь, но на ее крик входят переодетые монахами люди, которые задушили Браччиано. Они пришли, чтобы лишить жизни и Витторию, и Занкэ, и Фламинео.

И Виттория, и Фламинео умирают необыкновенно мужественно. Фламинео смеется. «Ты смеешься?» — говорит один из палачей. «Что же, ты хочешь, чтобы я и умирал плача, как родился плача?» — «О чем ты думаешь?» — «Ни о чем, ни о чем, оставь свои праздные вопросы. Мне надо приготовиться к долгому молчанию. Болтать не надо. Я не помню ничего. Нет большей муки для человека, чем свои мысли». Смертельные удары нанесены. «**Виттория.** О! моя душа — точно корабль, влекомый бурей... **Фламинео.** Так брось же якорь. Счастье кажется человеку ясным, но море радуется все в пене на скалах. Когда мы умираем, мы перестаем, наконец, страдать, перестаем быть рабами, — перестаем умирать!.. Я не думаю ни о тех, которые прошли передо мной, ни о тех, кто за мной последует. Собой я начну и собой кончу. Обращаясь к небу, мы только путаем мысли. О! я в ту-

мане... Докучное ремесло жизни кажется самым глупым из всех теперь, когда за отдыхом будет новый отдых, в ней же одна забота рождает другую. Я не хочу грубой лести ваших колоколов. Грими гром и будь моим прощанием».

Таковыми монологами, в которых скептическое резонерство странно соединено с огромной, настоящей печалью, оканчивается жизнь Фламинео. Эта фигура есть художественное создание Вебстера. Но трудно при мысли о ней не вспомнить действительное лицо итальянского XVI века — лицо Лорензаччио. Фламинео просит, чтобы при нем говорили не о войне, но только о прекрасной зале, украшенной редкими гобеленами, «где важный кардинал сделал бы честь взять меня за ухо, как своего любимого миньона». Не сбылось ли это с Лорензаччио при дворе Климента VII? И Лорензаччио тоже не только был миньоном, он был «философом», наверно, такого же склада, как Фламинео. Он также совершил немало преступлений и был готов на те, которых не успел совершить. Но, может быть, так же как Фламинео, он мог винить в этом рок. Для того, кто чувствует странную привлекательность созданного Вебстером образа убийцы, сводника, мудреца, мечтателя, безумца и циника Фламинео, образ его флорентийского двойника, проклятого в веках Лорензаччио, явится тенью более тонкой, более сложной и более внушающей раздумье.

6

Есть места под Флоренцией, которые с особенной силой пробуждают воспоминание о времени, когда жили герои Вебстера. Это — старинные родовые виллы Медичи: Петрайя, Каstellо и Поджио а Кайяно, составляющие теперь собственность королевской фамилии. В них почти никто никогда не живет, и чудесные их парки погружены в долгий и сладкий сон. Весной, в нежные дни, когда по долине Арно струится особенно душистый, какой-то счастливый воздух, приезжие из Флоренции навещают Каstellо и отсюда проходят на виллу Петрайя. Запах цветов смешивается тогда здесь с острым, немного печальным запахом вечнозеленых кустарников и деревьев. Кипарисы так высоки, так стройны, как редко приходится видеть даже во Флоренции. На их темном фоне Венера, изваянная Джованни Болонья, выжимает

каплю за каплей из своих распущенных волос. И фонтан роняет каплю за каплей. С высокой террасы около него вид к Флоренции, к легкому и светлому городу, свившемуся из весеннего голубого дыма.

Немного дальше от Флоренции Поджио а Кайяно. Там еще более тихо, почти глухо, и там редко кто бывает. А эта вилла еще прекраснее, ее элегантная деревенская простота восходит ко временам Лоренцо Великолепного. Здесь совершенно заброшенный парк, старые деревья, птичьи гнезда. Здесь птичье царство, приют для птиц всей округи — вечная забота соседних крестьян. Дом старинного и высокого изящества, множество цветов, уединение и птичьи голоса — такова теперь Поджио а Кайяно. Внутри отличные светлые комнаты; Бронзино когда-то здесь работал и, может быть, жил. Здесь в числе других флорентийских художников писал фрески Понтормо, его учитель, друг, покровитель и почти отец. Только побывав в Поджио а Кайяно, можно понять, каким большим мастером и каким поэтом был этот художник.

Его творчество бросает особый и неожиданный свет на все искусство так называемого Высокого Возрождения.

В 1520 году умер Рафаэль, Леонардо уже не было в живых, для Микеланджело начиналась бесконечная старость. Нам ясно теперь, что к этому времени Высокое Возрождение в живописи успело произнести последнее слово. Мы знаем, что за Рафаэлем не последовало нового Рафаэля, что Леонардо был скоро забыт и что Микеланджело сам, более чем кто-либо другой, способствовал наступлению эры барокко. То, что теперь так очевидно для нас, разумеется, не было хотя в какой-либо мере доступно прозрению живых свидетелей смерти Рафаэля. Флорентийцы 1520 года не могли прежде всего допустить мысли, увы, столь оправданной историей, о наступившем, наконец, творческом истощении и оскудении Флоренции. Даже Вазари, писавшему лет на пятьдесят позже, Флоренция все еще искренно казалась такой же полной художественными свершениями и предчувствиями, такой же неиссякаемой, неисчерпанной и вечно длящейся, какой мы готовы представить себе лишь Флоренцию Козимо Старого и Лоренцо Великолепного.

У флорентийцев 1520 года было, конечно, больше прав на это, чем у Вазари. Множество действительно превосходных живописцев, скульпторов, ювелиров и архитекторов еще

жили и работали в их городе. После тяжелых испытаний конца предшествующего столетия водворился мир, казавшийся прочным, и фамилия Медичи приобрела новый блеск в правлении папы Медичи — Льва X. В связи с этим в годы 1512—1520-й мы видим быстро возрастающую новую волну украшения Флоренции — новый художественный прилив, который иным свидетелям его мог показаться полнее и знаменательнее всех прежних.

Среди флорентийских живописцев того времени преобладающее положение занимала группа художников, так или иначе связанных с обширной мастерской старого Пьеро ди Козимо — Мариотто, Альбертинелли, Франчабиджио, Андреа дель Сарто. К искусству Пьеро или, вернее, к лучшему и романтическому, что было в его искусстве, эти мастера имели мало отношения. Все они — типичные представители той отличной по качеству, но холодноватой, рассудительной и безароматной живописи, которую мы привыкли именовать флорентийским чинквеченто.

Чтобы быть справедливыми, заметим, что Андреа дель Сарто был божественным рисовальщиком, в том смысле, в каком эта способность была таинственно и поистине божественно дана одним только мастерам Высокого Возрождения. Но в искусстве Сарто вместе с тем есть что-то ограниченное. Золотые руки Сарто не заставят нас ни на миг забыть о его вечной внутренней посредственности, и Вельфлин, раскрывший в его композициях с такой ясностью законы «классического искусства», напрасно пытался бы раскрыть в нем для нас одного из героев Высокого Возрождения.

Была ли Флоренция 1520 года в самом деле лишена творческих сил, поднимающихся до высшей напряженности, до героического значения? Завершился ли к этому времени окончательно цикл Высокого Возрождения, и обманывались ли жившие тогда люди, если думали, что за Рафаэлем может явиться новый, еще более удивительный Рафаэль? На этот вопрос мы и постараемся ответить, обратившись к одному из самых удивительных и прекрасных произведений итальянского искусства — к столь малоизвестной фреске Понтормо в Поджио а Кайяно.

Имя Понтормо заставляет вспомнить глубокие, сильные и сдержанные портреты, разбросанные по разным европейским галереям, среди которых есть и такой портретный

шедевр, как франкфуртская «Дама с собакой». Более смутно вспоминаются религиозные картины в музеях и фрески во флорентийских церквах, частью холодно добропорядочные, в духе «флорентийского чинквеченто», частью же неприятно маниеристические, исходящие из форм Микеланджело. При несколько более внимательном отношении нам трудно примирить между собой картины и портреты Понтормо. Мы чувствуем какую-то неполноту наших понятий об этом художнике. Кроме того, почти все известные портреты и религиозные картины принадлежат к поздним периодам его долгой и обильной внутренними переменами жизни. О молодости Понтормо мы забываем до тех пор, пока удивительная фреска в Поджио а Кайяно не напомнит нам об этом своей датой.

Рассказ о молодости Якопо Каруччи да Понтормо можно найти у Вазари. В 1507 году, тринадцати лет от роду, он был привезен из своего родного городка, имя которого сделалось его собственным именем, во Флоренцию. «Не прошло после того много времени, — говорит Вазари, — как он был отдан к Леонардо да Винчи, а потом к Мариотто Альбертинелли, к Пьеро ди Козимо и, наконец, в год 1512-й к Андреа дель Сарто». Мы видим, таким образом, Понтормо с ранних лет в обстановке Высокого Возрождения, среди лучших флорентийских мастеров эпохи, в личном общении с самим Леонардо. Несомненно, на то были какие-то определенные причины. Вазари рассказывает, что добродушный Альбертинелли всячески носился с мальчиком и «показывал его как редкость каждому, кто заходил в его мастерскую», что Сарто чуть ли не с первой встречи стал завидовать ему, что Рафаэль, приехавший во Флоренцию, восхищался его первой картиной и что Микеланджело по первой фреске предсказал ему блестящую будущность.

Может быть, Вазари и преувеличил здесь нечто, но у флорентийского Высокого Возрождения должны были быть свои надежды; ему должно было видеться счастливое будущее. Мы охотно верим, что этой надеждой, этим будущим для Флоренции казался Понтормо и что в нем именно Высокое Возрождение видело свое счастливейшее дитя.

Читая Вазари, мы видим этого «меланхолического и одинокого» юношу в поисках учителей, в поисках работы («era roverino»⁵²), в борьбе с недоброжелательством Андреа дель

Сарто, может быть, и не столь явным, как оно изображено у Вазари, но тем не менее, конечно, вполне вероятным. В год вступления на папский престол Льва X мы видим его украшающим замысловатые и аллегорические карнавальные колесницы и расписывающим «прекрасными историями» деревянную триумфальную арку, построенную для въезда папы напротив Барджелло. Кажется, эти работы в самом деле сблизили Понтормо с Медичи и другими знатными флорентийскими фамилиями. Он исполнил для них множество алтарных образов, мифологических композиций, портретов, из которых до нас не дошло теперь почти ничего. К двадцати пяти годам он пользовался уже широкой и прочной славой. Когда в 1520 году Медичи задумали украсить фресками большую залу на своей вилле в Поджио а Кайяно, эта работа была поручена на равных правах Андреа дель Сарто и ему, с другими мастерами в качестве помощников.

Большая зала в Поджио а Кайяно оканчивается по коротким сторонам двумя стенами, очерченными сверху полукружиями примыкающих к ним сводов. Получающиеся таким образом полукруглые люнеты прорезаны посредине большими окнами в форме «oeuil de boeuf»⁵³. Именно эти два люнета Понтормо и должен был заполнить своею живописью. Он успел закончить лишь один: смерть папы Льва X в 1521 году прервала украшение виллы и заставила художников покинуть Поджио а Кайяно.

Обращаясь к существующей фреске, мы видим парапет, прерываемый отверстием окна, и ниже его ступень, пробегающую сквозь всю композицию. К верхней части окна, по обеим сторонам его, два ивовых деревца приросли корнями, на которых сидят верхом маленькие амурчики. Повторяя в некоторой мере очертание свода, гибкие стволы этих ив оттянуты книзу легким движением сидящих на парапете — слева обнаженного мальчика, закинувшего голову в порыве игры, справа молодой, улыбающейся одними глазами женщины в флорентийском платье, но с обнаженными ногами. На стороне юноши, на нижней ступени, сидит старик крестьянин, глядящий куда-то вверх так пристально и смиренно. Подле него корзина, и корзина же видна в руке у сидящего на той же ступени, ближе к окну, одетого в сельское платье юноши, обращенного лицом к обнаженному мальчику, который тянет вниз ветвь ивы. Собака в настороженной позе

отделяет старого крестьянина от юноши, и еще один амур сидит на парапете, поддерживая переброшенную под самым окном гирлянду. В правой части нижняя ступень занята двумя полулежащими женщинами в пышных флорентийских платьях. Испытующе-внимательный взор одной из них и лукавый взгляд другой обращены прямо на зрителя. Смеющийся амур, держащий гирлянду, сидит верхом на парапете также и с этой стороны окна.

Каков смысл этой странной композиции? Вазари говорит, что по одну сторону окна Понтормо хотел написать Вертумна «и его земледельцев», по другую — «Помону, Диану и прочих богинь». В то же время Вазари рассказывает нам, как Понтормо «взялся за работу с таким усердием, которое даже было излишне, ибо сегодня он портил и переделывал то, что сделал вчера, и до такой степени терзал свой ум, что его было жалко». Из слов Вазари ясно, что Понтормо не был здесь понят современниками.

Решение формальных задач в фреске Понтормо не может, однако, быть непонятно. Композицию ее должно считать совершенной и даже более чем совершенной — гениальной по той находчивости, с которой разрешено заполнение труднейшего по форме пространства. Одного изумительного ее равновесия достаточно, чтоб признать Понтормо первенцем Высокого Возрождения. Отгибание ветвей ивы является ее главной темой — такой естественной, ясной и неожиданной. В самой гибкости ивы есть что-то удивительно отвечающее архитектурной форме арки, таящей внутреннюю гибкость. Узкое и неправильное пространство сверху отлично заполнено ветвями и листьями ивового деревца. Через фигуры мальчика и молодой женщины, которые сидят на парапете и пригибают вниз ивовые деревца, верхняя часть композиции связывается с нижней. Эта нижняя часть решена двумя спокойными и классическими треугольниками, сочетающимися каждый по три фигуры. Нижняя ступень, проходящая непрерывно сквозь всю композицию, еще раз связывает все ее части и как бы подводит ей итог. При всей формальной строгости композиция Понтормо проникнута тонко и остро почувствованными веяниями природы. В ней мало той отвлеченности, в которой Вельфлин справедливо видит один из типических признаков Высокого Возрождения. Ветви и листья ивы говорят о чувстве изящества,

хрупком и трепетном. Крестьянин с корзиной и собакой рассказывает о жизненном наблюдении, которое сплелось в своем неотвязном очаровании с мифологической темой. Душевная жизнь, так интенсивно переданная во взглядах женщин, сложнее и тревожнее, чем душевная жизнь каких бы то ни было женщин Рафаэля и Андреа дель Сарто. Легкие и гармонические краски как бы вводят нас во флорентийский сад в ясный день ранней осени. Все нежно здесь и так сладостно-меланхолично и немного таинственно. Мечтая о Вертумне и о Помоне, Понтормо не соединил их вместе и не окружил тяжелым изобилием спелых плодов и созревшего к сбору винограда. Сгибаемый ствол ивы тонок, и шелест ее листы едва слышен. Ничто не прерывает задумчивого отдыха этих загадочных существ, которым нет имени и нет объяснения и которые просквозили душу Понтормо, как прозрачные тени ранней флорентийской осени.

Среди творений Ренессанса эта фреска стоит совсем отдельно. Будь она в Уффициях, ее давно окружала бы мировая слава произведения, особенно близкого к сложным лирическим чувствованиям нашего времени. Беренсон называет ее «созданием нынешнего дня в большей степени, чем произведением, созданным четыре века тому назад», «частицей нас самих, затерявшейся где-то среди далекой старины». Перед фреской в Поджио а Кайяно Пювис де Шаванн должен был воскликнуть: «Ныне отпускаеши»...

7

Удостоверяя долю участия Понтормо в Высоком Возрождении, фреска Понтормо свидетельствует в то же время о какой-то его особенной и странной душевной сложности. Она заставляет идти, так сказать, на поиски Понтормо, и если наличность сохранившихся его картин разочарует, то каким сокровищем покажется тогда собрание, состоящее более чем из двухсот его рисунков, которым владеют Уффиции. Только после знакомства с этими рисунками Понтормо раскрывается для нас истинным образом, и спешим добавить, раскрывается так, как предсказала фреска в Поджио а Кайяно.

Как и его учитель Андреа дель Сарто, Понтормо был одним из величайших рисовальщиков итальянского Возрождения. Как и дель Сарто, Понтормо любил сангину — тот

дивный карандаш, который способен вести линию, «такую непогрешимую, такую неизбежную и такую чистую, как звук удара молотком о колокол». При взгляде на любой рисунок «putto», принадлежащий Понтормо, понимаешь другое меткое замечание о сангине только что процитированного здесь Беренсона — «в руках художника это почти живущий инструмент, почти продолжение его пальцев».

Но не одно совершенство рисунков Понтормо занимает нас здесь. Значительную часть собрания Уффиций составляют рисунки, подготовительные для росписи в Поджио а Кайяно, и, рассматривая их, мы вступаем в близкое общение с сокровенными замыслами Понтормо, с его опытами, колебаниями, удачами и осенениями — со всей той терзавшей его лихорадкой творчества и внутренней тревогой, о которой упоминает Вазари, быть может, со слов самого художника.

Мы видим здесь самое возникновение загадочной композиции Поджио а Кайяно. Судя по одному наброску, Понтормо сперва задумал ее в духе решений, типических и обычных для чинквеченто, — симметричные фигуры по обеим сторонам окна, поддерживающие трофеи. Затем появляется мотив ивы, становящийся исходной точкой нескольких композиций. Не менее совершенно, чем в существующей фреске, формальная задача разрешена в рисунке пером. Гибкий ствол ивы обвивает кольцо самое окно, согнутый титаническими усилиями микеланджеловских существ, тесно заполняющих пространство по обеим сторонам окна. Их по три с каждой стороны, и так как каждое из них держится за побег ивы, то все шесть фигур композиции принимают ярко выраженное участие в ее движении, в ее действии. Таким путем достигается даже более идеальная связанность композиции, чем та, которая есть в существующей фреске. Замысел насыщен энергией, формы абстрактны, тесное заполнение пространства удовлетворило бы самого Вельфлина, разделяющего ненависть к свободному пространству, которую питало «классическое искусство». Флорентийское чинквеченто, как справедливо замечает Беренсон, должно было найти этот рисунок «самым замечательным из всех существующих».

Не был удовлетворен им, однако, сам Понтормо. В рисунках его начинают мелькать стволы ивы более тонкие,

усилия сгибающих более легкие. Появляются знакомые нам праздные фигуры. Старик крестьянин в первоначальном наброске пристально всматривается во что-то, закрыв от солнца глаза ладонью. В позах отдыха нарисованы сангиной фигуры юношей и женщин во флорентийских одеждах, в которых жизненное наблюдение так свежо и вместе с тем так угадан монументальный и живописный смысл. Парапет и ступень открывают Понтормо возможности самых смелых решений, самых трудных поз. Лихорадочно он очерчивает лежащую на парапете фигуру, и нервная энергия этого рисунка не превзойдена самыми впечатлительными рисовальщиками века.

Таких рисунков множество среди картонов Уффици, и, просматривая их, мы убеждаемся, что этот автор фрески в Поджо и Кайяно, этот счастливый сын Высокого Возрождения, был человеком исключительной душевной силы и сложности. Достигнутое им формальное совершенство, полное обладание всеми знаниями «классического искусства», делало этого двадцатилетнего юношу подлинным новым Рафаэлем. Но как внутренне непохож был новый Рафаэль на Рафаэля, только что сошедшего в могилу!

Вазари довольно много рассказывает нам о жизни и о характере Понтормо. Мы уже видели его в юности «меланхолическим и одиноким»; таким он остался до конца своих дней. Самый дом его, по словам Вазари, «походил более на жилище человека фантастического и одинокого, чем на обыкновенный хороший дом, потому, что там была комната, где он спал, а иногда и работал, и туда надо было взбираться по деревянной подставной лестнице, и, взобравшись, он поднимал на блоке эту лестницу, так что никто не мог войти к нему без его ведома или желания. Понтормо был упрям и равнодушен к мнению людей. Никто и ничем не мог заставить его работать, когда ему не хотелось. Его считали гордецом; но, отказываясь иногда писать для Медичи, он подарил несколько своих вещей каменщику, работавшему в его доме. Он был, несомненно, философическим и странным человеком. Он одевался небрежно и жил скорее бедно; он всегда проживал совсем один в своем доме, не желая, чтобы кто бы то ни было служил ему или варил для него пищу».

Он был мечтателем — «иной раз, став на работу, он глубоко задумывался над тем, что хотел сделать, и тогда весь

тот день проходил у него только в том, что он пребывал в размышлении». Он был нерешителен и легко впадал в сомнения. Когда при Алессандро Медичи ему было предложено исполнить второй люнет в Поджио а Кайяно, он приказал поставить подмости и стал делать картоны; но, как говорит Вазари, «тут он погрузился в свои измышления и причуды, и все дело тем и окончилось — одними картонами». На этот раз Понтормо не успел даже остановиться на какой-либо определенной теме. Среди его картонов были Геркулес и Антей, Венера и Адонис, игра в мяч нескольких нагих людей; множество других фигур, труднее определимых, осталось в его рисунках, быть может, как след размышлений над вторым люнетом в Поджио а Кайяно.

Эта надломленность Понтормо привела нас снова на медицейскую виллу, и с Поджио а Кайяно как будто бы действительно связан первый и самый важный перелом в его жизни. Здесь в 1521 году вместе со смертью папы Льва X и с перерывом в работе над фресками окончилась его молодость. Следующий год застает Понтормо в монастыре Чертоза ди Валь д'Эма, куда он бежал, испуганный легкой вспышкой чумы во Флоренции. Вспомним, как говорит Вазари о его страхе смерти: «Он так боялся смерти, что не любил, даже когда об этом говорили; он избегал случаев встречи с покойником. Он не посещал празднеств и всяких мест, где собирается много людей, чтобы не попасть в давку, и вообще он был одинок свыше всякого вероятия».

В Чертозе Понтормо немало удивил флорентийцев, написав на ее стенах фрески, подражавшие гравюрам Дюрера, которые стали тогда распространяться среди итальянских художников. Этим Понтормо как бы произнес свое отречение от Высокого Возрождения. Он не остался надолго при Дюрере, но не нашел вновь и себя, попав вскоре в орбиту искусства Микеланджело. «Быть может, во время пребывания в Чертозе уединенность этого места, отсутствие соревнования с друзьями-живописцами, наконец, все возраставшая болезненность и нервность обострили в нем чувство недоверия к самому себе и желание найти новые источники силы в изменении стиля». Упадок для Понтормо начался, когда ему едва успело минуть тридцать лет.

Упадок, которым была отмечена зрелость и старость Понтормо, не занимает нас здесь. Рисунки его, впрочем,

всегда значительны — и тогда, когда северная дюреровская сказочность соединяется у него с такой классической темой, как «Три грации», и тогда, когда он интерпретирует формы Микеланджело там, где они напоминают Блейка. Самый эклектизм Понтормо есть явление большой психологической сложности. Душевная пытливость, способность внутренних терзаний не уменьшились в нем с годами. Мы знаем это по его портретам и портретным рисункам. Не раз мы встречаем у Понтормо лица, такие вечно пристальные и чуткие, что как будто бы во взгляде их до сих пор искрится и кипит сама дивная эссенция живой души человека. Очарование одного женского лица, часто мелькающего у Понтормо, говорит нам о «душевном приключении» художника, быть может не менее исключительном, чем то, о котором свидетельствует улыбка Джоконды.

С такими свойствами, с такими данными Понтормо не мог устоять на психологической плоскости Высокого Возрождения. Все счастливые предзнаменования его молодости, обещавшие в нем нового Рафаэля (хотя бы несколько более драматического и спиритуализированного), прервались фреской в Поджио а Кайяно, в которой формы классического Возрождения как бы лишь дремлют, освобождая какой-то совсем иной дух. Современники Понтормо считали эту фреску неудачей, и, конечно, они были бы гораздо более довольны, если бы Понтормо остановился на другой композиции, о которой мы упомянули выше.

Для нас, напротив, фреска в Поджио а Кайяно является высшим достижением Понтормо и даже вообще одним из высших достижений итальянской живописи. Рисунки художника, в которых тревожный дух его так борется с инстинктивным совершенством формы, нас восхищают. То, в чем люди чинквеченто видели, вероятно, недостаток Понтормо, для нас драгоценно. Если это и недостаток — мы любим его и разделяем. По поводу Понтормо мы охотно даже готовы заговорить об ограниченности чинквеченто, о недостатках самого Высокого Возрождения.

Понтормо свидетельствует, что Высокое Возрождение было действительно преходящим моментом в истории искусства. Мир кватроченто был безмерно более обширен и свободен, чем тот мир, который описывает Вельфлин в своем «Klassische Kunst»⁵⁴. Лишь на один момент было

возможно ввести его в границы, сконцентрировать вокруг закономерных формальных совершенств. В этом был грех против многообразия, против сложности, и первые сложности возникли в самой человеческой душе. Молодость Понтормо рассказывает нам как раз об этих сложностях.

Вместе с тем пример Понтормо подтверждает еще раз, что цели искусства не были исчерпаны Высоким Возрождением и что даже эта великолепная эпоха должна была быть пре-
взойдена. Фреска в Поджио а Кайяно дает нам возможность заглянуть на миг в страну искусства, более нежного в своей неопределенности. Мы присутствуем здесь при рождении каких-то новых человеческих чувств, призванных столько веков впоследствии питать воображение художников и жар поэтов. Понтормо был жертвой этих чувств — жертвой трагического конфликта их с тем божественным даром, который делал его в молодости первенцем Высокого Возрождения.

8

Понтормо работал в Поджио а Кайяно в начале XVI века. В конце его эта вилла сделалась излюбленной летней резиденцией флорентийской герцогини Бьянки, Бьянки Капелло. Судьба Бьянки Капелло напоминает нехитрый исторический роман. Есть маленькая книжечка XVIII века, озаглавленная «История жизни и трагической смерти Бьянки Капелло», посвященная прусской принцессе Амалии. Придворные сочинители того века смело могли предлагать принцессам этот рассказ о действительном происшествии, заменяющий с успехом самые трогательные и занимательные измышления. В Поджио а Кайяно и сейчас показывают посетителям комнату с внутренней лестницей, где висят портреты Бьянки и разные другие портреты работы Аллори и Сустерманса. В этой комнате, по преданию, произошел трагический ужин. Бьянка в самом деле жила здесь подолгу, и умерла она тоже здесь.

Бьянка Капелло была родом из Венеции и принадлежала к хорошей патрицианской фамилии. Случай забросил в Венецию молодого и красивого флорентийца Пьеро Бонавентури, и случай заставил его поселиться через улицу, через узенькую венецианскую щель, от палаццо Капелли. Пьеро несколько раз видел Бьянку и влюбился в нее — она была

очень хороша собой. У нее были пепельно-светлые волосы, большие глаза, яркие губы. На портретах, которые писал с нее племянник Бронзино, Аллори, высокий лоб Бьянки и тонкость черт говорят об уме; твердость ее характера доказана жизнью. Но есть в ее лице что-то недоброе и очень холодное.

Пьеро Бонавентури не мог рассчитывать на брак: он был беден, он служил в Венеции у своего земляка, флорентийского банкира Сальвьяти. И все-таки он нашел случай видаться с Бьянкой и говорить. В один из праздников Бьянка отправилась со своей воспитательницей погулять по монастырям на Джудекке. В то время как они собирались переезжать через широкий канал, Пьеро Бонавентури сел в их гондолу. Короткого переезда было достаточно, чтобы Бьянка влюбилась в красивого юношу-иностранца. Она была решительнее своего возлюбленного: когда выяснилась вся невозможность других свиданий, Бьянка не побоялась согласиться на свидание в комнате Пьеро. За первым свиданием последовали другие. Ночью, со всеми предосторожностями, Бьянка спустилась по лестнице, отворяла тяжелую дверь, перебежала узкую улицу и скрывалась у Пьеро. Она не захлопывала за собой дверь своего дома, потому что тогда дверь заперлась бы на замок, а у Бьянки не было ключа, — так, по крайней мере, рассказывает легенда. Но вот в одну ночь по этой улице проходил человек, скромная обязанность которого состояла в том, чтобы в известном часу будить хозяек, желающих ставить тесто. Этот человек увидел, что дверь палаццо Капелли только прикрыта. Думая оказать услугу важным господам, он поспешил захлопнуть ее. Теперь Бьянка была отрезана от своего дома. Со свойственной ей решительностью она поняла, что ее судьба связана отныне с судьбой Бонавентури. Под предлогом банковских дел Бонавентури достал ночью экстренный пропуск из Венеции, и, прежде чем наступил день, они уже ехали по направлению к Ферраре.

После разных приключений Пьеро и Бьянка добрались до Флоренции. Они стали мужем и женой и поселились в доме отца Бонавентури. Бьянку ожидала совершенная бедность, старик Бонавентури даже отпустил после ее приезда свою последнюю служанку. Так она жила некоторое время, а затем произошло следующее. Однажды герцог Франческо, тогда еще наследник престола, ехал в церковь Анунциаты.

Проезжая мимо дома, где жили Бонавентури, он случайно поднял глаза кверху и увидел в окне Бьянку. Их взгляды встретились, и больше уже герцог Франческо не мог забыть этой встречи. Неизвестная женщина в окне должна была сделаться его любовницей.

Об этом стал заботиться наставник и приближенный друг молодого Франческо, испанец Мондрагоне. Маркиза Мондрагоне постаралась свести знакомство с семьей Бьянки. Ей это удалось легко сделать, подойдя в церкви Сан-Марко к старухе Бонавентури. Бонавентури-мать жаловалась на бедность, рассказывала про свои обстоятельства, про женитьбу сына. Мондрагоне выказала горячее участие и просила обеих женщин к ней приехать. Скоро нарядная карета была прислана за Бьянкой и за старухой Бонавентури. Их привезли в только что выстроенный огромный дворец на площади Санта-Мария Новелла. Здесь Бьянка была встречена чрезвычайно ласково. Мондрагоне сам милостиво выслушал ее историю и обещал помощь и покровительство. Затем его жена предложила Бьянке посмотреть разные покои и сады дворца. Старуха Бонавентури, которой было бы трудно ходить по лестницам, осталась ждать. Испанка долго водила Бьянку по разным апартаментам и наконец привела ее в одну комнату. Она открыла шкапы с нарядными платьями и секретеры, наполненные драгоценностями. Попросив Бьянку выбрать, что ей понравится, она вышла из комнаты. Бьянка перебирала ожерелья, серьги, кольца, диадемы, но вдруг ей показалось, что кто-то вошел в комнату. Она оглянулась и увидала перед собой некрасивого смуглого юношу с тяжелым взглядом — то был герцог Франческо.

Через несколько недель после этого Бьянка была «объявленной», как сказали бы в XVIII веке, любовницей Франческо. Ее муж был осыпан всякими благами и допущен ко двору. Пьеро Бонавентури выказал теперь всю свою слабость. Он не только принял с жадностью свое новое положение, но у него прямо закружилась голова от неожиданного благополучия. Он сделался заносчив, высокомерен и крайне неосторожен. Очень быстро у него оказалось множество врагов, друзей же у него не было, и он не понимал, что если честолюбие увлечет также и Бьянку, то его жизнь будет помехой ее планам. И вот глупый, слабый и жалкий в своем падении Пьеро Бонавентури был убит ночью за мостом Тринита.

Год спустя после убийства Бонавентури умер Козимо и Франческо сделался великим герцогом. Вскоре умерла от родов и его жена. Теперь Бьянка могла сделаться законной женой Франческо и герцогиней тосканской. В 1579 году Бьянка Капелло была обвенчана и коронована под именем «дочери Венецианской республики и королевы Кипра». Чтобы упрочить совсем свое положение, она нуждалась в наследнике. У нее была дочь от первого брака, выданная в Феррару, но брак ее с Франческо был бездетным. Тогда Бьянка симулировала роды. Некий младенец был крещен как сын Бьянки и Франческо — Антонио де Медичи. В этом деле были замешаны четыре женщины. Бьянке удалось избавиться путем убийства от трех, но четвертая свидетельница осталась в живых. Тайна рождения Антонио де Медичи была нарушена.

У Франческо не было других сыновей. Законным его наследником оставался брат, кардинал Фердинандо. Понятно, что Фердинандо был злейшим врагом Бьянки. Эта женщина могла лишить его престола; говорят, она даже покушалась на его жизнь. Разумеется, и Фердинандо ждал первого случая, чтобы умертвить венецианку. Они сторожили и наблюдали друг друга. Иногда они вступали в перемирие. Одно такое притворное перемирие было между ними осенью 1587 года.

«Очаровательны во всякое время года окрестности Флоренции, — пишет автор «Жизни Бьянки Капелло», — но осенью они бывают ни с чем не сравнимы». Ту осень Бьянка и ее муж проводили в своем излюбленном Подджио а Кайяно. Кардинал Фердинандо жил тогда на вилле Петрайля. Герцог Франческо пригласил его к себе на охоту, и Фердинандо приехал в Кайяно. Дальше следует легенда, но легенда, надо сознаться, не менее правдоподобная, чем другие установленные факты всей этой истории.

После охоты в небольшой зале замка состоялся интимный ужин. Бьянка настойчиво угощала кардинала затейливым пирожным, изготовленным в знак внимания к нему ее собственными руками. Но Фердинандо так же настойчиво и решительно отказывался. «Уж не думаете ли вы, что это отравлено?» — сказал со смехом Франческо; говоря так, он взял кусок пирожного и съел его, продолжая шутить. И Бьянка Капелло, улыбаясь, съела свою долю. Наступило тягостное молчание; но еще не был кончен ужин, как

герцог и его жена почувствовали смертельный огонь яда. Они умерли в мучениях. Они умоляли о помощи доктора, но люди кардинала с оружием в руках преграждали всякий доступ в ту комнату. На другой день герцог Фердинанд I взошел на престол. Франческо был погребен с почестями, Бьянка же — как бесчестная женщина. Ее гербы были стерты с общественных зданий. Ее титул в официальных документах был заменен словами «la pessima Bianca»⁵⁵. К чести Фердинандо можно сказать, что он пощадил Антонио де Медичи под условием вступления в Мальтийский орден. Он царствовал тихо, без новых злодейств и почти разумно.

Ужином в Поджио а Кайяно заканчиваются флорентийские трагедии XVI века. Под управлением следующих герцогов, умных или глупых, рачительных или тщеславных, Флоренция погрузилась в летаргический сон маленького государства. Прошло два века, прежде чем она снова воскресла, теперь — как мечта и счастье всего человечества. Флоренция! Это — важная дата в жизни каждого из нас, такая, как первая любовь, как первый призыв музыки...

Но над Поджио а Кайяно еще тяготеет оцепенение сна. В апрельский полдень дворец спит всеми своими благородными окнами. Никем не тронутые цветы замирают в весенней истоме. Внезапно смолкают птицы на дуплистых деревьях парка. Деревенская улица безлюдна, и на ней дремлет старый пес, уронив свою седую голову в мягкую пыль. И самая пыль спит крепким сном, и ветер напрасно будит ее.

Города Тосканы

Прато и Пистойя

Прато — почти что пригород Флоренции, доехать туда можно в какой-нибудь час на трамвае. Дорога идет нижней частью долины Арно, и лишь под самый конец поворачивает к горам. Вся эта местность представляет собой сплошной виноградник. В ясный день поздней осени здесь ослепительны краски — желтый виноград и голубое блестящее небо. Горные дали прозрачны. Как важна эта близость гор для Флоренции и какой большой долей входит она в сложение ее художественного образа! Прато лежит у самых отрогов Апеннин, и горные долины начинаются в версте от его стен.

Трамвай останавливается у церкви Мадонна делле Карчери, построенной Джулиано ди Сан-Галло. Для гениальной щедроты тосканского духа характерно, что этот важный архитектурный памятник находится в таком маленьком городке. Кривые узкие и грязноватые улицы Прато напоминают часть Флоренции около Санта-Кроче. Напоминает, конечно, Флоренцию и лучшая городская площадь, где стоит собор. Излюбленный в Тоскане мотив облицовки — чередующиеся полосы белого и темного мрамора — нигде не выражен так ярко, как здесь. Вместе со своей тоненькой и высокой полосатой кампаниле этот небольшой собор производит впечатление чрезвычайной искренности и подлинности. Строителям фасада флорентийской Санта-Мария дель Фьоре следовало бы поучиться здесь. Но у флорентийского Дуомо

нет, кроме того, такой кафедры, какую соорудили здесь на углу Микелоццо и Донателло. Микелоццо принадлежит ее архитектура, и, как все, к чему приложил руку этот любимый архитектор Козимо Медичи, она замечательно стройна и легка. Пожелтевшие от времени рельефы Донателло на ней исполнены с большим спокойствием, чем рельефы кантории во флорентийском Опера дель Дуомо, но, может быть, с меньшим подъемом.

Внутри собор поражает необыкновенно суженными пропорциями. Чередование белых и черных полос приводит здесь к серьезности, почти мрачности общего впечатления. Можно подумать, что суровая простота этого храма повлияла даже на легкомысленного Фра Филиппо Липпи, когда он писал здесь в хоре свои фрески. Перед ними еще раз убеждаешься в справедливости того правила, что о художнике можно судить лишь тогда, когда случилось видеть все его произведения. По флорентийским галереям Фра Филиппо знаком как автор мило-лукавых, но неглубоких и нетонких мадонн, скованный безвыходной прозаичностью во всех своих порывах к идеализации. В тамошних его религиозных картинах так мало, в сущности, религии и так много одной «реверенции». Но вот, если судить по фрескам в Прато, оказывается, что Фра Филиппо был совсем настоящим, большим художником. Он является здесь продолжателем лучших традиций Мазаччио. Очень красива по серо-голубому тону фреска, изображающая пир у Ирода и танец Саломеи. Здесь хороши и танцующая Саломея, и группа вокруг Ирода за столом, хороши и две легкомысленные женщины направо, без которых никак не мог обойтись этот опытный обольститель и беглый монах. Еще лучше большая фреска напротив, изображающая погребение св. Стефана. Она великолепна по композиции, по сильным и торжественным группам, в которых так много интереснейших портретов, по глубине и стройности архитектурной перспективы. Для Боттичелли было большим счастьем, что он учился у Фра Филиппо, когда тот еще мог так широко и верно вести линию, так энергично и горячо класть краски.

Прато до сих пор полно воспоминаний о Филиппо Липпи: здесь есть названная его именем площадь, здесь показывают дом, в котором он жил. Здесь же был монастырь Санта-Маргерита, из которого он похитил свою возлюбленную

монашенку Лукрецию Бути. Это случилось как раз, когда Фра Филиппо работал над фресками в Дуомо, и лицо Иродиады было, таким образом, первым из многочисленных портретов Лукреции, исполненных художником в течение его долгой жизни. В Прато родился сын Филиппо и Лукреции, известный в искусстве как Филиппино Липпи. Случай сохранил здесь на одной из улиц тонко написанную фреской мадонну этого талантливого, но какого-то разбросанного живописца, будто желая заключить в стенах Прато цикл художественной и любовной истории его отца.

Кроме фресок Филиппо Липпи, в соборе Прато путешественникам показывают мраморную кафедру, исполненную Мино да Фьезоле и Антонио Росселино. Эта элегантная работа кажется немного пустой и внешней; она мало вяжется с серьезностью и простотой общего характера церкви. С более искренним удовольствием здесь хочется рассматривать скромную и душевную вещь другого флорентийского скульптора — терракотовую Мадонну Оливок Бенедетто да Майяно. В соборе есть еще живопись многочисленных джоттесков, местами посредственная, как фрески Аньоло Гадди в той капелле, где хранится реликвия Прато — пояс Богородицы, местами, как, например, Введение во храм, приписываемое Герардо Старнина, совсем недурная. Если эта фреска действительно принадлежит ему, то можно охотнее поверить, что он был учителем Мазолина и, таким образом, отдаленным предшественником кватроченто. Фрески джоттесков довольно многочисленны в другой церкви городка, в Сан-Франческо. Здесь они мало интересны, но, как всегда, глубокое и сильное впечатление оставляет сама церковь, построенная первыми францисканцами. Такие францисканские церкви действуют на душу неизменно отрадно: их гладкие стены, ясный план, просторность и отсутствие лишних украшений дают им право называться Божиим домом больше, чем всяким другим итальянскими храмам. При многих из них сохранились чудесные монастырские дворы. Двор Сан-Франческо в Прато засажен оливковыми деревьями. Чья-то ренессансная гробница заставляет вспомнить, что он столько веков служил кладбищем, но невольно хочется воскликнуть здесь: «Счастлирое кладбище!»

Прато так невелико, что выйти за город можно в несколько минут. Дорога, идущая в Фильине, очень скоро приводит

к ломкам мрамора, того самого местного темно-зеленого мрамора, который часто употребляется для темных полос в тосканских постройках. Он так и называется — Verde di Prato⁵⁶. Место, где его добывают, оказывается небольшой горой, усеянной ямами, обломками, следами выработки. Тощие южные сосенки растут на ее вершине. Оттуда открываются дымные ущелья Апеннин, а ближе, внизу, белеют дороги, фермы, виднеются сады и линии кипарисов, огораживающих пригородные виллы. Взбираясь на гору, можно подобрать по пути сколько угодно кусков зеленого мрамора. Они попадаются разных оттенков, от почти черного до малахитового, до яркого, как бронзовая патина. Эти куски хорошо сохранить, чтобы там, на родине, взглянуть на них и вспомнить сразу маленький городок и полосатые церкви, где белый мрамор чередуется с Verde di Prato, чтобы вспомнить эти не очень красивые стены, но милые навсегда, как образ Тосканы.

Пистойя лежит немного дальше от Флоренции, на пути к Пизе. К флорентийской культуре в ней сильно примешаны пизанские влияния. Значение Пизы в итальянском искусстве видно из того, что ее дух чувствуется почти у самых стен Флоренции. В истории Пистойя довольно долго сохраняла самостоятельность. Она известна нескончаемыми раздорами своих гвельфов и гибеллинов, «белых» и «черных», Канцельери и Панчиатики. Сисмонди рассказывает, что даже в XVI веке, в эпоху монархии Карла V, распри местных дворян происходили под старыми и уже совершенно бессмысленными по тем временам девизами гвельфов и гибеллинов. Этот городок был настоящим гнездом неукротимых страстей, ареной тянувшейся сквозь десятилетия и даже столетия родовой «вендетты». Пистойя была родиной борьбы между «белыми» и «черными» гвельфами, которая принесла столько бедствий Флоренции и осудила Данте на вечное изгнание. Понятно поэтому проклятие, произнесенное над ней в «Божественной комедии»: «Ahi Pistoja, Pistoja, che non stanzi D'incenerarti, si che piu non duri, Poi che 'n mai far lo seme tuo avanzi?» (Inferno. S. XXV)⁵⁷.

«О Пистойя, Пистойя, зачем не решилась ты сжечь себя так, чтобы тебя не было, с тех пор как семя твое преуспевает в зле?»

Неукротимый нрав, которым так печально прославлена Пистойя, является, по-видимому, природным качеством

не столько обитателей самого городка, сколько жителей горных стран, составляющих его владения. Пистойя лежит у входа в ущелья Апеннин, ведущие к Парме и Болонье. К ней тяготеет вся обширная область тосканских предгорий. Там, на скалистых обрывах и в узких речных долинах, век за веком полудикие горные помещики вели между собой истребительную войну, состоявшую из засад, ночных нападений и убийств из-за угла. Там выростали поколения крестьян и горных пастухов, всегда готовых по звону колокола с приходской колокольни сменить заступ и пастуший посох на аркебуз или страшный топор с двумя лезвиями. Еще и теперь в базарные дни эти тосканские горцы наводняют городские улицы и площади. И даже теперь, при всей заведомой мирности их намерений, их резкие загорелые лица, их овчинные куртки, крепкие горные палки и злые, одичалые собаки заставляют вспомнить историческую «дурную славу» Пистойи.

В прилегающих к городу предгорьях Апеннин крестьяне и пастухи остались, разумеется, по существу такими же, какими они были во времена Данте. Исчезли только их непреклонно гордые, корыстолюбивые и мстительные горные «синьоры». Любопытную память о себе оставили эти знатные местные роды в здешнем палаццо дель Подеста. Там, под сводами внутреннего двора, изображены гербы сменявшихся в XV и XVI веках флорентийских наместников, из которых многие принадлежали к древним фамилиям Пистойи. Общим расположением двор напоминает знаменитый двор Барджелло во Флоренции. Он лишен изящества, свойственного всегда только одной Флоренции, но в смысле верности эпохе и выразительности он даже еще интереснее, чем двор Барджелло. Он теснее и темнее, столбы, поддерживающие своды, массивнее, и все вообще здесь тяжелее, страшнее. Гербы, написанные на сводах, — это целый мир головокружительной и свирепой фантазии. Здесь кажется, что правители, принужденные исполнять правосудие над дикими горцами, принужденные ведать только кровавые расправы, нарочно ставили себя под защиту своих жестоких геральдических зверей. На стенах палаццо дель Подеста они оставили видение чудовищного геральдического рая, населенного птицами с женскими головами, полупантерами-полулебедами, крылатыми козами,

очеловеченными волками, драконами и невообразимыми существами с головами скелетов.

Воскресная крестьянская толпа на улицах Пистойи перестает быть только живописным зрелищем, когда мы начинаем смутно угадывать какую-то связь между ней и распространенным в этом городе искусством мастерской делла Уоббиа. Мне положительно кажется, что ничто не помогает так оценить и уразуметь искусство делла Уоббиа, как прогулка по улицам маленького тосканского городка, запруженного шумливой деревенской толпой. Обыкновенно работы делла Уоббиа, собранные во флорентийском музее Барджелло, оставляют посетителя неудовлетворенным, часто даже разочарованным. Рядом с Донателло, Вероккио и Поллайоло, даже рядом с малыми скульпторами, вроде Мино да Фьезоле, глазури делла Уоббиа кажутся недостаточно артистичными. В них нет той избранности, которая отличает настоящее художество от ремесла. В музее они кажутся даже какими-то ненужными, но это не их вина, а вина музея. Ремесло умирает в музее, как неотвратимо умирает в нем все то, что не может подняться выше уровня жизни, эпохи. Рельефам делла Уоббиа не место в музее, в них нет самостоятельной жизни, и красота их погибает, если их разобщить с той простой жизнью, для которой они были созданы, — с улицами тосканских городов, с тосканским небом, отражающимся в их «молочно-голубой», по выражению Патера, глазури.

Но сколько им места в нынешней Флоренции, в нынешних городах вокруг Флоренции! Фриз Инноченти, медальоны Ор Сан-Микеле, люнеты над дверями Бадии и Оньисанти, умывальник в сакристии Санта-Мария Новелла, табернакли, еще встречающиеся на некоторых флорентийских улицах, — все это живые образы Флоренции, счастливо спасенные от кладбищенской и равнодушной атмосферы музея. Грубыми и нехудожественными казались бы в музее раскрашенные рельефы школы делла Уоббиа, которые украшают фасад Ospedale del Серро⁵⁸ в Пистойе. Но когда деревенская толпа валит под своды госпиталя, когда пришедшие из далеких горных селений люди рассматривают эти изображения в ожидании приема, тогда трудно произнести над ними строгий эстетический приговор. Тогда становится вдруг понятен важный смысл этого искусства, ежедневно питающего души, простые и открытые

вере. Оно так же нужно, так же утешительно и просветляюще здесь, как те простенькие деревенские мадонны делла Уоббиа, которые встречаются на выезде из каждого тосканского городка, где ближе и прозрачнее лазурь неба, где видны голубые горные дали.

Пистойя не очень богата живописью. В здешнем соборе есть хорошая вещь Лоренцо ди Креди — хорошая своею близостью к Вероккио. Довольно много живописи джоттесков в просторной церкви Сан-Франческо, при ней образовался даже маленький музей. Но главная доля художественного богатства Пистойи, конечно, не в этом, а в обилии здесь памятников такого значительного искусства, каким была пизанская скульптура XIV века. В церкви Сант-Андреа находится великолепная кафедра Джованни Пизано, в церкви Сан-Джованни — другая кафедра, другого пизанского скульптора, Фра Гульельмо. В церкви Сан-Бартоломео можно видеть кафедру предшественника пизанских мастеров, Гвидо из Комо, а на боковом портале Сан-Джованни другой скульптор далекого XIII века, Груамон, поместил свои химеры. У каждого, кто хоть мельком видел все это, непременно останется глубокое впечатление. Несовершенные формы всех этих изваяний удержали слишком многое от душевных сил создавшей их каменной и суровой эпохи. При взгляде на них мы содрогаемся невольно, будто от сознания бездны, — бездны времени, отделяющей их от нас. И само время было бессильно хоть как-нибудь облегчить беспощадную тяжесть кафедры Гвидо да Комо, опирающейся на спины химерических зверей и на плечи сгорбленного человека с искаженным лицом. Химеры здесь всюду — всюду это наследство Ассирии и Вавилона, доставленное чудесными путями истории в церкви романской эпохи. Химеры поддерживают и кафедру Джованни Пизано — лев, грызущий козленка, львица, которую сосут львята, орел и крылатый лев. Но только в этом одном Джованни Пизано остался похожим на романских скульпторов. Барельефы кафедры, фигуры сивилл и пророков открывают более сложный мир душевных состояний и движений. Человечность искусства треченто уже мелькает в них, и от года их рождения, 1298 года, недолго оставалось ждать до появления фресок в Церкви на Арене. Кафедра в Пистойе — это заря великих искусств XIV века: искусства, родившегося от Джотто, и искусства, созданного скульпторами из Пизы.

Пиза

В Пизу надо приехать во время дождя, чтобы лучше понять ее особенную красоту. Сделать же это нетрудно, ибо Пиза — один из самых дождливых городов во всей Италии. В дождь здесь быстро бегут облака над приморской равниной и горы синеют глубже; в дождь вздувается Арно и полнее катит мутно-зеленые волны. В дождь безлюднее улицы и прекраснее старый пожелтевший мрамор. Но горные дали, Арно, делящее город пополам, безлюдье и старый мрамор — все это как раз составляет типическую красоту Пизы.

Исторически Пиза умерла давно; путешественник, видевший другие мертвые итальянские города, узнает это сразу по особенной тишине на улицах, по закрытым ставням домов, по тому, как грустно спускается здесь осенний вечер, когда ветер с моря колеблет пламя фонарей на набережной Арно и треплет плащ на плечах одинокого и поспешного прохожего. Но захудалым городом Пиза никогда не была. Провинциального в ней и до сих пор мало, и слишком многое она сохранила от своего бывшего великолепия. Даже в самом плане города это как-то еще чувствуется. Никакие исторические унижения не могли отнять у Пизы гордой и плавной дуги, которой Арно проходит в ее стенах.

Старая Пиза до сих пор способна внушать благоговейное удивление, потому что до сих пор цела площадь на окраине города, где стоят созданные ее гением собор, Баптистерий, наклонная башня и Кампо Санто. Другой такой площади нет в Италии, и даже венецианская Пьяцца не производит первого впечатления настолько же сильного, полного и чистого. Во всем мире трудно встретить теперь место, где могла бы так чувствоваться, как здесь, прелесть мрамора. Во Флоренции мало мрамора на улицах, и глаз, привыкший к строгости и скромности флорентийского *pietra serena*⁵⁹, бывает положительно ослеплен светлыми мраморными зданиями, возвышающимися на поросшей зеленой травой пизанской площади. Чередование черных и белых полос, характерное для всей тосканской архитектуры, здесь счастливо сглажено временем. О нем легко можно забыть перед тонко желтеющим от древности и от осенних дождей благородным старым мрамором Баптистерия. Здесь можно забыть на время даже о самой архитектуре всех этих зда-

ний, помня только о священной белизне их стен и о свежей зелени окружающего их луга. Так пизанские мореплаватели, беззаветно преданные гибеллинской вере в Империю, воскресили в своем городе тот античный восторг перед мрамором, который испытывали некогда обитатели далеких греческих островов и граждане императорского Рима. Для них Тоскана уже явилась в мечте новой Атикой, и Каррара сделалась ее Паросом и Пентеликоном.

Пизанская площадь кажется созданной и чудесно и внезапно в одну ночь — настолько непонятен нам теперь длительный прилив художественных сил, великой гордости и высшей энергии, пережитый когда-то пизанцами. Никакие исторические сведения не в состоянии так ярко изобразить расцвет Пизы, время ее военной славы и морского могущества, как эти памятники ее архитектуры XII века. За три столетия до Брунеллески здешние зодчие уже предчувствовали возрождение классических форм и возможность новой органической архитектуры на итальянской земле. История искусства верно оценила их дело, назвав его «проторенессансом». В творчестве декоративном пизанские архитекторы успели даже пройти длинный путь. Удивительное богатство впечатления от галереек, опирающихся на разные колонны, которые украшают фасады пизанских церквей, оставляет далеко позади все, что было придумано романскими и византийскими архитекторами. Пиза не успела отрешиться от романских традиций в основных пропорциях, в плане, в конструкции. Но, кто знает, быть может, если бы не было в XIII веке вторжения французской готики, здешние архитекторы сумели бы дать выход своему предчувствию и пришли бы к тем самым задачам, за которые взялись позднее строители кватроченто. История архитектуры Возрождения могла бы начаться тремя столетиями раньше и была бы последовательнее. Изумляющая стройность пропорций Баптистерия, увенчанного таким прекрасным куполом, доказывает, как много данных для этого было у пизанских архитекторов. Такие фасады, как Сан-Микеле ин Борго или Сан-Паоло на берегу Арно, доводят до нас их сильное чувство живописного впечатления. Бесконечное разнообразие колонок и капителей в этих фасадах служит свидетельством их высоко развитой любви к деталям, к терпеливейшей работе над украшением. Эта черта пизанской архитектуры получила

свое окончательное выражение позднее, когда нахлынувшая с севера волна готики принесла с собой вкус к тончайшей отделке, накоплению мелкой резьбы, сложному плетению каменного кружева. Примером этого является маленькая готическая церковка на берегу Арно, Санта-Мария делла Спина, затейливая, цветистая и игрушечная.

В Пизе, как и везде в Италии, готический стиль был воспринят прежде всего как система декоративных мотивов. Итальянская готика создала только один органический архитектурный тип, тип францисканских церквей. Но готического, в подлинном смысле слова, немного в этих церквях, и естественное развитие их плана вело уже к архитектурным типам Возрождения. В остальном итальянская готика мало серьезна и мало архитектурна. Даже в таких ее памятниках, как соборы в Сьене и Орвието, есть нечто игрушечное и ювелирное. Треченто вообще не было золотым веком в истории итальянского зодчества, несмотря на его страсть к строительству. Как кажется, настоящим источником этой страсти было, скорее, пробудившееся скульптурное чувство. В Пизе, по крайней мере, готические веяния, превратившие работу архитектурного «проторенессанса», помогли образованию великой школы скульпторов.

Родоначальником этой школы считается обыкновенно Никколо Пизано или Никколо д'Апулия, как называют его некоторые. Происхождение его и происхождение его искусства вызвало много ученых споров. Но, может быть, и не так важно знать, был ли Никколо коренным жителем Пизы или уроженцем Апулии, являлся ли он одиноким воскресителем античного предания или только продолжателем смутных классических традиций, которые никогда не могли умереть окончательно на итальянском юге. Это не так важно потому, что по духу искусство Никколо было выражением все того же «проторенессанса», который увековечен в Пизе великолепной архитектурой XII века. Скульптуры Никколо близко напоминают скульптуры первых веков христианства; архитектура пизанских церквей кажется во многом родственной с архитектурой поздней Римской империи. И в этом как раз заключается источник не только их внутреннего сходства, но и внутреннего различия. Прототип пизанской архитектуры XII века, римская архитектура времен Диоклетиана была еще живым и великим искусством. Напротив, дряхлыми

и изжитыми были скульптурные формы первых столетий христианской эры, которые с такой плавностью и ясностью повторил Никколо Пизано. Его искусство мало похоже на начало новой художественной эпохи, оно выражает, скорее, последнюю яркую вспышку угасающей традиции. В нем все слишком обращено назад, мало предсказывая скульптуру треченто.

Настоящим основателем Пизанской школы был сын Никколо, Джованни Пизано. Готические веяния, пришедшие в Пизу с севера, принесли с собой не только готовые стилистические формы, но, к счастью, и подлинный жар архаического творчества — творчества, обращенного к первоисточнику, к природе. В лице Джованни Пизано новый дух нашел свое истинное воплощение. В нем были все данные, которые отмечают великих архаических мастеров, — свежесть чувства, темперамент завоевателя, неутомимая способность искать. Верный внутренний инстинкт направил его сразу на путь к одухотворенной форме — на тот путь, которым шли после него и Донателло, и Микеланджело. Суровое и непреклонное сердце Пизы дало ему внутреннюю твердость, стальной закал. В его энергии есть нечто дикое иногда, сдерживаемое с трудом. Страсть к движению прорывается часто в его барельефах, заставляя корчиться и извиваться тела и превращая улыбки в гримасы. И даже в более спокойной улыбке его каменных мадонн есть всегда что-то опасное, что-то от маски, что есть, впрочем, как будто в природе самого гения скульптурного, что встречаем мы и в архаических греческих статуях, что было у Якопо делла Кверчия, у Вероккио и у Микеланджело. Этот старый пизанский мастер принужден был с такими нечеловеческими усилиями освободить образы, спавшие много веков в мертвом камне, что по необходимости грубы бывали подчас его формы. Толстая кора инертной материи покрывает в них то, что излучало опьяняющую силу жизни под резцом греческих ваятелей. Но дух уже пробудился под этой корой, и мы уже чувствуем его силу в пристальном взгляде и резком прямом профиле фигур Джованни Пизано. В таком удивительном создании его, как аллегорическая статуя города Пизы, мы чувствуем даже пробуждение совсем новых и незнакомых греческим скульпторам душевных сил. Ее резкий поворот, ее углы и беспокойные складки, нервное движение ее рук

и какая-то очень личная тревога, выраженная в ее вытянутой шее, говорят о небывалой до тех пор в скульптуре остроте индивидуализированного чувства. Создавая ее, Джованни Пизано уже приоткрыл страницу, на которой позднее были записаны бесчисленные личные трагедии Возрождения.

От Джованни Пизано пошла скульптурная школа, которая наполнила своими произведениями в XIV веке всю Италию. Пизанскими мадоннами и гробницами полны не только ближайшие маленькие города, не только сама Флоренция, Сьена. Воспитанные в школе Джованни Пизано сьенские скульпторы создали чудесные рельефы на фасаде собора в Орвието и величественную гробницу Гвидо Тарлати в Ареццо. Другие скульпторы, тоже родом из Сьены, перенесли пизанское искусство на юг, в Неаполь, где они соорудили огромные монументы анжуйской династии в церквах Санта-Кьяра и Сан-Джованни а Карбонаро, и еще дальше — в Сицилию, в Мессину. Вместе с Джованни Бальдуччи пизанская скульптура проникла в Ломбардию — в Милан, Бергамо и Брешию, и ученики этого пизанца были творцами надгробного памятника Скалигеров в Вероне.

Во Флоренции Пизанская школа видела триумфы своего Андреа де Понтедера в рельефах кампаниле и первых дверей Сан-Джованни. Совершенное равновесие и светлая грация этих рельефов отмечают классическую минуту в истории пизанской скульптуры. Уже сьенские мастера смягчили угловатость и резкость стиля Джованни Пизано. В руках Андреа да Понтедера пизанский стиль получил гибкость, необходимую для передачи созерцательных душевных расположений. На стенах кампаниле Джотто начало человечества рассказано им символами, мудрыми и поэтически-ми в своей простоте. Сын Андреа, Нино Пизано, открыл в традициях родной скульптуры возможность быть нежным и женственным. В его «Благовещении» в здешней церкви Санта-Катерина и в его мадонне, находящейся в музее, достигнута тонкая и чистая грация, к которой не примешано ни одной капли сладости и красоты. Что-то терпкое и свежее всегда есть в пизанских скульптурах, и это так хорошо отличает их от работ изнеженных и немного вялых скульпторов флорентийского кватроченто. Когда в скитаниях по флорентийским церквам, после бледно улыбающихся мадонн и ангелочков Дезидерио, Бенедетто и Мино, вдруг

встретится острая и крепкая фигура, изваянная пизанским мастером, тогда является чувство, будто тягостная и расслабляющая теплота, разлитая в воздухе этими произведениями успокоенного кватроченто, вдруг сменяется освежающим ветром. На всем протяжении XIV века, рядом с живописью школы Джотто, быстро успевшей растерять заветы великого учителя, пизанская скульптура твердо держалась существенного в искусстве, настойчиво преследуя свой идеал одухотворенной формы. Ее родоначальник Джованни Пизано был единственным из современников Джотто, у кого Джотто мог чему-нибудь научиться. Пиза внесла таким образом долю и в живопись треченто, хотя в ней почти вовсе не было своих живописцев. Но и живопись кватроченто, быть может, обязана ей немалым. Мазаччио едва ли существовал бы без Донателло, а Донателло вовсе необъясним без признания того, что традиции пизанской скульптуры участвовали в сложении его художественного гения.

Флоренция и Сьена отплатили Пизе за дар ее скульптуры живописью на стенах Кампо Санто. Даже спешащие путешественники считают своей обязанностью видеть этот грандиозный памятник искусства, поглощенного острой и грозной мыслью о смерти. В нем снова поражаешься суровостью и величием чисто пизанскими, но еще и глубокое скорбное чувство примешивается здесь к этому. На этом кладбище покоится сама историческая судьба Пизы. Оно было закончено Джованни Пизано уже после несчастной битвы под Мелорией, где могущество благороднейшего города было сломлено корыстолюбивыми и ничтожными генуэзцами. Начатое с мыслью о прежней и грядущей славе, оно превратилось в последнее убежище, где укрылось под привезенной из Палестины святой землей столько несбывшихся замыслов, разбитых верований и погубленных надежд. В то время как на стенах Кампо Санто работали сменявшиеся поколения тосканских фресканти, оно видело на протяжении XIV века последние попытки Пизы подняться и ее медленное угасание. Кампо Санто видело ликование Пизы вокруг ее последнего защитника, вождя ее беззаветных гибеллинов, императора Генриха VII. Оно слышало плач города над телом этого безвременно скончавшегося венчанного паладина, нашедшего свой покой в его просторной ограде.

И Кампо Санто тоже, как и все в Пизе, лучше во время дождя. Тогда здесь редки посетители, и нищая старуха, сидящая у входа под большим зеленым зонтом, целый день не протягивает руки за подаванием. И пустынные галереи тогда долго повторяют раскаты грома в соседних горах.

На одной из стен Кампо Санто находится знаменитая фреска неизвестного мастера XIV столетия, изображающая Триумф Смерти. Внимание, которое она привлекает, объясняется не столько ее художественными достоинствами, сколько тем, что дух времени можно прочесть по ней, как по раскрытой книге. *Monito di penitenza*, «наставление кающихся», — так более точно называют ее теперь иные ученые. Монашеское искусство треченто создало в ней памятник, исполненный незабвенного величия. Оно обращалось здесь к чувству и воображению, оттого какая-то внутренняя правда до сих пор не покинула его, в то время как давно никому не нужны живописные символы монашеской идеологии на стенах капеллы дельи Спаньюоли во флорентийской Санта-Мария Новелла. Художник, написавший «Триумф Смерти», не раз выходит из границ, назначенных для живописи треченто гением Джотто. Но такова сила убежденности, такова страстность воображения, что, несмотря на это, зрителю передается неистовый трагизм группы нищих, жестокая ирония группы всадников и улыбка сквозь черный флер группы влюбленных. Размах, решительность, желание идти во всем до конца, обнаруженные автором фрески, являются чертами пизанского душевного склада. Трудно поверить, что Лоренцетти или какой-нибудь из их учеников могли написать ее. Искусство этих съенских мастеров кажется рядом с пизанской фреской более светлым, спокойным и созерцательным. Оно никогда не было отравлено монашеским проклятием жизни. Такое проклятие скорее мог произнести единственный живописец того времени родом из Пизы, доминиканский монах Франческо Траини. Быть может, загадка авторства скорее разъяснилась бы, если бы до нас дошли другие работы Траини, наверно такие же серьезные и жертвенно-убежденные, как его алтарный образ в местной церкви Санта-Катерина. Но их нет, и пока поле открыто для разнообразных предположений. Тем, кто видел группу всадников Спинелло Аретино на фресках в съенском палаццо Публико, всегда будет прихо-

доть мысль о какой-то роли, которую сыграло в создании «Триумфа Смерти» искусство этого энергичного нервного художника, способного на моменты острого драматизма и большой жестокости.

Стены пизанского Кампо Санто покрыты фресками других художников школы Джотто и Сьенской школы XIV века, более бледными по чувству, по исполнению и скучными своим обилием. Среди них такой неожиданной кажется встреча с Беноццо Гоццолли, который работал здесь в XV веке уже по поручению флорентийских властей. На протяжении почти четверти версты Беноццо написал двадцать две большие фрески. Воображение его и тут оказалось неистощимым, легкая его рука и тут не знала усталости. Все удавалось ему, и все выходило у него привлекательно и занятно. Нельзя не любить его и здесь за веселость эпизодов, за грацию девушек и юношей, за пейзажи с виноградниками, кипарисами и пиниями. Но что-то мешает здесь радоваться вместе с ним так же беззаботно, как радуемся мы в капелле Медичи и в Сан-Джиминьяно. Живопись Беноццо мало приличествует торжественному покою Кампо Санто; она здесь не очень кстати. Он — пришелец, и сразу видно, что он явился сюда по приказанию равнодушного к пизанской святыне флорентийского правительства. Его послали новые люди, забывшие трагическую судьбу города и чужие ей. Его живопись была предназначена для глаз флорентийских ценителей искусства и скептиков, давно переживших старый эпический восторг, и гордое упорство, и дикую отвагу, и жестокую прямоту — все, чем жила Пиза и что умерло вместе с ней.

Лукка

От Пизы до Лукки только двадцать верст, и из одного города можно было бы видеть другой, если бы их не разделяла гора. Горы замыкают горизонт Лукки со всех сторон. Город окружен чрезвычайно толстой и превосходно сохранившейся стеной с бастионами, эскарпами и широкими рвами. Все это вместе производит впечатление чего-то уединенного и отгороженного от остального мира, впечатление не то крепости, не то тюрьмы. Впечатление остается и даже усиливается в самом городе с его невероятно узкими и запутан-

ными улицами, на которые высокие дома бросают вечную тень. Даже в ясный ноябрьский день там сыро, глухо, мало воздуха, и хочется скорее вернуться на стены, где солнечно, ветрено и откуда видны прозрачные горные дали.

Теперь стены Лукки превращены в широкий бульвар, засаженный в несколько рядов великолепными платанами, составляющий гордость «луккесов». Прогулка по этим стенам в самом деле очень приятна. В полтора часа можно сделать по ним полный круг, обойдя весь город и все время видя перед собой стройные белые стволы платанов, зеленые крепостные куртины, за ними поля, деревенские колокольни, синеющие предгорья и, наконец, далекие снега апуанских Альп.

За Луккой нет таких исторических заслуг, которые располагали бы заранее в ее пользу. В ее истории было много ничтожного, позорного и унижающего. Многие в ее прошлом оправдывают слова Данте: «Del no per li denar vi si fa ita». (Inferno. XXI)⁶⁰. Там «нет» за деньги становится «да».

Лукка не может даже гордиться тем, что наравне с Генуей и Венецией сохранила свою независимость до XVIII века. Судьба таких крошечных «независимых» государств бывает, очевидно, одна и та же в разные эпохи. Подобно маленьким немецким герцогствам лет пятьдесят тому назад и подобно современному Монако, Лукка уже в XVI веке стала модным курортом и игорным домом для всей Европы. За три столетия до того, как на луккских водах жили Байрон, Шелли, Гейне и Броунинг, сюда приезжал лечиться Монтень. С тех пор в судьбе Лукки не случилось ничего замечательного, если не считать курьезного эпизода с Наполеоном, отдавшим город в удел Элизе Бачиокки.

С разговоров в салоне Анны Павловны Шерер об этой фантазии «Буонапарте» начинается эпопея «Воины и мира».

Возрождению Лукка дала немного. Единственным художником, родившимся в ней, был скульптор XV века Маттео Чивитали, которому сограждане поспешили воздвигнуть памятник. Сохранившиеся здесь во множестве работы Чивитали дают о нем должное понятие. По ним видно, что луккский скульптор был одним из недурных, приятных и женственных скульпторов, каких было так много во второй половине кватроченто. Кое-что в его работах может нравиться, но решительно ничего не возвышает Чивитали

над его флорентийскими сверстниками — Дезидерио, Мино, Бенедетто и другими. Напротив, все в нем показывает флорентийские источники и влияния.

Главные произведения Чивитали находятся в соборе, но некоторые его работы есть в городской пинакотеке. Надо сознаться, что это одна из самых унылых галерей во всей Италии. От огромных полотен Фра Бартоломео, несмотря на изображенные экстазы, веет крайним холодом. Что бы ни говорилось о поэтической святости, будто бы свойственной картинам доминиканского монаха и ревностного последователя Савонаролы, они все же остаются только очень опытными и очень академичными композициями. Они лишний раз показывают, что во времена Фра Бартоломео истинный союз искусства и религии был уже невозможен даже и в стенах доминиканского монастыря. Несмотря на все рвение и усердие даровитого монаха, путь к святости в искусстве был закрыт для него, как и для других его современников. Времена художников во славу Божию навсегда миновали, и серьезное, зрелое, ученое искусство Фра Бартоломео было разве только искусством во славу Церкви.

Все эти разочарования в Лукке времен Ренессанса отчасти выкупаются обилием и красотой сохранившихся в городе памятников другой, более далекой эпохи. И в Лукке шла когда-то горячая художественная работа: здесь воздвигались одно за другим смелые, оригинальные здания, здесь воспитывались целые поколения искренних и значительных скульпторов. Было это очень давно, в XII веке, в годы того странного и иногда прекрасного порыва к новой архитектуре, который придавал совсем особый характер романскому стилю в этой части Италии.

Это явление, известное под именем «преждевременного Возрождения», обнаружилось впервые в Пизе. Но здесь, в Лукке, пизанская архитектура так привилась и так разрослась, что с полным правом может считаться местной особенностью. Как давно замечено художественной критикой, пизанский стиль потерял в Лукке первоначальную чистоту и ясность. Он был перегружен множеством ненужных деталей и затемнен стремлением к излишней нарядности и крайней выразительности. Наглядным примером этих качеств можно считать безобразный по пропорциям и хаотический фасад Сан-Микеле. Пожалуй, здесь

не так повинна сама Лукка, как то время, в которое было выстроено большинство луккских церквей. Почти все они на полвека, а то и на целый век моложе пизанских. Почти все они выстроены в тот момент, когда «тосканский проторенессанс» уже начал клониться к западу и в нем тогда, как это бывает в свое время со всяким искусством, беднеющая сущность стала прикрываться внешним богатством и нагромождением частностей. Есть еще и другое объяснение этой излишней цветистости здешней архитектуры XII и XIII веков. Бесчисленные украшения, сложные детали, затайливая пластическая орнаментация, целые горы тонко обработанного камня и мрамора — все это говорит о пробуждении нового и сильного чувства, о непреодолимом стремлении навстречу новому и неизведанному искусству ваяния. В этом отношении Лукка и Пистойя даже опередили Пизу на несколько десятков лет. Существовавшие в этих городах «мастера каменных дел» и многолюдные артели резчиков создали школу, в которой воспиталась пизанская скульптура. Остатки их обширной деятельности и сейчас еще многочисленны в Лукке. Таинственных предшественников Никколо Пизано можно хорошо изучить на рельефах, связанных с легендой о патроне города св. Мартине, украшающих фасад собора, и на целом ряде рельефов в других церквях — в Сан-Джованни, Сан-Сальваторе, Сан-Фреддиано, Сан-Микеле. Сохранившиеся надписи указывают иногда авторов этих работ. Их имена — Гвидетто и Гвидо из Комо, мастер Роберт, мастер Бидуин — дополняют ряд странно звучащих архаических имен, начертанных на скульптурах в Пистойе, — мастеров Груамона, Рудольфина и Адеодата.

Романские скульптуры, особенно такие, как на фасаде собора или как крещальная купель в Сан-Фреддиано, составляют важнейшую часть в родовом художественном наследстве Лукки. Но самое лучшее, что есть в этом городе, создано все-таки чужестранцем, великим съенским скульптором Якопо делла Кверчия. В луккском соборе этот современник и достойный соперник Донателло сделал надгробный памятник молодой Иларии дель Каретто. Среди бесчисленных надгробных монументов XV века саркофаг Иларии остается одним из самых простых, ясных и глубоких. Кверчия выказал в нем удивительную сдержанность чувства, подлинное художественное целомудрие. Молодая

женщина покоится на крышке саркофага в позе спящей или отдыхающей; любимая собака лежит у ее ног. Вокруг саркофага обходит фриз из младенцев, поддерживающих очень тяжелые гирлянды. Кверчия не прибавил больше ничего, он как будто умышленно даже отнял всякую занимательность у амуров, которые так часто развлекают и докучают своими улыбками на флорентийских гробницах. Стройность и серьезность памятника ничем не нарушена, молодая женщина глубоко погружена в царственный сон смерти. Величие темы просто и сильно выражено в ритме, направляющем массивные гирлянды виноградных лоз.

Кроме всех этих вещей, более или менее известных по разным путеводителям, прогулка по улицам Лукки готовит одну неожиданность. Этой неожиданностью оказывается маленькая готическая церковка Санта-Мария делла Роза. Такие готические часовни редки в Италии, и луккская, наверно, самая трогательная из них. Игрушечная Санта-Мария делла Спина в Пизе гораздо наряднее со своими мраморами и статуями, но едва ли можно отдать за нее маленькую Марию-Розу. Едва ли есть еще в Италии место, которое так напоминало бы о рыцарском и пылком поклонении Вечной Розе. Перед поставленной на углу часовни маленькой мадонной, держащей розу и улыбающейся особенной улыбкой пизанских мадонн, трудно удержаться от волнения. Здесь точно дано на минуту заглянуть в погребенный мир жарких верований, долгих молитв и ненарушимых обетов. Благоухающим чувством до сих пор полны эти розы на орнаменте, украшающем окна, и серый камень их кажется нежнее живого цветочного лепестка.

Часовня Марии-Розы стоит в нескольких шагах от городской стены. Да, жители Лукки могут гордиться своей прогулкой: таких платанов, таких видов на горы немного даже в Италии! Ясный ноябрьский день склоняется к вечеру; заметно свежеет; где-нибудь под большими желтыми листьями, усеявшими бастионы, наверно, найдутся следы ночного мороза. Апуанские Альпы в снегу за Каррарой, и Апеннины уже начали одеваться снегом. Виноградники обнажились печально, и у деревенских домов желтеют связки вывешенной на солнце кукурузы.

Здесь на стене праздные мечтатели — рабочий с бутылкой кьянти, офицер и болезненная дама, процессия девочек из приюта. Все смотрят вдаль — на горы, на долины, которые,

синяя, уходят к Флоренции, к Пизе, в большой вольный мир. Как хорошо, должно быть, после вечной тесноты и зимней сырости узких, точно щели, улиц похожего на тюрьму маленького городка выйти на эти стены и замечтаться о далеком путешествии, о свободе, о полной и разнообразной жизни! Какие смутные при этом рождаются надежды и как они потом обманывают!

Сан-Джиминьяно

Глубокой осенью — был уже конец ноября — мы быстро катили в легкой двуколке по дороге, соединяющей Сан-Джиминьяно с маленькой станцией Поджибонси. Небо нерешительно хмурилось, было очень свежо; казалось, мы спешили так, убегая от надвигающейся зимы. Нам изредка встречались пешеходы или телеги, нагруженные бочками с вином. Зимний сон уже овладел полями. На виноградниках опали последние листья, оливковые рощи уже дали свой поздний сбор. Все опустело; деревенская жизнь ушла за изгороди ферм, в амбары с хлебом, в подвалы с вином и маслом, в просторные горницы с огромными пылающими очагами. Об этой жизни говорили только столбы дыма, поднимающиеся из труб, неясный скрип за закрытыми воротами и запах молодого вина, струящийся сквозь окна низких каменных погребов. «Дни сельского святого торжества» наступили. В темноте подвалов, при свете самодельных восковых свечей, на земле, пропитанной красной влагой, начинался зимний праздник зимнего Диониса. Мы были в сердце Тосканы, на пути, соединяющем Флоренцию и Сьену. В тот ноябрьский день нежность и суровая простота тосканских пейзажей выступали с особенной силой. Осень — время деревни, и настоящая деревня была кругом нас, — лоно глубокой и чистой жизни. Но у этой деревни тонкая художественная душа. Самая земля здесь имеет богатый, насыщенный коричневым цвет. Нет ничего благороднее серебристой зелени оливок и бронзовых оттенков увядания на узорчатых виноградных листьях. Даже в серых осенних облаках был жемчужный блеск, и дали казались прозрачными, как драгоценные синие камни. Горизонт Тосканы всегда твердо и тонко ограничен уходящими одна за другую линиями невысоких гор. Таким

должен быть горизонт в отечестве великих художников. Нашей неопределенной грусти, невыплаканной жалобы наших лесов и оврагов здесь нет. Мир здесь таков, каким создал его Бог, даровавший людям плодовые деревья, вино и хлеб, даровавший не только заповедь труда и бремя забот, но и сильные, крепкие, как осенний воздух, радости, светлый и легкий гений искусства.

Верст за пять на горе показался силуэт Сан-Джиминьяно, отчетливый и легкий. Нам пришлось делать большой объезд влево и затем медленно подниматься зигзагами в гору. «Тринадцатибашенный» город на время скрылся из виду. Пока мы поднимались, в небе совершалась перемена: свинцовые оттенки ушли на запад, тонкая пелена облаков вдруг засияла, пронизанная солнцем. Мы были высоко; на много верст кругом открылись поля и виноградники Тосканы, побуревшие дубовые леса, дымящие фермы, селения, краснеющие черепицей и отмеченные скромной деревенской колокольней. Нас окружала священная земля — родина чести и высоты человеческой в прекрасном.

С сильно бьющимся сердцем мы въехали в старинные ворота Сан-Джиминьяно и, проехав немного по безлюдной, вымощенной со средневековым искусством улице, остановились перед маленьким провинциальным альберго. Знакомая и милая обстановка полудеревенской гостиницы ожидала нас. В большой выбеленной комнате мы отдохнули, погрелись перед камином и позавтракали в обществе офицера, заброшенного сюда командировкой, и молодого художника-француза, приехавшего на этюды.

Когда мы вышли на улицу, она была тиха и безлюдна. Только в одном окне показалась голова: кто-то полюбопытствовал посмотреть на приезжих. Медленная, почти остановившаяся жизнь идет за этими потемневшими и пережившими столетия стенами. От сильно выступающих флорентийских карнизов улица кажется еще уже, она погружена в вечную тень. Но башни в конце ее — знаменитые башни Сан-Джиминьяно — были ярко освещены. Там, высоко, осеннее солнце пригревало в последний раз перед зимой травы, проросшие в их старых трещинах.

Башни составляют гордость и славу Сан-Джиминьяно. Они делают его историческим чудом, сбывшимся сном о гвельфах и гибеллинах, о Данте, о благочестивых сьен-

ских «фресканти». В XIV веке их строила крошечная городская республика, строили местные знатные фамилии. Они до сих пор хранят старые имена, еще и теперь одну из них называют башней Сальвуччи и другую, по имени непримиримых врагов этой фамилии, башней Ардингелли. В таких же башнях были когда-то Флоренция и Сьена. Там время и новые потребности жизни их уничтожили. Их сохранил только этот маленький городок, обойденный благами и соблазнами культуры. Он охранял эти бесполезные и странные сооружения, точно лучшее свое достояние. В XVII веке городское управление предписало горожанам под строгой ответственностью поддерживать неприкосновенность башен, а тем, кто допустил их разрушение, приказало восстановить их в первоначальном виде. «Per la grandezza della terra»⁶¹, — сказано в этом документе редкой и возвышенной народной мудрости.

Темный свод и высокая освещенная солнцем башня — в таких резких противоположностях рисуется нам время Данте. Темные страсти на дне жизни и полет в небо одиноких мистических светочей, поднявшихся из ее каменных лабиринтов. Но и не только это. Еще — пестрая ткань жизни, смех, звон лютни, беспечная юность и любовь на время. Так говорит нам один стариннейший поэт, родившийся в этом самом городке, быть может, еще раньше, чем Данте — «fu nato e cresciuto sovra 'l bel fiume d'Arno alla gran villa»⁶². Фольгоре да Сан-Джиминьяно посвятил один цикл своих сонетов флорентийскому кружку молодых людей и женщин, собиравшихся для наслаждений, и другой цикл он посвятил такому же кружку в Сьене. Самые названия этих циклов, «Месяцы» и «Дни», выражают его любовь к сменяющимся простым радостям мимотекущей жизни. Стоит ли искать чего-нибудь, когда так хорошо в январский день выйти на улицу тихого Сан-Джиминьяно и перебрасываться снежками с красивыми девушками! «Uscir di fora alcuna volta il giorno Gittando della neve bella e bianca A le donzelle, che staran dattorno»⁶³. Или когда придет май и когда станут: «Pulzelle, giovane e garzoni Baciarsi nella bocca e nelle guancie...»⁶⁴

Нам трудно представить себе те игры и те поцелуи на этих узких улицах маленького городка, среди бедных и суровых каменных стен, у подножья непонятно кому угрожающих башен. Улыбка той жизни, ее теплота давно отлетели.

История записала все распри и бедствия того времени. Величайший из всех бывших на земле поэтов создал храм, в котором до сих пор обитает высший дух эпохи. Но исчезли навек однодневные мысли, чувства и дела людей — весь тот драгоценный малый мир, которому суждено исчезать бесследно и который не в силах запечатлеть даже всеильное искусство.

Расположенное между Флоренцией и Сьеной, Сан-Джиминьяно принуждено было участвовать в историческом поединке этих двух городов. Оно тяготело к Флоренции, Сьена была слишком близка и потому опасна. Несмотря на это, все церкви и общественные здания города в XIV веке были расписаны сьенскими мастерами, а не флорентийскими — еще одно доказательство преобладания Сьены над Флоренцией в искусстве треченто. Живопись художников из Сьены можно видеть в небольшом местном музее, расположенном в зале палаццо Коммунале, главное же — в двух замечательных церквах, Сант-Агостино и Коледжиата. Лучшим украшением коммунального музея является большая фреска, изображающая Богородица, окруженную сонмом святых и ангелов. В этой фреске Липпо Мемми, ученик Симоне Мартини, повторил сюжет своего учителя — его образ, написанный на стене палаццо Публико в Сьене, известный под именем «Маэста». Рядом надпись: «В этой зале Данте, посланный флорентийской республикой, держал слово». То было 8 мая 1330 года, «на середине жизненного пути» поэта.

Другие сьенские художники работали в церквах. Барна и Бартоло ди Фреди написали длинные ряды фресок на стенах Коледжиаты. Судя по здешнему циклу, Барна мог быть самым сильным из последователей Лоренцетти. Но он умер молодым: работая в этой церкви, он упал с подмостков и расшибся насмерть. Рядом с ним другой сьенец, Бартоло ди Фреди, кажется совсем несамостоятельным и беспомощным. Непонятно, как могут приписывать этому ограниченному художнику фрески в церкви Сант-Агостино. Эти фрески находятся в одной из полутемных капелл и изображают Рождество и Успение Богородицы. В них много очень красивого и даже необыкновенного — крылатые ангельские сонмы в Успении, величая простота домашней сцены в Рождестве. Это — одни из самых певучих композиций

треченто, и по странной случайности они забыты в многочисленных историях итальянского искусства.

В XV веке Сан-Джиминьяно окончательно подпало под власть Флоренции, и тогда здесь стали работать флорентийские художники. Здесь писали Пьеро Поллайоло, Доменико Гирляндайо и Беноццо Гоццоли. Чтобы вынести окончательное суждение о Гирляндайо, даже для того, кто хорошо изучил его фрески во Флоренции, необходимо побывать в Сан-Джиминьяно. Может быть, тогда поколеблется обычный взгляд на него как на художника, не умевшего проникать за внешность вещей. Здесь Гирляндайо пришлось расписывать капеллу Св. Фины, девочки-подвижницы, во многом напоминавшей свою северную сестру, св. Лидвину, о которой рассказывает Гюйсманс. И Гирляндайо показал, что он был не только художником женских нарядов и женского быта. Он глубоко чувствовал самую женскую душу во всех ее движениях и проявлениях. Иначе он не мог бы задумать и написать божественно чистой группы — двух женщин у изголовья прозрачной умирающей девочки. Св. Фина лежит на полу; на серые стены комнаты легко ложатся тени людей и немногих изысканно простых предметов; лица старших женщин одухотворены сознанием чуда. Видение, предсказывающее смерть Фины, явилось в открытую дверь; оно возникло из голубого воздуха, вошедшего сюда с окружающих полей Тосканы.

Гирляндайо работал в Коледжиате; в другой церкви, Сант-Агостино, Беноццо Гоццоли написал ряд фресок, изображающих легенду о жизни блаженного Отца Церкви. Какой это чудесный художник! После Кампо Санто в Пизе, где его фрески тянутся чуть не на четверть версты, он оказывается опять нов, увлекателен, его искусство опять светится и искрится новой улыбкой. Правда, здесь Беноццо достигает своих вершин. То, что сделано им здесь, далеко оставляет за собой Пизу и Монтефалько. С этим может сравниться только поезд волхвов в капелле Медичи во Флоренции. Детски веселая душа Беноццо нигде не выразилась с такой ясностью, как в сцене, изображающей школу. Родители привели маленького Августина к школьному учителю. Под видом отца художник написал одного из своих современников, зажиточного флорентийца с приятным открытым лицом. Его жена — еще молодая, стройная и задумчивая женщина.

Школьный учитель — человек с твердым профилем гуманиста. Тут же несколько школьников; один приближается к учителю со смиренным видом, другой выглядывает из-за его плеча, третий тащит на спине совсем крохотного голого мальчугана, оглядывающегося на учительскую розгу. Сзади, под аркадами здания в духе раннего Ренессанса, видна школа, рой белокурых и темноволосых детских голов. Дальше улица, церковь, синее небо с белыми облаками, тонущие в серебряном блеске прекрасного праздничного дня. Все говорит здесь о бесконечной любви Беноццо к этим флорентийским людям, школьникам, улицам и облакам — о его любви к миру и к жизни.

Для этого художника ничего не было обыденного в зрелище жизни. Его воображение всюду находило для себя, что праздновать. На пути в Милан его Августин проезжает сказочные страны, где растут пальмы и еще какие-то невиданные деревья. Фантастический город, в котором могла бы жить царица Савская, виднеется вдали, и прекрасный паж бежит в шаг с лошадью молодого путешественника. Сцена прибытия в Милан дала Беноццо повод для изображения двух фигур — молодого рыцаря и слуги, отстегивающего у него шпоры, проникнутых чистейшим и благоухающим романтизмом. В простом движении этой сценки передана вся целомудренная грация христианского рыцарства. Душа Беноццо так неистощимо весела, что ему трудно не улыбнуться даже среди серьезной и печальной темы. В сцене смерти святой Моники он написал, совершенно неожиданно и вне всякой связи с торжественным и благочестивым сюжетом, двух голых младенцев, играющих с собакой. В таких вводных эпизодах любил проявлять свою «тихую резвость» трудолюбивый, кроткий, простодушный флорентийский художник, всю свою жизнь проведенный на подмостах, перед свежими стенами скромной церкви, уединенного монастыря, зеленеющего кладбища.

Когда мы вышли из Сант-Агостино, солнце уже опустилось. Его побледневшие лучи глядели прямо в лицо старухам, которые уселись рядком на высоком церковном крыльце. При нашем появлении они на минуту примолкли и проводили нас взглядом. А мы спешили обойти городок до отъезда. Но он совсем маленький, его можно обойти в полчаса. Блуждая наугад, в одном закоулке мы наткнулись на людей,

которые дружно перекачивали и разливали вино. Кажется, это — единственное занятие жителей Сан-Джиминьяно. Сколько здесь вина! По желобку мостовой бежала под гору тоненькая красная струйка, и ведь это тоже было благородное искристое кьянти.

Неожиданно мы вышли на обрыв. Заходящее солнце отбросило на залитые светом поля странную тень города. Тени башен протянулись далеко, похожие на пальцы гигантской раскрытой руки. Мы посидели немного еще над другим обрывом, на узенькой терраске, носящей имя *Via degli Innocenti*⁶⁵, у старого оливкового дерева, красневшего в последних лучах. Отсюда взор уносится над неизмеримыми пространствами к каким-то неизвестным горам и сумрачным вечерним долинам. Там далеко — Поджибонси, Чертальдо, где родился Боккаччо, там Сьена, в которой будет наш ночлег сегодня. Перед тем как уехать, мы прошли еще раз мимо башен. Их верхушки теперь ярко горели красным светом заката, и они казались в самом деле зловещими. Пока мы ждали лошадь за воротами Сан-Маттео, дети, похожие на школьников Беноццо, собрались вокруг нас. Мальчик с серьезным лицом просил чужеземных марок для коллекции. Девочки грызли маленькие оливки, они угощали ими нас, мы предложили им яблочко. Но вот и тележка; мы прощаемся с детьми и едем. Мы катим вниз; темнеет быстро, и небо на западе становится ослепительно-золотым. Вон художник-француз; завернувшись в пальто от холода, он упорно трудится, стараясь написать это золото, эту *Gloria in excelsis*⁶⁶. Если бы удалось ему сделать это так же мудро и чистосердечно, как удавалось старым художникам из Сьены!

Спускается ночь; слабо белеет дорога. Уж небо все в звездах. Так крепко думается, как-то всем существом думается, когда долго едешь на лошадях вот в такие звездные ночи. Вспоминаются другие ночи: зимний путь на санях от Переславля-Залесского к Троице или еще ночь, апрельская, пасхальная, где-то под Боровском и Малоярославцем. Так много было тогда звезд, будто кто их высыпал из мешка. И сейчас их так же много, много...

Веттурин оборачивается и говорит: «Поджибонси». Жаль расставаться с дорогой, с ночью, со звездами. Маленькая станция с жарко растопленным камином ожидает нас, потом зимний тихий поезд, длинный тоннель и за тоннелем — Сьена.

Сьена

Cor magis tibi Sena pandit. Больше, чем
ворота, Сьена открывает тебе свое сердце.

Надпись на Порта Камоллиа

Cor senae⁶⁷

Воспоминание о Сьене в ряду других итальянских воспоминаний остается самым светлым и наиболее дорогим. Вдали от Италии образ этого благороднейшего тосканского города, как ничто другое, заставляет грустить о прошедших и счастливых странствиях. В нем соединяется все то, что заставляет сердце биться сильнее при слове «Италия», — святая древность, цветущее искусство, речь Данте в устах народа, чувство воздуха, чувство насыщенной тонкими силами земли, производящей веками мирные оливы и хмельной виноград. В Сьене слилось все это с единственной в своем роде стройностью и гармонией. Свой древний средневековый облик она сохранила лучше других итальянских городов. Художественное процветание ее Cor Senae представляет пример удивительной цельности, так что созданное здесь людьми разных поколений и разных одаренностей кажется только разным воплощением ее гения. Итальянская речь, которая слышится на ее улицах, — это язык «золотого треченто». Воздушные пространства нигде не открываются так вольно, как с края ее трех холмов. И земля Сьены, коричневая и красная от неостывших еще сил творчества, кажется обладающей высшей природой — той землей, из которой была создана первая оболочка человеческого духа.

Жизнь в Сьене полна впечатлениями, составляющими истинную радость итальянского путешествия. Многие из этого можно встретить и в других городах, но только Сьене одной свойственна глубокая чистота образов. Ее кристальная душа сохранена через века незамутненной. Сьена не кладбище, не мертвый город, как Пиза или Феррара. Жизнь течет в ее стенах, может быть, несложная теперь и невеликая, но не утратившая былой грации, былого достоинства, как не утратил до сих пор народ Сьены той «gentilezza del suo»⁶⁸, которой он был прославлен в истории. Современное здесь не враждебно прошлому, и жизнь в прошлом так легка, так естественна здесь, так полна всем *Cor Senae* цветом настоящей жизни.

Итальянский странник, направляемый любовью к прошлому, найдет в Сьене осуществление своей лучшей мечты. Он встретит здесь не руины, искусственно сохраняемые наперекор времени, но еще крепкий, цельный и прекрасный образ раннего Возрождения, в котором жизнь не во все иссякла, а только стала бледнее, глуше и медленнее. Улицы Сьены почти на всем протяжении остались теми же, какими сделали их строители треченто и кватроченто. Удивительная площадь Сьены, «Кампо», и теперь в главных чертах та же, какой была она во дни бесчисленных переворотов. Городские церкви не опустошены для пополнения музеев, как это случилось с большинством флорентийских церквей. Алтарные образа, фрески, статуи и разнообразные предметы украшения еще сохраняют в них то место, куда поместила их некогда рука благочестивого жертвователя. И даже внутри домов, в скромных выбеленных комнатах с каменными узорными полами и выцветшей живописью на потолке, в маленьких садиках, где в старинных фаянсовых вазах вызревают померанцы, в благородном рисунке каждой двери, каждого окна, каждой оконной решетки живет дух старой Сьены и ее искусства.

Благодаря этому каждая прогулка здесь укрепляет связь с историческим и художественным прошлым города. Сердце Сьены раскрывается путешественнику не только перед картинами в музее, не только в соборе, в архиве, в палаццо Публико, но и в часы бездействия, проведенные на тихих площадях перед церквями, на городском бульваре Лицца или на маленькой солнечной террасе одного из пансионеров,

соседних с церковью Сан-Доменико, откуда открывается долина Фонте Бранда и далекий горизонт, увенчанный пиком Монте Амиата. Все здесь участвует в сложении того образа, каким запоминается Сьена. Услышанный в неурочный час отрывок органной музыки в полутемном баптистерии навсегда соединяется в воспоминании с грандиозной аркой недостроенного собора и ведущей к ней мраморной лестницей. Когда поздней осенью здесь бывают ночные морозы и тонкий слой белого инея еще долго лежит утром на городских площадях, то это так странно напоминает мозаичный пол Дуомо, и проступающие сквозь иней узоры камней кажутся тоже начертанными на мраморе фигурами сивилл или изображениями евангельских событий. В эти морозные ясные дни гора, на которой стоит Сьена, бывает по утрам окутана густым белым туманом. Он рассеивается лишь к полудню, постепенно утончаясь, сияя золотом, открывая в прорывах нежную и чистую синеву, подобную той, которую любили старые сьенские живописцы. Солнце заливает тогда улицы города немного бледным, уже зимним светом. Есть что-то хрустальное в воздухе таких ясных здесь дней поздней осени. И когда удлинятся снова тени и вместе с вечером возвращается морозная свежесть, так звонко перекликаются женщины, собравшиеся у Фонте Бранда или Фонте Овиле, и ледяная вода источников шумит в подставленные медные кувшины, разбиваясь о край алмазными брызгами.

По мере того как идут дни, Сьена все меньше и меньше остается случайным местом, куда судьба забросила путешественника. Она недаром открывает свое сердце путнику, стучащемуся в ее ворота. Он скоро начинает отвечать всем сердцем на приветные и добрые слова, встречающие его над аркой Порты Камоллиа. Сьена вызывает особенную симпатию, привязанность. Любовь, которую внушает Флоренция, сложнее и восторженнее, тоска по Венеции неотвязнее, чувство Рима так огромно, что оно способно вытеснить все другие чувства. Но ни один из этих городов не мил так сердцу, как мила Сьена. Она до сих пор не знает никаких противоречий обаянию своей старины, ни одной малейшей чуждой ноты не услышит здесь самое чуткое ухо. Все мелкое, будничное и наносное, что приносит с собой современность, бессильно переделать по-своему этот город.

Кажется, что все минутное сгорает здесь в красном огне, которым пылает Сьена на осеннем закате. Ее Торре Манджиа, уходящая в густую вечернюю лазурь, представляется тогда свечой зажженного в веках обета, высокой и недосыгаемой. Глубокой ночью, когда спит Сьена, старый колокол на этой башне неумолимо бодрствует над славой города.

В Сьене нет ничего печального, мрачного. Строгость ее улиц нигде не переходит в суровость, и внутренняя улыбка ее не так ревниво таится, как улыбка Флоренции. Сьена всегда была беднее мыслью, чем Флоренция, но богаче чувством. Ее камни, быть может, расположены в менее стройных массах, чем камни Флоренции, но красный цвет ее кирпичных стен живее и теплее, чем цвет флорентийских дворцов. От времени он стал только богаче, и старые дома на Кампо ди Сьена наполняют эту площадь вечным золотисто-алым сиянием, светом летнего вечера. В этом мягком свете протекала жизнь старой Сьены, полная любви к наслаждениям и нелюбви к заботам, верная в делах чувства и неопытная в делах государства. Этот город, с его женственной склонностью к прекрасному и неспособностью к политической мысли, с его верой, что заступничество Марии сильнее, чем войско, купленное флорентийским золотом, казалось, давно должен был погибнуть. Но свобода Сьены пережила свободу Флоренции. Ее спасала бесконечная и пламенная любовь этих впечатлительных, легкомысленных и тонких чувствами людей к своему родному городу — великая любовь, не знавшая ни предательства, ни отступничества, прекращавшая в минуту опасности все раздоры, заставившая Провенцано Сальвани умереть на поле сражения и внушившая целому народу львиную храбрость во время испанской осады. Слова этой любви звучали в проповеди святого Бернардина, обращенной к сорокатысячной толпе на съенском Кампо. Голос ее до сих пор еще слышен во всем, что было создано художниками Сьены за три столетия ее свободного существования.

Такова сила этого неумирающего чувства, что от него непременно передается многое даже случайному путешественнику, когда он рассматривает икону Дуччио в Опера дель Дуомо, фреску Симоне Мартини в палаццо Публико или «Семь возрастов человека», нарисованные скульптором Федериги для мозаичного пола в соборе. Ему становятся

понятны старые герои Сьены, жертвовавшие своей жизнью в защиту города, — так легко отдавать себя в жертву прекрасному, так счастливо умирать с мыслью о чистом лике Покровительницы Сьены, выведенном на золотом фоне рукой Нероччио или Маттео ди Джованни! В этом городе искусство не было призвано указывать путь человечества, намечать линии всемирной истории духа, как это было с искусством во Флоренции. Оно было замкнуто в кругу простых верований и ясных непосредственных чувств. Оно не было делом мировых избранников, всеобщих гениев. Зерно художественных произрастаний носил в себе каждый гражданин Сьены. В самой природе ее была тонкая чувствительность, способность увлекаться цветом и ароматом земных вещей и в то же время мечтательная религиозность. Мы знаем это не только из картин и фресок, оставленных сьенскими художниками. Пылкое благородство, нежность и просветленность сьенской души запечатлены в хрониках Сьены. В летописи войн, жестокостей, междоусобий, народных подвигов и в жизнеописаниях великих людей Сьены, гуманистов, художников и святых, мелькает всюду один характер, состоящий из жаркого благочестия, легкой и кипучей, как пенное вино, страстности и светлых мыслей о свободном человеке. Им проникнута вся история Сьены. Теперь, спустя много веков, эта история все еще внушает живое восторженное сочувствие, заставляя невольно каждого из нас всем сердцем вновь делить вместе со старой Сьеной ее судьбу: ее торжество при Монтеапerti, черные дни ее гражданских смут, славу ее художников и святых, трагедию ее последней отчаянной борьбы за свободу.

Монтеапerti

В огромном и все-таки стройном палаццо Пиколомини, стоящем неподалеку от Кампо, помещается теперь архив Сьены. Путешественники не часто заглядывают в его залы, находящиеся под присмотром старого гарибальдийца с простреленной ногой. Для работы над историей и над искусством Сьены этот архив — целое сокровище. Он чрезвычайно богат документами и с самых давних пор ведется в строгом порядке. Терпеливому исследователю душа Сьены

открывается здесь во всем многообразии ее былых явлений. Она становится ближе и понятнее даже после беглой прогулки по залам архива в сопровождении радушного и словоохотливого ветерана «*rinascimento*»⁶⁹. Ибо Съена не только тщательно собирала и сохраняла письменные памятники своего существования. Следуя своим врожденным художественным наклонностям, она вела на протяжении трех столетий единственную в своем роде живописную летопись. На переплетах государственных приходо-расходных книг, «Габеллы и Бикерны», выставленных в залах архива, ее художники из года в год изображали важнейшие события в жизни города. Над этими миниатюрами, то наивными, то искусными, то исполненными религиозным энтузиазмом, то содержащими спокойные бытовые наблюдения, работали съенские мастера многих поколений, начиная от темных предшественников Дуччио и кончая учениками Нероччио Ланди. История Съены рассказана в них со всей яркостью изумрудной зелени, эмалевой лазури и густой алой киновари, со всей благочестивой украшенностью старого золота. Здесь есть память о добром правлении Девяти, увекоченная Лоренцетти, и память об избрании папой Энея Сильвия Пиколомини, закрепленная Веккиетой. Здесь есть воспоминания о землетрясениях, о войнах с Флоренцией, об окончании собора, о чуме, о проповедях св. Бернардина, о пышной свадьбе Лукреции Малавольти с Роберто Сансеверино. Но чаще всего здесь встречается изображение Богоматери, принимающей под защиту посвященную Ей Съену. Фунгаи написал Ее вводящей в тихую гавань государственный корабль Съены. Франческо ди Джорджо представил, как Она предотвращает город от гибели в землетрясении. Нероччио Ланди изобразил Ее в монашеском плаще, колени преклоненную, поручающую Богу игрушечное подобие Съены с тоненькими башнями и кампаниле, над которыми вьется лента с надписью: «*Nos est civita mea*»⁷⁰.

Ни одно значительное событие в жизни Съены не обходилось без повторения обета, передавшего город в руки Мадонны. Пять раз в истории Съены ключи от городских ворот бывали торжественно вручаемы алтарному образу в соборе, известному под именем Мадонны дель Вото. Впервые это было сделано в 1260 году перед битвой при Монтеапerti. Блестящая победа Съены над ее вечной соперницей, Фло-

ренцией, послужила свидетельством того, что Богоматерь приняла предложенный дар. Битва при Монтеапerti стала исходной датой для истории города Мадонны. От нее начинается эра политической зрелости Сьены, ее преуспевания в ремеслах, ее художественного расцвета. Сьена стала жить после Монтеапerti, и день, пробудивший ее к новому существованию, навсегда остался для нее незабвенным. Память о нем до сих пор как-то странно близка здесь; сохраняющееся в Опера дель Дуомо знамя, под которым некогда Сьена шла на поле чести, до сих пор остается живым свидетелем ее подвига. Без рассказа о Монтеапerti, о первом торжестве Сьены и о первом ее обете Мадонне было бы непонятно многое в исторической судьбе города. Его душа пережила в этом свою юность, его характер явил свои важнейшие черты. В переведенных ниже отрывках старинной хроники содержится простосердечное повествование современника тех событий, навсегда наполнивших Сьену счастливой гордостью и верой в неизменное заступничество Богоматери.

«В тысяча двести шестидесятом году, — рассказывает неизвестный летописец, — в день второго сентября флорентийское войско из тридцати тысяч годных к делу людей спустилось на равнину между Сьеной и Маленой и отправило оттуда к правительству Сьены двух посланных со словами, которые вы сейчас услышите.

Прибыв в Сьену, посланные явились к Двадцати Четырем старейшинам, собравшимся вместе с их камерлингом, и сказали от имени начальника того войска и флорентийских комиссаров: «Хотим, чтобы стены Сьены были разрушены в нескольких местах, чтобы мы могли войти в город, где нам угодно и как нам угодно. И еще хотим поставить в каждом из трех концов Сьены наше управление, а в Кампореджи хотим сделать крепость для спокойствия и безопасности нашего флорентийского правительства и требуем на это ответа, а то ждите нашего войска и величайших бед для себя». Тогда Двадцать Четыре ответили этим посланным: «Возвращайтесь к своим и скажите, что мы ответим им так, что они услышат сами». Так те вернулись и доложили.

Теперь расскажем про старейшин. Они собрали в Сан-Кристофано совет, которому было передано предложение флорентийского посольства. После различных споров мессэр Бандинелло посоветовал уступить, но его не послушали.

Послушали совета мессэра Провенцано Сальвани, что надо послать за мессэром Джордано, заместником короля Манфреда, которому Съена себя доверила, и с ним сговориться через переводчика, потому что он был немец. И тогда явились туда мессэр Джордано и его помощники и с такой охотой стали советовать, что от этой их охоты все приободрились. Обещали им собравшиеся на совещание плату за неполный месяц, как за целый месяц, и все вдвое, чтобы шли они еще охотнее. И когда били по рукам, понадобились сто восемнадцать тысяч флоринов, которых никак не могли найти. И тогда Салимбене Салимбени сказал: «Почтенные советники, я доставлю то количество денег, какое нужно». Двадцать Четыре приняли это. Салимбене вернулся домой и вывез оттуда на повозке сказанные деньги на площадь Толемеи и вручил их старейшинам. Те условились после этого с мессэром Джордано, подтвердили уговор и заплатили ему и восьмистам его всадникам, которые, по обычаю своей страны, отпраздновали это танцами, песнями и угощением. Потом стали скупать по всей Съене кожу для лат, и все ремесленники принялись делать эти латы. Весь город всполошился, и народ хлынул от Сан-Кристофано по всем улицам. А совет выбрал тем временем одного синдика, уполномоченного всякой властью и всяким правом. И его имя было Буонагвида Лукари.

Скажем теперь об этом синдике Буонагвида. Когда собрался народ на площади Толемеи, внушил его Господь и помогла Дева Мария сказать громким голосом такие слова: «Мы доверились уже раньше королю Манфреду, теперь кажется мне, что мы должны отдать и себя самих, и все, что имеем, и город, и деревни, и земли Деве Марии. Вы все с чистой совестью и верой последуйте за мной». После того названный Буонагвида обнажил голову и снял обувь, скинул с себя все, кроме рубашки, надел на шею ремень и велел принести все ключи от ворот Съены. И, взяв их, он пошел впереди народа, который тоже весь разулся. Со слезами и молитвами шли они все благочестиво до самого собора и, войдя туда, воскликнули: «Милосердие к нам!» Епископ со священниками вышел им навстречу, и Буонагвида упал тогда к его ногам, а народ весь встал на колени. Епископ взял за руку Буонагвида, поднял его, обнял и поцеловал, и так сделали между собой все граждане, с таким великодушием

и любовью, что простили друг другу все обиды. И названный Буонагвида обратил к образу Девы Марии такие слова: «О Матерь милосердная, о помощь и надежда угнетенных, спаси нас! Я приношу и предаю Тебе город Сьену со всеми жителями, землями и имуществами. Вот я вручаю Тебе ключи, храни же город Твой от всяких бед и больше всего храни от флорентийских притеснений. О милосердная Мать, прими этот малый дар нашей доброй воли. И ты, нотариус, засвидетельствуй это дарение, чтобы оно было на веки веков». И так сделано было, и так подписано».

Дальше рассказывается, как стала вооружаться Сьена и как в пятницу третьего сентября ее войско двинулось против неприятеля, разделенное на три отряда, соответственно с делением города на три конца (*terzo di Citta*, *terzo di Camollia*, *terzo di S. Martino*). Противники ночевали в виду друг друга. В ту ночь белый туман покрыл лагерь сьенцев, точно белая мантия, и уstraшенные флорентийские часовые вспомнили при этом и другие дурные приметы. «Первое знамя сьенского войска, красное, обещает нам кровь, второе, зеленое, — смерть, третье, белое, — плен».

Сражение началось на другой день, утром. Хронист рассказывает, что отличавшийся необычайно острым зрением барабанщик Черето Чекколини взобрался тогда на башню палаццо Марескотти и оттуда сообщал оставшимся в городе о ходе битвы. «Вот наши у Монта Сельволи, — кричал он, — они поднимаются на гору, чтобы забрать верх. Вот флорентийцы тоже пошли и тоже лезут на гору, чтобы захватить место». Два войска сошлись с таким крайним ожесточением и так стремителен был натиск сьенцев, так упорно держались флорентийцы, что громко крикнул Черето Чекколини: «Вот когда началось дело, молитесь Господа о победе!» Сражение долго оставалось нерешительным, и была минута, когда собравшиеся у подножия башни Марескотти услышали с ужасом крик Чекколини: «Молитесь Богу, мне кажется, что наши немного сдают». Но уже в следующее мгновение соглядатай прибавил радостно: «Нет, я вижу теперь, что это отступает неприятель». Перевес склонился на сторону Сьены, флорентийское войско было разбито наголову. Арбия текла флорентийской кровью, знамена Флоренции были повержены и изорваны в клочья, с высоты

башни Марескотти барабанный бой зоркого Чекколини возвещал Съене ее великую победу.

«Был уже вечер, но битва еще не стихла. Даже Геппо-дровосек перебил своим топором двадцать пять неприятелей. Флорентийцы кричали: «Мы сдаемся», но никто их не слушал. Тогда сжалившийся начальник войска Съены созвал старших, и они решили отдать приказ: «Кто захочет сдаваться — того брать, а кто нет — тому смерть». И как только услышали приказ, так «слава Богу» сказали те, кого брали и вязали! Многие из них помогли тогда связывать друг дружку. И даже Узилия Треккола, родом из Съены, торговка в военном лагере, видя, что столько их хочет сдаться в плен, связала одной веревкой тридцать шесть человек и отвела в город. Пятнадцать тысяч пленных было отведено в Съену, и около десяти тысяч было убито, пять тысяч успело бежать, и восемнадцать тысяч лошадей осталось в плену и на поле сражения. В субботу ночью оставалось съенское войско в лагере. А в воскресенье утром двинулось Кароччио с белым знаменем, и за ним другое со знаменем Сан-Мартино, и потом знамя Терцо ди Читта. И за ним шел осел Узилии, навьюченный флорентийскими значками, а главное, флорентийское знамя было привязано к его хвосту и волочилось по грязи. И колокол там везли, так называемую Мартинеллу, созывавшую флорентийцев на совет в их лагере. Потом шел один из тех флорентийских посланных, которые так дерзко требовали разрушения стен Съены. Руки у него были связаны за спиной и голова вывернута лицом назад, и дети напоминали ему, чего он хотел, и всячески над ним насмехались. Потом шли трубачи, и военачальники, и знаменосцы с венками из оливковых ветвей на голове, и дальше военная добыча и пленные в сопровождении тех, кто их захватил, и все направились так в собор, чтобы воздать хвалу Богу и Марии Деве за одержанную великую победу».

На этом мог бы кончиться рассказ старинной хроники о днях Монтеапerti. Но неизвестный летописец пожелал закончить его именем Мадонны. «О Съена! — восклицает он. — Уже сколько раз Дева Мария избирала тебя своим благоволением и прежде, но до этой победы ты никогда того не замечала». Летописец приводит целый ряд счастливых для Съены событий, которые, как и битва при Монтеапerti, случились в субботу, — в день, посвященный Богоматери.

«О, сколько пользы и чести принес Сьене день, посвященный Деве Марии! Было бы слишком долго перечислять все милости, при разных обстоятельствах оказанные нам Матерью Господа, Матерью Заступницей Сьены. И пусть же поэтому мы навсегда останемся послушными детьми названной Девы Марии».

Треченто

Сьену часто называют городом треченто; это так же верно, как то, что Флоренция до сих пор остается городом кватроченто. Треченто было веком итальянской готики, и ни в каком другом городе в Италии нет столько готических воспоминаний, как здесь. Палаццо Пубблико, отметивший высшее достижение треченто в Сьене, дал в то же время общий закон для городского строительства. Его формы, в особенности его окна, были повторены во множестве дворцов, которые и до сих пор встречаются на улицах Сьены. Но все эти дворцы утратили теперь свои высокие квадратные башни, уничтоженные после взятия города войсками Карла V. Сьену треченто можно видеть только на старинных изображениях города в архиве. Впрочем, достаточное понятие о ней дает в уменьшенном виде так удивительно сохранившееся Сан-Джиминьяно.

Строго говоря, лучшим временем в истории Сьены было не столетие, начатое 1300 годом, но столетие, протекшее между битвой при Монтеапerti в 1260 году и великой чумой 1348 года, от которой Сьена никогда больше не могла оправиться. Правда, торжество гибеллинов при Монтеапerti оказалось кратковременным, и уже через девять лет флорентийские гвельфы одержали победу в битве при Колле, в которой пал национальный герой Сьены, Провенцано Сальвани. Сьена не упорствовала до конца в гибеллинской вере, как Пиза, она перешла в руки гвельфов. По примеру Флоренции она устранила от управления аристократию; ее синьория, также по примеру Флоренции, была составлена из девяти представителей высшего торгового сословия, получившего с тех пор название партии Девяти. Партия Девяти правила городом в течение целого столетия разумно, осторожно и мирно. Она почти открыто признавала преоб-

ладание Флоренции, и по ее усмотрению победители при Монтеапerti теперь сражались рука об руку с побежденными против гибеллинов Ареццо на полях Кампальдино.

Треченто не было, таким образом, для Сьены веком большей политической славы; могущество Флоренции оказалось более прочным, чем то думалось в день Монтеапerti. Оно не было сломлено в тот день, но осталось вечной угрозой для политической самостоятельности Сьены. Это не повлияло, к счастью, на художественную самостоятельность города Мадонны. Уступки флорентийскому преобладанию в делах Тосканы Сьена возместила своим преобладанием в искусстве треченто. Здесь не было, правда, такого универсального гения, как Джотто. Но зато Сьена не знала и подражательно-ограниченного, и схематичного искусства робких и бессильных учеников Джотто. В то время, когда во Флоренции бледные джоттески расписывали стены Санта-Кроче и испанской капеллы сухо-безжизненными фресками, в Сьене работали такие ярко прекрасные художники, как Дуччио, Амброджио Лоренцетти, Симоне Мартини, Липпо Мемми. Влияние сьенской живописи широко распространилось по всей Тоскане. Ему обязана своим происхождением Умбрийская школа. Такие художники, как Оттавиано Нелли и Джентиле да Фабриано, возвестившие раннюю зарю кварточенто в Умбрии, были учениками сьенских мастеров.

До сих пор не решен спор о том, какому из двух городов, Флоренции или Сьене, принадлежит первенство по времени в истории итальянской живописи. В палаццо Публико в Сьене сохраняется знаменитая Мадонна Гвидо да Сьена, помеченная 1221 годом. Если бы можно было принять эту дату за подлинную, то тогда оказалось бы, что Гвидо да Сьена на полстолетия опередил Чимабуэ. Научная критика, однако, склоняется больше к предположению, что настоящей датой этой мадонны следует считать 1281 год и что, таким образом, Гвидо да Сьена был не предшественником, но современником Чимабуэ. Как бы то ни было, Гвидо да Сьена остается еще чисто византийским иконописцем. Вполне византийским по средствам изображения является и искусство того мастера, который был в Сьене современником Джотто, — Дуччио ди Буонинсенья. Личность Дуччио и художественная среда, в которой он воспитался, до сих пор мало выяснены. Не все согласны в том, что он был автором Мадонны Ручеллаи

в Санта-Мария Новелла во Флоренции, прежде считавшейся работой Чимабуэ. По счастью, в Опера дель Дуомо в Сьене сохраняются многочисленные части подлинного и лучшего произведения Дуччио — его огромной иконы, служившей некогда главным алтарем сьенского собора.

В жизнеописании Чимабуэ у Вазари есть известный рассказ о торжественном перенесении будто бы написанной им мадонны в церковь Санта-Мария Новелла. Эта мадонна, как сказано выше, едва ли даже является на самом деле работой Чимабуэ, а сьенские хроники доказывают, что Вазари попросту перенес во Флоренцию одно действительное событие из жизни Сьены и подменил в нем имя Дуччио именем Чимабуэ. Никакого торжественного перенесения мадонны, по-видимому, никогда не было во Флоренции. Но в Сьене действительно было подобное торжество 9 июня 1311 года, в день, когда Дуччио окончил свой великий алтарный образ. В тот день с утра были закрыты все лавки и мастерские. При звоне колоколов толпы горожан залили улицы. Процессия, во главе которой были священники и монахи, направилась к дому художника близ Порта Сталореджи и, приняв там икону, торжественно понесла ее в собор. За ней шли члены правительства и важнейшие граждане со свечами в руках. Толпа женщин и детей замыкала шествие. Весь тот день до самого вечера Сьена праздновала, молилась и наделяла милостыней бедных.

Икона Дуччио, совершившая некогда этот торжественный путь по улицам Сьены, находится теперь в Опера дель Дуомо. Изображение Богородицы с младенцем Христом, окруженной ангелами и святыми, занимает главную ее часть. На меньших досках, которых числом сорок четыре, изображены различные евангельские сцены. Точность и красота каллиграфической линии, насыщенное богатство цвета, ювелирная тонкость письма заставляют признать икону Дуччио совершеннейшим произведением того искусства, которое столько веков терпеливо выращивала Византия. Каким образом этому искусству было суждено дать такое пышное цветение в далеком от Востока тосканском городе, остается тайной. Беренсон готов допустить даже, что Дуччио жил и учился в Константинополе. Это маловероятно, да и есть ли надобность в таком предположении? Изумительная декоративная роскошь иконы Дуччио, тонкость ее красок,

сияющих, как драгоценные камни, на фоне матового золота и слоновой кости, не стоит в противоречии с изощренным колористическим чувством, обнаруженным съенской живописью и после Дуччио. Здешние художники XIV и XV веков всегда оставались волшеббно-артистичными в понимании прелести цвета и красоты узора. Было бы слишком искусственно видеть в этом их верность византийским традициям. Не проще ли предположить, что особенности византийского стиля были только зерном, давшим прекрасный всход на принявшей и поглотившей его тучной художественными дарами земле Съены. Качества, которые выказал Дуччио, были природными качествами съенской души. Съенские художники, вступившие вслед за ним на путь искусства, украшающего и создающего живописные драгоценности, следовали только своим естественным склонностям, своим национальным традициям.

Искусство Дуччио едва ли можно назвать византийским без всяких оговорок. Инстинкт красоты и замкнутый консерватизм маленького города направили съенского художника к формам такого старого искусства, как византийское, вместо того чтобы искать новых и неизведанных средств изображения, как это сделал Джотто. Но по существу Дуччио остался итальянцем, западным человеком, переживавшим весеннюю свежесть и воздушность эпохи, которая соединила наклонность к мистицизму с любовью к ясным и живым образам первых новелл. В его передаче евангельских тем, как говорит Беренсон, «давно знакомые истории были пересказаны вновь с такой простотой, ясностью и исчерпывающей полнотой, сравнительно с теми омертвелыми образами, которые они обычно вызывали в воображении, что для большинства современников Дуччио это было подобно наступлению великолепного яркого утра после долгой темноты». Нельзя не согласиться вместе с Беренсоном, что в иконе Дуччио нам дано лучшее из всех существующих изображений евангельской легенды. Оно лучшее по проникающему каждую сцену глубокому благоговению перед важностью и святостью всех действий христианской трагедии. Дуччио как-то особенно умел выражать в своих картинах ее великий двойственный смысл, ее лаконичный и вечный символизм. Его рассказ так же непонятно действует на нас прозрачностью языка и простотой построения, как слова самого Евангелия.

«В тот же день двое из них шли в селение, отстоящее стадий на шестьдесят от Иерусалима, называемое Эммаус, и разговаривали между собой о всех сих событиях. И когда они разговаривали и рассуждали между собой, Сам Иисус, приблизившись, пошел с ними; но глаза их были удержаны, так что они не узнали Его... И приблизились они к тому селению, в которое шли; и Он показывал им вид, что хочет идти далее; но они удерживали Его, говоря, останься с нами, потому что день уже клонился к вечеру. И Он вошел и остался с ними» (от Луки, 13—16; 28 до 29).

Все это — простой рассказ, проникнутый такой трепетной радостью и легкой печалью, всегда сопровождающими повествование о последних явлениях Христа на земле, — мы с освеженной душой встречаем в изображенных Дуччио странниках на пути в Эммаус. Группа из трех просто расположенных фигур так же навсегда запечатлевается в нашей памяти, как короткие слова евангелиста. Таинственная власть этого события над нашим воображением повторена и, может быть, даже усилена в передаче Дуччио. Камни старой римской дороги и темная арка ворот Эммауса, движение рук, выражающее тихий разговор запоздалых путников, и золотое небо наступившего вечера — все необыкновенно здесь, все становится участником чуда. Через искусство Дуччио мы приобщаемся снова к живой и прекрасной правде этого чуда.

После Дуччио в Сьене работали Симоне Мартини, братья Лоренцетти. Их главные произведения можно видеть, не выходя из зал палатцо Публико. Симоне Мартине написал здесь большую фреску — Мадонну под балдахином, который поддерживают сонмы святых и праведников, известную под названием *Maeste*...⁷¹ Легкость и грация этой грандиозной композиции изумительны. Симоне Мартине превосходит здесь своего учителя Дуччио тонкой красотой и певучестью цвета. А по широте и плавности стиля эта фреска не уступает самым зрелым вещам Джотто. Ее, не задумываясь, можно причислить к совершеннейшим созданиям итальянского треченто. В другой фреске, написанной на стене той же залы и изображающей сьенского военачальника Гвидориччио да Фольяно, Симоне Мартини проявил не меньшее колористическое чувство. Эта вещь — самое мужественное и свободное, что есть в его творчестве. Во фресках в Ассизи

и Неаполе, в известном флорентийском Благовещении Симоне Мартини может показаться слишком женственным, слишком увлеченным частностями. Страсть к красивому привела его там к не очень строгой пестроте красок и золота, к изысканной, но утомляющей сложности линии. Ради украшения он даже забывает иногда о внутреннем значении фигур и группировок, то есть делает то, чего никогда не делал Дуччио.

Ученик Симоне Мартини, Липпо Мемми во многом напоминает своего учителя, оставаясь при этом несколько проще и слабее. В соборе в Орвието есть серьезная и прекрасная Мадонна его работы, прикрывающая своей мантией толпу коленопреклоненных людей, что и дало ей имя *Madonna dei Raccomandati*⁷². Еще значительнее, чем Липпо Мемми, другой сьенский художник треченто, Амброджио Лоренцетти, часто работавший вместе со своим братом Пьетро. Фрески Лоренцетти, изображающие доброе и дурное правление с их аллегорическими атрибутами и жанровыми сценами, где представлена жизнь города и деревни в добрый год и в дурной, являются главной достопримечательностью палаццо Публико. В этих аллегориях и объяснительных к ним надписях сказалось нечто монашески назидательное и подчиненное, что часто встречается в живописи треченто и что сближает Лоренцетти с джоттесками и авторами фресок на Кампо Санто в Пизе. Это не очень приятная черта, и она искупается только занимательностью сопровождающих аллегории жанровых сцен. К сожалению, они дошли до нас наполовину стершимися. Можно предположить, что Пьетро Лоренцетти принимал в этих фресках большое участие, иначе трудно объяснить то шаткое и детское, что есть в них и чего нет в стиле его младшего и более одаренного брата Амброджио. Целый ряд мадонн, сохранившихся в Сьене, свидетельствует об Амброджио Лоренцетти как о сильном художнике, хорошо владевшем формой, наделенном большим темпераментом и расположенном к важности, даже грузности типов.

Такова его святая с ромашками в местной пинакотеке, такова очаровательная чистая мадонна в упраздненном монастыре Сант-Еудженио за городом. Такова и полная жизни и свежести, крепко написанная *Madonna del latte*⁷³ в семинарии при церкви Сан-Франческо. В этой превосход-

ной францисканской церкви, сохраняющей трогательное воспоминание о святом из Ассизи в скромном барельефе, где изображена его проповедь птицам, есть большой цикл фресок Амброджио Лоренцетти. Здесь можно получить более правильное представление о размере его дарования, чем перед заказными аллегориями на стенах палатцо Публико. Ясное спокойствие его стиля, никогда не оставляющее его чувство значительного, одухотворенность лиц и выразительность положений делают Амброджио Лоренцетти достойным наследником Джотто.

Дуото⁷⁴

Фреска Лоренцетти, изображающая доброе и дурное правление с их последствиями, написана около 1340 года и, значит, еще во времена доброго правления Девяти. Немного прошло после этого лет, когда Съене было суждено испытать все бедствия дурного правления и гражданских распрей. Первым несчастьем, обрушившимся на город, была чума 1348 года, которая унесла в могилу большую часть его стотысячного населения. Семь лет спустя пала власть партии Девяти, и это послужило началом бесчисленных переворотов. С тех пор и до самого конца Съена не знала спокойствия. На протяжении почти двухсот лет она не умела прийти к какому-нибудь равновесию. Высшее торговое сословие в ней не переставало бороться за власть со средним, бедные классы не переставали вздорить с зажиточными, «Noveschi» с «Dodiceschi»⁷⁵, простолюдины с аристократами и аристократы между собой. Ничто не могло примирить Толемеи с Салимбени, партию Девяти с партией Двенадцати и обе эти партии с партией Реформаторов. Бывали годы, когда за четыре месяца правительство здесь успевало смениться четыре раза. Недостаточно оправдывает ли это мнение французского летописца Де Коммина, что «этот город управляется так сумасбродно, как никакой другой город в Италии»?

Гражданские раздоры, разразившиеся в Съене во второй половине XIV века, помешали осуществлению замысла, в котором город Мадонны желал воплотить свое пылкое и безмерное благочестие. Памятником этого времени оста-

ются арки и стены недостроенного собора, которые виднеются рядом с существующим собором. Нынешний собор с его напрасно прославленным фасадом был закончен еще в конце XIII века, вскоре после Монтеапери. Но в те самые годы, когда Лоренцетти писал фрески в палаццо Публико, Сьена задумала грандиозный план постройки нового собора, в который существовавший уже тогда Дуомо входил бы лишь составной частью, трансептом. Этот план был разработан здешним архитектором, строителем собора и в Орвието, Лоренцо Маитани. Если бы он был доведен до конца, Сьена могла бы гордиться самым большим храмом в Италии и, может быть, во всей Европе. Работы были начаты, но продолжались недолго: их прервали чума, междоусобица, опустошение казны. Величественные арки и столбы, оставшиеся от постройки, свидетельствуют о крушении еще одной надежды на первенство, которую питала «высокомерная», по приговору Данте, Сьена.

Отказавшись от этой мысли, сьенцы обратились к украшению старого Дуомо со всем жаром своей набожности, со всем вкусом, которым наделила их природная художественная одаренность. Эта работа велась на протяжении двух столетий. В результате — перед нами здание, которому нет равных по завершенности во всей Италии. В сравнении с сьенским Дуомо, Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции или Сан-Петронио в Болонье кажутся какими-то неоконченными сооружениями. В этом колоссальном труде Сьена сумела всюду выказать верный художественный такт. Она сумела остаться на высоком уровне даже в живописи позднего Ренессанса, которая тут ничему не мешает и ничего не портит. Общее архитектурное впечатление превосходно, пестрота мраморных полос сообщает ему волшебную элегантность. Распределение пространства и света соблюдено с редкой гармонией. Богослужение в этом соборе совершается красивее, чем во флорентийском соборе, и музыка органа звучит здесь торжественнее. Внимательному посетителю Дуомо щедро открывает свои художественные богатства — от великолепной чаши для святой воды при входе, работы Федериги, до статуй Франческо ди Джорджио на алтаре. В примыкающей к нему слева библиотеке Пинтуриккио написал десять больших фресок, изображающих жизнь папы Пия II, в миру сьенского гражданина Энея Сильвия Пико-

ломини. Пожалуй, эти фрески прославлены не по заслугам. Пинтуриккио в них не тот, что в залах Борджиа в Ватикане. Пестрота его красок неприятна, и, главное, она нисколько не внушает того праздничного впечатления, о котором, по-видимому, заботился художник. Несмотря на эту яркую расцветку, на обилие золота, на самую парадность тем, Пинтуриккио остался тусклым и будничным провинциалом.

И конечно, не эти фрески могут надолго удержать посетителя, когда рядом с ними находится такое настоящее художественное чудо, как мозаичный пол собора. Дж. А. Симондс верно указал, что этот пол является полным осуществлением мечты Данте, высказанной им в двенадцатой песне «Чистилища». Кому случилось видеть его, тот, конечно, не раз повторил вслед за поэтом: «Qual di pennel fu maestro o di stile, Che ritraesse l'ombra e i tratti ch' ivi Mirar farieno ogn' ingegno sottile?» (Purg. C. XII)⁷⁶.

Сьена может дать гордый ответ на этот вопрос: все, что здесь сделано, сделано руками ее несравненных, благороднейших мастеров.

Сьенские художники работали здесь на протяжении двух столетий, от 1369 до 1562 года. Число участников этой работы, определенное одним исследователем, доходит до сорока восьми. В таком деле не могло быть ни общего задания, ни строго намеченного плана, и, однако, единство достигнуто здесь изумительное. Подобное единство могло быть осуществлено только в Сьене, представляющей нигде больше не встречающийся пример верности художественным традициям. Объяснить это явление можно опять-таки только высокой природной одаренностью нации. Хотя над полом трудились почти все лучшие художники Сьены, он все же является в значительной части делом малых мастеров и простых ремесленников. Но какой аристократизм художественной мысли, какая тонкая артистичность чувства выражены здесь этими второстепенными мастерами и скромными ремесленниками! Изысканность сьенского воображения сказалась даже в самом материале и приеме работы. Название мозаики, в сущности, не вполне приложимо к ней. Рисунки состоят здесь из тонких черных линий на общем фоне белого мрамора. Вначале лишь изредка и потом все чаще, ради стремления к живописному эффекту, появляются вставки из черного и цветного мрамора. Итальянцы

называют этот способ изображения «graffiti». Современное слово «графика» также приложимо к нему. В самом деле, это не что иное, как колоссальная гравюра на мраморе.

Во избежание быстрого уничтожения пол Дуомо бывает открыт целиком лишь на короткое время в августе, около времени старинного праздника Съены, так называемого «Палио», сопровождающегося любопытным обрядом — скачками на Кампо. В остальное время бывает открыта та или иная часть его. Путешественник, которому удалось видеть десять сивилл, исполненных различными художниками, или «Избиение младенцев» Маттео ди Джованни, или «Авессалома» Пьетро дель Минелла, или «Императора Сигизмунда» Доменико ди Бартоли, может почитать себя счастливым. Даже позднейшие мастера, как Пинтуриккио и Беккафуми, производят здесь прекрасное впечатление. Но всего удивительнее и совершеннее изображения «Семи возрастов жизни», сделанные архитектором и скульптором XV века Антонио Федериги. В настоящее время плиты Федериги заменены на месте удовлетворительными копиями, оригиналы сохраняются в Опера дель Дуомо. Их надо видеть не только ради Собора, ради Съены. Эти «Семь возрастов» — одно из самых чистых откровений итальянского Возрождения. То утреннее и серебряное, что было в душе кватроченто, выражено в них не менее ярко, чем выражен золотой век в излучающих полноту жизни аттических рельефах. Ведь даже в архаическом греческом искусстве мало чувства юности. Оно всегда отягощено мудростью; оно переполнено сознанием божества и мира, но у божества нет возраста, а мир никогда не свободен от тени печали. Понадобились долгие века веры в перерождение мира и человека, долгие века младенчества во Христе, чтобы юность стала возможна. Короли, как школьники, учились азбуке у монахов, рыцари давали Марии Деве обет вечного отрочества. Радость Франциска Ассизского не покидала с тех пор, как, проснувшись в одно утро и взглянув на долины Умбрии, он поверил в молодость мира. Этим средневековым весенним ветром были еще обвеяны улицы готической Съены, когда Антонио Федериги изготовлял рисунок «Юности» для пола в соборе. Его чувство линии и формы уже достигло классической взвешенности и зрелости. Но эта «Juventus»⁷⁷ так еще проникнута внутренней бурей, так полна энергией соколиного

полета и человеческого подвига! Нарисованный Федериги юноша с соколом кажется самой *animae figura*⁷⁸ Возрождения с ее двойственной природой — с кипением пробудившихся в ней сил и страстей, с неумолимой твердостью и строгой красотой замыкающего ее контура.

Кватроченто в Сьене

В истории Сьены XV век был временем затишья. Это не значит, что внутренние раздоры в ней утихли тогда. Они только окончательно замкнулись в пределы городских стен. В политической жизни Италии Сьена перестала играть прежнюю значительную роль. Но, может, даже благодаря этому процвели тогда здесь душевные качества, наделившие индивидуальность сознанием сладостной полноты существования. В то время Сьена до конца узнала счастье тихого созерцания и прелесть естественных наслаждений, радость творчества и освежающую силу живой веры. Кватроченто здесь — это век таких тонких артистов, как Маттео ди Джованни и Нероччио Ланди, век мудрых эпикурейцев, как папа Пий II и гуманист Бекаделли, век любовных новелл Джентиле Сермини и век святого Бернардина.

«Святой Бернардин, великий проповедник и умиротворитель, святая Катерина, из всех женщин, причисленных к лику святых, наиболее достойная этого, блаженный Колумбини, основатель ордена нищей братии во Христе, блаженный Бернард, учредитель ордена Монте Оливето, — все они были из Сьены. Не много городов дали четверых подобных святых христианству». Трое из них жили в XIV веке. Колумбини и Бернардо Толемеи были продолжателями дела св. Франциска. Судьба св. Катерины Сьенской сплетена с важными событиями европейской истории, и хотя ее дом до сих пор сохраняет свое место среди предместья Сьены, населенного кожевниками, ее настоящее отечество обширнее, чем владения небольшого тосканского города. Несмотря на многие чисто итальянские черты характера, св. Катерина по своему духовному подвигу была одним из первых международных деятелей в истории Европы. Из всех сьенских святых св. Бернардин, живший в XV веке, кажется самым национальным. Его проповеди, посвященные делу умиро-

творения, порождены нескончаемыми раздорами Noveschi и Dodiceschi. Очень многие из них облечены в форму новелл. Шуткой, обращенной к тонким и чувствительным сердцам своих соотечественников, этот прекрасный человек умел покорять внимание и любовь многотысячных толп на Кампо ди Сьена. В бесконечных странствиях по Италии он всюду приносил с собой мягкость, светлую кротость, веселье духа и веру в счастливое назначение человека — высшую меру того, чем жила Сьена кватроченто.

Такой святой не был в противоречии с папой-гуманистом, гражданином Сьены, Пием II, автором «Истории двух влюбленных». И не было чрезмерно странно, что его любимый город был в то же время любимым городом Бекаделли, написавшего непристойную поэму «Гермафродит». Этот город был для Бекаделли «*molles Senae*»⁷⁹, и таким рисуется он в новеллах сьенских писателей XV века.

«Новеллисты из Сьены, — пишет Дж. А. Симондс, — образуют отдельную группу, их отличает особый оттенок тонкой сладострастной грации. Сьена, хранящая ныне такой внушающий раздумье вид, была знаменита в Средние века своей утонченной чувственностью... На произведениях лучших из ее новеллистов лежит отпечаток жизни, обильной наслаждениями. Они соединяют изощренность впечатлений с редким художественным чувством природы. Описания садов, фонтанов и придорожных рощ составляют у них чудесный фон для не знающего конца праздника любви. Мы бродим вместе с ними по тосканской деревне среди цветущих весной акаций, слушая пение птиц. Хотя эти новеллисты неописуемо непристойны, они редко бывают грубы или вульгарны. На страницах их новелл нет ни флорентийской брани, ни резкости бичующей сатиры, ни кровавых пятен. Они шутят, но их шутка никогда не бывает приправлена жестокостью. Их рассказы по большей части изображают разные фазы легкой любви — это сны наяву эротического воображения, разгульная игра образами, то смешными, то соблазнительными и всегда стремящимися вызвать чувственные желания. Вместе с тем склонность к пейзажной живописи, соединенная с тонкостью природного художественного вкуса, спасает их от грубой развращенности».

Эту характеристику съенских новеллистов так же надо помнить, приступая к искусству Съены в XV веке, как и светлую религиозность одного из его излюбленных героев, св. Бернардина. Автор обширной и с такой любовью написанной «Истории Съены», Langton Douglas⁸⁰, считает общей чертой всех здешних художников кватроченто «мистицизм», странно смешанный с чувственностью. Надо добавить к этому, что мистицизм мастеров из Съены никогда не бывает направлен против мира вещей, против человеческих чувств. Он почти всегда так же спокоен, благостен и примирителен, как вера Съены в близкое участие в ее судьбе Мадонны, как проповеди св. Бернардина.

Церкви Съены до сих пор богаты произведениями здешних художников XV века, местная пинакотека полна ими. Это один из самых цельных по впечатлению итальянских музеев. Никакая другая школа не держалась с такой твердостью национальных традиций, как Съенская. С первого взгляда все здешние художники кажутся до чрезвычайности похожими друг на друга. Обстоятельство это не раз ставилось им в вину. Не раз указывалось и на отсталость съенского искусства, на запоздалую близость многих его представителей конца кватроченто к такому старому художнику, как работавший в начале треченто Симоне Мартини. Но отсталость Съены часто бывала преувеличена, и она распространяется далеко не на всех ее мастеров XV века. Что же касается Симоне Мартини, то воспоминание о нем жило так долго потому, что он прежде всех выразил в искусстве особенности съенской души, которые и сделались основой ее стилистических традиций. Художники, пришедшие после него, никогда не изменяли тонкому и гармоничному чувству цвета, красивой сложности и узорности линии. Им не хватает иногда флорентийской энергии, широты, смелости. Они минуют часто важнейшие задачи искусства, они слишком много любят и слишком мало проникают. Флорентийское любопытство, флорентийское тяготение к загадочному им не известны. Среди них нет таких людей, как Поллайоло, Боттичелли, Леонардо. Они — только художники, в личности их мы не прозреваем что-то большее, чем их произведения. Но зато они художники до глубины души, и в их искусстве есть изумительная готовность все ограничить и все принести в жертву чистому и мгновенному артистическому наслаждению.

На протяжении всего XV века съенские художники любили повторять один и тот же тип Мадонны, доставшийся им в наследство от Симоне Мартини и даже Дуччио. Эту-то верность традиции так часто и принимают за однообразие. На самом деле Съенская школа представляет интереснейшее и глубоко поучительное зрелище расцвета разнообразных индивидуальных одаренностей, строго объединенных врожденным национальным пониманием искусства. Быть может, ни на каком другом примере не видно, насколько богат был индивидуализм кватроченто разными оттенками художественных возможностей и способностей. Изучение съенской живописи XV века лучше, чем что-либо другое, должно вооружить глаз остротой зрения. Внимательному наблюдателю оно откроет и игру тончайших душевных сил, пробужденных гением раннего итальянского Возрождения.

Занятия съенским искусством XV века связаны с очаровательно тихими часами, проведенными в залах местной пинакотеки, с прогулками по уединенным и прекрасным церквям, стоящим на окраине города. Ради алтарного образа такого интереснейшего художника переходного времени, как Сасетта, приходится побывать и в монастыре за городом — Оссерванце. В этой великолепной вещи хорошо выражен свойственный Съене аристократизм колористического чувства, и артистическая любовь к сложному узору проявлена Сасеттой не менее ярко и с большим чувством меры, даже чем Кривелли. Сасетта, живший в первой половине XV века, — типичный пример архаизирующего съенского мастера. Другим еще более запоздалым художником был Сано ди Пьетро, который в конце столетия, по словам Беренсона, «так жил и так работал, будто Флоренция была от Съены не в сорока милях, а за сорок миллионов миль и будто Мазаччио Донателло, Учелло и Кастаньо никогда не рождались на свет». Надо сознаться, зала Сано ди Пьетро в музее производит при беглом посещении действительно однообразное, почти тягостное впечатление. Сано ди Пьетро лучше, когда видишь какую-нибудь одну его вещь, сохранившую свое место алтарного образа, как это есть, например, в монастыре Оссерванца или в Оратории Св. Бернардина.

Другие съенские художники той же эпохи представляются не столь упорно замкнувшимися от флорентийских влияний. Таков, например, скульптор и живописец Веккиетта, воспринявший нечто от Донателло. Это самый суровый из

сьенских мастеров, и полуразрушенные фрески его глядят серьезно со стен Ospedale. В том же госпитале большой цикл фресок написал Доменико ди Бартоло, который из всех здешних художников ближе других подошел к флорентийскому пониманию монументального стиля. Попытка его не вышла вполне удачной: Доменико рисовал не слишком уверенно и не слишком хорошо владел группировками и движением. Он лучше, когда придерживается родных традиций в беспритязательных мадоннах. Этот пример показывает, что сьенским мастерам не всегда следовало тянуться за флорентийцами. Склонность к архаизированию сообщает многим из них особую прелесть. Благодаря ей неожиданную и странную красоту приобрели жесткие и светлые «Распятие» и «Воскресение» на фоне пейзажей Бенвенуто ди Джованни в упраздненном монастыре Сант-Еудженио за городом.

Смесь традиционных форм с некоторым увлечением грацией движения, понятой в духе флорентийцев, видна у Франческо ди Джорджио, который был в одно и то же время живописцем, скульптором и архитектором. Почти флорентийские фигуры, раскрашенные со сьенской любовью к цвету, можно видеть на разных его мадоннах и на «Рождестве» в Сан-Доменико. Более чистым и в то же время более одаренным сьенским мастером был его товарищ Нероччио Ланди. Нероччио не писал ничего, кроме алтарных образов с изображениями Богоматери и святых. В этих тесных пределах он положительно не имеет равных себе во всей Италии по чрезвычайной тонкости цвета и острой изысканности линий. Его мадонны в здешней пинакотеке — это не только высшая точка артистического чувства Сьены. Это один из редчайших триумфов художественной эмоции, выраженной до конца декоративным значением каждой линии, каждого цветного пятна. Мало европейских художников умели так чувствовать красоту узора, как чувствовал Нероччио, но ни одному из мастеров Востока не было дано так понять благородную одухотворенность человеческих форм. Это необыкновенно счастливое сочетание не удивляет лишь в городе, где искусство Дуччио стало основой национальной традиции.

Нероччио Ланди составляет гордость и славу кватроченто в Сьене вместе с другим художником — Маттео ди Джованни. Мадонны этого мастера совмещают все черты,

встречающиеся у его современников: архаичность Сано ди Пьетро, флорентийские веяния Доменико ди Бартоло, грацию Франческо ди Джорджо, преувеличенную чувствительность Нероччио, объединяя, смягчая и примиряя их дыханием внутренней серьезности и простоты. Но самым ценным в творчестве Маттео являются не эти мадонны, а варианты его излюбленной темы — «Избиения младенцев». Кроме рисунка на полу собора, в Сьене находятся два «Избиения» Маттео, одно в Сант-Агостино, другое в церкви Серви. Впечатление от этих двух картин никогда не может быть забыто. Нечего и говорить, что они, в особенности картина в Серви, полны изумляющей колористической прелести в сопоставленных пятнах золота и серебра с сине-зеленым, алым и вишневым, что прекрасный ритм проведен в них сквозь всю сложность изображенного движения. Но чем привлекла так эта тема странного сьенского художника? Существует предположение, что Маттео стал работать над ней под впечатлением известия, наполнившего ужасом всю Италию, о взятии турками Отранто. Сцены насилия над женщинами и убийства детей, разыгравшиеся на улицах Отранто, навсегда поразили его воображение и были перенесены им на стены сьенских церквей. Сцены жестокости видела и Сьена в том веке, и в ее архивах хранится еще опись городского имущества, включающая «большой нож для четвертования» и «две пары клещей для разрывания людей на части». Ни покровительство Мадонны, ни любовь к наслаждениям жизнью не могли уберечь от них Сьену квартученто. Быть может, от этого только еще острее становились самые наслаждения. На картинах Маттео ди Джованни жестокость избиения странно переплетена с обаятельной красотой женщин. Нежность их черт, мечтательная страстность их взглядов и грация их движений как-то болезненно привлекают рядом с дикими профилями убийц, с блеском оружия и струйками крови. При взгляде на них нам понятнее, с какой остротой здешние сердца испытывали некогда влюбленность. В «Избиениях» Маттео открывается старая Сьена, полная движения и страсти и полная желаний красоты. Нам открывается ее душа, способная среди жестокостей и ужасов истории забыться сладостно и влюбленно перед прелестью женщины.

Конец Сьены

Сьена пережила свой век. В 1530 году, в день падения Флоренции, она легкомысленно торжествовала унижение своей исторической соперницы. Она гордилась своей свободой и самостоятельностью, в то время как Флоренция была предана в руки Климента VII и Карла V. В представлении тогдашних сьенцев это было вторым Монтеапerti. Они приняли каприз истории за историческую справедливость. На самом деле конец Сьены был близок. В начале XVI века она оскудела творческими силами — искусство величайшего из ее тогдашних художников, архитектора Бальдасарэ Перуцци, навеяно Римом, живопись Беккафуми не свободна от слабости и дряблости, которой проникнута и живопись более знаменитого приемного сына Сьены, Содомы. В политическом отношении существование маленькой самостоятельной республики, окруженной со всех сторон владениями папы и вассалов Карла V, было только странным недоразумением. Земли Сьены сделались убежищем всех изгнанников, всех, кому удалось спастись от папской виселицы и испанской плахи. Соседи Сьены смотрели на нее подозрительно. Карл V ввел в нее наконец испанский гарнизон и приказал выстроить господствующую над городом цитадель, на стенах которой ныне устроен бульвар Лицца. С этой минуты дни сьенской свободы были сочтены. Сьена сделала героическую попытку освобождения. Она не привела ни к чему, но в этой последней борьбе в последний раз открылась светлая, благородная и прекрасная душа города, крещенная некогда на поле Монтеапerti, раскрытая в искусстве протекших трех столетий.

В рассказе о конце Сьены с поразительной привлекательностью выступают все черты ее исторического характера. Этот город внушал глубокую привязанность даже врагам. Когда в 1552 году Сьена восстала и принудила испанский гарнизон очистить город, все молодые граждане ее поднялись на стены, чтобы оттуда сказать «прости» своим неприятелям. Один из них, Октаво Соццини, обратился к своему знакомому капитану испанской армии, который последним выходил из городских ворот. «Синьор дон Франсезе, — сказал он, — теперь ты мой враг, но объявляю тебе,

что ты поистине достойный рыцарь и что, кроме того, в чем был бы вред для республики, я, Октаво Соццини, останусь навсегда во всем твоим другом и слугой!» Дон Франсезе обернулся к нему и смотрел на него долго со слезами на глазах. Затем, обратившись ко всем съенским гражданам, он сказал: «Храбрые жители Съены, вы еще раз совершили славный подвиг, но берегитесь же, ибо вы оскорбили очень могущественного человека!»

Испанский капитан был, разумеется, прав. Его повелитель, Карл V, не умел прощать мятежников. Гнев его не знал пределов, когда он услышал, что Съена стала под защиту французского короля. Но Франция была далеко и мало чем могла помочь республике против императорской армии, предводимой флорентийским герцогом Козимо и искусным в военном деле маркизом Мариньяно. Надежды Съены были вверены небольшому войску, которым командовал флорентийский изгнанник, маршал Франции Пьеро Строцци, сын Филиппо Строцци, убившего себя в тюрьме после неудачной попытки освободить Флоренцию от власти чужеземцев и поддерживаемой ими династии Медичи. Вначале Съена имела успех, но решительное сражение окончилось ее полным поражением. Битва разыгралась 2 августа 1554 года на берегах ручья Скаангалло и на склонах холма, носящего имя Поджио делле Донне. Исход ее был решен изменой части французского вспомогательного отряда. Напрасно флорентийские изгнанники, сражавшиеся под зеленым знаменем с девизом из Данте «Liberta vo cercando ch'e si cara»⁸¹, выказали отчаянное мужество. Напрасно съенская пехота сдерживала несколько часов с замечательным упорством натиск знаменитой испанской пехоты. Неравенство в силах, увеличенное изменой, погубило все. Маленькая армия была почти целиком истреблена, и Пьеро Строцци, получивший несколько тяжелых ран, едва успел спастись в Монтальчино.

После победы императорская армия подступила к Съене, но город не сдался ей. Съена решила сопротивляться до конца; началась осада, которая длилась восемь месяцев. Рассказ о страданиях этого времени сохранен в дневнике Соццини и в «Комментариях» французского генерала Монлюка, бывшего комендантом осажденного города. Съена выказала в несчастье удивительное величие души. По со-

гласному мнению всех историков, ее граждане переносили «нечеловеческие страдания с нечеловеческим мужеством». Обаяние прекрасного города и его жителей было испытано даже таким суровым солдатом, видевшим на своем веку множество городов и народов, каким был Монлюк. В одном месте своих «Комментариев» он рассказывает, с какой готовностью съенцы приносили в жертву все ради защиты национальной свободы. Дело идет о разрушении домов, мешавших действиям артиллерии.

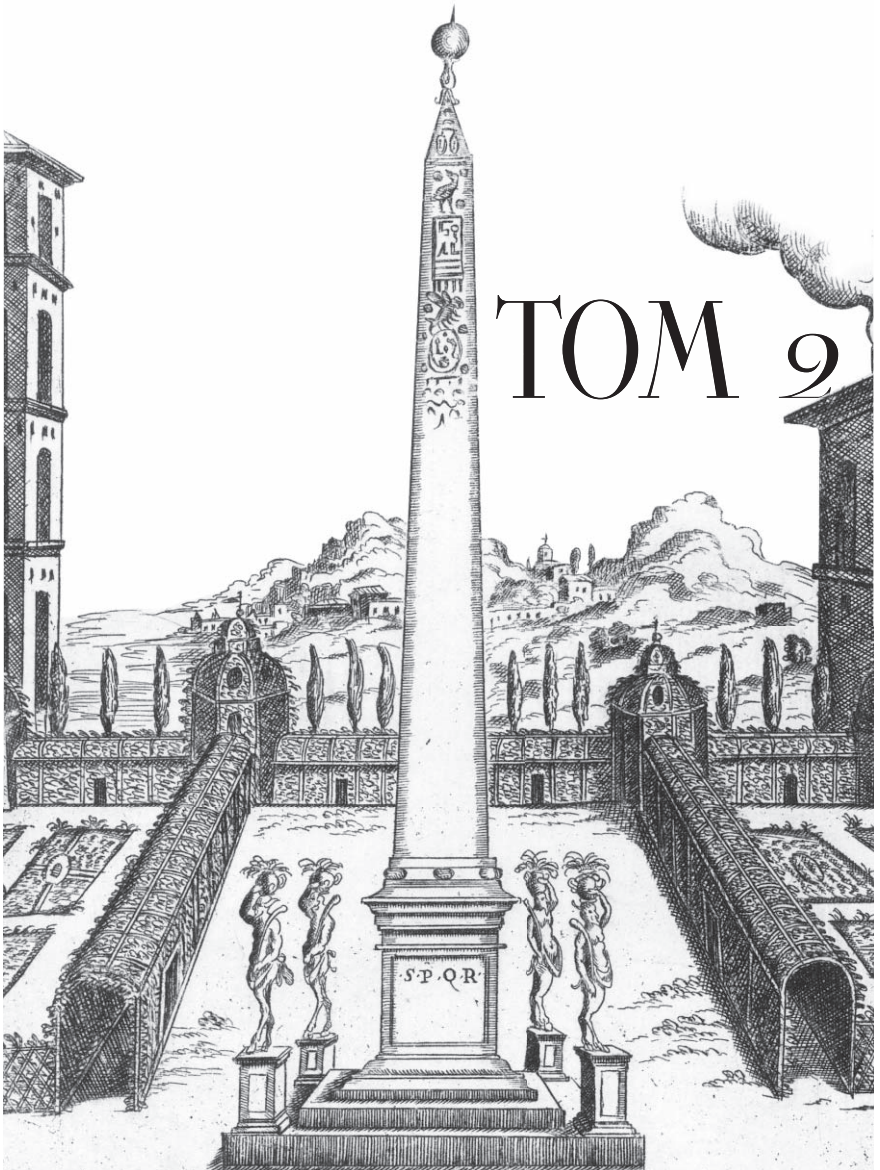
«Все эти бедные горожане, не показывая ни неудовольствия, ни сожаления о разрушении своих домов, первыми взялись за работу. Всякий помогал, чем мог. Никогда их не было на месте работы меньше четырех тысяч, и среди них мне показывали множество благородных съенских дам, носивших землю в корзинах на головах. О, съенские дамы, до тех пор, пока будет жива книга Монлюка, я должен увековечить вас, ибо поистине вы достойны бессмертной хвалы, едва ли когда-нибудь заслуженной женщинами! Как только этот народ положил прекрасное решение отстаивать свою свободу, все городские дамы разделились на три отряда. Первым командовала синьора Фортегверра, одетая в лиловое, так же как те, которые были с ней, и платья у них были короткие, как у нимф. Второй была синьора Пиколомини, одетая в алый атлас, и весь отряд ее тоже; третьей была синьора Ливия Фауста в белом, и шедшие за ней несли белое знамя. На знаменах у них были славные девизы; я многое бы дал, чтобы их вспомнить. Эти три отряда состояли из трех тысяч дам, благородных или городского сословия, вооруженных пиками, крюками и фашинами. И в таком виде они вышли на смотр и пошли на закладку укреплений. Месье де Терм, который был в начале осады и видел их, рассказывал мне это, говоря, что никогда ему не приходилось видеть ничего столь же прекрасного. Знамена их я видел сам потом. Они сложили песню в честь Франции, которую пели, когда шли на укрепления. Я отдал бы свою лучшую лошадь за то, чтобы знать эту песню и привести ее здесь».

Но ни эти женские подвиги, ни новое посвящение города Мадонне, ни удаление, наконец, лишних ртов — стариков, слабых женщин и детей, которые умирали от лишений между неприятельским лагерьем и стенами Съены, на глазах у ее защитников, — ничто не могло спасти Республику.

21 апреля 1555 года Сьена должна была сдаться; в тот же день испанские войска вошли в город. Невольное уважение к мужеству осажденных предохранило город от полного разорения. Завоеватели позаботились только прежде всего об уничтожении многочисленных башен, высоких и древних. Вместе с их падением рухнула сила и свобода старой республиканской Сьены. Мы уезжали из Сьены с первыми декабрьскими морозами. Очерк города с тонкой иглой Торре Манджиа мелькнул и быстро исчез в окне вагона. С ним вместе пропало из глаз столько живых и прекрасных образов. С Тосканой трудно расставаться, и невольная мысль о том, что никогда больше не увидишь ее, сжимает при этом сердце. Наш путь лежал к югу. Голые коричневые бугры окрестностей Сьены казались печальными от низко висевшей над ними по-зимнему белой облачной пелены. Железная дорога проходит здесь в стороне от населенных мест. Это безлюдье идет к странам, совершившим давно свое дело в истории.

В Киузи мы пересели на поезд, идущий прямо на юг. Через несколько часов что-то заметно переменялось в пейзаже, видимом из окон вагона. Речные долины сделались шире, очертания гор стали менее мягкими и более определенными. Желтые мутные ручьи встречались все чаще и чаще, и на маленьких станциях уже попадались белые прямые эвкалипты с длинными и узкими шелковистыми листьями. Мы проезжали какую-то новую землю, и, как всегда бывает в дороге, воображение не медлило на оставшихся позади городах Тосканы, но летело вперед. Казалось, что все эти речные долины и горные цепи идут к какой-то одной цели, к той же самой, к которой должен был привести нас и наш путь. Туда, на юг, бежал наш поезд, туда двигались по белым дорогам легкие повозки, запряженные маленькими осликами, туда шли расположившиеся лагерем у полотна пешеходы, туда шумели пенистые ручьи, туда летели птицы. Внимание было приковано синей дымной стеной Сабинских гор, и когда встретилась широкая бело-желтая река, так легко было угадать, что это Тибр. Там, куда уходили ее изгибы, за голубым силуэтом Соракте, уже задолго стал мерещиться огромный и призрачный очерк Рима.

TOM 2





РИМ

Roma o morte⁸²

Девиз Гарибальди

Чувство Рима

«Рим не такой город, как все другие города. У Рима есть очарование, которое трудно определить и которое принадлежит только ему одному. Испытавшие силу этого очарования понимают друг друга с полуслова; для других это загадка. Некоторые наивно признаются, что им непонятно таинственное обаяние, заставляющее привязываться к этому городу как к живому существу. Другие, напротив, делают вид, что испытывают его, но верные Риму очень скоро распознают этих лжеобращенных и выслушивают их, улыбаясь, — как улыбается истинный ценитель живописи или музыки при виде знатока, рассматривающего против света картину, которая его восхищает, или неверно отбивающего такт арии, которая приводит его в восторг».

Так начинается очерк о Риме одного из тончайших мыслителей и блестящих мастеров французской прозы, жившего в начале XIX века, Ж. Ж. Ампера. Его слова выражают истину, в которой мог убедиться каждый, кто жил в Риме, — ту истину, что есть особое чувство Рима. Оно с трудом поддается определению, потому что слагается из повседневных и часто мимолетных впечатлений жизни в Риме. Оно растет здесь с каждым новым утром, с каждым новым шагом, пройденным по римским улицам или окрестностям. Путешественник

вдыхает его вместе с божественным, легким и солнечным воздухом Рима. Лишь иногда чувство, охватывающее здесь душу, не ускользает от сознания. Память сохраняет воспоминание об иных мгновениях, которые как бы открыли Рим душевному взору. Их цепь образует разнообразные узоры прошедших здесь разнообразных судеб и индивидуальностей. В них выражено то личное, что связывает каждого из нас с Римом, и одновременно то неизменное, что внушает Рим всякому, кто способен испытывать его очарование. Говоря о Риме, прежде всего помнишь не об его истории, его людях, древних памятниках и художественных сокровищах, но об этом чувстве Рима, записанном на страницах своей жизни, «той праздной и вместе занятой жизни, — по выражению Ампера, — спокойной и разнообразной, тихой, но без скуки и наполненной, но не утомительной, которую можно вести в Риме, которую можно вести только в Риме».

Одна особенность замечена всеми, кто писал о Риме. Надо время, чтобы испытать чувство Рима. Оно почти никогда не приходит в начале римской жизни, но зато нет никого, кто не испытал бы его после более или менее продолжительного пребывания. Очень верно говорит об этом Гаспар Валет, автор недавно вышедшей книги «Отражение Рима». «Очарование Рима, — пишет он, — не есть нечто мгновенное и внезапное. Оно не действует на приезжего сразу, не поражает его, как молния. Оно медленно, постепенно и неуклонно просачивается в его душу, мало-помалу входит в нее, проникает в нее все больше и больше, захватывает ее и, наконец, поглощает на всю жизнь. Сейчас, как и прежде, можно встретить в Риме немало художников, писателей и простых *dilettanti*⁸³, которые, приехав в этот город двадцать, тридцать или сорок лет тому назад, не могли с тех пор вырваться из него. Если бы теперь они и захотели сделать это, они были бы не в состоянии. И многие из этих горячо любящих Рим людей готовы признаться, что, если бы в первые дни после приезда у них нашелся какой-нибудь предлог, они не поколебались бы уехать».

Разочарование, которое приносят первые впечатления Рима, также отмечено многими. Рим часто кажется на первых порах негостеприимным. Путешественник, прибывающий сюда из тихих и благородно ненынешних городов Тосканы и Умбрии, невольно испытывает сжатие сердца, когда

впервые выходит на обширную площадь перед станцией железной дороги, окруженную современными домами и наполненную деловым шумом большого европейского города. Открывающаяся отсюда перспектива банальной Via Nazionale⁸⁴ малоутешительна. Вся эта часть города, древний Виминал и склоны Эсквилина и Квиринала, занята новыми кварталами, построенными в семидесятых и восьмидесятых годах, ради желания сделать Рим похожим на другие европейские столицы. Еще сорок лет назад здесь тянулись только огороды и виноградники. Выросшие на их месте новые улицы холодны, однообразны, уставлены тяжелыми и безвкусными домами. Не менее удручающее впечатление производят современные кварталы, выросшие еще более недавно за некоторыми городскими воротами, например за Порта-Пиа и Порта-Салариа. Великолепные луга тянулись когда-то по правому берегу Тибра от Замка Св. Ангела и стен Ватикана до самого Понте Молле. Теперь там образовался целый городок, состоящий из прямых широких улиц и огромных кубических домов. По счастью, этот квартал, Прати дель Каstellо, остался народным, и народная жизнь в два десятилетия успела несколько согреть его механическую правильность и деловитость. Легче примириться даже с бедностью и нищетой двух других новых народных кварталов, у Тестаччио и около Латерана, чем с безличной нарядностью таких улиц, какие проложены на месте уничтоженной виллы Людовизи, где на пепелище садов Ле Нотра свило свое неуютное гнездо правящее сословие объединенной Италии.

Дурное новое резко и неприятно поражает приезжего в первое время. Но очень скоро его как-то мало начинаешь замечать, и потом оно даже почти вовсе исчезает из представлений о Риме. Люди, живущие здесь долго и хорошо знающие Рим, всегда бывают несколько удивлены жалобами кратковременных гостей на бросающиеся в глаза современные дома и улицы. Они верят в таинственную способность этого города все поглощать, все делать своим, сглаживать острые углы и резкие границы различных культур, соединять на пространстве нескольких саженей дела далеких друг от друга эпох и противоположных верований. Никакие новые здания, даже такие, как только что оконченный монумент Виктора Эммануила или на редкость уродливая

еврейская синагога на берегу Тибра, не в силах нанести Риму непоправимого ущерба. Колоссальные сооружения, вроде дворца Юстиции, здесь удивительно легко нисходят на степень незначительной подробности. Сильно помогает этому сама бесхарактерность современного строительства. Фонтан Бернини все еще торжествует над берлинской перспективой Via del Tritone⁸⁵. Торговая суэта улицы Витторио Эммануэле легко забывается перед фасадами палаццо Массими и Сант-Андреа делла Валле. Современная толпа на главном Корсо не мешает его великолепной строгости. И надо быть педантом, чтобы отчетливо выделить новое из окружающего и преобразующего его старого в традиционном квартале иностранцев около Пьяцца ди Спанья.

Здесь, в этом старинном гнезде путешественников, на тех улицах, по которым ходили, и около тех домов, где жили Монтень, Пуссен, Китс, Гете, Стендаль и Гоголь, больше всего понятна спиритуалистическая основа внушаемых Римом чувств. Здесь нет ни особых памятников, поражающих воображение, ни достопримечательностей, явно воскрешающих прошлое, ни художественных произведений, действующих на эстетическую восприимчивость. Здесь нет никаких материальных свидетельств производимого Римом очарования. Но оно чувствуется здесь с такой же силой и подлинностью, как на римском Форуме, на Аппиевой дороге, в станцах Рафаэля. Дух счастливой, полной и прекрасной жизни навсегда остался здесь, точно из всех людей, которые узнали глубокую прелесть пребывания в Риме, каждый оставил тут часть своей души. Рим дважды был назван городом душ. «О, Рим! Мое отечество, город душ, к тебе должны идти обделенные сердцем», — восклицал Байрон. «Рим — это город душ. Он говорит на языке, который понятен всякой душе, но который недоступен для отделенного от души разума», — писал пылкий католический поэт Луи Вейо. Рим сделал своими даже толпы путешественников, которые почти круглый год наполняют бесчисленные отели, расположенные по соседству с Испанской площадью или с фонтаном Тритона. Нигде, кажется, нет столько иностранцев, как в Риме. Но нигде они не мешают так мало, как в Риме. Больше того, Рим даже нельзя представить себе без туристов, снующих по улицам в поисках достопримечательностей, без пилигримов, спешащих на поклон к св. Петру и пяти патриархальным церквам.

Это одна из вековых особенностей римской жизни, ее древняя традиция, замеченная еще Монтенем. Надо привести в подлиннике его энергичное выражение по этому поводу: «C'est une ville remplie d'étrangers»⁸⁶. С иностранцами связана та праздничная нота, которая делает уличное оживление на Корсо, на Via Condotti, на Via Sistina⁸⁷ столь непохожим на обычное уличное оживление других европейских городов. Испанская площадь служит как бы форумом квартала иностранцев со своей дивной лестницей, с лавками древностей и книг, с тихим плеском «Баркаччии», с продавцами цветов, располагающими на первых ступенях лестницы ароматные и темные массы мартовских фиалок или великолепно разнообразными майские розы.

Сколько раз, спускаясь в сияющее утро по этой лестнице или поднимаясь по ее влажным камням в теплый дождливый вечер, хочется повторить здесь всем сердцем замечательные слова Гете: «Кто хорошо видел Италию, и особенно Рим, тот никогда больше не будет совсем несчастным». Счастлив поистине тот, кто всходил здесь в декабрьские дни, чтобы после свежести затененных улиц почувствовать благодетельное тепло на вечно солнечном Пинчио, кто стоял на верхней площадке в ночи, веющей душным сирокко, колеблющим пламя фонарей и сгибающим струи фонтанов, кто в ослепительном блеске поздней весны искал здесь любимых роз или остро и старинно пахнущих ветвей жасмина! В этом счастье, которое дает испытывать Рим, есть что-то похожее на счастье быть молодым: ждать с трепетом каждого нового дня, засыпать с улыбкой, думая о завтра, верить в неистраченное богатство жизни, быть расточительным в своей радости, потому что всюду вокруг бьют ее неиссякаемые источники. В начале жизни мир полон очарования, но разве не прав был Гете, воскликнувший в своей первой римской элегии: «О Рим, ты целый мир...» И эта молодость души в Риме не проходит даже так скоро, как обыкновенная молодость человеческой жизни. Открывающиеся здесь для нее ценности бесчисленны и вечно новы. «Чем дальше едешь по морю, — писал тот же Гете, — тем более глубоким становится оно. Подобно этому можно сказать о Риме».

Углубляться в старый Рим начинаешь, свернув от пьядца Колонна через тихую солнечную площадь Монтечиторио, на которой обелиск чертит круг своей переменной тенью,

в улицы, ведущие к Пантеону. Между Корсо, Тибром и новой улицей Витторио Эммануэле заключены пять «риони», пять кварталов папского Рима — Кампо Марцо, Пинья, Сант-Эустакио, Парионе и Понте. Узкая и оживленная улица Кампо Марцо так странно напоминает, по вечерам в особенности, венецианскую Мерчерию. Она выводит к Пантеону, а за Пантеоном, вокруг великой готической церкви Рима, Санта-Мария sopra Минерва, простираются тихие, ученые риони Пинья и Сант-Эустакио. Пинья занимает место древних храмов Изиды и Сераписа. Здесь жили жреческие коллегии, окруженные колониями сирийцев и египтян. Впоследствии папы воздвигнули на этом месте иезуитскую академию Колледжио Романо и резиденцию инквизитора, доминиканский монастырь при церкви над Минервой.

На маленькой площадке перед Сант-Эустакио старый университетский дворец Сапиенца уходит в высоту причудливыми спиральями Борромини. Улица вдоль его стен ведет в Парионе, в квартал палаццо, церковью барокко и светящейся тонкой улыбкой римской народной жизни. Каждая подробность ее проникнута естественным аристократизмом древней расы. В достоинстве и благородстве здесь равны карнизы, замыкающие синюю полосу неба, и золотистая полутьма овощной лавки, саркофаг, подставленный к источнику в глубине дворцового портала, и шум колес по крупным камням мостовой, запах вина, рассеиваемый проезжающей повозкой из Фраскати, запах свечей и ладана, веющий из полуоткрытых дверей церкви, походка проходящих мимо священников и большие желтые лимоны на тележке продавца прохладительных напитков. Каждое впечатление наших чувств стоит здесь на каком-то более высоком, чем обычный, уровне. Нечто подобное было свойственно, вероятно, античной цивилизации, и сознававшие это греки и римляне имели право называть варварскими все другие страны, несмотря на накопленные ими материальные богатства. На этих улицах надо быть в летние вечера, приносящие тихую веселость отдыха, освежающий ветер с моря, песни, огни за столиками, расставленными перед остериями прямо на мостовой. В такие вечера нет сил расстаться с прекраснейшей из римских площадей, с пьядца Навона, раскинувшей свой овал посреди Парионе. Три обильных водой фонтана, движение их статуй в светящихся сумерках, архитектурная

игра фасада Сант-Аньезе и горячий рыжий цвет окружающих площадь домов — таково здесь никогда не забываемое видение Рима. Скромный люд Парионе гордится и дорожит своей площадью. Здесь долго не смолкает говор вечерней народной жизни, и до полночи на окропленных брызгами скамьях перед берниниевским каскадом сменяются молчаливые пары влюбленных, кроткие нищие, бездомные, как птицы, дети и заезжие иностранцы, полюбившие этот овал, эти дома, этот шум воды, этих реющих в воздухе летучих мышей, эти постепенно гаснущие в окнах огни, эту густую синеву римской летней ночи.

За Навоной и прелестным портиком Санта-Мария Паче лежит столь же мало искаженный современностью рионе Понте, получивший свое имя от главного моста папского Рима, Понте Сант-Анджело. Несколько значительных улиц сходились у этого моста: Тординона, Коронари, Говерно Веккио, Банки Нуови. То был шумный квартал деловых и денежных людей чинквеченто. Здесь жили кардиналы, банкиры, иностранные послы и знатные гости Павла III и Пия IV. Содержатели гостиниц, законники, менялы, куртизанки, живописцы, архитекторы и ювелиры селились тогда вокруг монументальных дворцов Ланчелотти и Чиччапорчи. Бенвенуто Челлини держал на одной из этих улиц свою «боттегу», и недалеко от него в одном из расписанных по фасаду домов обитала знаменитая куртизанка Империя. О другой куртизанке память сохранилась до сих пор в названии пьятца Фьяметта, расположенной между улицами Тординона и Коронари. Первая из этих улиц исчезла вовсе, чтобы дать место пустынной и некрасивой набережной нового Рима. И ради нового моста, открывающего безрадостную перспективу Дворца юстиции, разрушена часть характернейшего квартала Орсо, известного старинной и славной некогда гостиницей того же наименования, упавшей ныне до степени маленькой провинциальной «локанды». В другую сторону от Понте Сант-Анджело ведет улица Банки Нуови, принимающая далее название *Via del Monserrato*⁸⁸. Украшенная дворцами и церквами *Via del Monserrato* остается одной из самых прекрасных и сохранившихся улиц в Риме вместе с лежащей за ней *Via Giulia*⁸⁹. В XVI веке здесь был квартал флорентийцев, первых людей в тогдашней Италии, — их собственный город в папском городе. Здесь, на берегу Тибра,

они воздвигнули свой грандиозный собор Сан-Джованни, и здесь же флорентийские ювелиры построили по планам Рафаэля маленькую элегантную церковь Сант-Элиджио дельи Орефичи. Нетронутая никакими превратностями Via Giulia проходит мимо этих церквей, мимо дворцов Сакетти и Фальконьери, совершенно безлюдная в полдень с резкой полосой тени, которую бросают ее благородные пропорциональные дома. Трава прорастает меж камней этой тихой и важной улицы, мечтающей о каретах кардиналов, о временах Браманте и Сан-Галло.

Утренняя прогулка на Кампо ди Фьоре дает впечатление почти физической свежести и чистоты. Строгая красота стен Канчеллари, их отливающий голубым серебряный цвет и тонко изваянные розы под окнами действуют так, как подействовал бы вид сверкающего на солнце хрустального и ледяного ключа. Здесь чувствуешь всю девственность сил, которыми было полно Возрождение. И рядом, на цветочном и овощном рынке, еще раз отдаешь свое сердце милой простоте Италии — загорелым цветочникам и цветочницам, их осликам, нагруженным лилиями и гвоздиками, запахи овощей, цветов, влаги и пыли. Немного дальше — пустынная площадь перед огромным палаццо Фарнезе. Его прекрасный внутренний двор надолго оставляет в душе чувство совершенно найденного равновесия, идеальной гармонии. Налево от палаццо Фарнезе узкие улицы ведут в запутанные обедневшие рионы Кампителли и Сант-Анджело, прежнее Гетто. Здесь вспоминаются слова Вернон Ли: «В этом квартале Кампителли вечно встречаешь глухие закоулки и тупики позади колоссальных дворцов, настоящие места для резни, для внезапного нападения наемных убийц». Рим темен здесь, и красный камень стен, проступающий сквозь черные пятна сырости и разрушения, говорит о жарких страстях, питавших некогда жизнь. Нищета окружает монументальные дворцы Маттеи, Спада, Орсини, Ченчи. Уличная грязь и обросший зеленым мхом мраморный герб над дверью, решетки в темных квадратных окнах, пестрые тряпки на солнце, резкие лица, судорожные выкрикивания игроков в морру, люди, лежащие в тени пышных церковных фасадов барокко, — таков этот Рим, до сих пор остающийся Римом романтической новеллы.

Римская бедность вступила в постоянный союз с руинами. Она облепила театр Марцелла, форум Нервы, портик

Октавии. Вид изъеденных временем колонн этого портика навсегда соединяется в памяти с видом пыльной народной площади Монтанара, на которой толпятся крестьяне с Альбанских гор и пастухи из Мареммы. Одичавшие кошки населяют огромную яму, из которой торчат остатки колонн, на форуме Траяна. Арки Януса и Менял на Велабро окружены нищетой и запустением. Путешественники, которых водят смотреть тут же поблизости отверстие Клоака Максима, уносят с собой, вместе с сорванными на память веточками мелколистного плюща подземелий и венериных волос, воспоминание об ужасающей и зловонной трущобе. Но не всегда можно предпочесть этому тот строгий и ученый порядок, в который приведены отделенные теперь от народной жизни развалины Форума и Палатина.

«В нынешнем Риме, — писал Ампер, — мне нравится больше всего то, что похоже на Рим Петрарки и Поджио. Это пустынные кварталы, заброшенные памятники, виноградные лозы, обвивающие базы упавших колонн, быки на Форуме и в особенности античные обломки, вделанные в новые здания: архитрав из храма над церковной дверью, кусок колонны, лежащий уличной тумбой, лавки, гнездящиеся на ступенях театра Марцелла, домишки, взобравшиеся на гробницы Аппиевой дороги. Эти черты, эти контрасты сообщают Риму особый характер, отличающий его от всех других городов. Он теряет его с каждым днем. Слишком многое теперь открыто, очищено, реставрировано...»

Ампер писал это семьдесят лет тому назад. Римские руины видели с тех пор многое, они успели даже пережить эпоху научной трезвости, когда в жертву фактическому знанию так легко было принесено их многовековое волшебное и живописное очарование, когда была уничтожена вся странная флора Форума и Колизея. Искушенные опытом археологи дают теперь свободу расти всему, чему угодно, среди античных камней и с величайшей заботливостью насаждают, поддерживают глицинии и розы, которые в мае усыпают обломки стен на Палатине, украшают алтарь неведомого бога и благоухают в атриуме Весты. По достойной всяческой похвалы мысли Джакомо Бонн Форум и Палатин вновь засаживаются всеми растениями, о которых встречаются упоминания у латинских поэтов. Но, конечно, ничем нельзя вернуть того дыхания жизни, того участия в доле

простых ютящихся подле них людей, которое было дано руинам в папском Риме. Уже немного осталось мест, где еще можно испытать это чувство, и лучшее из них — пьядца Бокка делла Верита возле прелестного круглого храма на берегу Тибра. На откосе берега там еще есть зеленая трава; первобытная пыль густо покрывает площадь; среди нее почерневшие тритоны поднимают раковину фонтана барокко; покрытые мукой возчики поят лошадей из каменного желоба, нищие спят в тени маленького храма, и сторож курит трубку на его низких ступенях. Здесь пахнет рекой, пылью, дымом бедного жилья. В час Ave Maria здесь видно, как бьет и колеблется маленький колокол на кампаниле старинной церкви Санта-Мария ин Космедин, заглушая разнообразный звон церквей на соседнем Авентине. Все это место осталось почти таким, каким было оно, когда здесь сиживал Никола Галандо, бедный герой лучшего из романов Анри де Ренье, «*La double matresse*»⁹⁰.

От маленького храма улицы поднимаются на Авентин. Авентин и Целий, два древних холма, почти ушли за черту современного города и потому еще сохранили живой образ христианского Рима. На Целии — покинутые монастыри и безлюдные улицы, сходящиеся к зеленой площади вокруг мраморной Навичеллы, запах цветов, доносящийся из-за ограды виллы Маттеи, искривленная веками арка Долабеллы, нагретые солнцем коричневые стены античного дома святых Иоанна и Павла, прохладный и просторный круглый храм Сан-Стефано Ротондо, стоящий в глубине травянистого двора, средневековые башни церкви Четырех Мучеников, тихий атриум Сан-Грегорио. Внизу каменистые россыпи Колизея, как вечное напоминание о разрушении императорского Рима, о победе над ним монастырской тишины и созерцательности, разлитой в самом воздухе Целия. На Авентине дух монастыря смешан с духом римской *vigna*⁹¹ и кладбища. Длинные ограды, за которыми видны виноградники и сады, усаженные столетними плодовыми деревьями, тянутся вокруг Санта-Бальбина. Сан-Саба гордится своим дивным апельсиновым садом. С верхней лоджии этой уединенной монастырской церкви открываются высокие кипарисы протестантского и русского кладбища у подошвы Тестаччио, и само увенчанное крестом Тестаччио кажется отсюда странной романтической горой. Ближе к Тибру дом

Алексея Божьего Человека стоит рядом с доминиканским гнездом Санта-Сабина. Горьким запахом напоены аллеи подстриженных буксусов на Малтийской вилле, построенной Пиранези. Она расположена высоко на обрывистом берегу реки, и от нее открывается излюбленный Стендалем вид на Рим, может быть, лучший из всех видов на Рим, потому что отсюда виден быстрый и желтый Тибр, направляющий среди свободных берегов свой сатирический бег.

Авентин и Целий — это Кампанья, проникающая в город, смешивающая запахи полей с влажностью древних каменных стен, шум работы в садах и на виноградниках с доносящимся сюда шумом уличной езды и торговли. Соединение деревни и города составляет странную и привлекательную черту Рима. Непонятный тростник растет здесь иногда почти на городских улицах. Стоит свернуть несколько шагов в сторону от оживленной и современной Via Cavour⁹², проходящей на месте древней Субуры, чтобы очутиться на тихой улице Семи Зал, похожей на деревенскую дорогу. Развесистые деревья, поднимающиеся над высокими оградами, бросают на нее густую тень, сады сменяются виноградниками, виноградники — пустолями, среди которых стоят развалины терм Траяна и Тита. Еще до сих пор в самом центре Рима раскинуты обширные виллы Колонна и Альдобрандини, и новый квартал у Латерана еще не совсем поглотил славную розами виллу Волконских. Густая зелень выливается из ее красных стен, точно из переполненной чаши. Как свободно дышится в городе, где всегда чувствуешь близость усеянных маргаритками лугов виллы Дория-Памфили и вечнозеленых дубов виллы Боргезе!

Эта вечная зелень, венчающая холмы и руины Рима, волнуется и очаровывает сердца северных людей, точно слова античного мифа или явление древних божеств. Превращение Дафны так понятно перед живыми и человеческими стволами лавров, растущих около казино Фарнезе на Палатине или в храме Юлия Цезаря на Форуме. Трепет резных листьев вечнозеленого плюща, увивающего старые дубы или окаймляющего темное зеркало бассейнов, кажется свидетельством того, что еще не совсем угасла жизнь нимф, соединивших свои тонкие тела с морщинистой корой дерева и прохладной водой источников. Утраченный мир получеловеческих-полуприродных образов открывается

здесь снова. Здесь обостряется способность угадывать напоминание о древних как мир вещей в этом металлическом шуме листьев, в этом аромате горькой зелени и влаги. Рим проникнут чувством обожествленного дерева, и фиговые деревья, так часто встречающиеся на дворах, на улицах, прорастающие в трещинах развалин и взбирающиеся на плоские крыши старых домов, говорят о пережившем века инстинкте народа, почитающего дерево, которое осенило некогда зарю его существования.

Другое чувство, неотделимое от чувства Рима, — это чувство воды. О царственности Рима ничто не говорит с такой силой, как обилие его водоемов, щедрость источников и расточительность фонтанов. Древние акведуки, возобновленные папами, Аква Паола, Аква Марчия, Аква Феличе, питают его такой великолепной водой, какой не может похвалиться ни одна из европейских столиц. Но лучшая вода — это изумительно чистая, свежая и вкусная Аква Вирго, изливающаяся каскадами фонтана Треви. Надо вырасти под этим солнцем, знать палящий зной августовских дней и лихорадочные испарения Понтинских болот, чтобы испытывать то восхищение, с которым наполняют кувшины водой Треви приходящие в Рим по воскресеньям обитатели Кампаньи. Не менее тверда вера римского простолюдина в целительную силу источника Аква Ачетоза, расположенного за городом на склонах Монти Париоли. Кто соблюдает римские традиции, тот не забудет выпить стакан этой искристой воды перед белым зданием источника, построенным Бернини, перед видом на Тибр и его берега, воскрешающим в памяти пейзажи Клода и Пуссена.

О фонтанах Рима можно было бы написать целую книгу. Они низвергаются шумящими каскадами с искусно расположенных скал, как фонтан Треви или большой фонтан Бернини на пьядца Навона. Они спокойно падают отвесными водяными плоскостями, как Аква Паола на Яникуле. Одни из них высоко бросают вверх водяные столбы, разбивающиеся при падении в водяную пыль, образующую на солнце радугу. Другие бьют тонкой хрустальной струей и стекают вниз медленно, роняя блестящие капли. Речные божества, маски, морские чудовища украшают их. Почерневшие мраморные тритоны трубят, надув щеки, в раковины, морские кони выгибают каменные спины,

поросшие зеленым мхом, бронзовые юноши вытягивают руки в античной игре с бронзовыми черепаками и дельфинами. Здесь есть фонтаны, напоминающие капеллу, как фонтан у Понте Систо, или даже фасад церкви, как Аква Феличе, со статуей Моисея. Без фонтанов было бы мертвым все торжественное великолепие таких площадей, как пьядца Сан-Пьетро, пьядца дель Пополо, пьядца дель Квиринале. Четыре фонтана на людном перекрестке дали свое имя одной из главных улиц папского Рима. Этот Рим умел сделать игру вод лучшим своим украшением. Водоемы умножились в нем, распространились повсюду. Нет ни одного палаццо, молчаливый двор которого не был бы оживлен мерным плеском падающей воды. Нет такого бедного и жалкого угла, в котором не было бы своего источника. Как любил их римский народ, видно по тем названиям, которыми украшены эти, незаметные на первый взгляд, бесчисленные малые фонтаны, разбросанные по улицам Рима. Кто много бродил по Риму, тот навсегда сохранит, вместе с воспоминанием о грохоте Треви, воспоминание о тихом Маскероне на Via Giulia, о фонтане с бочонком на Via Ripetta⁹³, об источнике с летучей мышью на Борго Нуово.

Каждый такой фонтан, каждый дворец, каждая церковь представляют отличную цель прогулки по Риму. Римские церкви привлекают приезжих не только своими памятниками, своей историей, но и той действительной жизнью, которая протекает в их стенах. Рим остается городом великой церковной жизни, не совсем все утратившей из своего прежнего обрядного великолепия. Современная уличная толпа облагорожена здесь часто мелькающими в ней фигурами священников и монахов, лицами, твердо изваянными тысячелетней традицией. Посетитель одного из торжественных кардинальских богослужений может увидеть ожившими головы римских скульптурных портретов, профили флорентийских фресок. На Страстной неделе Рим вспоминает вдруг свою былую жажду благочестивых зрелищ. Из одной церкви в другую совершается тогда паломничество в поисках более совершенного траурного убранства, более впечатляющего «сеполькро». На Рождество всякий считает обязанностью побывать в Санта-Мария Арачели на Капитолии, чтобы послушать там традиционную проповедь детей. Но еще

более остаются в памяти случайные посещения церквей, неожиданно соединившие душу с высоким духом и красотой совершающегося в них служения, — поздно вечером в совершенно темной уже и немногочленной Сант-Аньезе на пьядца Навона или в час Ave Maria при чистейшем пении голубых монахинь в Санта-Кроче деи Луккези. Каждое движение голубых и белых сестер Санта-Кроче убеждает в принадлежности их к тому миру, где единственно, может быть, еще осталось глубокое и естественное чувство ритма жизни. Не разочаровывает в том и особенное бесшумное оживление неисчислимых зал и переходов Ватикана, хорошо заметное на кортиле Сан-Дамазо в дни большого приема. Путешественник, который ценит это все более и более редкое для современной эпохи качество, эту «urbanità»⁹⁴, получившую самое имя свое от Рима, будет искать повсюду соприкосновений с превосходно удерживающей его церковной жизнью. В день святых Иоанна и Павла, 26 июня, он увидит в древней церкви на Целии изумительные группы коленопреклоненных монахинь и их воспитанниц, застывшие в безмолвном созерцании перед пестрыми коврами из цветов, которые соткали для праздника чьи-то неслыханно искусные руки. Пользуясь редким случаем, чтобы зайти в круглую церковь Сан-Теодоро у Палатина, он унесет оттуда необыкновенный образ двух «Кающихся» с зажженными свечами по сторонам двери и их стремительного падения ниц перед возносимыми Святыми Дарами.

Других более привлекут пейзажи Кампаньи, открывающиеся с окраин города. Голубые Альбанские горы кажутся такими близкими с меланхолической и величавой площади перед Латераном. Пройдя замыкающие ее городские ворота, попавший сюда будет вознагражден зрелищем шумной народной улицы, сохранившей многое из красоты старой римской жизни. По этой улице, составляющей продолжение дорог, ведущих во Фраскати и Альбано, беспрерывно движутся украшенные бубенцами и колокольчиками повозки из Альбанских гор, нагруженные маленькими продолговатыми бочонками с излюбленными винами Каstellи Романи. В одной из многочисленных остерий, раскинувших высоко над дорогой свои полотняные навесы и виноградные pergola⁹⁵, можно узнать здесь подлинный вкус сладкого Треббiano, терпкого Марино и слегка пенящегося розоватого Дженцано.

И вместе с тем здесь лучше всего можно узнать вкус римского воздуха. Как море с высокого берега, отсюда открывается вся равнина Кампаньи с прямыми лентами дорог, развалинами гробниц, бегущими арками акведуков, темными пятнами рощ, дальними горами и лучезарным небом. Кто хочет видеть это небо над городом, тот должен идти на Яникул и, поднявшись к Сан-Пьетро ин Монторио, пройти над виллой Корсини и виллой Ланте, мимо памятника Гарибальди, к Сант-Онофрио. В первый же день римского пребывания многие спешат сюда, желая увидеть прославленный общий вид Рима. Но не тогда, а лишь гораздо позже, в случайных странствиях открывается сердцу Рим с Яникула в блестящей синеве, о которой писал Гоголь, в особенной нежности белых облаков, плывущих над темными крышами и загородными куполами города. Из маленького амфитеатра, расположенного у дуба Тассо около Сант-Онофрио, можно увидеть таинственный свет Рима в час Ave Maria. Огненные закаты пылают здесь над Римом осенью, грозы, насланные Сабинскими горами, бредут к нему в душные мартовские вечера. Здесь легко забыться, быть застигнутым темнотой внезапной летней ночи и возвращаться к уже исчезнувшему из глаз городу, когда на вишнях Барберини заснувшие деревья шелестят неясно и воздух полон летающими зелеными светляками.

Так проходят дни жизни в Риме. Их трудно считать, и они текут легкой чередой, образуя недели, месяцы, годы. Какая убаюкивающая сила должна быть в этой жизни, оправдывающейся одним скользящим впечатлением, мелькнувшим образом, — утренним силуэтом Сорактэ, увиденным с Понте Маргерита, трепещущими в полуденном свете очертаниями ряда далеких пиний за виллой Памфили. С каждым таким видением странным образом крепнут нити, привязывающие нашу судьбу к судьбе этого удивительного города. Интерес к Риму не слабеет никогда, и нет пределов для внимания, устремленного к мельчайшим чертам и подробностям его облика. Чувствами, которые он внушает, нельзя насладиться досыта. «Чтобы подняться на высоту этих чувств, — пишет Стендаль, — надо долго любить и знать Рим. Юноша, который никогда еще не встречался с несчастьем, не поймет их». И в другом месте своих «Прогулок по Риму» он называет радость, которую дает испытывать Рим, «грустной радостью

меланхолических сердец». Рим дорог тем, что в нем так прекрасно и так печально. Здесь все проникнуто важным раздумьем свершения, свободным от утомляющей суеты действия. Формы жизни найдены и много раз повторены в веках. Материальное значение вещей изжито, освобождена их духовная сущность. Все, на чем останавливается здесь взор, — гробницы, но так долго обитала здесь смерть, что этот старейший и царственнейший из ее домов стал, наконец, самим домом бессмертия.

Так проходят дни, и вот наступает день разлуки с Римом. «Когда приблизился мой отъезд, — писал Гете, — я стал испытывать особенного рода горе. Когда без всякой надежды на возвращение приходится расставаться с этой столицей мира, гражданином которой удалось быть на некоторое время, тогда в душе поднимается чувство, не находящее слов для выражения. Никто не может понять его, если не испытал его сам». Чтобы осталась надежда еще раз увидеть Рим, надо проститься с ним по старинному обычаю путешественников — бросить монету в фонтан Треви и напиться оттуда воды. Никогда маленькая площадь Треви не кажется такой прекрасной и оживленной, как в этот последний вечер. Солнце уже садится; отряд карабинеров возвращается с музыкой из караула на Квиринале, и сопровождающая его толпа любопытных смешивается с толпой, выходящей после вечерней службы из церкви Санти-Винченцо Анастазо. Из ее открытых дверей пахнет ладаном, воском и цветами, в темной ее глубине видны горящие перед алтарем свечи. В последний раз взгляд обращается к ее элегантным тройным колоннам, каменным гирляндам и волютам барокко. Безмерно счастливым хочется назвать в эту минуту римский люд, заполняющий площадь, ибо ничто не мешает ему жить под этим небом Рима. Взор тонет в его вечерней синеве, которая кажется еще более глубокой рядом с пылающим в рассеянном свете красным домом, направо от фонтана. Только в Риме и Венеции встречаются дома, окрашенные так сильно и нежно. Вместе с наступающей темнотой толпа понемногу растекается по узким улицам, ведущим к Корсо или Квириналу. Появляется небольшое общество молодых иностранок, пришедших совершить тот же обряд расставания с Римом. Они смеются и бросают уже невидимые в темноте монеты. А затем наступает и наша очередь.

Мы спускаемся к бассейну; близкий отсюда гул каскадов кажется прощальным, и водяная пыль, оседающая на лице, вызывает легкую дрожь. Какие-то человеческие существа, расположившиеся на ночлег в нишах ограды, копошатся там смутно; их голоса похожи на трубный и хриплый голос тритонов. Серебряная монета блестит на миг и исчезает под черной поверхностью. Зачерпнутая рукой из боковой струи вода успевает омочить губы, вкус ее свеж и сладок. Когда мы выходим на площадь, мне видно в желтом свете, льющемся из окон остерии, как печально твое лицо, милый друг, как даже воды Треви, сулящие скорое возвращение, не успокоили тоски от этой разлуки с Римом — тоски, которая будет преследовать повсюду вдали от Рима.

Античное

Проезд вокруг стен собора Святого Петра, ведущий к садам Ватикана и к Бельведеру, является большую часть дня одним из самых тихих мест в Риме. В послеполуденные часы здесь можно встретить разве только быстро пробегающего священника в блестящей черной шляпе или процессию молодых семинаристов, нарушающих тишину пьядца делла Сагрестия топотом своих казенных башмаков. Они проходят, и площадь снова погружается в дремоту, безлюдная, нагретая солнцем, прислушивающаяся сквозь одолевающий ее сон к говору тонкой струи, льющейся в почерневший саркофаг.

Но какое оживление бывает здесь утром! Экипажи катятся один за другим, пешеходы тянутся сплошной вереницей. У Бельведерского входа собираются извозчики, нищие, продавцы сувениров, гиды и зазыватели. Здесь уже много десятков лет ищет своего случая тот римский люд, который кормится иностранцами. Ибо, наверное, за целое столетие не было ни одного иностранца, который не совершил бы этого утреннего осмотра Ватиканских музеев и галерей. В прежние годы здесь был вход только в помещение античных коллекций; туристы, осматривавшие Сикстинскую капеллу и станцы Рафаэля, попадали туда с площади Св. Петра через Портоне ди Бронзо и лестницу Бернини. Но от этого ежедневный приток любопытных ко входу в Бельведер не

был меньше. У античных музеев, собранных папами, есть настоящая мировая слава. Даже католические паломники считают свое дело неисполненным до тех пор, пока не увидят Лаокоона и Аполлона Бельведерского. Даже совсем равнодушные к искусству и к древности люди считают положительной необходимостью для себя прогулку по залам Пио-Клементинского музея и галереям Кьярамонти и Браччио Нуово. Это дань, которую современное человечество платит античности с наибольшим единодушием, с наибольшей покорностью.

Что-то странное есть в этом явлении, так как пребывание в залах Ватиканского музея едва ли может доставить кому-нибудь искреннее удовольствие. Их холодное великолепие наводит уныние; бесконечные ряды белых изваяний, симметрично уставленных вдоль стен, внушают чувство потерянности, почти отчаяния от невозможности разобраться во всем этом племени статуй и бюстов — что-нибудь выделить из него, что-нибудь полюбить. В ровном и неживом свете сглаживаются все различия, исчезают все особенности, которые только одни убеждают в действительном существовании вещей. Даже мрамор перестает казаться здесь мрамором, и мертвенность белых форм, покрытых налетом сухой пыли, производит жуткое впечатление. Все чуждо здесь и далеко от всяческой теплоты жизни, все подобно кладбищу. С чувством облегчения выходишь наконец отсюда и с радостью ощущаешь на лице ветер и жар римской улицы.

Итак, по-видимому, все дело только в традиции, пережившей свой век? Слава классических статуй, сложившихся в дни Винкельмана и Гете, укрепилась в литературе и через литературу до сих пор воздействует на ряд поколений, которые, казалось бы, давно утратили прямое отношение к античному. Ни Винкельман, ни Гете не видели, однако, Ватиканского музея в том виде, какой он представляет сейчас. Основатель художественной истории знал только собрание древностей в Капитолийском дворце и коллекции кардиналов и частных лиц. Ватиканский музей был окончательно устроен в конце XVIII века; он выражает вкус и темперамент своей эпохи. Это не одно и то же, что вкус и темперамент Винкельмана и Гете. Вся жизнь Винкельмана была подвигом, и его отношение к древнему искусству было глубоко

жертвенным. В его судьбе есть элемент чудесного — это пламенная любовь к античному, так странно охватившая сына башмачника, выросшего среди песков Бранденбурга, и прошедшая его сквозь все превратности в Рим. «Жизнь Винкельмана в Риме, — говорит Патер, — была простой, первобытной, греческой. Его хрупкое сложение позволяло ему поддерживать существование только хлебом и вином». Что касается Гете, то, по выражению Ампера, в Риме «он почувствовал присутствие божеств, которым давно уже служил издавек, и здесь поклонился им с религиозным благоговением».

Ни Винкельман, ни Гете не были людьми XVIII века. У одного из них античное вызвало пламенный энтузиазм открывателя новых миров. Для другого оно было живой силой, освободившей его собственное творчество. Их отношение к античному повторяет тот душевный поворот, который отличал людей Возрождения, и душевный тип их сохраняет многие черты Петрарки и Микеланджело. Способность возрождаться, свойственная античному миру, повторилась, таким образом, в истории. Это служит доказательством, что она может существовать длительно и беспредельно. Возрождение не есть случайное содержание одной исторической эпохи, скорее, это один из постоянных инстинктов духовной жизни человечества. Трудно сказать, что больше направляет ежедневно к дверям Бельведера толпу путешественников — отголоски ли воспринятых в готовом виде литературных традиций, или этот смутный инстинкт, угадывающий в античном источнике жизни, способной вечно возрождаться. Для многих, во всяком случае, утреннее посещение Ватикана является бессознательным повторением на своем индивидуальном опыте тех же душевных движений, которые руководили людьми Возрождения и Гете.

Таково естественное действие Рима. Он неизменно вводит каждого в круг мыслей и чувств, восходящих к своей античной родине. Разочарование, которым сопровождается посещение Ватикана, ведет только к дальнейшим поискам. В самых этих поисках есть уже невольно принятая поза Возрождения. Современникам Поджио легче было выкопать из земли предметы античного искусства, чем нам освободить их от положения мертвых музейных вещей. Другой известный на весь мир римский музей, в Капитолийском

дворце, во всем подобен Ватиканскому. В него можно приходить ради знания прошлого, но не ради связи с прошлым. Многим справедливо покажется, кроме того, что и знание античного, которое доставляют оба эти музея, далеко от полноты и цельности. Мы видим здесь только искусство на службе у императорского Рима — копии с знаменитых греческих статуй, последние победы эллинистического искусства, портретную римскую скульптуру и саркофаги. Озарение Винкельмана состояло в том, что ему удавалось иногда угадывать сквозь это Грецию. Но знание художественной истории ушло далеко со времен Винкельмана. Нам не нужно больше угадывать Грецию, мы можем видеть ее в Афинах, в Олимпии, в Британском музее.

Нынешний путешественник яснее видит два античных мира там, где современники Гете видели только один. Стремясь к чистому источнику древней цивилизации, он готов даже в Риме искать прежде всего Грецию. Он склонен мало ценить и промежуточный мир эллинистической культуры. Греция Праксителя составляет предел его внимания, обращенного преимущественно к эпохе Фидия и предшествовавшим ей векам архаизма. Этому вкусу ни Ватиканский, ни старый Капитолийский музей не могут предложить почти никакой пищи. Но в Риме есть два других музея, основанные людьми нашего времени. Они построены по более точному историческому масштабу и освещены более верной эстетической перспективой, чем музеи, устроенные в конце XVIII века. Это — новый Капитолийский музей в палатце деи Консерватори и Национальный музей в термах Диоклетиана. Происхождение хранящихся в них богатств относится к семидесятым и восьмидесятым годам прошлого века, когда Рим стал приспособляться к своему новому положению европейской столицы и когда в нем началась усиленная строительная деятельность. Было проложено множество новых улиц, и для этого пришлось снести целые кварталы старых домов, вырубить сады виллы Людовизи и уничтожить виноградники, занимавшие большую часть Виминала и Эсквилина. Тибр был заключен в многомиллионные набережные, выстроенные без всякого чувства красоты и желания сохранить живописные линии его берегов. Число мостов, переброшенных через него, увеличилось втрое. Все эти сооружения требовали обширных земляных

работ, и редкую неделю заступ и кирка римских землекопов не встречали античных статуй и фрагментов. Находки, вырытые на Эсквилине и на месте садов Мецената, образовали ядро нового Капитолийского музея. При постройках на вилле Людовизи был найден украшенный рельефами трон Афродиты, составляющий лучшее достояние музея в термах Диоклетиана. Но особенно много доставили этому музею различные работы, производившиеся в ложе Тибра и на его берегах. Старая латинская река дала при этом такую обильную художественную добычу, что ради нее многое можно простить строителям тибрских набережных. Здесь, на берегу реки, в садах Фарнезины был найден, между прочим, и римский дом эпохи Августа, декоративные гипсы и фрески которого можно видеть также в Национальном музее.

Римляне века Августа и века Адриана были страстными коллекционерами. Благодаря этому последние раскопки доставили обоим новым музеям ряд вещей, происходящих из Греции четвертого, пятого и шестого столетий. В термах Диоклетиана и в палаццо деи Консерватори образовались залы архаической Греции. Трон Афродиты дает там почувствовать всю прелесть аттического рельефа накануне золотого века Греции. Необыкновенно красив оттенок, который приобрел от времени его желтый, как мед, паросский мрамор, сверкающий в изломе крупными блестящими зернами. Столь же сильно пожелтевшая статуя Афродиты, в верхней зале, привлекает современного путешественника, равнодушно проходящего мимо Венеры Капитолийской и оказывающего лишь мимолетное внимание эллинистической Венере Эсквилинской в палаццо деи Консерватори. Эта Афродита — пятый век Греции и, может быть, отличное повторение Афродиты Садов, изваянной Алкаменом. Даже аттическую надгробную стелу можно видеть в новом Капитолийском музее, украшенную рельефом, — девушка с голубем. И несущая лавр *fanciulla d'Anzio*⁹⁶ с триумфом вступила недавно в музей Терм, чтобы украсить его своим присутствием — присутствием несомненного греческого оригинала века Праксителя.

Самый полный список находящихся в Риме греческих вещей лучшей поры оказался бы не очень длинным. Даже не видевший Греции и знающий только один Британский музей любитель прекрасной древности может назвать Рим

городом, бедным высокими примерами античного искусства. Еще более беден был Рим настоящими греческими произведениями в дни Винкельмана, но это не помешало ему и тогда быть обильным источниками подлинного энтузиазма перед античным. Может быть, вовсе не в свете музеев следует искать этих источников. Кто решится утверждать, что действительно почувствовал Грецию в четырех стенах лондонского хранилища и удержал в душе ее образ, выйдя на вечно мокрый хлопотливый Странд или спустившись к по-северному мечтательным, дымчатым и романтическим рощам Хайд Парка? Гений места в Лондоне явно чужд гению мест, где увидели впервые свет мраморы Парфенона и Деметра Книдская. И не ближе ли к воздуху, каким питали свою невидимую жизнь эти существа из античного мира, тот воздух, которым дышит всякий из нас на обширном дворе пусть не имеющего таких первоклассных вещей римского музея Терм? Этот киостро, построенный по рисункам Микеланджело, служил некогда двором картезианского монастыря при соседней церкви Санта-Мария дельи Анджели. Часть античных коллекций размещена в уютных монашеских келиях, сохранивших еще свои маленькие отдельные сады. Посетитель, рассматривающий здесь античные рельефы, может услышать иногда падение созревшей груши или стук в окно колеблемого ветром лапчатолиственного фигового дерева. У старых кипарисов посреди двора играет фонтан, плющ обвивает жертвенных белых быков. Уставленные тут во множестве обломки и саркофаги залиты солнцем, делающим их травертин голубым и прозрачным, их мрамор теплым и живым. За прекрасное бытие этих скромных вещей можно отдать совершенство бережно хранимого в глухой комнате шедевра. Лепестки осыпавшейся розы, которые удержались в складках платья женщины, изваянной неизвестно кем и когда, украшают ее больше, чем все суждения ценителей и споры ученых. В этих лепестках, в этих скользких по мрамору тенях листьев и ветвей и снующих среди обломков ящерицах есть как бы связь античного с нашим миром, которая одна дает сердцу узнать его и поверить в его жизнь.

Устроителям Национального музея пришла в голову превосходная мысль — вынести под открытое небо и на солнечный свет часть хранимых в нем античных коллекций.

Для античной скульптуры музей еще более губителен, чем картинная галерея для живописи Возрождения. Древнее искусство теснее было соединено с жизнью, и древняя жизнь была гораздо ближе к природе, чем наша. Скульптура нуждается в свете и тени, в пространствах неба и тональном контрасте зелени, может быть, даже в пятнах дождя и движении протекающей около жизни. Для этого искусства музей всегда будет тюрьмой или кладбищем. И думается, что не в музее почерпнул когда-то Винкельман лучшую долю своего энтузиазма. Он видел античные статуи в парадных покоях кардинальских дворцов и среди вечной зелени римских вилл. Богатство эмоциями и тонкость исполнения, свойственные любимой тогда эллинистической скульптуре, согласовались с театральностью и мастерством деталей окружавшего ее барокко. Величавая официальность древнего римского искусства казалась естественно воскресшей на правильных аллеях классического сада. Главное же, Винкельман видел все на фоне Рима, усеянного античными фрагментами, не разобранными еще по музеям, но продолжающими свое прекрасное и полезное существование в стене дома, над отверстием источника, под портиком церкви, на воротах пригородного виноградника.

Он был счастливее нас, Рим не опустел еще тогда ради того, чтобы наполнились музеи. Руины Рима были менее известны, но зато сохраняли еще многое из найденных в их стенах древностей. Вернон Ли не могла бы заметить тогда с иронией, что вилла Адриана близ Тиволи — единственная в окрестностях Рима, не украшенная ни одной статуей. Нынешнего путешественника должны утешить только благородные заботы о Форуме Джакомо Бони. Вновь найденные здесь статуи и фрагменты не покидают больше того места, где они вышли на свет. Очарование этого священного поля истории увеличивается теперь с каждым годом благодаря новым зарослям мирт и лавров и новым мраморным находкам. Глубокое волнение охватывает путешественника в глухом углу Форума, у источника Ютурны, из которого Диоскуры поили своих лошадей. Части мраморных изваяний, найденных около него, приближают нас к живому содержанию этого римского святилища, и маленький украшенный рельефами алтарь достаточно выражает вечное присутствие здесь нимфы Ютурны. С таких маленьких

рельефов, еще и теперь попадающихся при прогулках по Риму, античный дом блистает самыми яркими точками. Неожиданно встреченный в стене старого женского монастыря Кватро Коронати на Целии вакхический танец действует как мелодия флейты Диониса, внезапно прервавшая пение хора монахинь. Молчание нынешнего безгласного века наконец-то совсем примирило и почти соединило. Из-за маленького рельефа, изображающего фавна, который играет на свирели, любимым местом отдыха на Палатине становится мраморная скамья перед казино Фарнезе. Сколько античных веяний соединится здесь вечером, когда сторож совершает уже свой последний обход и Форум лежит внизу, окутанный легким туманом! Почерневший мрамор маленького козлиного полубога светится тогда древней как мир улыбкой лукавства и мудрости, линии Виньолы раскрывают вдруг всю нежность, скрытую в классической строгости, и темнеющая рошица лавров дышит приветом, околдованно сладким и томительным.

Можно только мечтать, что когда-нибудь все найденные на Форуме и Палатине рельефы и статуи вернутся сюда из музеев Рима и Неаполя. Когда-нибудь люди поймут, что для античного лучше честное умирание от времени и от руки природы, чем летаргический сон в музее. Пока же едва ли не самый верный подход к античному дают такие второстепенные римские музеи, как маленький музей, подаренный городу сенатором Баракко, или как обильный рельефами и фрагментами Латеран. В собрании Баракко можно узнать, сколь чистой эстетической радости приносит небольшая коллекция античных вещей, составленная «для себя», с тонким вкусом и выбором. При ограниченном числе предметов каждый из них приобретает свое отдельное существование. Здесь только начинаешь понимать то драгоценное, что влито в каждый обломок древних искусств — в эти ассирийские и египетские барельефы, кипрские статуэтки, отбитые головы, заставляющие мечтать о Скопасае, в этого аттического гермафродита и в этих александрийских менад. В глубокой артистичности античного искусства — вечная школа всякой изощренности глаза и осязания, всякого истинного любительства.

В Латеранском музее, в его бесчисленных рельефах нам открывается что-то из искусства, обитавшего в дворах и ком-

натах античного дома. Здесь много небольших домашних алтарей, урн, сохранявших прах предков, ваз и канделябров, подножий, саркофагов, терм, частых фонтанов и колодцев. Самые интересные вакхические рельефы можно видеть именно в этом музее. Они так настойчиво повторяются на погребальных урнах и на жертвенниках, на источниках света и на хранилищах воды, что, по-видимому, было когда-то время, которое особенно любило воплощать все страсти и движения жизни перед лицом божества в ритуальной и ритмической пляске менад вокруг неподвижного Диониса. Таинственным образом это неистовство женщин и опьянение сатиров, и даже ярость пантер и кровь разрубленного козленка, приводят душу к просветлению, к умиротворенности. Та религия не сторонилась природных сил, заставляющих страстно изгибаться тело, льющих дождем виноградный сок и сжимающих в руке нож, занесенный для убийства. Она умела преодолевать их и даже заставляла их служить себе. В вакхической жертве была своя полнота и действительность искупления. От изображения ее на нас веет до сих пор настоящим и глубоким отдыхом.

Чаще всего обращались к этой теме эллинистический мир — Александрия и наученный ею Рим в век Августа. Искусством этой эпохи полны римские музеи, и не всегда может быть оправдано беглое внимание к нему, выказываемое путешественником в его поисках чистой Греции. Не вполне искренно отрицание его людьми нашего времени, обнаруживающего так много черт нового александризма. Кроме того, ведь это искусство скорее «дома» в Риме, чем какое-либо другое. Даже скульптуры архаической и классической Греции встречаются здесь лишь благодаря александризму какого-нибудь римского собирателя века Юлиев и Флавиев. Вакхические же и бытовые рельефы, украшавшие римские дома, были сделаны руками тех греков, без которых нельзя представить себе эллинистический Рим Августа и его преемников. По некоторым вещам эпохи можно видеть, как велики еще были ресурсы созданного ею искусства. Глубочайшая утонченность ее вкуса видна в ее наклонности к архаизированию — к соединению древней чистоты и свежести форм с обостренным чувством материала, огромной любовью к мастерству и сознательным усложнением темы. В этом вся прелесть так называемых неоаттических релье-

фов. Великолепный пример их в Риме — менада с круглого колодца, путеала, найденная на месте садов Мецената и помещенная в новом Капитолийском музее. Она ничего не утратила из бьющей ключом архаической энергии. Лишь особая намеренность и очень заметная нервность, с которой трактованы волны ее одежд, говорят о ее принадлежности к более позднему, только архаизирующему веку. Искусство рельефа доведено здесь до полного совершенства; ни Донателло, ни Агостино ди Дуччио ни разу не достигали такой блестящей победы над мрамором, такой безупречной красоты сложнейших линий.

Не слишком значительной может показаться доля самого Рима в этом искусстве, наполнившем римские музеи. Современный путешественник, легко различающий два мира в античном, которых не мог различить Винкельман, часто готов приписать все художественное творчество греческому миру, оставляя Риму только роль собирателя, заказчика и популяризатора. История Рима как будто не оставляет места для дела художника среди дел суровой и трезвой государственности. Утилитарная и неглубокая религия первых императоров не кажется способной вдохновить искусство. Зная Рим только по книгам, можно с достаточным правдоподобием отвергнуть всякую мысль о римском искусстве и самое понятие о прекрасной античности навсегда соединить с Грецией. Но этого, конечно, не сделает тот, кто жил в Риме, хорошо видел его и понял. Великое архитектурное совершенство всего, что осталось от Древнего Рима, поразит его так же, как оно поразило людей итальянского Возрождения. В этой архитектуре исторический опыт различает иногда следы этрусских традиций, греческих влияний, а позднее — восточных веяний, но только Риму одному принадлежит полное и живое слияние всех элементов в бессмертное целое. Латинский гений выражается здесь в сросте и довершенности.

Довершенность каждой архитектурной детали все более и более изумляет внимательного обозревателя римского Форума, по мере того как с течением дней его глаз воспитывается на рассеянных там обломках зданий. Тогда ему становится понятна и вся прелесть тонко изваянного мрамора в залах Латерана, содержащих архитектурные фрагменты с форума Траяна. И тогда его могут привести

в восторг римские карнизы, консоли и капители даже рядом с геркуланумскими бронзами в Неаполитанском музее. Народ, наделенный таким пониманием рельефа, таким чувством мрамора, не мог быть бесплодным в скульптуре. Таково глубокое убеждение, к которому приводит знакомство с деталями римской архитектуры. К этому убеждению пришли Викгоф и Стронг, поставившие себе благородную и интересную задачу — выяснить черты римской скульптуры как особого и самостоятельного искусства. Благодаря их трудам римская скульптура может быть наконец избавлена от обвинения в рабском и ремесленном подражании греческим образцам. Вместе с этими исследователями мы должны признать, что она достигла высочайшего совершенства в областях, ей открытых и ей одной принадлежащих: в портрете, в высоком рельефе профессиональных групп и саркофагов и в низком декоративном рельефе.

Самостоятельность римской портретной скульптуры была признана раньше всего. Перед портретами римлян времен республики в Браччио Нуово, перед удивительными головами Неаполитанского музея никто не мог усомниться в их принадлежности к искусству, обладающему такой силой действительности, такой острой психологичностью, каких не знала Греция. Сущность скульптурного выражения достигается здесь совсем новыми средствами.

В противоположность чисто отвлеченному выражению греческих изваяний, заключающемуся в позе, в движении, в линиях силуэта, эти римские портреты выражают себя глубокой человечностью, одушевленностью лиц и взоров. Необычайно живой взгляд их глаз становится центром внимания зрителя, нарушая тем самым основные законы скульптуры, как понимала ее Греция. Греческая духовность сменяется здесь римской душевностью. В групповых рельефах к этому нарушению старых скульптурных законов присоединяется другое. Большинство римских групповых рельефов века Юлиев и Флавиев обнаруживает настойчивое искание перспективности, планов, живописных эффектов, как это впервые заметил Викгоф, изучавший рельефы на арке Тита. Гиберти, таким образом, остается верным последователем римлян — упадочным, пожалуй, ибо в лучших рельефах, как в *Ara Pacis*⁹⁷, например, римские скульпторы умели сдерживать свои живописные стремления чувством

меры, которого часто не знал Гиберти. Сложность планов, глубина римских групп, ясно читаемый психологизм составляющих их голов делают это искусство таким отличным от искусства Греции. Дымка тайны не повивает его, но в дневном его свете величие и достоинство императорского Рима выступает не легендой, не мифом, но такой незыблемой исторической правдой. Эта правда кладет свой живой венок на умную голову Адриана, окруженного сподвижниками в Латеранском рельефе.

Стремясь к глубине и планам, римский рельеф искал заполнения фона, той «тесноты», которую заставляло искать владевшее художником ясное и подробное чувство природы. Римляне не умели воплощать идеи в человеческом образе. Они не понимали религиозного смысла мифов и видели в них аллегории или литературу. Римская скульптура не могла вдохновиться мифами, но она была вдохновлена любовью к миру, не менее пламенной, чем та, которая вдохновила самые мифы. Что-то от древней сельской религии Нумы, от природной латинской религии навсегда удержалось в декоративных рельефах, покрывших алтари, погребальные урны, вазы, пилястры, саркофаги, трофеи. Все ароматы латинской земли, все голоса населяющих ее живых существ слышатся нам в изумительном цветении этой мраморной флоры и мраморной фауны. С небывалым вниманием римские скульпторы устремили свои взгляды к природе и перенесли самое праздничное ее убранство в свои рельефы. Греция никогда не достигала такой верности в изображении веток, листьев, цветов, плодов и маленьких живых существ. В Латеранском музее есть два пилястра с изваянными на них ветвями роз, птицами и плодами. Тонкость, с которой изображены здесь розы в разнообразнейшие моменты их жизни, не может быть сравнима ни с чем. Римский художник знал все бесчисленные и нежнейшие колебания формы распускающегося розового бутона и умел передать их с бережностью влюбленного, с благоговением молящегося. Мрамор плавился, как воск, в его искусных руках, и каждая черта его рельефов — все эти розы, паутина ветвей, плоды, птицы и пчелы — освещена прекрасной улыбкой, красноречиво свидетельствующей, как ложны обычные представления о холодности, прозаичности и художественном бесплодии Рима.

Таких свидетельств можно было бы собрать сколько угодно, не выходя из обильных декоративными рельефами зал Латерана. Вернейший инстинкт руководил мастерами раннего итальянского Возрождения, поспешившими прежде всего другого возродить и продолжить эту древнюю традицию латинского украшения. Переход от латеранских рельефов к мраморным орнаментам Андреа Сансовино в Санта-Мария дель Пополо или неизвестного мастера в Санта-Мария Паче кажется таким естественным делом здесь, в Риме, несмотря на разделяющие их тринадцать столетий. В сравнении с их предками итальянские орнаментисты кажутся суше, геометричнее, мельче. Даже лучшим тосканским ваятелям кватроченто никогда не удавалось достигнуть последней тонкости наиболее мастерских римских рельефов. На многочисленных алтарях, сохранившихся в Латеране, в Термах и даже в Капитолийском музее и в Ватикане, где часто они служат пьедесталами для ничтожнейших статуй, можно полнее всего познакомиться с этим благородным искусством.

*Dis manibus sacrum...*⁹⁸ Как часто эту надпись на передней стене алтаря окружает великолепная гирлянда из дубовых листьев, перевитых лентами триумфа, или из винограда, цветов, сосновых шишек и разнообразных плодов — груш, фиг и гранатовых яблок, исполненных с величайшим тщанием. Жертвенные бараньи головы поддерживают на углах эти гирлянды, римские орлы сидят на них, раскинув крылья, символические лебеди вытягивают к ним свои длинные шеи. Острые и хрупкие листья лавров были особенно любимы скульпторами римских алтарей, так же как ломкие, иссушенные солнцем, изъеденные временем белые костяные черепа жертвенных быков. В изображение этих хрупких вещей Рим вложил всю деликатность, скрытую в его суровости. В музее Терм сохраняется, быть может, лучший из таких алтарей, украшенный только костяным черепом быка и двумя огромными ветвями платана. Все особенности римского рельефа соединились в этом мало кому известном памятнике. Кость, дерево и живая ткань листа переданы здесь с неподражаемым совершенством. Живописное впечатление, игра света и тени достигнуты тончайшим разнообразием планов. Труд художника вдохновлен и проникнут восторженным чувством природы.

Рим и Греция соединились в другом искусстве, ведущем свое происхождение из Александрии, но особенно привившемся в Риме, — в рельефах из гипса, таких послушных руке художника, так легко повинующихся его исканию живописного и его любви к малому миру, окружающему человека. Особенностью этого искусства была крайняя свобода, веселящая дух легкость, мгновенность импровизации, охмеляющая грация. Душа античного открывается там в искреннем пыле игры. Гипсы такого рода украшали римский дом, найденный при постройке набережной близ Фарнезины. Остатки их перенесены в музей Терм, и ничто не приближает нас в такой степени к делу древнего художника, как эти украшения. Они сохранили непосредственную увлекательность лепки и веселую прихотливость царепин, подчеркивающих контур. Все в них проникнуто каким-то естественным, не ослабевающим ни на минуту подъемом. Орнаменты, гении, вакхические сцены, архитектурные пейзажи рассыпаны воображением, не знающим усталости, вкусом, не умеющим грешить. Рядом с этим даже гротески Рафаэлевых лож должны показаться заученными и принужденными. Сонмы прекрасных форм брошены античным художником без всякого видимого усилия. Щедрость этого творчества, инстинктивность этого таланта изумительны. Такое искусство — живая часть какого-то очень большого счастья, которым была проникнута античная жизнь.

Дома под Фарнезиной более не существует, и, чтобы видеть гениально легкое убранство его комнат, мы снова входим в музей. Но есть в Риме одна возможность увидеть древнее искусство там, где оно было призвано к существованию, и таким, каким знал его глаз античного человека. Надо выйти для этого за Porta Сан-Джованни, миновать предместье, наполненное кузницами, складами вина и остериями. Улица скоро разделяется на две дороги: налево — Via Tusculana, ведущая в Фраскати, направо — Via Appia Nuova⁹⁹, ведущая в Альбано. Около железнодорожного переезда правая дорога пересекает античную Via Latina¹⁰⁰. Она давно заброшена, и лишь местами ее узкая полоса видна среди садов и виноградников. Пространства, заросшие травой, прерываются рядами крупных камней, хранящих глубокие колеи латинских колес. С пригорка открывается вся Кампания — акведуки, столпившиеся у Porta Фурба, линия Аппи-

евой дороги с башней Цецилии Метеллы, одинокие пинии, холмы Альбано, увенчанные вершиной Монте Каво. В этом месте сохранились две античные гробницы, украшенные внутри живописью и гипсами. Их можно осматривать при свете фонаря. В жаркий полдень приятно свежесть этих могил. Когда сторож поднимает свой фонарь к потолку, невольно вспоминаются гравюры Пиранези, изображающие энтузиастических современников Винкельмана, бродящих с факелами среди античных руин и подземелий. И самый энтузиазм их вспыхивает в нас с новой силой, когда мы видим круглые медальоны, украшающие свод гробницы Валериев. Совершенство этих вылепленных в низком рельефе гипсов выступает постепенно из мрака при переменном свете движущегося фонаря. Стройные фигурки гениев, тритонов и nereид кажутся вылитыми из серебра. Тонкие царапины указывают прозрачность летящих вокруг них одежд. Лишь опущенные кое-где факелы говорят о присутствии смерти. Но объятие Гермеса, Водителя душ, легко и не страшно. Рои гениев наполняют загробные пространства, подобно тому как наполнен роями невидимых жужжащих существ этот сон знойного полдня у входа в гробницу. Когда скрывается сторож и перестает доноситься шум колес с отдыхающей в этот час дороги, здесь чувствуешь себя единственным бодрствующим в мире. Оцепенение сна разлито над Кампаньей, далекий Рим кажется умершим городом, страной могил, страной античной смерти. Плен этой смерти не тяжелее, чем легкие оковы полуденного сна.

Христианский Рим

1

Немногие знают христианский Рим. По старой традиции внимание каждого стремящегося в Рим путешественника привлекают почти исключительно классические руины и творения Ренессанса. Лишь случайно и в качестве простого любопытного посещает он во время поездки на Аппиеву дорогу катакомбы Калликста. Из древнейших христианских базилик он видит лишь те, на которые сильнее всего наложили свою печать последующие эпохи: Латеран,

Сан-Паоло, Санта-Мария Маджоре. Рим первых христиан кажется ему далеким и бледным призраком, рядом со все еще грандиозными развалинами языческого Рима и недавними подвигами Возрождения.

Но как ошибочно это поверхностное впечатление обычного путешественника! У кого есть досуг и охота искать в Риме образы первых веков христианства, тот будет поражен их неисчерпаемым богатством и странной свежестью. Рим действительно был и остается великим христианским городом. Бесчисленные и прекрасные памятники доказывают это. Они опровергают, кроме того, распространенное мнение, что христианскими в строгом и подлинном смысле этого слова могут быть названы лишь первые три столетия Рима после новой эры. Чистое и детски простое искусство, встречаемое в катакомбах II и III веков, сменяется в эпоху Константина Великого творческим воображением, более цветистым, замысловатым и грезящим. Но воображение это остается тем не менее одной из способностей усложнившейся христианской души. И что бы ни говорила история о постепенном воспреобладании формальной стороны нового культа, о мирских наклонностях пап, все же мозаики, которыми эти папы украшали церкви Рима, являются тысячами нитей связанными с коренными идеями и характерами христианства. На службе у христианской Церкви художник создает здесь новую красоту, новый род искусства. И даже спустя еще несколько столетий, в эпоху мраморных полов, амвонов, пасхальных свечей и затейливых киостро, в эпоху семьи искусных Космати, дело художника остается настоящим христианским делом. Он служит богато украшенному и расцвеченному церковному и монастырскому быту. Христианство романской эпохи как бы стремилось удерживать в суровых стенах своих храмов все помыслы человека, весь мир, даже узор и пестроту его хрупких украшений. Накануне проповеди святого Франциска Ассизского христианскому Риму исполнилось тысяча лет.

Углубиться в этот тысячелетний мир, скрывающийся где-то в недрах современного Рима, чрезвычайно интересно. Ничто не может наполнить так дни здешней жизни, как эти прогулки по древнейшим римским церквам. Число их велико, и впечатления, внушаемые ими, глубоки и разнообразны. На их стенах можно прочесть всю длинную летопись

искусства мозаики от полуязыческих изображений в Санта-Костанца до мозаичных картин современных Джотто в Санта-Мария ин Трастевере. Великолепие таких базилик, как Сан-Лоренцо за городскими стенами, чередуется со строгой простотой других, как Санта-Сабина на Авентине, или с приветливостью маленьких пригородных церквочек, окруженных благоухающими садами, как Сан-Саба. Атриум Св. Цецилии за Тибром, длинная лестница, спускающаяся к Сант-Аньезе, или превосходно восстановленное внутреннее расположение Санта-Мария ин Космедин, с особой живостью переносят нас во времена стойкого благочестия и литургических хоров. На Целии Сан-Стефано Ротондо до сих пор кажется христианским храмом, только что устроившимся в круглых стенах античного *Macellum Magnum*¹⁰¹. И будто совсем недавно церковь Четырех Мучеников и монастырь при ней поглощены там коричневыми темными массами средневековой крепости.

Очарование тихих часов, проведенных в старых базиликах, в спокойном свете их нефов, перекрытых иногда покривившимися от ветхости, выбеленными потолками, среди вделанных в их стены коммеморативных надписей и фрагментов романской скульптуры, увеличивается еще от того, что большинство этих церквей расположено на городских окраинах или даже вовсе за городом. Их много на Целии, на Авентине, в начале Аппиевой дороги и за стенами Рима — «fuori le mura»¹⁰². Во времена Грегоровиуса голос христианского Рима был еще явственно слышен на *Via Merulana*¹⁰³, соединяющей Санта-Мария Маджоре с Латераном. Вся эта улица состояла тогда из монастырских стен, за которыми видны были монастырские сады и кампаниле, перекликавшиеся между собой в час *Ave Maria*. Теперь *Via Merulana* застроена сплошь безобразными новыми домами, и подобный же новый квартал успел вырасти даже за Порта-Пиа вдоль Номентанской дороги, ведущей к Сант-Аньезе. Лишь у самой этой древней базилики, стоящей над катакомбами, можно вздохнуть свободно и окинуть взглядом широкие пространства Кампаньи. Спускающаяся вниз лестница уводит как бы в другой мир. Небольшой и заботливо содержимый сад глядит в окна церкви, птицы поют там весело, и жемчуга сияют на мозаичных ризах Святой Агнесы в алтарной абсиде. И в соседнем храме Святой Констанции

все убрано ароматными ветками жасмина, усыпанными крупными белыми цветами.

От Сант-Аньезе узкая поперечная дорога ведет через Кампанью на Via Salaria¹⁰⁴, выходя на нее в том месте, где расположены катакомбы Святой Присциллы. Они бывают открыты для посетителей однажды в год, 31 декабря. В этот день в них совершается торжественная служба в память погребенных здесь мучеников. Подземные галереи бывают тогда освещены свечами на большом протяжении, и по ним можно ходить без провожатого. Неожиданно на каком-нибудь повороте слышится пение зауспокойной мессы, совершаемой в одной из тесных крипт. Толпа молящихся наполняет узкие переходы вокруг, взволнованная и растроганная этим воскресением жизни и света на месте старых могил и во тьме подземелий.

Не часто удастся видеть такие празднества в катакомбах, переносящие нас, точно во сне, в обстановку первых веков христианства. Но и в обычные дни посещение этих необыкновенных кладбищ очищает и облагораживает душу. Никогда свет Рима и синева римского неба не кажутся такими прекрасными, как по выходе из подземного лабиринта с еще зажженными «*ceripi*» в руках — длинными тонкими свечами, оставляющими на пальцах слабое ощущение и нежный запах воска. С тех пор Кампанья в окрестностях Рима как-то странно связывается с представлением о скрывающихся под ней пустотах, о зияющих черных входах в мир небытия, в ночь, поглотившую тлен и прах человечества. Эта земля должна издавать гул, и не раз рабочий на пригородном винограднике, взрывающий ее лопатой, стоит в раздумье над вырытым черепом или мраморным обломком латинской эпитафии. И эта мысль, быть может, усиливает тихую и важную печаль, разлитую в воздухе над вечерними дорогами в окрестностях Рима. На еще по-античному узкой улице Семи Церквей, которая соединяет Ардеатинскую дорогу с Остийской, видны сквозь широко раскрытые ворота виноградники, поля, загоны для скота, плодовые сады и аллеи эвкалиптов. Вozы душистого сена выезжают из ворот, и стоящие в глубине простые здания сохраняют мало измененным в веках первоначальный образ римского поместья. Но в одной из таких деревенских оград заключены обширные катакомбы Домитиллы, и, спускаясь мимо них

вечером к уже одетым в лихорадочный туман равнинам у Сан-Паоло, нельзя не подумать без легкого содрогания о близости снимаемых здесь каждое лето жатв к великим жатвам, совершенным тут острым серпом времени.

2

Переход от язычества к христианству, воочию видимый в иных римских церквах и катакомбах, всякий раз наводит на размышления об отмеченной им эпохе — самой критической эпохе в истории мира. Главная трагедия человеческой души разыгралась тогда, и еще до сих пор мы переживаем ее затянувшийся эпилог. Эта типическая трагедия человечества много раз бывала повторена в судьбе отдельных людей. Знающий судьбу Уолтера Патера поймет всю важность, которую имели для него «идеи и чувства эпикурейца Мария». Но в этом философском и личном романе Патера изображен как раз постепенный переход к христианству римлянина эпохи Антонинов, выросшего в деревенской вере Нумы Помпилия, восторгавшегося в юности Апулеем, нашедшего выход своему врожденному чувству прекрасного в неокиренаизме, сделавшегося затем стойком при дворе Марка Аврелия и, наконец, только внезапной смертью оторванного от слияния с христианской общиной. Марий был наделен всей мудростью и ученостью своего времени; ею не обладали многие тысячи других, совершивших тот же переход. О том положении, в каком застало их христианство, может быть, лучше свидетельствуют их чувства — «чувства» Мария, в которые Патер сумел проникнуть так же глубоко, как и в его «идеи».

«Одной из его самых постоянных и характеристических черт, — пишет он про своего героя, — было всегда какое-то смутное желание отдыха, желание чьего-то внезапного и облегчающего вмешательства в ту самую жизнь, которая, казалось, доставляла ему наивысшее удовольствие; желание раздвинуть окружавший его горизонт. Это было похоже на побуждение, заставляющее живописца изобразить вид в окно или широко открытую дверь на фоне своей картины. Или еще это походило на тоску по северной прохладе и шелесту плакучей ивы, которую испытывают больные среди бездыханных вечнозеленых лесов юга».

Такие чувства делали душу Мария готовой к принятию христианства, и свой рассказ о нем Патер заключает главой «Anima naturaliter Christiana»¹⁰⁵. Имея в памяти эти три слова, звучащие как благороднейшее и торжественное отпущение грехов античного мира, можно понять многое в истории переходного времени. Голубиная кротость, выраженная в лаконизме встречающихся в катакомбах эпитафий, и улыбка, скользящая в символических знаках, не были порождены христианством, но только освобождены им и направлены к цели. «Anima naturaliter Christiana» — это строй душевных сил и способностей, из которых каждая прочно коренилась в старом язычестве. Без такой связи символика живописи в катакомбах стала бы сухим и безароматным переводом догматов на чужой язык. Но изображенные там Орфей, гении, Эрос и Психея были дороги тем людям не только благодаря догматам церкви, которые можно было за ними угадывать. Чистая и радостная вера, соединенная с этими легкими, окрыленными фигурками, была вечным достоянием самых простых и природных душ античного мира.

Античные художники чаще всего бывали в ряду этих душ. «Anima naturaliter Christiana» можно сказать про многих из них даже и после того, как сама христианская церковь начала утрачивать первоначальную чистоту, приобретенную вокруг пригородных цеметериев. Искусство эпохи Константина Великого кажется гораздо более естественно-христианским, чем жизненный строй этого времени. Еще не порванная связь с античным делала художников более христианами, чем были ими деятели тогдашней церкви и империи, уже готовые навсегда покинуть Рим, подлинную родину христианства. Христианскими и в то же время полными классических воспоминаний являются мозаики мавзолея дочери Константина — Констанции, первые по времени из всех мозаик в церквях Рима. Сама Констанция, хотя и причисленная к лику святых западной церковью, была далека от характеров римских матрон и праведниц, чьи имена до сих пор соединены с основанными ими катакомбами. Скорее, она была первой из тех женщин, которые своими страстями и пороками окрасили впоследствии в драматические цвета придворный быт Византии. Но к этому равнодушны были художники, построившие и украсившие ее мавзолей. Круглая форма его и легкая колоннада, поддерживающая его

круглый портик, были взяты ими из античной сокровищницы гармонически законченных, простых и ясных форм. Мозаики на сводах круговой галереи переросли односложный лепет изображений в катакомбах. Еще с большей свободой расцветшее воображение христианских мастеров обратилось теперь к античным образам. Медальон с изображением молодого Христа, напоминающего Диониса классическим поворотом, завитками волос и улыбкой, окружен сценами виноградного сбора. Приземистые сельские человечки срезают лозы, нагружают гроздьями тележки, опирающиеся на пару больших круглых колес, и дают виноградный сок ногами, соединяя, по древнему обычаю, свой труд с ритуальной пляской. «Vendemmia»¹⁰⁶ чередуется с богатым орнаментом. Это немного наивное античное богатство, еще далекое от византийской роскоши. Простое накопление предметов, которые любил глаз античного человека, образует его, — множество птиц, веток, цветов, рогов изобилия и маленьких летящих гениев. И почти исключительно два цвета во всем, белый и синий, к которым лишь кое-где примешивается желтый цвет — осенний цвет виноградных листьев.

Со странной настойчивостью повторяется мотив Vendemmia в других памятниках IV века. Как будто свет осени озарил тогда склонившийся к закату античный мир — последней осени, побудившей его совершить свой последний сбор винограда. Гирлянды из виноградных листьев, гении и маски античной трагедии смешиваются с фигурами святых и «орантами» в таблинуме античного дома, открытого под церковью Санти-Джованни е Паоло, на Целии. То был дом Святых Иоанна и Павла, занимавших важные чины при дворе Констанции и казненных, по преданию, Юлианом Отступником. Посетителю этого подземного храма монах-пассионист показывает теперь с равной готовностью место их мученической кончины и большую фреску, изображающую похищение Прозерпины, коричневато-красные тела античных гениев, населяющих вместе с павлинами и фазанами виноградные сады его стен и хозяйственные погреба зажиточного римского дома, еще сохранившие врытые в землю амфоры для вина и масла. Почитание святых, воспоминание о мифах и вековые традиции земледельческого труда соединились здесь в естественно христианской религии Рима. Виноградными лозами и танцующими фигу-

рами виноградарей украшен порфиновый саркофаг самой Констанции, перенесенный из ее мавзолея в Ватиканский музей. Другой, еще более замечательный саркофаг этой эпохи находится в некотором небрежении под портиком пригородной базилики Сан-Лоренцо. Воображение художников IV века, поглощенное мыслью об осеннем сборе винограда, предстает здесь в полном расцвете и в какой-то необычайной праздничности. Ветвистые старые лозы раскидывают по всему полю рельефа резные листья и мириады гроздьев. Многочисленные крылатые дети-гении срывают их и убирают в корзины. Иные уже готовы увезти эти корзины на спинах козлов. Разные живые существа собрались на осенний пир природы. Большие птицы-фениксы слетелись клевать виноград; собаки лают на них; ящерицы бегают по земле и вползают на лозы. Так выражены здесь благородные и совсем античные представления о щедрости природы ко всему живущему на земле. Но только уже нет полного спокойствия, ясности и легкой прохлады античных рельефов в рельефах этого саркофага. Более сложный их символизм, их двойственность говорят о каком-то новом душевном расколе, о сознании двух отдельных миров. Эти странные птицы с их слишком пышными хвостами — явные гости из другого, чем наш, мира, и есть что-то таинственное, даже жуткое, в деле этих детей-гениев, так мало похожих на детей. Собранные ими не останутся на земле. Иной мир возьмет себе плоды, произведенные ее долгим античным летом, и земля опустеет.

3

Мозаики римских церквей долго являют зрелище колебаний между классическими традициями и влияниями Византии. Первые преобладают в IV и V веках. Затем наступает длинный период, отмеченный то смещением различных элементов, то полным торжеством Византии. В XII—XIII веках Византия снова уступает место природным силам латинской Италии. Но новая Италия так же явно предпочитала мозаике живопись, как предпочитал ей декоративную лепку Древний Рим. Самыми высокими достижениями в этом искусстве Рим был обязан Византии.

Старейшие после Санта-Костанца мозаики в Санта-Пуденциана обнаруживают своей сложностью композиции, мелочным раздроблением цвета, стремлением к глубине, к «картинности» и натурализму голов весьма плохое понимание особенностей мозаичного искусства. Римские мозаисты конца IV века явным образом колебались между воспоминаниями об игрушечных александрийских мозаиках и попытками перенести в мозаику приемы живописи, уже начавшей мечтать о монументальности на христианском Востоке. Однако подлинная монументальность появляется в римских мозаиках лишь в VII веке и, разумеется, как дар Византии, пережившей только что эпоху Юстиниана. Рим достаточно богат примерами искусства этой поры — первого торжества Византии в Риме. Нарумяненная, набеленная и одетая в золото святая Агнеса в абсиде ее церкви на Номентанской дороге могла бы занять место на любой из мозаик Юстиниана и Теодоры. Ее мастер не знал уже никаких колебаний и ни в чем не вышел из пределов строго и точно определенного стиля, конституированного в Константинополе и явившегося в Рим со всем деспотизмом заморской моды. В оратории Сан-Венанцио Латеранского баптистерия крупный растительный узор — зеленые с золотом завитки на синем фоне — так ясно свидетельствует о завоевании Рима Востоком, заставляя вспомнить романтические и увлекательные теории Стриговского. Кто кроме искусных азийцев на службе у Византии мог исполнить и те ювелирно-тонкие мозаики, которые украшали одну капеллу в старой базилике Св. Петра и о которых можно судить по фрагменту в сакристии Санта-Мария ин Космедин? Тщательная грация этих изображений была привозным даром для одичавшего и обедневшего Рима первых лет VIII века. Более тонко мыслящее и более тонко украшенное христианство Византии прорезало тогда мрак его долгой борьбы с варварами, его вечных забот о бесхозяйной Италии. Там и сям оно оставило свой след, выложив мозаикой крест и двух святителей в белых одеждах, изумрудную траву и красные маки на фоне багряного золота в заброшенном Сан-Стефано Ротондо, убрав драгоценными камнями абсиду Сан-Лоренцо, придав монументальное величие даже полуварварским мозаичным фигурам в церкви Святых Козьмы и Дамиана.

Второй прилив византийского влияния в Риме почти совпадает с периодом второго расцвета византийского искусства в IX и X веках, при императорах македонской династии. В Риме этот второй византийский период связан с именем папы Пасхалия I. Мало что знает история об этом папе, но память о нем никогда не исчезнет в Риме, потому что в каких-нибудь семь лет его правления, между 817 и 824 годом, были сооружены и украшены мозаиками Санта-Прасседе на Эсквiline, Санта-Мария ин Домника на Целии, Санта-Цецилия ин Трастевере и Сан-Марко близ нынешней пьядца Венеция. Историки сообщают, что папа Пасхалий любил греков и греческие обычаи. Монахам св. Василия он отвел во владение монастырь при церкви Санта-Прасседе, в которой была погребена его мать «Theodora episcopa»¹⁰⁷. Мозаичный портрет этой святой женщины сохранился там на стенах капеллы Сан-Зено, а портреты самого Пасхалия можно видеть в мозаиках Санта-Цецилия и Санта-Мария ин Домника. Он изображен там преклонившим колена, с головой, окруженной четырехугольным голубым нимбом. Сам папа Пасхалий был, по-видимому, мало похож на святого. Его молодое лицо восточного типа очень красиво, его поза проникнута церемониальной грацией, его одежды тщательно и богато убраны золотом и драгоценными камнями. Такой папа кажется главой элегантного и любившего роскошь двора, стремившегося во всем походить на Константинопольский двор. Есть черты придворного, манерного и подчеркнутого стиля во всех пасхалианских мозаиках — в удлинённости пропорций, свойственных их фигурам, в торжественной монотонности их композиций, в намеренной «вескости» их колорита. Сильнейшее живописное впечатление достигается здесь большими и резко распределёнными массами белого, синего и красного цветов. Металлический зелёный цвет играет только второстепенную роль, и совсем мало золота отведено тем мозаикам, которые рассчитаны на полное дневное освещение, как, например, мозаики в абсидах. Таким образом, мастера времен Пасхалия I сделали шаг вперед по сравнению с мозаистами VII века, любившими не всегда удачные золотые фоны. В своих глубочайших синих фонах они воскресили красоту мавзолея Галлы Пладиции. Но с каким изумительным художественным тактом умели они применить золото в полумраке небольшой капеллы

Сан-Зено! Недаром современники называли эту капеллу «hortus paradisi»¹⁰⁸. Вместе с равеннским мавзолеем она является самой высокой точкой, какой только достигало когда-либо искусство мозаики.

Вход в капеллу Сан-Зено обведен мозаичной аркой с очень интересными медальонами и украшен мраморной вазой. Надпись над дверью увековечивает имя и дело Пасхалия. Единственное окно освещает маленькое квадратное пространство часовни, перекрытое сводами. Все стены и своды залиты сплошь мозаиками. В центре сводов помещен медальон с прекрасным ликом Христа, поддерживаемый наподобие кариатид четырьмя белыми ангелами. На боковых стенах изображены святые мужи и женщины; красные цветы на золотых стеблях расцветают у их ног. Уже одна эта композиция кажется совершенной, и запоминается навсегда достигнутое здесь благородство типов. Но трудно передать словами все живописное волшебство мозаик Сан-Зено, сияющих в слабом свете единственного окна или вспыхивающих золотыми, красными и синими искрами от одной зажженной свечи. Переливы красок, которые производит здесь малый свет, неописуемы. И здесь начинаешь отчетливо понимать, какое великое открытие совершила Византия, соединив искусство мозаики с искусством распределения света. Быть может, благодаря мозаикам распределение света, скорее всего, и сделалось первой заботой церковной архитектуры. Романская архитектура в своем увлечении скульптурой не раз забывала это искусство, но оно с удивительной силой воскресло, хотя и видоизмененным, в готических церквах. Мало кто помнит про этот долг западной готики Византии и Востоку. В сумраке таких итальянских церквей, как нижняя церковь в Ассизи или как Сакро-Спекко в Субиако, живопись кажется мало уместной, недостаточной, существующей лишь в силу какой-то традиции. Традиция эта явным образом восходит к мозаике. Запад догадался поправить дело цветными стеклами. Италия рассудила иначе: она перешла к совсем светлым церквам и тем открыла широкую дорогу для живописи.

Живописи не чуждалась, впрочем, и Византия, хотя она и более очаровывалась мозаикой. Почти полное отсутствие памятников византийской живописи, предшествовавшей веку Палеологов и фрескам Мистры, придает особую цен-

ность тому, что сохранилось в различных римских церк-вах, в Сан-Клементе, в Сан-Саба, в Санта-Мария Антикава. В живописи, однако, гораздо труднее разобраться, что в ней приходится на долю Византии, а что на долю местных художников. По-видимому, никакие из римских фресок этой эпохи не были чистым созданием Византии и никакие в то же время не были изъяты из круга более или менее сильных византийских влияний. Самыми интересными для нас являются фрески в нижней церкви Святого Климента папы римского. Быть может, даже эти фрески Сан-Клементе представляют единственный случай узнать некоторые черты той росписи, которой, по свидетельству литературы, были украшены дворцы византийских императоров, но от которой теперь не осталось ни следа. Мы видим здесь не отдельно стоящие условные фигуры святых, не символические и торжественные образы, но живые сцены, полные движения благочестивые драмы, разыгрываемые при большом числе участников. Это как раз приближается к той «исторической» живописи, которой, по словам летописцев, были украшены приемные залы и частные комнаты константинопольских дворцов. Вернее было бы, судя по литературным источникам и по свидетельству фресок Сан-Клементе, назвать эту живопись церемониальной. Были ли авторы фресок греками или учениками греков, жили ли они в X или XI веке — все это для нас несущественно. Церемониальным духом Византии они были проникнуты, во всяком случае, очень глубоко.

Можно представить себе, глядя на фрески Сан-Клементе, какой на самом деле была церемониальность византийской живописи, византийской жизни. Только в словесном изложении дошедших до нас памятников она кажется такой бесконечно утомительной, омертвелой и безрадостной. Легенды о св. Клименте, о св. Алексее Человеке Божьем дали случай художникам Сан-Клементе выразить всю праздничность, нарядность, всю ритмическую грацию византийской церемонии. Красота обряда никогда не была лучше понята, чем здесь, и никогда художник не находил для себя более счастливого «случая» в изображении священнических облачений, крестов, хоругвей, симметрично развешанных лампад и летящих кадильниц. Такая обрядность воспитывала чрезвычайно строгое чувство стиля в искусстве и ритма в жизни. Она неизбежно вела к преувеличенной

изысканности поз и движений, к манерности, граничащей с жеманством. Персонажи фресок Сан-Клементе танцуют, когда двигаются, и танцуют, даже когда стоят на одном месте. Женские фигуры приобретают сладостный изгиб тела, и головы их клонятся так же томно, как на фресках позднего кватроченто.

Женственность этого искусства поражает прежде всего, присоединенная в особенности к такой теме, как церковная история и церковная служба. Но церковная служба в Византии давно стала праздником для монотонной и по-восточному замкнутой женской жизни. Было много исторических минут, когда судьба Византии была вся в руках женщин, и иногда эта удивительная страна кажется таким царством женщины, каким не была даже Франция XVIII века. Только женщина могла создать здесь расцвет украшения, расцвет мелких искусств — эмали, резьбы по слоновой кости, миниатюры, — наполнивших византийский дом драгоценностями. Мало что доходило из этих искусств в суровый, мужественный и деревенский Рим раннего Средневековья. Здесь даже немногочетные фрески Сан-Клементе были редкими тепличными растениями, выращенными городской, женственной и дряхлой от колыбели Византией.

4

Воспоминание о старинных церквах Рима соединено также с воспоминанием о мозаичных полах, составленных из разноцветных кусков мрамора, порфира и серпентина. Эти куски образуют несложные геометрические узоры — сочетания кругов, ромбов, квадратов. Получается впечатление пестрых, но гармоничных ковров, раскинутых на всем пространстве базилики. Такие полы очень идут к торжественной колоннаде Санта-Мария Маджоре. И даже не столько важно, что они красивы, сколько то, что они нераздельно связаны с глубоким духом римской базилики. Им как-то особенно отзывается сердце, когда, возвратившись в Рим, опятьходишь в Сан-Клементе, Санта-Мария ин Космедин, Санта-Мария Арачели.

Полы эти принадлежат времени гораздо более позднему, чем те древние базилики, в которых они находятся. Это создание романской эпохи, XII и даже XIII века, и в боль-

шинстве случаев дело одной художественной династии, так называемых Космати. На протяжении двух столетий род Космати, к которому как бы приписаны были и их ученики, дал несколько десятков мозаистов, архитекторов, скульпторов, резчиков камня или, как сами они называли себя, «*magisteri romani*». С их родовым именем связана целая обширная область в итальянском искусстве. И не одни полы принадлежат к ней, но также внутреннее убранство церквей — амвоны, кресла епископов, пасхальные свечи, даже великолепные киостры с затейливыми колонками. Такие базилики, как Сан-Лоренцо или Санта-Мария ин Космедин, дают хорошее понятие о том порыве к украшению церквей, который привел к трудолюбивой и грандиозной по результатам деятельности Космати.

Космати умели быть отличными архитекторами, что показывает дверь Сан-Томмазо ин Формис на Целии с прекрасно нарисованной аркой и мозаичными изображениями белого и черного рабов. Они бывали выдающимися скульпторами, если судить по гробнице кардинала Акваспарта в Арачели. Но прежде всего и больше всего они были *magisteri romani* — мастера, посвятившие себя возрождению к новой жизни римского мрамора. Так вдвойне сказались их римское происхождение. Руины античного Рима были усеяны тогда обломками драгоценных и прекрасных мраморов. Надо было вырасти среди этих руин и каменных россыпей, чтобы воспитать в себе такую любовь к мрамору, какая отличает Космати. Для них не должен был пропасть ни один из кусков красноватого «*giallo antico*»¹⁰⁹ или зеленоватого, как морская вода, хрупкого и слоистого циполина. Колонны из вишневого порфира и зеленого серпентина, распиленные на круги, доставляли центральные диски их обычных узоров.

Не только в виде этих обломков перешла к Космати часть античного римского наследия. «Изучение классических римских памятников было первой основой искусства Космати», — говорит Вентури. О том свидетельствуют применяемые ими архитектурные формы и детали. И самый способ их мозаичных работ повторяет античные традиции «*opus tessellatum*». То была эпоха, когда снова стало что-то открываться людям из, казалось бы, погребенного и забытого античного мира. Явление это можно наблюдать еще

в пизанской архитектуре XII века, известной под именем проторенессанса. Но едва ли это было на самом деле предвестие Возрождения в том смысле, в каком учит нас понимать это слово кватроченто, — в смысле освобождения душевных сил нового европейского человечества. Искусство Космати, как и скульптура Никколо Пизано, было скорее последней живой волной, прокатившейся по все еще не застывшей поверхности Древнего мира. Оно было следствием классических воспоминаний, которые где-то глубоко таились в римском христианстве. Античные реминисценции до тех пор были возможны в Риме, пока он оставался христианским Римом.

Космати и подобные им мастера являют, в сущности, зрелище античных ремесленников на службе у христианской церкви. Одному миру они были обязаны своим трудовым и художественным воспитанием, другому — своим воображением. Они не чуждались язычества и не боялись ставить античные саркофаги с изображениями вакхических сцен под навесы своих гробниц, как то можно видеть в Арачели. Но вместе с тем они были насковзь пропитаны понятиями церковными и монастырскими. Витые колонны в Латеранском киостро могли быть придуманы только людьми, слишком часто державшими в руках восковые свечи. Вся работа Космати показывает, какое огромное место в средневековой жизни занимало богослужение. Для человека Средних веков церковь была действительно домом, и в нем не должно было отсутствовать даже зло, воплощенное им в виде химер. Химеры постоянно встречаются в искусстве Космати, служа пьедесталом для пасхальных свечей и подножием для епископских кресел и амвонов. Одна эта черта свидетельствует, насколько все изменилось вокруг переживших длинный ряд столетий со времен римских алтарей и раннехристианских саркофагов «*magister romanus*». Ради интереснейших памятников деятельности Космати следует предпринять поездку в городок Чивита Кастеллана. Паровой трамвай ходит туда из Рима от Понте Маргерита. Дорога проложена по правому берегу Тибра. Она пересекает сначала Кампанию и углубляется затем в холмистую область Южной Этрурии. Этими же местами у подошвы горы Сорактэ проходила римская *Via Flaminia*¹¹⁰. До сих пор еще из окна вагона можно видеть между Риньяно и Сант-Оре-

сте ее базальтовые черные плиты. Здесь двигались некогда толпы варваров, шедшие на Рим, и видевший это шествие день за днем, год за годом одинокий монах, живший в те времена на вершине Сорактэ, вел свою летопись великого переселения народов.

Зимой какая-то особенная мрачность свойственна холмам и предгорьям Сорактэ, вокруг Чивита Каstellана. Низко спускающиеся облака придают этой местности что-то злое и колдовское. Жившие здесь этруски никогда не были просто жизнерадостным и светлым народом. Их некрополи и остатки их городов до сих пор кажутся обиталищами темных божеств и волшебников. Чивита Каstellана также представляет собой не очень веселое зрелище. Небольшой город расположен на чрезвычайно высокой скале, обрывающейся со всех сторон совсем отвесными стенами, в которых чернеют отверстия этрусских некрополей. Зеленые речки, питаемые туманами Сорактэ, шумят на дне глубоких оврагов. Никакой растительности нет в городке, только один сплошной коричневый камень. Самое большое здание здесь — замок, много веков служащий тюрьмой. На угловой башне его водружен герб с быком, папской тиарой и апостольскими ключами — герб папы Борджия. Печальный синеватый массив Сорактэ господствует над всеми видами из Чивита Каstellана.

Но приехавший сюда ради Космати путешественник прежде всего естественно стремится к собору. Римские мастера потрудились здесь немало. Отличная архитектура портала и многочисленные разнообразные мозаики его принадлежат им. Удивительные химеры в церковном хоре также сделаны ими, и, может быть, одна из этих химер, грызущая человека, является свидетельством каких-то старинных грехов, терзавших бедных художников, которые оставили над портиком собора свою мозаичную подпись: «Magister Iacobus civis Romanus cum Cosma Filio Suo carissimo Fecit opus anno domini MCCX»¹¹. Впрочем, какие грехи могли быть у этих простодушных, добрых и тщательных мастеров! Христианский Рим миновал уже тысячелетие своего существования, а их искусство все еще оставалось делом первобытно-христианской души, живым образом *anima naturaliter Christiana*.

Мелоццо да Форли

Кватроченто оставило мало следов в Риме. Первые папы, основавшиеся здесь после авиньонского пленения, нашли Рим обедневшим, обезлюдившим и во всем отставшим от других итальянских городов. В середине XV века, в то время как Флоренция Козимо Веккио строила дворцы и украшенные фресками церкви, свидетельствовавшие о расцвете новой цивилизации, Рим оставался еще совершенно средневековым городом, наполненным развалинами, монастырями, пораженными лихорадкой кварталами бедняков и огромными пустырями, на которых разыгрывались дикие распри Колонна и Орсини. Печально должен был чувствовать себя в этом городе папа-гуманист Эней Сильвий Пикколomini после своей родной Сьены, прославленной тонкостью и красотой жизни. Ни он, ни последовавший за ним Павел II не успели сделать почти ничего для изменения облика Рима. Средневековая история дотянулась здесь до 1471 года, до года избрания папой Сикста IV. Но с этого года непрерываемо начинается история того папского Рима, который достиг всяческого великолепия в XVI и XVII веках, медленно угасал в XVIII и в дни Гарибальди перестал жить, но не перестал, конечно, быть, ибо еще и теперь его величественные черты всюду проступают сквозь бледную жизнь современной итальянской столицы.

Чтобы сыграть эту роль, Сиксту IV нисколько не нужно было быть гением. Ему надо было только проявить типичный характер папы Возрождения и барокко, дать пример тех качеств и пороков, которые были необходимы для искусственного создания нового римского величия на месте старого. Сикст IV был стяжателем; благополучие и возвеличение своей фамилии составляло его неукротимую страсть; в политике он был бешеным игроком, ни перед чем не останавливавшимся ради удачной ставки. Он напряг до неизвестных дотолле пределов все источники доходов, которыми располагали владения святого престола. Из маленького городка Савоны, на Генуэзском побережье, где он родился, он извлек девять своих любимцев и племянников и излил на их головы все милости и богатства, какие только были в руках у папы. Неистовый темперамент помешал ему придерживаться при этом хотя какой-нибудь меры. Он сде-

лал молодого монаха-минорита Пьетро Риарио кардиналом и трижды архиепископом, наделив его доходами, которые были равны сложенным вместе доходам всех остальных кардиналов. Брат Пьетро, Джироламо, несший в Савоне скромные обязанности писца и приказчика в съестной лавке, был объявлен главнокомандующим войсками папы и герцогом Имолы и Форли, полученных им в приданое за женой, Катериной Сфорца. Но как будто и этого было мало Сиксту. Он мечтал о захвате Флоренции, об уничтожении ненавистных ему Медичи. Делом его рук был заговор Пацци, окончившийся раной Лоренцо Великолепного и смертью его брата, несчастного Джулиано. Проиграв в этом отчаянном посягательстве на Флоренцию, Сикст IV устремил все свои силы на Феррару. Ему суждено было проиграть и эту ставку, где его противником был такой искусный игрок, как Венеция. Он умер от досады, от душившего его бесильного бешенства, один, молча, отвернувшись к стене и не принимая пищи.

Бронзовое тело этого страшного и грешного папы простерто на гробнице, изваянной для него Антонио Поллайоло в капелле Сан-Сакраменто в соборе Св. Петра. Жуткой кажется эта лежащая на спине фигура с застывшими ногами, почерневшим лицом и длинным носом, выступающим из-под высокой тиары. Но благороднейшие рельефы флорентийского кватроченто украшают ее; стройные тела аллегорических добродетелей сверкают отливами тонко изваянной бронзы, и странно привлекательная звериная улыбка Поллайоло скользит по их острым лицам. Смерть соединила, таким образом, имя Сикста IV с именем великого флорентийского художника, и это не было совсем незаслуженной наградой для папы. В нем самом и в возвышенных им фамилиях дела Ровере и Риарио были какие-то инстинкты, приближавшие их к искусству. Его племянники были первыми в длинном ряду папских племянников, обогативших Рим отрытыми из земли мраморами, новыми дворцами, гробницами, алтарными образами и фресками. Сикст IV положил начало первому музею древностей в Риме, собрав в одном здании на Капитолии все античные статуи, составлявшие собственность папы. Он построил Сикстинскую капеллу, и по его приказу стены ее были покрыты фресками знаменитейших тосканских и умбрийских художников того времени. Розы

Риарио украшают лучший из дворцов первой поры римского Ренессанса, палаццо Канчеллария, выстроенный для одного из племянников папы, кардинала Рафаэля Риарио. Но еще чаще на стенах римских зданий встречается стемма делла Ровере — ветвистое деревцо, окруженное венком из дубовых листьев. Из семьи делла Ровере, как и сам Сикст, был его племянник Юлий II, самый деятельный и грозный из пап Возрождения. Он только довершил дело своего покровителя, когда заставил Микеланджело расписать фресками потолок Сикстинской капеллы. Есть подлинная грандиозность в этом совместном усилии двух делла Ровере соединить под одной кровлей произведения первостепенных мастеров эпохи.

В Ватиканской пинакотеке, переустроенной недавно с таким вкусом и знанием, мы стоим лицом к лицу с папой Сикстом IV, окруженным племянниками и торжественно поручающим гуманисту Платине библиотеку, собранную и размещенную им в залах Ватикана. Это большая фреска Мелоццо да Форли, исполненная по заказу папы и украшавшая некогда одну из стен его библиотеки. Итак, еще одно дело папы делла Ровере, искупающее память о его корыстных войнах и предательских заговорах. Фреска Мелоццо да Форли — самый значительный из художественных памятников кватроченто в Риме. Из художников этого века только Пинтуриккио представлен в Риме своими лучшими произведениями. Апартаменты Борджия и фрески в Арачели без сравнения лучше всего, что удалось ему сделать в Умбрии и Сьене. Но Пинтуриккио даже и в лучших вещах не был великим художником. Лишь перед фреской Мелоццо нет никаких сомнений в том, что здесь нам встретилось одно из произведений, отмечающих вершину творчества кватроченто, и что автор его должен быть поставлен в ряду величайших художников той эпохи, наравне с Боттичелли, Пьеро делла Франческа, Беллини, Мантеней и Лукой Синьорелли.

Перед нами открывается грандиозная и светлая архитектурная перспектива, составляющая достойный фон для шести монументальных фигур. Папа Сикст IV сидит в кресле, и его твердый профиль обращен к стоящему перед ним на коленях Платине с такой торжественной неподвижностью, какая встречается только в изображениях богов на античных рельефах. Сзади него видны высокий и суровый кардинал

делла Ровере, будущий Юлий II, и изнеженно-красивый фаворит, кардинал Пьетро Риарио. Два молодых вельможи, в тяжелых отороченных мехом шубах и с золотыми цепями вокруг шеи, замыкают группу слева. Их лица выражают решительность, и в их позах вызов всякой опасности; младший из этих людей, вероятно, Джироламо Риарио. Между изображенными лицами нет никакого действия, каждое из них позирует на своем месте в этом групповом портрете. Даже дивный семейный портрет Гонзага, написанный Мантеньей в те же самые годы в Мантуе, должен уступить первое место этому портрету Мелоццо. У Мантеньи было, может быть, больше способности любоваться и умения делать драгоценными все подробности, но в линиях его никогда не было такой величавой простоты и плавности бега, как в линиях Мелоццо. Мелоццо менее артистично чувствовал красоту вещей, но он был более могучим живописцем. Вероятно, то был самый сильный живописный темперамент во всем искусстве кватроченто. Это особенно выражено в широком распределении больших цветных поверхностей. Каждая из фигур входит в композицию со своим тоном: серебристо-серый Платина, белый папа, пурпуровый делла Ровере, сиреневый Джироламо Риарио и вишневый его товарищ. В архитектуре преобладает цвет белый с золотом, рядом с которым видны зеленые стены второй комнаты и синеющее сквозь окна небо. Чистой прелестью этих тонов, легких и светящихся каким-то жемчужным блеском, нельзя насладиться достаточно. Сиреневый, вишневый и зеленый цвета Мелоццо принадлежат к числу величайших колористических откровений Италии.

В историях искусства Мелоццо дельи Амбрози отведено почетное место. Но для тех, кто не бывал в Риме, этот художник остается совершенно неизвестным — смутной фигурой, вспоминаемой только через предания, как скульпторы Древней Греции. Да и предание в лице Вазари не было благоприятно для великого живописца из Романьи. Вазари ухитрился каким-то образом спутать Мелоццо с Беноццо, хотя не было двух более противоположных художников, чем дельи Амбрози и Гоццолли. Судьба оказалась необыкновенно жестокой и к произведениям Мелоццо. Он исполнил множество работ во дворце Джироламо Риарио, стоявшем на площади Санти-Апостоли. После смерти папы Сикста IV

этот дворец был уничтожен до основания восставшим народом. Джироламо Риарио был герцогом Форли, родного города Мелоццо. При маленьком дворе Джироламо и его жены Катерины Сфорца Мелоццо провел последние годы своей жизни. Но в том Форли, в котором так много живописи слабого ученика Мелоццо, Пальмеццано, не сохранилось никаких работ самого мастера, кроме вывески, изображающей аптекарского ученика, толкущего что-то в ступке длинным пестом.

Слава Мелоццо в эпоху Возрождения была основана на росписи купола в церкви Санти-Апостоли, которую он еще успел сделать в Риме. То был первый пример декоративной живописи, предназначенный для рассматривания ее снизу вверх, «*di sotto in su*». Многие художники чинквеченто, Корреджио в особенности, решали впоследствии ту же задачу, но впервые она была поставлена и разрешена с поразившей всех легкостью Мелоццо. Таким образом, церковь Апостолов в Риме была одним из важнейших памятников итальянской художественной истории. Трудно представить себе варварство папы Климента XI, приказавшего в начале XVIII века сбить всю живопись Мелоццо и переделать церковь в духе времени. Вместе с уничтожением расписанной Мантеньей капеллы Сант-Андреа в Ватикане, это худшее из многочисленных злодейств, совершенных реставраторами и строителями XVIII века. От грандиозного ансамбля Мелоццо остались куски фресок, изображающие ангелов, поющих и играющих на различных инструментах, которые бережно хранятся теперь в Сакристии Св. Петра. Остался еще довольно большой фрагмент с Вознесением, попавший после разных превратностей на лестницу Квиринальского дворца — нынешнего палаццо Реале. Ангелы Мелоццо более всего известны из его работ, они пользуются популярностью среди посещающих Рим путешественников. Иных, напротив, отталкивает почти болезненная приторность лиц у этих преждевременно рожденных на свет существ барокко. Но никто не станет оспаривать и в этих вещах живописной силы Мелоццо, его острого чувства колористических контрастов, его резко выраженной индивидуальности. Нет сомнения, что вместе с погибшей церковью Апостолов мы потеряли зрелище такой своеобразной декорации, о какой ничто не может дать понятия.

Мелоццо не создал школы; те, кто считаются его учениками, восприняли до смешного мало из его искусства. Магизм этого искусства остался непередаваемым и неповторимым. Вместе с тем и ватиканская фреска, и фрагменты из церкви Апостолов обильны чертами, ясно указывающими на наступивший канун чинквеченто. Можно мечтать перед ними, чем было бы искусство нового века, если бы оно пошло от этого смелого темперамента, от этой чуждой всякой мелочности линии, от этого прямого и горячего чувства, от этой любви к цвету, вместо того чтобы медленно освобождаться вместе с Рафаэлем от робких, мало живописных и не очень искренних поздних флорентийцев и умбрийцев. Этого не случилось, и не случилось, может быть, оттого, что в соках, питавших искусство Мелоццо, как и некоторых других художников переходного времени, был отстой каких-то слишком едких свойств. Сохранившийся на стене Квиринальской лестницы фрагмент Вознесения производит определенно болезненное впечатление. Мелоццо не избежал душевных недугов умирающего кватроченто, породнивших прелесть его искусства с прелестью Боттичелли, Леонардо, Эрколе Роберти, Брамантино и даже Беллини и Джорджоне. Новая эпоха прежде всего искала здоровья, жертвуя ради него тонкостью, глубиной и своеобразием чувства. В Рафаэле и Тициане она нашла свои признанные образцы, свободные от всяких душевных неправильностей.

Только шесть лет тому назад в Риме было найдено еще одно произведение Мелоццо — фреска «Благовещение», написанная на стене Пантеона и долгое время остававшаяся под штукатуркой. Это «Благовещение» гораздо ближе к стилю Мелоццо, чем приписываемые ему части «Благовещения» в Уффици, напоминающие скорее Брамантино. Оно представляет, по-видимому, юношеское произведение художника, обнаруживающее еще сильное влияние его учителя Пьеро делла Франческа. Рим дополнил, таким образом, короткий список дошедших до нас вещей Мелоццо, и он дополнил его еще более св. Себастьяном, которого Вентури так счастливо приобрел для галереи Корсини. Не все художественные историки признают эту вещь за произведение самого Мелоццо, некоторые называют ее автором его ученика и помощника Антониаццо Романо. Но положительно диву даешься, как можно предполагать, что ограниченный и слабый Антониаццо был способен

достигнуть такой значительности, широты и красоты стиля! В общем выражении этого Себастьяна есть как раз та самая преувеличенная чувствительность, та не слишком здоровая тонкость, та «*morbidezza*», которая свойственна другим вещам Мелоццо, в особенности его «Вознесению». Тип святого достаточно близок к типу Квиринальского Христа, а энергичные портреты жертвователей могли быть написаны только автором фрески Сикста IV.

Живопись этой замечательной картины вполне достойна колористической славы Мелоццо. Изумительно прекрасно в ней вечернее густо-зеленое небо, светлеющее к горизонту и оканчивающееся розовой полосой. Большая фигура святого рисуется на нем светлым очерком, обведенная плавной линией, выражающей мечтательное и страстное движение. Но особенно интересен в одном отношении написанный здесь пейзаж. Речная долина уходит вдаль, черные, на фоне зари, силуэты деревьев поднимаются по ее сторонам, и на горизонте сияет, как берилл, отдельно стоящая гора. Нельзя не узнать ее сразу — это Сорактэ, неизменная участница римского пейзажа. И тогда понятно, что изображенная здесь долина — это долина Тибра недалеко от Рима, почти в пределах его Кампаньи. Мелоццо, таким образом, первый за двести лет до Пуссена и Клода Лоррена был прельщен пейзажем, открывающимся на север из римской Кампаньи. Уже это одно дает ему право на гражданство Рима. В Риме прошли его лучшие годы, в Риме и только в Риме до сих пор можно узнать его творчество. Важные и крупные черты его стиля не противоречат духу Рима; решительность и сила его темперамента не чужды характерам его римских покровителей из рода Риарио и делла Ровере. Справедливо ли поэтому говорить, что у Рима кватроченто не было своего художника? Излюбленный мастер основателя папского Рима, Сикста IV, уроженец Форли, Мелоццо дельи Амбрози был великим римским художником Возрождения.

Высокое Возрождение

«Во всей истории итальянского искусства нет эпохи более темной, чем его золотой век», — говорит Вельфлин в своей замечательной книге об искусстве классического Возрождения. Он напоминает о том, что часть произведений Леонардо

исчезла бесследно, а другая часть покинула Италию, что Микеланджело не осуществил своего грандиозного замысла гробницы Юлия II и что даже Рафаэль не имел случая высказаться во всей чистоте и в полном объеме творчества. Современникам Браманте могло казаться, что золотой век итальянского искусства найдет свое совершенное выражение в соборе Св. Петра. Мы знаем теперь, как далеко ушло это здание от художественных верований Высокого Ренессанса. Классическая эпоха не оставила после себя ни одного такого цельного памятника, какие оставило кватроченто, и для нас нет другого исхода, как только, следуя примеру Вельфлина, «восстанавливать ее истинные формы с помощью рассеянных повсюду фрагментов и сомнительных традиций». В Риме эти фрагменты и традиции встречаются чаще, чем где бы то ни было. По своему происхождению искусство классического Возрождения было флорентийским с примесью умбрийского родства, но настоящим его отечеством был Рим, не бывший в то же время родиной ни одного из его великих мастеров. Дав место синтезису, каким было это искусство, Рим еще раз исполнил свою вековую роль. Только здесь мог сложиться душевный тип Рафаэля — тип, избранный однажды Патером как тема вступительной лекции в Оксфорде, ибо он представляет высшее и благороднейшее олицетворение обильного плодами вечного ученичества. Рафаэль в самом деле не переставал учиться всю свою жизнь, умея брать уроки не только у Микеланджело, Леонардо и Перуджино, но даже и у Фра Бартоломео и Себастьяно дель Пьомбо. Вместе с ним живопись Возрождения покинула страну необыкновенных, неповторяемых душевных приключений, где гениальная удача Боттичелли или Мантеньи была все же только счастливой случайностью. Чинквеченто не столько увлекалось процессом творчества, сколько ценило его результаты. Охлажденное воображение его допускало больше сознательности и намеренности. Эта эпоха была способна критически отнестись к деятельности предшествовавших эпох. Она умела очень определенно ставить различные художественные задачи, и это помогало ей разрешать их. Классический момент является моментом равновесия между стремлением и достижением. Уверенность, что совершенство достигнуто, возникает легче всего тогда, когда ясна цель стремлений.

Оттого Высокое Возрождение и накопило так много всем понятных и никем не оспариваемых совершенств.

В Риме, в короткое время, занятое правлением двух пап, Юлия II и Льва X, между 1503 и 1521 годом, как бы осуществилась старая мечта человечества о золотом веке искусств. Для всех последующих поколений то, что было создано здесь в эти годы, свидетельствовало о равенстве душевных сил нового человечества с теми душевными силами, которые нашли свое выражение в лучших произведениях античного искусства. К этой эпохе было раньше исключительно приурочено самое понятие о Возрождении. Мы шире смотрим теперь на Возрождение и знаем его более разносторонне, но годы Рафаэля и Микеланджело удержали свое право на особенное к ним внимание. Название эпохи Высокого Возрождения сохранилось за ними. Больше, чем какая-нибудь иная эпоха, они привлекают каждого итальянского путешественника. От искусства, как и от всякой другой силы, имеющей божественную родину, человек требует прежде всего чудес. И эти чудеса золотого века искусств, собранные в Риме, сыграли немалую роль в истории тяготения к Риму людей различных стран и веков.

Здесь, не выходя из пределов Ватикана, можно видеть главные *mirabilia*¹¹² Высокого Возрождения: Сикстинскую капеллу и станцы и лоджии Рафаэля. Впечатление от Сикстинской капеллы, разумеется, способно удовлетворить всякую жажду необычайного. На свете нет другого такого явного художественного чуда, как ее потолок. Чудесного и выходящего из ряда в нем даже слишком много для общего суждения об искусстве эпохи. К этому делу Микеланджело нельзя ничего примерить уже в силу совершенно беспримерной его обстановки. Достигнуть величайших результатов при таких условиях значило не только сделать чудо, но и осуществить какой-то чудовищный парадокс. Кто не согласится с Вельфлином, называющим потолок Сикстинской капеллы «нелепостью, наказанием для художника и для зрителей». Самое полное торжество одухотворенной формы, какое только было в итальянской живописи, подчинилось роковым образом капризу папы Юлия II, придумавшего для художника такую задачу, которой не придумал бы для него злой гений из волшебной сказки. Микеланджело вышел из испытания героем и победителем, но тем не менее Высокое

Возрождение принуждено оплакивать как неудачу даже эту блистательнейшую из своих побед.

Утомившись от головоломного обозрения вдохновенных образов Микеланджело, посетитель Сикстинской капеллы часто переводит взгляд на стены, покрытые фресками художников XV века. Дивные мастера Тосканы и Умбрии неузнаваемы здесь. На пороге нового столетия кватроченто странным образом собрало в одном этом месте все свои недочеты и слабости. Какая путаница, какая темнота сюжетов и беспорядочность сцен, сколько лишнего и что за детская способность тешиться подробностями, забывая о главном! Прелесть отдельных фигур Боттичелли не в силах рассеять впечатление хаоса, которое производят его фрески. Ничем не лучше его Гирляндайо, Синьорелли, Пинтуриккио. Только один Перуджино из всего ряда написал действительно превосходную фреску. Перед его «Вручением ключей апостолу Петру» отдыхаешь, наконец, от тесноты и неустройства других композиций и, может быть, даже от свержестественности искусства Микеланджело. Ничего не может быть яснее, прямее и сосредоточеннее этой сцены. Открывающаяся за ней просторная площадь позволяет вздохнуть свободно. Важное спокойствие и благородная человечность фигур приводят душу в состояние задумчивое и созерцательное. Единственная тихая минута, возможная в Сикстинской капелле, пролетает перед этой фреской.

По мнению Беренсона, Перуджино был величайшим мастером в искусстве пространственной композиции. Чувство пространства, инстинкт свободного размещения в нем фигур, умение подчинять частности общему замыслу были прирожденными свойствами таланта Перуджино. Достаточным доказательством того могут служить его фреска в упраздненном флорентийском монастыре Санта-Мария Мадалена де Пацци и замечательные пределы алтарного образа в Фано. В этом отношении Перуджино был редким исключением из числа художников кватроченто. Его искусство предсказывало чинквеченто и Рафаэля. Переходя в станцы, обозреватель Ватикана чувствует себя в мире, далеко от миров, созданных художниками XV века, но не совсем незнакомом для того, кто уже видел Сикстинскую фреску Перуджино. Впечатление, испытанное перед «Вручением ключей», повторяется здесь, только с большей чи-

стой, отстоенностью и какой-то особенной серьезностью. Равновесие композиций Рафаэля более торжественно, ибо приведенные в него формы и замыслы более величественны и широки. Здесь понятна вся строго взвешенная важность искусства чинквеченто, вся его, по выражению Вельфлина, аристократичность. В холодноватой и неподвижной атмосфере созданного Рафаэлем мира нет места для эпизода, для живописной и романтической случайности, которую так любили художники кватроченто. В этом мире нет движения и тепла жизни, и даже человечность, еще присутствующая во фреске Перуджино, уже исчезает в нем. Но душа как-то странно вырастает и окрыляется в этих небольших, в сущности, комнатах, со стен которых чудесным образом веет дыхание безмерного, как океан, пространства.

В станцах Рафаэля путешественник оказывается лицом к лицу с самыми совершенными созданиями золотого века Возрождения. Рафаэль не написал ничего более значительного. Очень характерно, что эти темы так отвлечены и так далеки от остро индивидуализированных тем Беллини или Джорджоне. Рафаэль выше всего там, где он суммирует какие-то общие человеческие представления. Объективная правильность как-то сразу далась его образам христианской церкви и античной философии. В этой способности его говорить со всеми и обо всем на языке, понятном каждому, Беренсон справедливо полагает главную причину его мировой славы. Искусство Рафаэля особенно легко сделалось достоянием всех европейских народов. Человечество, может быть, впервые почувствовало свое единство, воспитываясь на Рафаэлевых мифах и на Библии Рафаэля. «Он был одарен, — говорит Беренсон, — зрительным воображением, беспримерным по благородству, легкости и здоровой ясности рождаемых им образов». Кристаллическая твердость, с какой резец Маркантонио закрепил в гравюрах принадлежащую Рафаэлю концепцию античного мира, помогла ей навсегда врезаться в память сменяющихся поколений. И библейскую легенду мы с самого детства слышим, рассказываемую на том языке, на котором рассказал ее Рафаэль, так как каждая картинка в школьной книге исходит отдаленно из форм и положений его искусства. Сближением этих образов христианской мифологии с мифологией античной мы также больше, чем какому-либо другому художнику

Возрождения, обязаны Рафаэлю. Величайшая культурная роль его та, что он окончательно разлучил христианскую легенду с ее восточной семитической родиной и привел ее к античному дереву. Христианство, рисующееся нам в зрительных образах, это и до сих пор эллинизированное христианство Рафаэля.

Действуя так, Рафаэль исполнял веление духа своей эпохи. Слишком часто он сам кажется каким-то духом — собирательным выражением интеллектуальных способностей и душевных качеств, которые никогда не были облечены в плоть и кровь. После более ощутимых, чем действительная жизнь, индивидуальностей кватроченто художественная личность Рафаэля кажется ускользающей, невесомой и прозрачной тенью. В то мгновение, когда искусство золотого века достигло в станцах своей высшей точки, все индивидуальное в нем исчезло, чтобы уступить место величественному явлению самих формальных законов и теоретических истин искусства. Со стен «Диспута» и «Афинской школы» на нас смотрит совершеннейшее воплощение закона композиции. Чтобы понять всю важность этого закона, достаточно сравнить «Диспут» Рафаэля с фреской треченто на ту же тему, сохранившейся в Capellone di Spagna¹¹³, во флорентийской церкви Санта-Мария Новелла. Художник XIV века оказался совершенно беспомощным перед искусственностью и придуманностью сюжета, он не сумел вложить в него художественный смысл и не пошел далее буквальной иллюстрации теоретического задания. С помощью своего мастерского распределения групп Рафаэль превратил иллюстрацию в картину, на которую можно бесконечно любоваться. Художественная и формальная тема влилась в заданную тему изображения церкви и сделала возможным ее существование в искусстве. Задание явилось только поводом для создания такой самостоятельной художественной ценности, как та чуткая и ритмическая линия, которая создает здесь непрерывную связь между группами, очерчивая одну за другой головы святителей и Отцов Церкви.

На противоположной стене «Афинская школа» показывает, что золотой век искусства был наконец действительно обретен, когда волшебный дар ритмической композиции мог соединиться с благородной и свободной темой. В расветной чистоте серебристо-серого тона, украшенного кое-где пятна-

ми нежной лазури, перед нами открывается мир величавых человеческих форм и освобожденных от всякого усилия движений. Поразительная легкость всех групп и фигур является первым впечатлением от этой грандиозной композиции. Вглядываясь в нее, начинаешь понимать, что эта легкость достигнута здесь благодаря безупречному чувству пропорций. Не менее удивительно впечатление простора, свободы и царственной широты, особенно когда отдаешь себе отчет, что на фреске изображено свыше пятидесяти больших действующих фигур. Гениальность Рафаэля не умаляется тем обстоятельством, что закон, которому подчинена композиция, может быть точно выражен геометрической фигурой разомкнутого внизу круга. К такой формуле можно привести большинство композиций Рафаэля — она повторяется в «Диспуте» и в «Парнасе». Искусство чинквеченто не скрывало ни тех формальных задач, которые оно себе ставило, ни тех способов, которыми оно умело их разрешать. Оно как бы гордилось тем, что могло ввести зрителя в самый процесс творчества и отдать ему отчет в каждой линии и в каждом отношении частей.

Иной раз кажется, что ради этой формальной отчетливости оно намеренно жертвовало всякой внутренней глубиной, всякой душевной сложностью. Из таких пустых и малозначащих в отдельности человеческих фигур, какие составляют группы «Парнаса», ему было легче возводить свои невесомые постройку.

Важнейшую черту «Афинской школы» составляет написанная на ее фоне архитектура. Едва ли не большая часть очарования, внушаемого названной фреской, приходится на долю легких и грандиозных арок, уходящих в бесконечность над головами Сократа и Платона. Перспективному углублению этого портика мы обязаны воздушностью и простором открывающейся перед нами сцены. Прекрасные и благородно строгие архитектурные формы совершенно согласуются с равновесием фигур и повышают в зрителе восприимчивость к абстрактной красоте и духовной аристократичности этого искусства. Только великий мастер архитектуры мог создать их, и недаром Вазари рассказывает, что Браманте помог здесь Рафаэлю. На самом деле Рафаэль едва ли нуждался в помощи Браманте, потому что он сам был великим архитектором. Если бы даже до нас не дошли

такие замечательные его создания, как палаццо Пандольфини во Флоренции, мы могли бы догадаться об этом по его живописи. Безукоризненное чувство пропорциональности, стремление к связности и уравновешенности частей, гениальное распределение пространства — все эти черты, присущие живописи Рафаэля в станцах, являются в то же время достоинствами идеального архитектора. И это как раз лучшие черты в творчестве Рафаэля, которому всегда не хватает живописного темперамента, который был гораздо менее проникновенным изобразителем движения и менее тонким и острым рисовальщиком, чем многие художники кватроченто. Одно только архитектурное чувство не изменяло ему никогда. Вельфлин говорит о всем искусстве классического Возрождения, что его следует рассматривать «*sub specie architecturae*»¹¹⁴. Если архитектурен во всем Рафаэль и если Микеланджело был так переполнен архитектурными идеями, что его воображение выплеснуло зачатки будущего стиля барокко, то, значит, именно в архитектуре золотой век и нашел свое высшее выражение. Вне архитектуры чинквеченто не может быть понято. Рим открывает его глазам путешественника, потому что никакой другой город не заставляет так чувствовать архитектуру. Это дает ему истинное право называться столицей «золотого века». Художники классического Возрождения умели бесконечно учиться у развалин Древнего Рима. Под куполом Пантеона «золотой век» почерпал свое вдохновение. Грандиозная простота его и совершенная легкость сделали девизом великих строителей, которых Рим привлекал и воспитывал. Высокое Возрождение опиралось на искусство этих людей так же естественно, как кватроченто опиралось на свои живописные школы Тосканы, Умбрии и Ломбардии. Центральный памятник эпохи, ее подлинный «собор» не дошел до нас в той первоначальной чистоте и строгости, в которой задумал его Браманте. Мы ищем собор Браманте в церкви Консолационе в Тоди и в церкви Мадонна Сан-Биаджо близ Монтепульчиано. Тем не менее дух искусства Браманте может быть хорошо понят в Риме — в светлых пространствах архитектуры, написанной на фоне «Афинской школы», в стройном, как молодое дерево, «*Tempietto*»¹¹⁵, в строгости фасадов Канцелларии и палаццо Жиро. Простые дома в духе Браманте, сохранившиеся еще кое-где на римских улицах, —

на Говерно Веккио и на улице Парламента, выходящей на Корсо, против Араньо, — свидетельствуют о вечной молодости архитектуры, сильной одними пропорциями. Весь гений Браманте был воплощен в его инстинкте мер и чисел. Излюбленные им пилястры достаточно выражали деление его зданий, и его звучные архитектурные оды не нуждались в красноречии колонны. Архитектура Браманте была проникнута крайней сдержанностью, страхом излишества. Она кажется иногда суровой, почти бедной. Настоящий расцвет наступил позднее, вместе с Сан-Галло, Перуцци, Виньолой. Живопись чинквеченто успела неувовимо быстро скользнуть к старости, когда архитектура еще долго являла в Риме пример великолепной зрелости. В лучших постройках Сан-Галло, Перуцци и Виньолы Высокое Возрождение нашло воплощение более полное, чем в станцах Рафаэля и потолке Сикстинской капеллы. В кортиле палаццо Фарнезе, построенном Сан-Галло, соединилось все, о чем мог мечтать «золотой век», — грандиозная простота, строгое совершенство деталей, глубокое равновесие, спокойствие, полная легкость. Истина в искусстве здесь достигнута, и перед ней остается только преклониться.

Ни один из художников Возрождения не был таким подлинным римлянином, как Антонио Сан-Галло. Его современник, Перуцци, путем еще более удивительной интуиции проник в совершенно неизвестное тогда греческое искусство. Чисто греческая дверь Перуцци в церкви Сан-Микеле ин Боско близ Болоньи является настоящим художественным чудом. В Риме Перуцци очаровывает каждого, кто видел вестибюль и дворцы палаццо Массими. Невыгодное и тесное пространство распределено здесь этим последним из великих детей Съены в счастливейшей гармонии, и колонны так живы, так органичны здесь, как редко когда бывали они со времен разрушения греческого мира.

К 1550 году успели сойти в могилу и Перуцци, и Сан-Галло. Рафаэля давно не было в живых, Микеланджело был уже глубоким старцем, но Высокое Возрождение не умирало еще в римской архитектуре. Виньола, стоявший на границе двух эпох, собрал весь опыт своих предшественников в архитектурном каноне «Пяти ордеров». Он был, однако, теоретиком, только таким же инстинктивным, как и все художники «золотого века». Давая писанные законы в своей

книге, Виньола не мечтал о преградах деятельности строителя. Напротив, собственной деятельностью он даже расширил круг архитектуры, выведя ее за городские стены на простор Капраролы, виллы Ланте, виллы папы Юлия III. Искусство плана впервые расцвело на этой папской вилле, посвященной «ad honestam voluptatem»¹¹⁶. Для Рима и римской виллы значение Виньолы огромно. Через него протянулась связь Рима классического с Римом барокко. Про Виньола можно сказать, что в его искусстве ничто не чуждо Риму и все от Рима. Вспоминая Рим, мы, быть может, чаще всего невольно думаем его чистейшими формами.

Чистыми, отвлеченными, важными и нерассеянными впечатлениями обилён опыт исследователя Высокого Возрождения. Неизменная серьезность искусства этой эпохи кажется проистекающей от лежащей в основе ее холодности. Легким холодом веет даже от известной миловидности лиц у Рафаэля. Сердце отказывается принять такой «золотой век», который был бы вовсе лишен улыбки, и эти поиски улыбки чинквеченто прежде всего приводят, конечно, на виллу Фарнезина, построенную Перуцци для мирных радостей той жизни. И «Галатея» Рафаэля, глядя с ее стен, действительно улыбается там, но улыбка ее как-то уж слишком закруглена, пуста и безучастна. И еще раз жизнь только скользит и в этом образе «золотого века»; касание его и здесь легко, как ветер, пролетающий над морем Галатеи. Сама Галатея — не более чем ветер, неуловимый и легкий ветер, которого так много в искусстве Рафаэля. Нельзя не почувствовать здесь, что Рафаэль выражает не все содержание классического Возрождения, хотя бы главная доля в нем и принадлежала ему. Много в этой эпохе понятно только через его учеников. В соседней зале, где написана история Амура и Психеи, посетитель бывает поражен осязательной силой, почти резкостью красных тел на синем фоне и далекой от всякой отвлеченности наглядной прелестью зеленых гирлянд, усеянных цветами и плодами. В бесплотный и бесчувственный мир Рафаэля здесь хлынул поток человеческих эмоций и почти физических ощущений. И это потому, что Рафаэлю принадлежит здесь лишь общий замысел, фигуры же написаны Джулио Романо, а гирлянды — Джованни да Удине. «Famulus»¹¹⁷ Рафаэля — Джулио Романо глубоко и несправедливо обижен сложившимся о нем мнением как

о художнике несамостоятельном и вечно грешащем против заветов своего учителя. Едва ли даже следует считать его учеником Рафаэля в более узком смысле этого слова, чем то можно было бы сказать про большинство художников чинквеченто. Джулио Романо был только своим человеком для Рафаэля и неизменным его помощником. Немыслимо представить его без Рафаэля и вне круга Рафаэлева искусства. Может быть, сам Рафаэль мало нуждался в нем, но в нем и в Джованни да Удине нуждался «золотой век», чтобы сделаться в глазах последующих поколений той действительно счастливой порой, какую он нам теперь кажется. Только благодаря союзу Рафаэля с его помощниками были возможны веселящие сердце лоджии Ватикана. Как громко слышен в них голос Джованни да Удине, этой певчей птицы Высокого Возрождения! Строгие вестибюли и дворы палаццо Массими алле Колонне расцветают улыбкой от разбросанных им там гипсов. И меньше всего надо объяснять, что такое «золотой век», тому, кто видел беседки из виноградных лоз и спелых гроздьев, написанные этим Джованни да Удине на потолке Ватиканских покоев, у входа в апартаменты Борджия.

Джулио Романо выяснился великим художником в своих мантуанских дворцах и росписях стен. В Риме о размере его живописного дарования можно судить по навсегда врезавающимся в память отношениям красного с синим на фресках Фарнезины, по фризам виллы Мадама и по эскизам к мантуанским фрескам, хранящимся на вилле Альбани. Эти эскизы написаны растворенным золотом. Античная тема передана в них с каким-то необыкновенным наслаждением и заразительным счастьем. Эпоха, которая умела смотреть так счастливо, уже не кажется нам холодной. И мы готовы даже простить Джулио Романо его тяжелое иногда движение и частую неровность в деле живописца, ибо, несмотря на это, через него доходит до нас что-то настоящее из той жизни. В станцах Рафаэля она ощущается мало, несмотря на точность отдельных портретов, на правдивость сцен, взятых из действительности. Эпоха Высокого Возрождения чувствуется с большей полнотой там, где Рафаэль выступает не один, а в обществе своих помощников. Он остается тогда чистым духом, объединяющим началом стиля, руководя-

щей нитью, которая направляет их силы, имеющие более человеческое и более жизненное происхождение.

Таким является Рафаэль на вилле Мадама, построенной и украшенной под его руководством Джулио Романо и Джованни да Удине. В памяти путешественника, совершавшего прогулки в окрестностях Рима, она остается одним из самых привлекательных мест, какие ему случилось видеть. Он помнит ее уединение, заросшие травой и цветущим кустарником развалины переднего фасада, пустые и просторные залы, маленький запущенный сад, умолкнувшие фонтаны и вид на Тибр и на Кампанию, открывающийся с ее террас и балконов. Вилла Мадама почти утратила черты обитаемого жилища, но не вполне успела превратиться в руину, и такое соединение сообщает ей особую меланхолическую прелесть. Это одно из верных убежищ, которые современный Рим еще может предложить романтическим сердцам. И вместе с тем это лучший из дошедших до нас образов золотого века Возрождения. Мы узнаем здесь Рафаэля по удивительной ясности и благородной простоте общего архитектурного впечатления, по строгой соразмерности частей и ни на минуту не ослабевающей дорисованности всех форм. Джованни да Удине встречает нас под сводами лоджии своими летящими и танцующими гениями и райскими пейзажами. А в одной из внутренних зал нам остается только преклониться перед таким истинным шедевром декоративной живописи, как фриз Джулио Романо. На глубоком синем фоне великолепны красноватые тела его амуров, его женственные гении, расправившие крылья, его гирлянды бледных цветов и вьющиеся серебряные ленты. Огромное увлечение красотой видно здесь, и такой кипящий темперамент сказывается в каждом движении кисти Джулио Романо, что после этого уже не придет в голову мысль о разобщенности искусства Высокого Возрождения с силами жизни. Нам только трудно примерить это искусство к теперешним понятиям, ибо оно нуждалось в совершенно ином масштабе жизни. Современный человек чувствует себя немного потеряннным в обширности этих зал, и гипсы Джованни да Удине на потолке вестибюля кажутся ему взлетевшими чересчур высоко. Не слишком ли грандиозны пилястры садового фасада для деревенского дома и не слишком ли торжественны арки открытой лоджии? Ее цель может показаться непонятной. Но она была понятна людям

Высокого Возрождения, жаждавшим каких-то колоссальных объемов воздуха. Через широкие арки этой лоджии, построенной Рафаэлем, обильно вливалась сюда чистейшая благодать Божьего мира — пронизанное солнечным светом пространство.

Барокко

1

Современный путешественник не раз испытывает в Риме сожаление о тех временах, когда Стендаль мог бродить по кривым и немощным улицам папского города, искать одиночества среди заброшенных руин или набрасывать страницы дневника в своей комнате на Via Gregoriana¹¹⁸ с видом на купол Петра, поднимающийся над лугами Пратидель Кастелло. Рим многое потерял с тех пор и, чем дальше, тем все больше и больше будет терять из своего, единственного в мире, важного, меланхолического и живописного великолепия. Никакая разумная заботливость не в силах отвлечь от него общую судьбу вещей, повернуть в более привлекательную сторону ход его истории. Достаточно взглянуть на то, что случилось за самое последнее время с местностью к северу от города, между Порта дель Пополо и Понте Молле. Благодаря юбилейной выставке эти места уже неузнаваемы даже для того, кто видел их года два или три назад. Разумеется, прошли времена, когда можно было бы для утилитарных целей снести построенную Виньолой виллу папы Юлия III. Здание осталось в неприкосновенности. Но прелесть этого недавно еще тихого и уединенного места, этой поросшей травой площади и улицы, уходящей под темный свод Арко Скуро, этой настоящей римской *vigna*, окруженной стеной, у которой приютилась мирно дымящая трубой остерия, — все это навсегда исчезло с проведением широкой выставочной авеню, отнявшей у виллы половину ее сада и сделавшей Арко Скуро жалкой игрушкой. Фламиниева дорога становится совершенно современной улицей, и церковка Сант-Андреа, выстроенная там же Виньолой, стоит как печальный и прекрасный островок среди окружающего уродства новых аллей, ипподромов и выставочных

павильонов. На той стороне Тибра фабрики подошли к самой вилле Мадама, и последние дуга у Понте Молле исчезают, чтобы дать место огромному стрельбищу, повторяющему патриотический масштаб и стиль монумента Виктора Эммануила и Дворца юстиции. Строительная лихорадка кажется хронической болезнью новой Италии парламентов и муниципалитетов. Новые кварталы вырастают в Риме с такой быстротой, которая мало оправдывается какими бы то ни было необходимостями. Вместе с тем и старая часть города не дает покоя индустриальному усердию передовых людей. Они начинают разрушать дома даже на Испанской площади и, страшно сказать, — ради вида на бездарный Дворец юстиции предполагают вскоре пробить брешь в живописнейших стенах Навоны! Пройдет много времени, прежде чем Рим своей таинственной силой успеет смягчить и завуалировать резкость всех этих возводимых наспех сооружений. При виде их сожаление о Риме Стендаля, Шатобриана, Ампера и Гете вспыхивает с новой силой. Современному путешественнику постоянно приходит в голову, что его предшественники были гораздо счастливее его в своем знании Рима. Справедливость требует сказать, однако, что при этом упускается одно очень важное соображение. Время Стендаля и Шатобриана было богаче непосредственными и живыми впечатлениями Рима античного, Рима христианского и Рима Возрождения. Но оно мало способно было почувствовать и оценить Рим барокко. Для этого времени XVII и XVIII века были эпохой непосредственно предшествовавшей, то есть более всего подверженной отрицанию и менее всего способной быть понятой. От нас барокко отделено достаточным промежутком столетий. Наш исторический опыт расширился и углубился. Эклектизм наших вкусов всюду находит источники наслаждения. Кто не согласится теперь со словами Буркгардта: «При беглом обзоре Италии есть возможность ограничиваться только знакомством с первостепенными вещами. Но вовсе не тайна, что при недостатке времени подлинную радость внушает не столько созерцание всяческих совершенств, сколько жизнь во всем объеме итальянской культуры. Естественное предпочтение ее величайших и лучших моментов вовсе не должно повлечь за собой исключения из поля зрения других эпох».

Для нас барокко является эпохой, достойной такого же внимания и интереса, как Возрождение и Средневековье.

Нынешний путешественник выигрывает, благодаря этому, богатство впечатлений едва ли не большее, чем он мог потерять в сравнении с современниками Стендаля. Барокко преобладает в Риме. Построенные в этом стиле дворцы и церкви составляют неизменную и типичнейшую черту города. Надо искать в Риме Рим античный, христианский, средневековый, Рим Возрождения. Но Рим барокко искать нечего — это до сих пор тот Рим, который прежде всего узнает каждый из нас. Все то, что определяет характер города — его наиболее заметные здания, главные площади, оживленнейшие улицы, — все это здесь создано барокко, и все верно хранит его печать. Такова площадь перед собором Св. Петра с колоннадами Бернини и фонтанами Мадерны. Таковы Квиринал и фонтан Треви, и таково, наконец, Корсо с церквями Джезу Мария, Сан-Марчелло и Санта-Мария ин Виа Лата, с дворцами Русполи, Киджи, Шарра и Дория. Барокко вполне торжествует в кварталах, прилегающих к Пантеону, и в той части города, которая тянется между Тибром и Корсо Витторио Эммануэле. И это как раз самые лучшие места в Риме. Здесь почти не встречается новых построек. Что же касается до сооружений более ранних эпох, то они тонут среди общей массы зданий, принадлежащих XVII и XVIII векам. Папский Рим хранит неприкосновенной важную простоту своих монументальных дворцов, столпившихся здесь вокруг таких грандиозных церквей барокко, как Сант-Андреа делла Балле, Джезу и Кьеза Нуова.

Нельзя представить себе Рим без церковного фасада в духе барокко, с его типическим делением на два этажа, полуколоннами, пилястрами, дробными фронтонами, нишами, статуями и неизбежными волютами на углах. И эти фасады не только живописная подробность римской улицы, это плод большого и серьезного искусства, жившего в Риме такой деятельной жизнью, какую только можно себе представить на протяжении целых двух столетий. Изучение искусства барокко началось сравнительно недавно. Почин в этом деле принадлежит немецким писателям, ибо Германия оказалась более конгениальной барокко, чем Англия, никогда не знавшая его, или Франция, всегда инстинктивно тяготеющая к классицизму. Книги Гурлита, Вельфлина и Эшера должны сделать для XVII и XVIII веков Италии то, что уже давно сделано для кватроченто и чинквеченто.

И прежде всего трудами этих исследователей выяснена самостоятельная ценность барокко. Никто не может теперь смотреть на него так, как смотрели современники Стендаля, — видеть в нем искаженное и упадочное продолжение Ренессанса. Архитектура барокко явилась в самом деле совершенно новым искусством, сумевшим далеко уйти от всяких реминисценций античных форм и пропорций. Точный художественный анализ показывает, что этот стиль имеет больше прав на имя самобытного и даже органического стиля, чем стиль Сансовино и Палладио. Архитектура Высокого Возрождения никогда не может выйти из круга классических впечатлений Пантеона и Колизея. Но тщетно мы стали бы искать освященных древностью законов и перенесенных из античного деталей в постройках Бернини и Борромини, в том искусстве, для которого высшей похвалой современников были слова «*nuovo, capriccioso, bizzarro, stravagante*»¹⁹.

Вместо стремления к бесстрастному спокойствию, равновесию и круглоте, свойственного классическому Возрождению, барокко сделало своей основой крайнюю эмоциональность, любовь к строительному парадоксу и отвращение к замкнутости отдельных композиций. Спокойная протяженность горизонтальных линий и больших плоскостей исчезла. Барокко всюду, где могло, разбило стену выступами и нишами и раздробило горизонтальные пояса составными профилями сложных пилястров. Более резкие тени повсюду заиграли на фасаде, и большая глубина его сделала перспективный вид здания более подвижным, сильнее меняющимся в зависимости от разных точек зрения. В этом сказались важнейшие тенденции архитектуры барокко — ее поиски живописного впечатления и проникающее ее чувство движения. Как справедливо заметил Вельфлин, рисунок пером хорошо выражает чистоту линий и пропорциональность форм всякого здания эпохи Ренессанса, но только свободно брошенные кистью пятна туши или сепии могут дать понятие о специфической красоте фасада барокко. Длинная прямая линия и обширная плоскость неживописны, и оттого все воображение барокко было направлено на борьбу с неподвижной прямой линией и лишенной теней плоскостью. Вначале оно беспощадно дробило их, позднее почти совсем оставило и прямую линию, и плоскость, и обратилось к кри-

вым линиям и эллиптическим поверхностям. Меняющаяся в каждой точке кривизна эллипса сделала его излюбленной фигурой строителей барокко.

Родоначальником барокко не только в скульптуре, но и в архитектуре считается Микеланджело. По мнению Вельфлина, он не был в этом отношении каким-то исключением среди своих современников. После 1520 года уже не было воздвигнуто ни одного здания, в котором не содержалось бы элементов новой архитектуры. Антонио Сан-Галло и Виньола в иных отношениях были предшественниками строителей барокко. В последнюю четверть XVI века, в годы твердого и решительного папы Сикста V, мы находим новый стиль вполне конституированным в церквах и дворцах, построенных Джакомо делла Порта, Карло Мадерна, Доменико Фонтана, Лунги-старшим и Фламинио Понцио. Этот первый период барокко был отмечен большой сдержанностью, почти суровостью, сильно отличающей его от последующего, второго периода. Некоторые исследователи склонны даже называть этот стиль конца XVI века поздним Ренессансом, оставляя имя барокко лишь для архитектуры XVII столетия. Но следует согласиться с Вельфлином, что было бы трудно найти границу, разделяющую эти стили по существу. Прекрасный фасад Санта-Катерина деи Фунари как бы свидетельствует о принадлежности его автора — лучшего ученика Виньолы — Джакомо делла Порта к Возрождению. Однако в дальнейшем своем развитии именно этот тип фасада сделался самым характерным для барокко, повторяясь в целом ряде церквей. В принадлежности к новому стилю такой церкви, как построенная Мадерной Санта-Сузанна, уже не может быть никаких сомнений. Первая эпоха барокко отличается массивностью, относительной простотой средств, которыми достигается живописность впечатления, и неизменной серьезностью. Особенно внушительны дворцы, относящиеся к этому времени, — палаццо Русполи, постройки Амманати, палаццо Боргезе, построенный старшим Лунги, и палаццо Шарра-Колонна с фасадом Понцио. Полного великолепия эта архитектура достигла в кортиле Сапиенцы, созданном высокоодаренным Джакомо делла Порта. Никакая другая архитектура не выражает настолько же хорошо той важности, той «gravità», которую так ценили люди сеиченто и которая так идет к Риму.

Второй период барокко обозначается около 1630 года, времени, когда достигли зрелости два замечательных архитектора, создавших целую эпоху в искусстве и в летописях Рима — Лоренцо Бернини и Карло Борромини. По словам одного из новейших биографов, в итальянской художественной истории не было после Микеланджело другой такой исполинской фигуры и яркой индивидуальности, как Лоренцо Бернини. Ослепительный блеск сопутствовал всем делам этого неаполитанца по рождению и флорентийца по происхождению. В долгое двадцатилетнее правление Урбана VIII Барберини, Бернини, еще совсем молодой и полный кипучей энергии, сделался не только главным придворным архитектором и полновластным распорядителем римского строительства, но и постоянным советником и доверенным другом папы. Пчелы Барберини летели всюду за этим создателем колоннады Св. Петра, фонтанов на пьядца Навона и Скала Реджиа в Ватикане. Как скульптор он составил себе славу св. Терезой в церкви Санта-Мария делла Виттория и группой Аполлона и Дафны на вилле Боргезе. Тонкость обработки мрамора изумительна в них; с тех пор барокко стало стремиться к всевозможным иллюзиям каменных тканей. Группа св. Терезы с ангелом, приводившая в восхищение сеиченто, беспримерна по энергии и напряженности выраженного в ней острого и болезненного, чувственного экстаза. Одна эта скульптура могла бы уже сказать, как далек Бернини от классического спокойствия и бесстрастия. И еще более далек был, по-видимому, от этого его современник и соперник Борромини. Жизнь так часто сталкивала их между собой, что в конце концов сделала их врагами. Сменивший Урбана VIII Иннокентий X из фамилии Памфили на некоторое время отдалил от себя Бернини и тем самым сделался главным покровителем Борромини. Сант-Аньезе на площади Навона и Сан-Карло у Четырех Фонтанов выстроены при нем. И при нем же Борромини успел возвести те необычайные и причудливые кампаниле барокко, которые изумляют путешественника неожиданным силуэтом на вечернем римском небе. Борромини не был так счастлив, как его соперник. Неудачи его преследовали и довели в конце концов до отчаяния. В припадке меланхолии он перерезал себе горло. Он не был так разносторонне одарен, как Бернини, не обладал его размахом и твердостью воли. Но для

архитектуры второго барокко его сооружения и замыслы фантастичнейших его рисунков едва ли не более даже характерны. Фасады из кривых линий и поверхностей осуществлены им в Сант-Аньезе и Сан-Карло с удивительной свободой и элегантностью. Никем не было превзойдено живописное богатство сложных профилей, нарисованных Борромини для великолепного заднего фасада палаццо Барберини. Его изобретательность по части новых форм и любимых тогда обманов зрения не знала усталости. Борромини сделался легендой барокко. Нет такой странности, такой причуды в римской архитектуре, которая не была бы приписана ему народной молвой, до сих пор не забывшей его имени.

Бернини, Борромини и их многочисленные ученики, среди которых можно назвать Лунги-младшего, Райнальди, Росси, довершили дело строителей, принадлежавших к первой эпохе барокко. Уже в начале XVII века Рим был наполнен монументальными дворцами и церквями, олицетворявшими важность и тяжелое величие папского двора. Но ему не хватало блеска, пышности, парадности. Это явилось, когда Бернини и Борромини ввели новые, более цветистые формы барокко и сообщили им большее движение. Они первые дали полную свободу стремлению к грандиозности, которым была проникнута архитектура сеиченто. Никто не понял в такой степени, как Бернини, что барокко было искусством ансамбля, общего впечатления. Про него, про его школу и про покровительствовавших ему пап можно сказать, что они строили не отдельные дворцы и церкви, но строили Рим. Настоящей целью Бернини были площади, перспективы улиц, живописные фонтаны. Он создавал виды города, картины Рима. Это искусство требовало обширных пространств и открытого неба. Лучше всего его можно узнать перед колоннадой Св. Петра, перед Мостом Св. Ангела, перед фонтаном Треви и Испанской лестницей. И фонтан Треви, и эта лестница исполнены уже после смерти Бернини, но они верно сохранили направление, данное им архитектуре барокко. Прообразом Испанской лестницы была прекрасная лестница у Санти-Систо е Доменико, построенная еще до Бернини Винченцо делла Грека. В Риме есть один любопытный пример того, насколько было проникнуто тогдашнее строительство идеей живописного ансамбля. Это площадь перед церковью Сант-Игнацио. Все окружающие ее дома

обращены к церковному фасаду барокко отлично выдержанными в том же стиле изогнутыми фасадами, с характерными окнами и балконными решетками. Благодаря этой площади и благодаря знаменитому в свое время плафону живописца-иезуита падре Поццо, церковь Сант-Игнацио до сих пор осталась одним из таких мест в Риме, где XVII век кажется сегодняшним днем.

Плафон Сант-Игнацио заставляет сказать об участии живописи в барокко. Оно не так велико, как это могло бы казаться на первый взгляд. Живописность барокко вся построена на игре света и тени, это живописность, так сказать, одноцветная. Искусство современников Бернини — наименее комнатное из всех искусств. Роль живописи, естественно, не могла быть большой в его деятельности, всегда вынесенной под открытое небо. И все хитроумие плафонных мастеров барокко — это, в сущности, попытки открыть небо даже над головами молящихся в храме. Большинство этих церковных плафонов плохо написано и помещено на такой высоте, что сила их цвета теряется для глаз. Гораздо более действительную декоративную черту церковью барокко составляет лепка. Согласование живописи с архитектурой дало, может быть, лучшие результаты в дворцах. Залы палаццо Фарнезе, расписанные Караччи, недоступны для осмотра. Но замечательный пример росписи конца XVI века можно видеть в большой галерее палаццо Колонна. Довольно посредственные плафоны с эпизодами битвы при Лепанто окружены здесь великолепной декоративной живописью, изображающей группы пленных турок, трофеи победы, знамена. Богатые одежды пленников сверкают золотом и восточной пестротой. Над ними развеваются снежно-белые шелковые знамена с синими и зелеными полосами. Чистота всех оттенков напоминает драгоценный фарфор. Расположение групп говорит о гениальном декоративном чутье придумавшего их художника.

XVII век выразился не столько в картинах, сколько в картинности своего строительства. Он и пейзаж любил не столько написанный, сколько построенный. Не краски и кисти, но сама природа была послушным орудием для живописного воображения барокко. Вода и зелень были для него таким же материалом творчества, как мрамор, травертин и гипс. Самым прекрасным из созданий XVII века была римская

вилла, в которой выстроенное из камня здание является лишь частью архитектурного целого, объемлющего и зелень садов, и воды фонтанов, и, может быть, даже открывающийся вдаль вид на Кампанью. Первыми опытами римской виллы, принадлежавшими еще классическому Возрождению, были вилла Мадама, сады Фарнезе на Палатине, вилла папы Юлия III и вилла д'Эсте в Тиволи. Немногое осталось теперь из прежнего расположения садов виллы Мадама и садов Фарнезе, и даже от «vigna»¹²⁰ папы Юлия сохранилась лишь меньшая часть. Прекрасный мраморный фонтан с кариатидами, окруженный лоджеттами и нишами, был, впрочем, и тогда ее художественным центром. Точность и красота всех деталей свидетельствует о близком участии Виньолы не только в проекте, но и в исполнении этой виллы. Простота украшений, легко намеченная вариация уровней обращаются здесь к воображению, воспитанному еще в суровых архитектурных вкусах «золотого века». Напротив, вилла д'Эсте в Тиволи поражает грандиозным ансамблем, стремительным падением уровней, обилием декоративных статуй и сооружений, мощными фонтанами и большими массами вечной зелени. Она открывает путь настоящим виллам барокко.

Фраскати особенно богато ими. Делла Порта создал там грандиознейшую из вилл сеиченто — виллу Альдобрандини. Колоссальный дом ее видно из Рима от Латерана. В таком же преувеличенном масштабе исполнена терраса и ведущие к ней въезды, рассчитанные на целые поезда кардинальских карет. Из бесчисленных декоративных сооружений, разбросанных некогда в ее садах, сохранились лишь водяной театр и водяная лестница. Исполинский размер этой затеи барокко обрек ее на быстрое разрушение. Вилла Альдобрандини глубоко печальна теперь с рассыпающейся мишурой своих терракотовых декораций, со своими чудовищно искривленными вековыми платанами, со своими пустынными террасами, откуда открывается безмерный вид на Кампанью. Более жилой вид сохранили другие Тускуланские виллы: Ланчелотти, Мондрагоне, Конти, Фальконьери. Вилла Конти головокружительно богата фонтанами, лестницами. Здесь можно видеть, какую страсть возымело вдруг барокко к лестницам и балюстрадам и как понимало оно картинность их

на фоне темных рощ и в соседстве воды, убирающей камень ступенек нежным ковром зеленого моха.

Постепенно виллы барокко окружили Рим со всех сторон и вошли в его стены. Виллой всегда был папский сад у стен Ватикана, украшенный прекрасным «казино Пия IV», где Пирро Лигорио так гениально разместил три окна, — сад, наполненный шумом фонтанов, запахом цветов и пением птиц. За городскими воротами раскинулись виллы Боргезе, Дория-Памфили, Альбани. В самом городе вилла Маттеи увенчала Целий рощами пиний и лавров, густыми аллеями дубов. Там, перед видом на Кампанию, среди саркофагов и мраморных обломков, святой Филиппо Нери (святой барокко!) беседовал с учениками, как говорит поминающая его надпись, «о вещах божественных». Для Людовизи великий Ле Нотр рисовал сады, погибшие при постройке новых кварталов одновременно с садами виллы Негрони-Массими на Эсквiline, в которых проводил некогда счастливые минуты молодой Бекфорд. Этой участи пока избежала вилла Альдобрандини, так неожиданно возвышающая свои лавры, кипарисы и пинии и каменные шары с геральдическими звездами над суетой Via Nazionale¹²¹. Другой остров вечной зелени и играющих вод путешественник найдет на вилле Колонна, занимающей весь склон Квиринала до церкви Апостолов. Здесь, в центре современного Рима, можно совсем забыть о его существовании. Когда смотришь с верхней террасы этой виллы, новый Рим странным образом исчезает из глаз, теряется в море благородно потемневших черепичных крыш, горячо окрашенных стен, плывущих в небе куполов, колонн, обелисков, церковных фронтонов, причудливых колоколен, — в старом Риме барокко.

Архитекторы века Бернини чувствовали себя в самом Риме, как на обширнейшей из тех вилл, где все было подчинено глазу и воле художника. Здесь барокко нашло превосходное применение своему умению обращаться с водой. Рим обязан этому искусству своими бесчисленными фонтанами. Они больше, чем что-либо другое, показывают, насколько глубоко вошло искусство барокко в тогдашнюю жизнь. Ибо фонтаны не только стали воздвигаться по приказу пап на площадях и главных улицах, но распространились по всем закоулкам города и перешли во дворы. У барокко была своя доля в замкнутой, тихой и простой жизни малых палаццо,

немногим превосходящих размерами обыкновенные дома. И эта сторона его, о которой не подозреваешь в первое время, трогает как-то особенно. На Яникуле еще сохранилась в пределах города небольшая вилла, служившая местом собраний процветавшей некогда Аркадской академии, и на воротах ее еще осталась надпись «Боско Парразио». Маленький сад, состоящий из вечнозеленых дубов и лавров, хранит следы былой архитектурности: греческий театр наверху, террасы, остатки затейливых лестниц, сходящихся вниз у фонтана. Что за волшебное это место до сих пор и какая истинная величавость и в то же время приветливость удержана даже в разрушении этой скромной виллой! Таких мест, очарованных духом барокко, должно быть, еще немало в Риме. Сад мальтийского приората на Авентине одно из них, но какие-то еще более интимные и тонкие впечатления красоты сеиченто и сеттеченто можно встретить во внутренних дворах построенных в те века второстепенных и незначительных палаццо Викариато, Санта-Кроче, Массими аль Арачели и дель Грилло. Эти остатки прежних украшений обречены на гибель, и оттого еще более хрупкой и трогательной кажется их прихотливая живописность и элегантность. С таким чувством смотришь невольно на фонтан во дворе Палаццо дель Грилло, недалеко от форума Траяна. Плющ увивает его обвалившийся кое-где фигурный фронтон и свешивается с него прекрасными гирляндами. Внизу гипсовые божеества поддерживают вазу излюбленным движением барокко. От сада остался лишь маленький уголок, и подступившие к нему новые дома заслоняют солнце, такое необходимое для растущего здесь апельсинового деревца. Фонтан окружен умиранием всего, что увидело жизнь когда-то вместе с ним. Тень, в которую он погружен, кажется вечной тенью. Только искусство, создавшее его, озарено какой-то улыбкой, далекой от всякой холодности и неискренности, в которой так часто упрекают барокко.

2

Барокко не только архитектурный стиль, даже не только новый принцип в искусстве. Это целая эпоха в истории нравов, понятий и отношений, феномен не только эстетический, но и психологический. У барокко были не только свои церкви

и дворцы, у него были свои люди, своя жизнь. Они не менее живописны, чем его архитектура. Важность прелатов того времени была достойна важности дворцов, построенных для них делла Порта и Понцио. Пышность их этикета не уступала декоративному убранству церквей в духе Бернини. Сеиченто было веком громоздкой и цветистой учености, и что-то из этой учености есть в сооружениях Карло Мадерна и Доменико Фонтана. И оно было в то же время веком странных затей и причуд, и недаром Борромини был сыном этого века. Религиозный пафос и страсть к обилию украшений сочетались как в искусстве, так и в жизни барокко. Повсюду наплыв преувеличенных эмоций, опрокидывающих всякое спокойствие и нарушающих всякое равновесие. Повсюду слишком пышное воображение, одинаково волнующее архитектурные линии и человеческие биографии. Свет и тени прихотливо дробятся на кривых поверхностях церковных фасадов и в разнообразии судеб и характеров. Диссонансы искусства повторяются в жизни. XVII век создал церковную музыку и итальянскую комедию. Хохот комедии смешался в нем с песнопениями Палестрины. Ирония выступила сквозь его велеречивое благочестие и торжественную обрядность.

Как нарочно, около того времени в Риме поселилась женщина, которую можно назвать истинной дамой барокко. То была отказавшаяся от престола и перебившая религию Христина-Александра, королева шведская, дочь великого протестантского короля и героя Густава-Адольфа. Ей не было тогда еще тридцати лет. По всей Европе распространилась молва о смелости ее характера и мужественности ума, о ее глубокой образованности и скандальных любовных похождениях. Маленький бедный двор северного королевства томил ее скукой своих дел и провинциальностью развлечений. Ее детство было отравлено мрачностью протестантского благочестия матери, которая проводила целые дни в комнате, затянутой черным, с наглухо закрытыми окнами и зажженными свечами. Христина пожелала жизни более украшенной и религии менее темной. Воображение увлекало ее в Рим: она легко пожертвовала своей обедней и своей короной ради того *dolce vivere*¹²², того блаженного существования, которому она могла предаться только в тогдашнем Риме.

Для Рима сейченто приезд Христины был целым событием. Только что взошедший на престол папа Александр VII торжествовал в этом обращении королевы победу церкви. Ее ожидала пышная встреча в духе барокко. Исполинский палаццо Фарнезе был приготовлен для приема Христины с ее свитой. У ворот города ее ждала карета, запряженная шестеркой и исполненная по рисунку Бернини, — подарок папы. Но Христина не нуждалась в карете — она въехала в город верхом, на мужском седле. Собравшиеся на улицах толпы народа в первый раз увидели эту женщину, которая была после того в продолжение тридцати пяти лет одной из странных достопримечательностей Рима. Она не была хороша собой. По описаниям современников, она была небольшого роста, худощава, плохо сложена, с очень смуглым лицом и большим носом. Особенно неприятное впечатление производил на римлян ее низкий и грубый голос. Но на портрете, рисованном и гравированном искусным Нантейлем, лицо Христины кажется значительным и располагающим. Во взгляде ее больших глаз чувствуется живость и острый ум.

О том образе жизни, который Христина думала вести в Риме, можно заключить из ее слов. «Мое времяпрепровождение, — говаривала она, — состоит в том, чтобы хорошо есть и хорошо спать, немного заниматься, приятно беседовать, смеяться, смотреть итальянские, французские и испанские комедии и вообще жить в свое удовольствие». Папа Александр VII был на первых же порах несколько смущен теми малыми заботами о благочестии, которые проявляла новообращенная. Но он благоразумно отложил свои увещания до окончания карнавала. Карнавал того года остался надолго в памяти благодаря особому разнообразию и пышности увеселений, придуманных для Христины. Он был даже назван в честь нее карнавалом королевы. Римская знать соперничала в великолепии устроенных ради нее празднеств. Князь Памфили воздвигнул перед своим дворцом эстраду, на которой избранное общество проводило дни и ночи за пиршествами и азартной игрой. Барберини тешили Христину турнирами, фейерверками, скачками и костюмированными шествиями на прилегающей к их дворцу площади с фонтаном Тритона. В палаццо Альдобрандини шесть тысяч человек слушали новую оперу, переполненную всякими диковинными явлениями, вплоть

до арабского каравана с верблюдами и слонами, несущими на спине башни. Может быть, слон с обелиском на спине, поставленный Бернини перед Санта-Мария sopra Минерва, является каким-то воспоминанием об этом вечере.

Во всех празднествах и увеселениях Христине принадлежало первое место. В этом городе, где первым человеком был папа, всегда чувствовался недостаток в первоприсутствующем лице забав и развлечений. Казалось, судьба определила эту роль бывшей шведской королеве. Около нее собиралось все, что было в Риме блестящего и преданного наслаждениям. Христина легко нашла себе множество новых друзей, из которых самым верным и близким к ней сделался молодой, красивый и элегантный кардинал Адзолини. Коррадо Риччи сообщает («La vita barossa»¹²³), что Адзолини заслужил расположение королевы, рыцарски расстелив у ее ног свою кардинальскую мантию, когда она однажды не решалась выйти из кареты на грязную площадь перед Сан-Луиджи дельи Франчези. Среди всех удовольствий не была забыта и ученость. Зная семь языков, штудировавшая классиков, владевшая лучшей библиотекой своего времени и писавшая афоризмы, Христина ознаменовала первые годы своего пребывания в Риме основанием Аркадской академии, о которой напоминает Боско Парразио на склонах Яникула.

Если бы она ограничилась только этим, она не была бы еще вполне художественной фигурой барокко. Бедный папа Александр VII скоро испытал на себе все странности ее характера. Церковные службы очень рано прискучили ей, даже несмотря на сопровождавшую их оперную музыку. Поведение Христины становилось все менее и менее достойным ее благочестивого подвига. Случалось, что торжественная месса бывала прервана взрывами ее резкого хохота в то время как склонившийся к ее уху кардинал передавал ей шепотом подробности шедшей вчера комедии. Папа старался, как мог, спасти положение; он долго делал вид, что ничего не слышит и не знает. Его увещания были кротки и недействительны. Он не успел добиться от Христины даже того, чтобы она носила в церквях четки, как подобает всякой католической даме. Христина смеялась над ним открыто и угрожала уехать, если ей будут надоедать советами. Поведение ее становилось все более и более свободным и общество, ее окружавшее, все менее и менее торжественным. В ее дворце

прелаты смешивались теперь с искателями приключений, сладкоголосыми и женоподобными кастратами, педантами в огромных париках, комедиантами и поэтами из Аркадской академии. Все вечера Христина проводила в театре, где держала себя так, что римский народ скоро перестал стесняться ее. Однажды она опоздала к представлению, публика выражала досаду и нетерпение свистками и криками. Христина поднялась в своей ложе и начала комически раскланиваться. В другом подобном же случае на свист она отвечала свистом. Теперь, как только она появлялась на улицах, острые на язык сограждане Пасквино кричали ей любезности в духе итальянской комедии. Христина откликнулась на это, высунувшись в окно кареты и изрекая афоризмы гораздо менее церемонные, чем те, которые она сочла нужным напечатать. Все это ей очень нравилось. Не нравились только прижимки в деньгах, которыми святой престол рассчитывал обратить ее на путь истинный. Она решила проучить папу и, продав часть имущества и драгоценностей, села на корабль и уехала во Францию. После ее отъезда палаццо Фарнезе являл вид разрушения. Свита королевы расхитила серебряную посуду, сорвала со стен гобелены, распродала картины и даже сняла часть медных листов, которыми была покрыта крыша.

О впечатлении, которое Христина произвела во Франции, можно судить по следующему отрывку из мемуаров мадемуазель де Монпансье, принцессы королевского дома. «После балета мы вместе с королевой отправились в комедию. Там она меня удивляла чрезвычайно. Чтобы выразить свое одобрение местам, которые ей нравились, она клялась именем Бога. Она почти ложилась на своем кресле, протягивала ноги в разные стороны и задевала их за ручку кресла. Она принимала такие позы, какие я видела только у Травелина и Жоделе, арлекинов итальянской и французской комедии. Она громко читала вслух стихи, которые ей запомнились, и говорила о тысяче вещей, и говорила, надо сознаться, очень хорошо. Иногда ее охватывало глубокое раздумье, она сидела некоторое время молча и тяжело вздыхала и затем вдруг просыпалась и вскакивала на ноги. Она во всем совершенно необыкновенна!» Надо добавить к этому, что и в costume Христины арлекин зачастую брал верх над королевой сеиченто. Она высадилась на французский берег

в цветном камзоле мужского покроя с лентой через плечо и доходящей до колен короткой юбке, в белых чулках и башмаках, в напудренном парике, прикрытом широкополой шляпой с большим пером.

Во Франции Христина была встречена холодно и поспешила назад в Рим, куда звал ее, напуганный ее решительностью, папа. Но по дороге она получила известие о появлении в Риме чумы и принуждена была остановиться в Пезаро.

Некоторое время она жила там, соскучилась ждать и вернулась снова во Францию. Фонтенебло было отведено ей для жительства. Она ознаменовала свое пребывание в нем ужасной расправой со своим любовником, маркизом Мональдески. Этот Мональдески сменил кардинала Адзолини, впрочем, кардинал до конца дней Христины остался ее преданным другом; в ее завещании он был назначен первым наследником. Мональдески состоял при Христине главным управителем ее дел и пользовался неограниченным доверием королевы. Это был типичный авантюрист сеиченто, соединявший в себе к тому же все качества, необходимые для фаворита. Его погубила вражда с другим подобным же кавалером двора Христины, неким Сантинелли. В конце концов Мональдески совершил несколько неосторожностей, и Сантинелли мог явиться в Фонтенебло, имея в руках неопровержимые доказательства его вины.

В чем именно заключалась вина Мональдески, с точностью не известно. По-видимому, то были письма, где фаворит имел несчастье слишком громко говорить о милостях к нему королевы, не удержавшись при этом от оскорбительных насмешек над ней. Как бы то ни было, получив эти письма от Сантинелли, Христина призвала Мональдески в одну из комнат дворца, где находились уже Сантинелли и еще двое преданных ей людей, все с обнаженными шпагами. Она пригласила туда же аббата Ле Бель, который и оставил рассказ об этом трагическом происшествии. Ле Бель был свидетелем того, как Христина предъявила Мональдески какие-то бумаги и письма, как тот сначала отрицал вину, но потом, уличенный, упал на колени и умолял о прощении. Королева слушала его с невозмутимым спокойствием, стоя на ногах и оперевшись на трость из черного дерева с шаром наверху. «Будьте свидетелем, — сказала она, обращаясь к аббату, — что я не тороплю его и даю ему случай оправдать-

ся». Раскаяние Мональдески не заставило ее поколебаться. Через некоторое время она произнесла громким голосом: «Отец, вручаю вам этого человека, приготовьте его к смерти и молитесь об его душе». Затем она вышла из комнаты.

Мональдески рыдал и умолял о спасении аббата и трех вооруженных людей. Один из них, пошептавшись с товарищами, пошел просить королеву о смягчении участи несчастного кавалера. Он вернулся со словами: «Маркиз, подумай о Боге и позаботься о душе. Тебе надо умереть». Тогда Ле Бель в свою очередь пошел усовещивать Христину. Он нашел ее спокойной и твердой. На все доводы аббата она отвечала: «Он должен умереть». Ничто не могло спасти Мональдески. Когда Ле Бель вернулся, несчастный маркиз понял все по его лицу, упал на колени и стал исповедоваться. По прошествии нескольких минут убийцы начали приближаться к нему. «Маркиз, готов ли ты, кончил ли ты исповедоваться?» — спросил один из них и, не дав ответить, нанес ему ужасный удар шпагой в живот. Издавая отчаянные крики, Мональдески пытался бежать, силы ему изменили, он упал на пол и пополз, как затравленное животное. Удары сыпались на него, но долго никому не удавалось нанести ему смертельный удар. Вся комната была залита кровью, и шум отчаянной борьбы должен был доходить до ушей королевы. Наконец Мональдески испустил дыхание. Узнав о его смерти, Христина заплакала и стала молиться Богу.

Убийство в Фонтенебло возбудило всеобщее негодование во Франции. Христина приготовилась к отъезду, но сама она не была смущена нимало и даже показывала своим гостям ту комнату, где была совершена зверская расправа. Через несколько месяцев она появилась в Риме и продолжала вести там прежний образ жизни. Убийство не было большой редкостью в обиходе барокко. Александр VII не имел никаких выгод раздувать эту историю. Скрепя сердце он приветствовал королеву, прислав ей в подарок четыреста фиасок ее любимого вина. Но, считая главным виновником преступления Сантинелли, папа обратил свой гнев на него. Сантинелли сделался теперь самым доверенным лицом Христины. Может быть, он и не был ее любовником, так как всем было известно о его страстной любви к герцогине Чери, счастливо избавившейся около этого времени от своего первого мужа при помощи яда. Папа решил воспрепятствовать

браку Сантинелли с Чери. Он заточил герцогиню в монастырь, потом в замок Св. Ангела, потом сослал в Неаполь. Христина деятельно защищала своего кавалера, папа отвечал на это уменьшением ее доходов. Королева должна была на сей раз уступить и даже расстаться совсем с Сантинелли, который отправился искать счастья в Венецию.

В конце концов Сантинелли добился-таки своего: через девять лет герцогиня Чери, не забывшая своей страсти в тюрьмах и монастырях, бежала с ним и вышла за него замуж. Христина тем временем все больше и больше тяготилась своей зависимостью от папы. С целью поправления денежных дел она предприняла даже путешествие на родину. Там она была встречена очень дурно, на обратном пути узнала о смерти Александра VII и остановилась в Гамбурге, чтобы выждать результатов конклава. Ожидая со страхом известий об избрании папой своего врага, кардинала Фарнезе, она занялась поисками философского камня вместе с алхимиком Борри и астрологом Бандиерой. Новости, пришедшие из Италии, были благоприятны: под именем Климента IX папой был избран ее большой друг, кардинал Роспильози, назначивший своим секретарем кардинала Адзолини. Она со всей поспешностью устремилась в Рим.

На несчастье Христины, Климент IX умер через три года. Его преемник, Климент X, был холоден с ней. Но теперь Христина решила не обращать больше внимания на расположение папы и прочно обосновалась в Риме. С тех пор и до конца дней она безвыездно жила в палаццо Корсини на Лунгаре, занимаясь своей академией и своей библиотекой, услаждаясь операми, комедиями, тонкими обедами и азартной игрой. За Климентом X последовал Иннокентий XI, крутой и непокладистый старик, закрывший в Риме все театры и отравивший последние годы Христины. Она выдержала жестокую борьбу с этим папой, отменившим право убежища, которым пользовались до тех пор в Риме дворцы, занятые представителями иностранных держав. У королевы нашелся могущественный союзник в лице французского посланника маркиза де Лаварден, который, опираясь на восемьсот вооруженных людей, смеялся над требованиями папской полиции. Христина не располагала таким войском, но в ее дворце нашло убежище множество людей, имевших дело с судом и властями. Нижние этажи палаццо Корсини

были наполнены смельчаками всякого рода, изгнанниками, беглецами и просто бандитами. Папские сбирьы были бессильны против них, и эти люди, со слезами на глазах свидетельствовавшие свою преданность Христине, в случае надобности показали бы Риму давно не виданное зрелище междоусобной войны на улицах.

Этой странной гвардией королевы, доставлявшей прекрасный сюжет для Калло, начальствовал отчаянный авантюрист, бывший в то же время ее последней сердечной привязанностью, некий маркиз дель Монте. Его репутация дуэлиста, волокиты и отъявленного мошенника была достойна одного из бравых капитанов итальянской комедии. Постаревшая Христина прощала ему измены и грубость обращения, доходившую, как говорили, до побоев, ради минут, свидетельствовавших о самой пылкой его преданности. Последняя любовь считает только счастливые минуты. Когда дель Монте внезапно умер, во время приготовления к какому-то карнавалному празднеству, Христина увидела в этом предзнаменование своей скорой смерти. В самом деле, она немногим пережила маркиза. Она умерла в апреле того же 1689 года. На ее похоронах барокко дало простор своей любви к мрачной пышности погребальных обрядов. Оно воздвигло своей даме торжественную гробницу в самом соборе Св. Петра. И долгим титулом оно заменило завещанные королевой простые слова эпитафии: *Vixit Christina Regina Deo annos LXIII*¹²⁴.

Пиранези

Пиранези был последним явлением художественного гения Рима. Он появился как раз в ту минуту, когда на земле Рима прекратилось многовековое сотрудничество искусства и природы. XVIII век только что внес последние архитектурные и живописные черты в картину Рима. Пиранези оставалось увековечить ее в своих гравюрах. Последние сооружения папского города — фонтан Треви, вилла Альбани, казино виллы Памфили — изображены в них наряду с руинами классического Рима. И самые эти руины как бы застигнуты им в последние часы их дикого, естественного и нетронутого великолепия, накануне вторжения в их

глубокий покой ученых розысков, охранительных забот и классической моды.

В создании этой моды гравюры Пиранези сыграли большую роль, а его познания, добытые долгим опытом жизни в античном, дали многое для научной археологии. Но, действуя науке и питая неоклассические вкусы эпохи, Пиранези не был в то же время похож на ученых и дилетантов XVIII века. Чужды были ему и свойственные Гете созерцательность, всеобщность, душевный мир. Любовь к преувеличению и крайностям, драматизм таланта и беспокойный нрав делали его естественным романтиком. В классическом мире его не столько привлекало величие созидания, сколько величие разрушения. Его воображение было поражено не так делами рук человеческих, как прикосновением к ним руки времени. В зрелище Рима он видел только трагическую сторону вещей, и поэтому его Рим вышел даже более грандиозным, чем он был когда-либо в действительности.

В характере Пиранези было много черт авантюриста. Жизнь его шла неровным и стремительным темпом. Он был уроженцем Венеции, старого города авантюристов и романтиков. Отец его был там простым каменщиком. С малых лет Пиранези рисовал и готовился быть архитектором и гравером. Его ранние способности и редкая красота скоро заставили говорить о нем не только в своем квартале, но и на Риальто. Он стал мечтать о Риме еще юношей, когда влюбился в одну девушку, незадолго перед тем приехавшую оттуда и рассказывавшую ему про Рим всякие чудеса. Восемнадцати лет он уже был в Риме, не имея ничего, кроме отцовского благословения и шести серебряных монет в месяц.

История того, как молодой Пиранези завоевывал себе в Риме имя художника и возможность существовать, должна содержать страницы изумительной энергии. Твердая вера в свое призвание помогала ему побороть все препятствия. Ему приходилось голодать по целым месяцам, и часто судьба знакомила его на опыте с образом жизни тех римских нищих, которых он так любил впоследствии изображать среди античных руин. Большие затруднения причиняли ему его вспыльчивость, неуживчивость, его неукротимый нрав. Не один раз он стоял на границе преступления. Узнав, что гравер Вази, у которого он учился, утаивает от него различные секреты ремесла, он покушался убить Вази и только

случайно избегнул тюрьмы. Среди всех этих случайностей странной, но впрочем счастливой случайностью была его женитьба. Однажды он сидел и рисовал что-то на *Samro Vaccino*¹²⁵ — на тогдашнем Форуме. Проходившая мимо девушка, в сопровождении маленького брата, привлекла его внимание своими черными глазами и стройной фигурой. Он вступил с ней в разговор и узнал, что она дочь садовника виллы Корсини. Бросив карандаш, он неожиданно вскочил на ноги и прямо спросил ее, хочет ли она выйти замуж. Утвердительный ответ позволил ему повести дело таким образом, что у родителей девушки не было ни времени, ни возможности отказаться. Через пять дней после этого происшествия он отпраздновал свою свадьбу. Сто пятьдесят пиастров, полученные в приданое, дали наконец Пиранези немного отдыха от нужды. О видениях, посещавших молодость Пиранези, и о той лихорадке, какой было охвачено его воображение, свидетельствует выпущенная им тогда серия фантастических офортов, так называемых *Carceri*¹²⁶. Это странные и кошмарные видения тюрем, переполненных орудиями пытки. Де Квинси описывает их в своих «Признаниях потребителя опиума»: «Некоторые из этих гравюр изображают высокие готические залы. В них расположены приборы и машины: колеса, краны, канаты, рычаги, обнаруживающие огромную силу и способность преодолеть всякое сопротивление. Вы видите, как вьется лестница вдоль стены и по ней карабкается кверху сам Пиранези. Проследите немного вперед его путь, и вы увидите, что лестница приходит к внезапному обрыву, без всякой балюстрады, и, таким образом, тот, кто поднимается по ней, может прийти только к падению в пропасть. Что же будет с бедным Пиранези? — можно надеяться, по крайней мере, что здесь конец его трудного пути. Но поднимите глаза выше, и вы увидите второй ряд лестниц, еще выше первого, и Пиранези опять там, на этот раз у самого края бездны. Еще поднимите глаза, и еще более воздушный ряд лестниц увидите вы, и еще раз бедный Пиранези совершает там свой подвиг восхождения. И так далее, пока наконец и прерывающиеся лестницы, и Пиранези с ними не исчезнут во мраке, окутывающем вершину залы. Точно такую же силу вечного возрастания и повторения проявляла та архитектура, которую я сам видел в моих снах».

Даже в бреду Carceri Пиранези оставался великолепным архитектором. Тюрьмы его видений открывают сквозь затейливую путаницу лестниц, переходов и неведомых машин превосходно распределенные пространства и безграничные перспективы. Самое страшное в этих рисунках, кажется, колоссальная тяжесть и мощь каменных стен, сводов, арок и столбов. Как должен был чувствовать Пиранези каменные массы базилики Константина и терм Каракаллы! Ему почти никогда не приходилось строить что-либо. Существуют только в набросках его проекты каких-то фантастических и огромных зданий классической архитектуры. Ни у египетских фараонов, ни у римских императоров не хватило бы могущества, чтобы построить эти здания. По их величественным лестницам могли бы взойти целые народы, и целые города могли бы поместиться под их стремительно взлетающими арками.

Не Carceri и не эти фантазии составили славу Пиранези. Известность пришла к нему после того, как он стал издавать свои виды римских развалин. Такие виды и изображения художественных античных предметов — ваз, канделябров, треножников — занимают главную часть в его *oeuvre gravé*¹²⁷, состоящем из полутора тысяч листов. Количество это свидетельствует о беспримерной энергии Пиранези. Не только он никогда не знал усталости, но каждый из его листов несет на себе печать страстного увлечения. Руины Рима никогда не переставали вызывать в нем подъем духа и воображения. Он любил бродить среди них при луне, стремясь найти их истинное выражение в решительных контрастах света и тени. Зная только два цвета — черный и белый, Пиранези умел быть замечательным колористом. Хорошие оттиски его офортов отличаются ни с чем не сравнимой глубиной и бархатистостью черного тона. Его гравюры способны лучше украсить стену, чем любая картина.

Работая среди развалин Рима, Пиранези, конечно, мало думал о тех любителях, которые стали потом украшать его римскими видами свои комнаты, уставленные мебелью Чиппенделя и Роберта Адама. Он не обращал никакого внимания даже на то, что его необыкновенная производительность понижала цены его листов. Он жил в каком-то странном мире опрокинутых и заросших кустарником стен, разбитых плит, громоздящихся друг на друга барельефов,

изъеденных временем алтарей. Длиннобородые и дикие козлы пасутся среди них, отыскивая траву, или там бродят тревожно жестикулирующие романтические фигуры людей, представляющих нечто среднее между разбойниками, нищими и энтузиастами древности.

Сам Пиранези был похож на одного из них, когда пробирался сквозь заросли, окружавшие тогда виллу Адриана. Смерть застала его в то время, как он работал над изображениями ее развалин. Он еще успел попутно высказать гениальные догадки об ее плане и расположении, которые подтвердились впоследствии исследованиями археологов. Знание его могло быть точным. Но, зная, как никто, римские руины, он менее всего стремился к буквальной правде изображений. Он передавал впечатления грандиозного с той силой, с какой чувствовал их сам, то есть в несколько раз сильнее, чем их чувствует обыкновенный человек. Триумфальные арки, храмы и римские мосты были поняты им не как создания людей, но как дела героев. Простые дорожные плиты на его *Via Appia*¹²⁸ исполнены необыкновенным величием. Это величие было в его собственной душе. Его дух вселялся в камни древних зданий, и точно веяния его колебали ползучие травы, свешивающиеся с их карнизов и фронтонов.

Для Пиранези, отлично знавшего место, общий вид и детали каждой римской руины, было мало только такого спокойного и подробного изучения. Его воображение любило соединять все формы и живописные черты развалин в одном мгновенном видении. Фронтисписами к собраниям его римских видов служат изображения уходящих в бесконечность античных дорог, по обеим сторонам которых возвышаются колоссальные здания. Они напоминают гробницы вдоль Аппиевой дороги, но только увеличенные в десятки и сотни раз. Они громоздятся друг на друга в несколько этажей. Легионы разбитых статуй, тучи обелисков, ваз, урн, саркофагов, алтарей, барельефов, герм, капителей и масок усеивают их. Увитые плющом деревья раскидывают среди них свои ветви. Маленькие человеческие фигурки на античной мостовой кажутся рядом с ними пигмеями. Перед этими горами мраморных изваяний и архитектурных форм чувствуешь себя раздавленным. Надо было быть Пиранези, чтобы не почувствовать этого!

Надо было родиться безумствующим романтиком, чтобы с такой решительностью и вечной тревогой души искать трагическое в развалинах Рима. Судьба заставила искусство сказать последнее слово в Риме гравюрами Пиранези. Содержанием этого последнего из процветавших в Риме великих искусств был пафос разрушения.

Римская Кампанья

1

Окрестности Рима — римская Кампанья — больше, чем что-либо другое, отличают Рим от всех городов. Образ Кампаньи соединен с образом Рима неразрывно. Она первая открывает глаза путешественнику после начальных дней разочарования. Окруженный Кампаньей, Рим мало принадлежит современной Италии, современной Европе. Истинный дух Рима не умрет до тех пор, пока вокруг него будет простирается эта легендарная страна. Никакие принадлежности европейской столицы не сделают его современным городом, никакие железные дороги не свяжут его с нынешней утилитарной культурой. Путешественник прежних времен тратил целый день, чтобы проехать Кампанью; теперь поезд пробегает то же пространство в два часа. Но в этом пока вся разница. И теперь, как и тогда, за эти два часа, как за тот день, приближающийся к Риму путешественник расстается с одним миром и находит другой. Вечность Рима не вымысел: его окружает страна, над которой время остановило полет и сложило крылья. Исторический день здесь никогда не наступал, здесь всегда брезжит рассвет нашего бытия.

Кампанья не поддается изменениям, не подчиняется завоеваниям цивилизации. От самых ворот города начинается иногда необработанное, незаселенное, дикое поле. Трудно объяснить это одной малярией; трудно поверить, что во времена императоров Кампанья была другой, покрытой виноградниками, полями, виллами. Поселение человека всегда было здесь только оазисом. Виллы римских патрициев строились под самым городом или на морском побережье, в Лаурентуме, в Анциуме; постоянные дворы тянулись по большим консульским дорогам; кое-где дымились очаги

маленьких городов, как Ардея или Лавиниум, кое-где колонны сеяли хлеб. Но почти то же было в век Возрождения, почти то же есть и теперь. Железная дорога проведена к Неттуно и Анцио, там построены виллы и морские купальни. Остерии и сейчас тянутся по старинным дорогам, и рядом с ними бежит электрический трамвай. Земледельческие колонии распаивают «*agro Romano*»¹²⁹ где-то за Тремя Фонтанами. Ардея и Чивита Лавиния еще насчитывают несколько сот жителей. Однако все это странным образом только усиливает необитаемость и недоступность Кампаньи. Все обыденное, все временное здесь непременно погибает. Стада дичают, поля тонут в сорных травах, стены пригородных вилл кажутся стенами кладбищ, остерии через немного лет принимают вид развалин, и плющ убирает их как заброшенные руины. Рельсовые пути внушают только чувство бесконечной удаленности, и самые недавние дела человека приобретают здесь раннюю и таинственную дряхлость. Не успев возникнуть, виллы и купальни уже пустеют, за одну зиму они стареют здесь вдруг на десятки лет. Невольно хочется верить, что Кампанья в самом деле заколдованное, заповедное место. Над ней произнесено заклятие, в силу которого она уединяет и хранит Рим. Она передает из века в век легенду о божественном происхождении Рима и в новых поколениях людей с прежней силой пробуждает благоговение перед Римом первых его обитателей.

Впечатление, которое производит Кампанья, несравнимо ни с какими впечатлениями. «Я проехал почти все земли Италии, я бродил по знаменитым полям Агригента и Сиракуз, но, несмотря на ослепительные краски тех южных стран, признаюсь, я не был так восхищен ими, как римской Кампаньей и Лациумом. Эти пейзажи стали для меня такими же близкими, как пейзажи моей родины. Когда я писал мою «Историю», я часто видел их, и всегда они были новы для меня и полны величия. И когда я расставался с ними, мое сердце болело от неудержимого желания увидеть их снова».

Так писал Грегоровиус, и его глубокая любовь к Кампанье известна каждому, кто читал его «Историю города Рима в Средние века». Одним из достоинств этой превосходной книги является живая связь ее автора с той землей, на которой происходили описанные им события. Изученная им эпоха средневековых баронов соединена с Кампаньей мно-

жеством воспоминаний. Темные квадратные, наполовину осыпавшиеся башни, разбросанные повсюду в окрестностях Рима, напоминают всегда орлов Кампаньи — князей Колонна, Орсини, Савелли и Конти. Они напоминают нам теперь и их историка. Рассказывают, что Грегоровиуса очень часто можно было видеть на высокой террасе у Латерана, откуда открывается вид на равнину Кампаньи и на Альбанские горы. Там он обдумывал главы своей книги, окидывая взглядом театр своей истории.

«Возможно, — пишет он, — что этот пейзаж обязан большой долей своего непобедимого очарования связанным с ним великим историческим воспоминаниям. Но если бы даже их не было, он все равно волновал бы душу тем высоким благородством, каким наделила его природа. Иные местности Лациума кажутся нам мифологичными: роща у Кастель Фузано, эти старые пинии и широкое устье Тибра заставляют воображение населить их сказочными существами. Иные пейзажи здесь мрачны, иные еще напоминают эпос и Гомера, как Астура и мыс Цирцеи. Но только римской Кампаньи одной принадлежит грандиозный исторический стиль, торжественный покой трагедии. Она простирается, как великолепный театр прошлого, как великая сцена, на которой были решены судьбы мира. Здесь все безмолвно, все величественно, все исполнено суровой и мужественной красотой. Перед этой природой чуткий путешественник должен проникнуться тем важным и глубоким чувством, которое пробуждалось некогда при лицезрении Юоны Поликлета».

Но едва ли Кампанья принадлежит к тем местам, которые, как самый Рим, например, или Флоренция, вызывают ряд ясных исторических воспоминаний. История говорит сердцу там, где есть след исторической преемственности. Всякое деление времени мало чувствуется в Кампанье. Она внушает совсем особенную историческую перспективу. Даже события и творения вчерашнего дня отодвигаются здесь на бесконечное расстояние. Феодальные башни и римские акведуки здесь одинаково легендарны. Одно не сменяется другим, но одинаково с ним тонет в легендарных и сказочных временах. Размышление минует здесь все звенья исторической цепи и охотнее всего обращается к ее началу, к началу Рима. Еще и теперь на вечерней дороге можно

встретить волчицу, которая скрывается в пещеру, где ждут ее голодные детеныши. Капли, падающие с потолка в гроте Эгерии, еще и теперь слышны, как лепет нимфы, который умел понимать когда-то Нума Помпилий. Вид всадников, пересекающих одетые утренним туманом пространства, заставляет подумать о божественных Диоскурах, спешащих в Рим с вестью о победе. Блестящая полоса моря на горизонте вызывает видение корабельщиков Энеиды.

Кампанья погружена в стихию прошлого, но истории здесь нет. Историю создает труд человека, правильное общество, закон, честолюбие, богатство. Кампанья никогда не знала ничего этого. После средневековых баронов ее населили разбойники. Папы XVI века вели с ними долгие и упорные войны, отмеченные редкими подвигами и страстями. Но подвиги и страсти такого рода не попадают на страницы истории. В XVII и XVIII веках, когда разбойники были сломлены и укрощены, Кампанья сделалась обетованной страной художников. Пуссен проводил целые дни в долинке за Понте Молле, еще и теперь носящей имя Валь Пуссино. Клод Лоррен встречал восход солнца на пустынном взморье у Кастель Фузано. Белокурые фламандцы и голландцы с итальянскими именами или итальянскими прозвищами скитались по остериям Кампаньи, ища своих героев среди пастухов и погонщиков мулов. Пиранези со смелостью авантюриста пробирался к развалинам акведуков или руинам Адриановойвиллы.

В XIX веке Кампанья сделалась одной из любимых тем романтической литературы. Путешественники предшествующего столетия не были в силах понять и передать словами ее особенную красоту. Глубокое впечатление от Кампаньи выражено лишь в письмах такого предшественника романтизма, каким был Бекфорд. Большое чувство вложено еще в пейзажи Кампаньи, которые рисует так бережно и любовно Бонштеттен в своем «Путешествии в Лациум», изданном в 1803 году. Но Бекфорд и Бонштеттен были мало кому известны. Для большинства Кампанья была открыта Шатобрианом; последовавшие за ним поколения создали обширную поэзию руин и меланхолических воспоминаний. Никому не удалось только превзойти Шатобриана в классической точности, силе и картинности изображений Кампаньи.

«Нет ничего прекраснее, чем линии этого горизонта, чем постепенное возвышение планов и замыкающие все, тонкие, бегущие очертания гор. Долины часто принимают здесь вид театра или римского цирка; их склоны падают террасами, как будто могучая рука римлян преобразовала самый лик этой земли. Особая дымка, окутывающая дали, смягчает все формы и отнимает у них то, что могло бы показаться слишком резким или слишком угловатым. Здесь никогда не бывает темных и тяжелых теней. Ни в скалах, ни в листве деревьев здесь нет таких темных масс, в которых не таилось бы немного света. Удивительно гармонический тон соединяет землю, воды, небо; все поверхности, благодаря такой связи оттенков, переходят одна в другую, и нельзя определить, где кончается один цвет и где начинается другой. Вы, вероятно, любовались не раз освещением пейзажей Клода Лоррена, которое кажется более прекрасным и идеальным, чем свет природы. Так вот, это свет Рима!»

В этом свете Рима, в созерцании этих пейзажей Кампаньи, Шатобриан, первый из разочарованных людей нового века, почерпнул и великую силу утешения. «У кого нет больше связи с жизнью, — писал он, — тот должен переселиться в Рим. Там он найдет собеседником землю, которая будет питать его мысли и наполнит снова его сердце. Там он узнает прогулки, которые всегда что-то скажут ему. Самый камень, на который там ступит его нога, заговорит с ним, и даже в пыли, которую ветер поднимет за ним, будут заключены какие-то человеческие свершения».

2

Большинство гостей Рима видит Кампанью на Аппиевой дороге. В ясные зимние вечера, когда солнце клонится к закату и красным отблеском освещены гробницы, пинии и развалины акведуков, здесь медленно катятся один за другим экипажи. Это любимая прогулка иностранцев в Риме, того племени, живущих легко и видящих много людей, которое веками осело в старинных и уютных отелях вокруг Испанской лестницы и пьядцы Барберини. Дорога еще лучше, когда на ней нет проезжих. Но и в этой вечерней прогулке нет ничего, что могло бы нарушить прекрасный покой развалин. Тихое движение экипажей и невольное раздумье,

выраженное на лицах проезжих, придают всему важность и значительность. Женщины, встретившиеся здесь на миг среди могил и в красном свете погасающего дня, внушают мысль о каком-то длинном романе с тонкими чувствами, долгими разлуками и несбывшимся счастьем.

Чтобы лучше узнать Аппиеву дорогу, надо идти по ней пешком до Казале Ротондо. Немало римлян прошли здесь когда-то, отправляясь на восток и повторяя в своем сердце слова Цицерона: «Лучше смерть, чем разлука с родиной; в Риме надо жить, в свете Рима!» Они пускались в путь рано утром, когда солнце еще не показывалось из-за Сабинских гор, чтобы совершить первый переход до наступления зноя. Туманы бродят по утрам над Кампаньей, над уснувшими пиниями. Роса делает мокрыми плиты дороги и мрамор гробниц. Какая тоска пробуждалась в этих гражданах Рима, когда они оборачивались и видели вдали сереющий на рассвете город! Как неохотно должны были они идти вперед, несмотря на счастливое предзнаменование в виде орла, плывущего над Кампаньей к восходу солнца, несмотря на магический жезл указывавшего им путь бога в окрыленных сандалиях.

Там, где текла некогда река жизней и где еще являются эти призраки античного путешествия, там бродят теперь только стада. Осенью они спускаются с гор, зимуют здесь и в мае снова возвращаются в Абруцци. В передвижении стад заключена вся жизнь нынешней Кампаньи, и это один из характернейших ее образов. Даже акведуки кажутся здесь стадами, бегущими через пространства, — трудно отделаться от впечатления бега, когда смотришь на их сменяющиеся аркады. У Казале Ротондо, последней римской гробницы, до которой доезжают в прогулках по Аппиевой дороге, есть обширные загоны для овец. Их стерегут рослые юноши-пастухи, горцы из Абруцци, в традиционных бараньих шкурах, обернутых вокруг бедер и вывороченных шерстью наружу, — вечном наряде фавнов. Они равнодушно смотрят на экипажи, на людей из другого мира, и ничто не будит их очарованной дремы. Сквозь их черные круглые глаза, точно из бездонного колодца, на нас смотрит сама лукавая истина зверей и полубогов. На ночь стада уводят в пещеры или собирают в загоны. Овцы дрожат от ночного холода и слабо блеют, пряча голову от тьмы, от невыразимых

страхов, просыпающихся с заходом солнца в бедной овечьей душе. Пастухи ложатся между ними, прикрываясь их шерстью, согреваясь их живым теплом. Бодрствуют только собаки; крупные алмазные звезды, благоприятные старой земле Лациума, оберегают этот безгрешный сон.

Не доходя до круглой гробницы Цецилии Метеллы, на *Via Arria* есть остерия, в которой надлежит отдохнуть пешеходу, когда солнце поднимается слишком высоко и когда устанут ноги. Блюдо макарон, изготовленных с салом, съеденное в обществе пастухов и землекопов и запитое Фраскати, кажется необыкновенно вкусным после долгой ходьбы. Отсюда можно пересечь Кампанию и выйти к Порта Фурба на Тускуланской дороге. Приходится идти сперва по недавно проложенной *Strada militare*¹³⁰, потом мимо гробниц Латинской дороги и, наконец, напрямик через открытое поле. Это одна из самых интересных прогулок в ближайших окрестностях Рима. Мимоходом можно заглянуть еще раз в полутьму гробницы Валениев, чтобы полюбоваться ее летящими гениями. На пути к Латинским могилам встречается мост через узкий ручей, текущий среди сыроватой и пологой долины, весь заросший камышом и болотными травами. Это Алмоне, «короткий Алмоне» «Метаморфоз» Овидия. На его берегах, в недалеком расстоянии от моста, находятся священная роща, небольшой языческий храм, обращенный в церковь Св. Урбана, и нимфей, слывущий гротом нимфы Эгерии. Все это место со стоячими водами Алмоне, с камышом, зелеными холмами и могучими дубами священной рощи, с прохладной тенью нимфея, кажется легендарным и чудесным. «*Bosco Sacro*»¹³¹ состоит из нескольких очень старых вечнозеленых дубов, растущих правильным кругом. Есть что-то прелестное в круглом пятне тени, которую эта рощица бросает на зеленый луг. Внутри готово место для алтаря, но и без алтаря здесь живет дух античной религии. В соседней церкви Сант-Урбано античные гипсы соединены с раннехристианскими фресками; двор римской фермы окружает ее ныне; запах сена, вина и деревенского дыма сменил запах молитвенных курений и ладана. Все это — сама даже деревенская жизнь здесь — части одной старинной веры.

Лежа в тени священной рощи, начинаешь ощущать слабый аромат земли, молодой травы и вечной зелени. Сквозь темную листву дубов видно небо Рима и облака, плывущие

над Кампаньей длинными рядами. Природа полна предчувствиями весны, наступает какой-то счастливейший час года. Но вдруг печаль охватывает душу. Отчего нельзя продлить эту минуту навсегда? Отчего и она должна пройти, кануть в безвозвратную глубину воспоминаний...

Все эти земли, и роща, и соседний храм, и все, что тут стояло во времена Антонинов, принадлежало уроженцу Греции, Ироду Аттическому. Он унаследовал от отца несметные сокровища, найденные около театра Диониса в Афинах, он был наставником молодого Марка Аврелия и мужем прекрасной Аннии Региллы из рода Юлиев. Он был самым богатым, самым известным, самым образованным и самым счастливым человеком того времени. Но вот, оставив ему четверых детей, Анния Регилла внезапно умерла, и он был обвинен молвой в ее смерти. Никто и никогда не узнает, правда ли это, и если правда, то зачем совершил это человек, стоявший на вершине земного благополучия. Известно только, что с тех пор его жизнь не вышла более из тени, брошенной на нее скорбью или грехом. Дом его навсегда погрузился в траур, и даже стены комнат были одеты черным мрамором, привезенным с далекого Лесбоса. Вся эта местность осталась посвященной тени Аннии Региллы. Сант-Урбано, называемый обыкновенно храмом Вакха, был на самом деле одним из многочисленных храмов, построенных в память Аннии Региллы и в честь подземных богов. Церере, Прозерпине и почившей Аннии посвящена, таким образом, и эта священная роща.

Не осталась ли и до сих пор Персефона истинным гением здешних мест и не ее ли влияния внушают здесь сердцу тонкую и певучую жалобу? Печаль мифа о Деметре и Персефоне, античная печаль, есть самая глубокая и самая пронзающая душу из всех печалей. В ней нет утешительных слез, нет надежд христианской печали. В светлой волне ее есть неотвратимая отравка. В ней слышна нота безумия, звучащая как напев жалующейся флейты, в шуме ветра, склоняющего дубы, в шелесте камыша, в безмолвии самого ясного, самого радостного дня.

Отдан последний поклон священной роще, нимфе Эгерии и тени Аннии Региллы. Перейден Алмоне, могилы Латинской дороги остались влево, и наш путь лежит теперь через открытое поле, туда, где акведуки сходятся толпой у Пор-

та-Фурба. Зимой Кампанья усеяна маргаритками. Проходя по ее волнистым полям, часто приходится остерегаться, чтобы не упасть в глубокую яму. Происхождение этих ям неизвестно. По всей Кампанье рассеяны следы человека, но всякая память уже исчезла о них. Дела людей здесь быстро забываются и становятся частью природы. Акведуки кажутся нам скорее естественными произрастаниями Кампаньи, чем созданием человеческих рук. От Порты-Фурба открывается великолепная панорама Альбанских и Сабинских гор. Фраскати видно как на ладони; прозрачность воздуха позволяет различать отдельные дома в Рокка ди Папа. Видно также Тиволи налево, и еще дальше темнеет пятном на горе дикая Паломбара. Дух захватывает от широты этих зеленых пространств и протяженности голубоватых далей.

Перед таким зрелищем легко позабыть о времени; только легкий холодок, который всегда таится в Кампанье, дает знать о приближении ночи. На обратном пути к Риму Тускуланская дорога становится вечерней. Тележки, разукрашенные лентами и бубенцами, спешат в город или из города, ослы скачут галопом, и виноделы из Альбанских гор кутаются в свои толстые одеяла. Нисходит влажная и багровая заря, отражающаяся холодным румянцем в стеклах придорожных остерий. В дымных кузницах еще пылают горны и стучат молоты, но день кончен, и рабочие расходятся группами из соседних железнодорожных мастерских. В наступающих сумерках городские стены у ворот Сан-Джованни кажутся необыкновенно высокими. Статуи на Латеране охвачены трагическим движением, рисуя на небе тревожные силуэты барокко. И в сторону пройденных дорог раскинула на этом золотом небе свой узорный венец пиния — чудное дерево Рима.

3

По пути к Тиволи Кампанья кажется более суровой и еще более безлюдной, чем в сторону холмов Альбано и Фраскати. Ущелья Сабинских гор имеют вид мрачный и зловещий. Да и самое Тиволи нельзя назвать веселым городом с его домами из темного камня и плохо прикрытой нищетой обитателей. Стекающиеся сюда вот уже несколько столетий иностранцы не сделали Тиволи менее сумрачным и жите-

лей его более имущими. Трудно бороться с исторической судьбой мест, с противодействием сил природы. Как ни соблазнительно хозяину ресторана, поместившегося около храма Сивиллы, предложить посетителям завтрак на площадке у самого храма, он не всегда в состоянии сделать это. Порывы ветра опрокидывают его столы и уносят его скатерти. Сама природа как будто оберегает разными способами достоинство старого храма. Два немецких художника, только что мирно расположившиеся за столиком в стороне от ветра, вдруг вскакивают тревожно. По каменной стенке, увитой плющом, совсем близко от них, проползла змея.

Шум водопадов поднимается к храму Сивиллы, и водяная пыль летит высоко вверх белым столбом. Долг призывает путешественника к сошествию на самое дно ущелья, куда падает Анио знаменитыми Тиволийскими каскадами. Это почти что сошествие в ад. Скользкие ступени ведут к огромной яме, в которую значительный рукав реки низвергается почти отвесно. Эхо скал повторяет рев водопада, воздух бел от водяной пыли; в подземной пещере, сквозь которую воды нашли себе выход, невольно охватывает жуткое чувство. Здесь как бы подтверждается, что античный Тибур должен был иметь какое-то отношение к волшебству и что недаром он был городом Сивиллы.

Те же воды Анио совсем другое чувство вызывают на вилле д'Эстэ. Это вечный образ римской виллы, пленяющий наше воображение, какая-то вечная наша мечта. Обильные воды текут там, образуя тихие зеркальные бассейны и взлетая сверкающими на солнце струями фонтанов. Широкие террасы уставлены рядами потемневших от времени статуй. Закругленные лестницы ведут к ним; зеленый мох лежит толстым слоем на их балюстрадах. Аллеи проходят под сводами вечнозеленых дубов. Солнечный луч пестрит тонкие стволы в рошицах мирт и лавров. Заросли папоротников занимают заброшенные сырые гроты, нежные пещерные травы свешиваются с их потолков. Мраморные скамьи стоят у подножия старых кипарисов, и их твердые смолистые шишечки сухо стучат, падая на мрамор. Все это есть на вилле д'Эстэ, и никакое воображение не в силах представить богатства ее вод, расточительности фонтанов, величия бесконечно спускающихся лестниц и простора Кампаньи, открывающегося с ее высоких террас.

С этих террас путешественник видит невдалеке много-столетние оливковые рощи Тиволи и укрытые в группах зелени развалины виллы Адриана. Он может быть хорошо подготовленным к посещению этих развалин «Археологическими прогулками» Буассье, но описания не могут дать понятия о выросшей среди руин удивительной растительности. Все приняло там поистине колоссальные размеры. Редко где можно увидеть такие мощные оливковые деревья с причудливейшими кривыми стволами. Их узловатые корни далеко тянутся вокруг, переплетаясь и взрывая землю. Нигде нет таких развесистых и густолиственных вечнозеленых дубов, как на склонах «Темпейской» долины. Здесь даже в полдень сумеречно, даже в летний жар прохладно; зимой вода выступает при каждом шаге из-под сухих листьев, и повсюду ярко зеленеет влажный мох. Леса лавров выросли среди каменных россыпей. Плющ завешивает целые стены и взбирается высоко, до зияющих провалами сводов. Даже недавние насаждения принимаются с необычайной быстротой. Аллея кипарисов, ведущая к выходу, уже стала самой высокой кипарисовой аллеей в окрестностях Рима. И новое дерево Кампаньи, спасающий от малярии эвкалипт, растет здесь в изобилии. Его прямые белые стволы и длинные шелковистые листья встречаются часто среди развалин.

Чередование разнообразной и великолепной растительности с причудливыми обломками стен, с прорванными сводами, сквозь которые синее небо, с опрокинутыми колоннами, со ступенями из драгоценного мрамора и мозаичными полами, искривленными пробивающейся сквозь них травой, придает редкую прелесть вилле Адриана. Иные остовы зданий напоминают, кроме того, что век Адриана был золотым веком римской архитектуры, веком Пантеона и Адрианова мавзолея, нынешнего замка Святого Ангела. Глядя на них, убеждаешься лишний раз, что грандиозное, как его понимали римляне, не значит непременно очень большое. Здесь не было очень больших зданий. Дело, конечно, не в абсолютной величине измерений. Формула грандиозного, найденная римлянами, разрешается относительным числом, мерой чисел, пропорцией.

Вилла Адриана хороша еще тем, что она открывает перед нами что-то из частной жизни римлян. Тибуртинская вилла никогда не была античным Версалем. Это было личное,

интимное заведение Адриана, его поместье, в котором хозяину был знаком каждый угол и в котором каждый новый гость являлся событием. Адриан удалился сюда, уже передав все дела империи своему преемнику, Марку Аврелию, и эта вилла не была центром вселенной, не знала шума эстафет и курьеров. К ней надо подходить с тем пониманием о римской вилле, которое дают очаровательные письма Плиния-младшего.

Исследователи находят в расположении отдельных зданий виллы Адриана ту же преобладающую заботу о солнце, которая так выражена у Плиния. Положение относительно солнца делает комнаты разными, как живые существа, веселыми или серьезными, приглашающими к легкой беседе, к настойчивым трудам или одиноким размышлениям. У Плиния есть одна комната, «круглая и с окнами, прорезанными таким образом, что солнце проникает в нее во все дневные часы». В другой комнате «только два маленьких окна, из которых одно принимает первые лучи солнца, а другое — последние». У него есть еще бесконечное множество комнат, куда солнце входит только утром, или только в полдень, или только на закате, или куда оно не входит никогда. О каком высоком душевном воспитании говорит это непонятное для современного человека сознание своей зависимости от природы и бережливое, внимательное отношение к расточаемым ею дарам!

К идиллическим вкусам Плиния Адриан присоединил еще любовь к затеям. Следы этих затей полны развалины Тибуртинской виллы, и среди них всего интереснее Каноп, построенный императором в память его счастливого пребывания в Александрии. По Страбону, Каноп лежал в ста двадцати пяти стадиях от Александрии. Там находилось одно из самых почитаемых святилищ эллинистического Египта, храм Сераписа. Статуя бога, приносившая множество исцелений, была помещена таким образом, что однажды в день «луч солнца ложился на уста бога и как бы целовал его в губы». Каноп был местом постоянного паломничества египтян; движение толп никогда не прекращалось на канале, соединявшем его с Александрией. «День и ночь этот канал покрыт судами всевозможных размеров, переполненными мужчинами и женщинами, которые под звуки музыки предаются без отдыха и без перерыва самым сладострастным

танцам. Гостиницы на обоих берегах предлагают любому приезжему все преимущества двойного наслаждения — танцами и хорошим столом».

То, что называется Канопом на вилле Адриана, довольно сходно с этим описанием. Здесь есть искусственная долина длиной в четверть версты, которая раньше была наполнена водой и изображала Канопский канал. В конце ее видны развалины небольшого храма, посвященного Антиною-Серапису. От храма хорошо сохранилась абсида, где стояла статуя Антиноя в стиле, подражающем египетскому, — одно из семнадцати изображений божественного юноши, найденных на вилле Адриана. В берегах канала устроено множество отдельных комнаток. Там во время ночных празднеств Адриана помещались танцовщицы и куртизанки, может быть, из числа тех шести тысяч, которые прошли сложную науку сладострастия в самой академии любви, в храме Афродиты в Александрии.

Однажды зимой небольшое наше общество замешкалось с осмотром Адриановой виллы. Вечерний туман захватил нас в Канопской долине. После краткого совещания мы решили ехать на ближайшую станцию железной дороги. С наступлением сумерек все странно изменилось на вилле. Тень вечера погасила блеск воспоминаний. Холодная сырость декабрьской ночи распространялась быстро, и казалось, что холод смерти разливается здесь реками туманов. Мы поспешили к выходу; те самые камни, мимо которых мы проходили здесь утром, казались уже другими. Все внушало леденящее кровь чувство небытия. Сторож, укутанный в плащ, проводил нас за ворота; на его лице мелькал неясный страх — страх ночи, лихорадки, привидений. По дороге к станции мы переехали Анио через Понте Лукано. Вода глухо шумела под мостом у круглой гробницы Плавтиев. Нам повстречались два-три запоздалых стада. Овцы жались к изгородям; злые взъерошенные собаки переглянулись с пастухами и не стали на нас лаять. На станции, в ожидании поезда, мы долго сидели в остерии, слушая, как усиливается ветер в Кампанье. Лампа вспыхивала и гасла, стены дрожали, и казалось, вот-вот рухнет кровля бедного жилья и прикроет нас, грязных ребятишек, стол с полулитрами желтого вина, ветхий диван, над которым висели портрет короля и пара скрещенных ружей. Когда мы вышли наружу,

была уже совсем черная ночь; порывы ветра валили с ног. Кое-как, держась друг за друга, мы добрались до платформы, освещенной двумя тусклыми фонарями. Шум падающей воды и серный запах заставили вспомнить, что то была станция Альбулейских вод, знаменитых в древности и посещаемых и теперь в летние месяцы приезжими из Рима. Но каким далеким казался Рим! Ночь и ветер скрывали пространства. Наконец спящий ночной поезд, шедший из Абруцци, подобрал нас и после медленного пробега через какие-то темные пустыни высадил на сияющей городскими огнями площади Термини. Ничто уже не заставляло думать здесь о Кампанье. Лишь влажность воздуха, туман и мокрые плиты римских улиц были ее недалеким напоминанием.

4

Все разнообразно в Италии. Стоит удалиться от Рима на час езды в вагоне электрической дороги, чтобы попасть в особый край, имеющий свою особенную историю и географию, населенный особым племенем, которому свойственны особые нравы. Это страна Альбанских гор, вулканических круглых озер, страна маленьких городков — «кастелли», знаменитых своим вином, страна великолепных вилл, нетронутых лесов, бывшая страна художников, разбойников и эремитов.

Однажды нам случилось дожидаться трамвая в Дженцано, на площади в базарный день. Был конец марта; в Риме уже начались отличные, очень теплые дни. Здесь же было еще по-зимнему холодно, туманно. Местные жители кутались в толстые одеяла или в свои оранжевые шубы на собачьем меху. Неподвижные завернутые в плащи фигуры проезжали мимо на осликах, осторожно ступавших между огромных камней здешней первобытной мостовой. Есть отпечаток важности на лицах современных римлян. Здесь же лица положительно мрачны, в них есть что-то в самом деле угрожающее. Хотя разбойники перевелись давно, неукротимый темперамент остался до сих пор у обитателей Альбано, Маррино и Дженцано. Кровавые расправы заканчивают здесь дела любви, денежные споры и выкрики игроков в морру чаще, чем где бы то ни было. Удар ножом — *coltellata* — нигде не процветает больше, чем здесь, и только Романья может еще поспорить в этом отношении с Монти Альбани. Здесь

живут самые обуреваемые страстями люди во всей Италии; даже Стендаль не решался упрекнуть их в недостатке того, что он называл «энергией». Ничто в этих характерах не напоминает детской веселости венецианцев или живой рассудительности флорентийцев.

Несмотря на хороший ход весны, леса, окружающие Дженцано, были голы. Мы пришли туда из Рокка ди Папа, блуждая долго и наугад между озерами Альбано и Неми. Весенний воздух на этих лесных дорогах был удивительно крепок, даже резок не по-итальянски. Это опять особенность Альбанских гор, которая вдруг напомнила Россию. Да и знакомые деревья, глина, овраги, запах прелых листьев тоже напоминали Россию — минутами казалось, что идешь через русский лес в конце апреля. Нам не удалось тогда выйти, как мы хотели, к городку Неми, и озером пришлось любоваться из сада при маленькой остерии в Дженцано. Янтарное вино Дженцано вознаградило нас за неудачу. Французский путешественник XVIII века де Бросс не одобрил в свое время этого вина. «Une petite liqueur jaunâtre, fade et douce laquelle on a male propos donné le nom de vin»¹³². Вот еще одна ошибка ложноклассического века, признававшего только grand Art и grand vin!¹³³

В мае берега озера неузнаваемы. Леса, ведущие к Неми, наполнены пением птиц и сладким запахом желтых цветов дрока. С высоты, на которой расположен старый коричневый замок Неми, круглое озеро кажется темно-зеленым, непостижимо густого зеленого цвета. Оно похоже на чашу, наполненную особой влагой, более тяжелой, чем вода, например расплавленным зеленым камнем. Оно совсем волшебно в туманные дни, видимое где-то далеко внизу сквозь просветы виллы Чезарини.

Другой вид у Альбанского озера. Оно гораздо больше, форма его не такой правильный круг; оно всегда сине-стального цвета и всегда беспокойно. Можно подумать, что не все подземные силы угадали на бездонной его глубине: в нем есть постоянное движение, неутихающая зыбь колышет его поверхность. Однажды мы сидели на его обрывистых берегах у Капуцинского монастыря. Чуть слышно долетал туда стук топоров с той стороны озера, от Палаццолы. Там уже начали безжалостно рубить древние заповедные леса. Через десяток лет от лесов Альбанского озера не останется ни-

чего. Между тем это и есть знаменитый лес делла Фаджола, служивший приютом для разбойников римской Кампании. Здесь укрывались многочисленные банды Марко Шарра и Альфонсо Пикколомини. Лес был домом для них, местом отдыха и часто местом вечного успокоения для смертельно раненных в каком-нибудь опасном деле. Может быть, до сих пор на глухих полянах делла Фаджолы встречаются под слоем перегнивших листьев следы биваков и ямы, закопченные дымом костров. В последний раз этот лес ожил в новелле Стендаля, рассказывающей про любовь Джулио Бранчифорте и Елены Кампиреале.

Прекрасная дорога над озером, так называемая верхняя галерея, ведет от монастыря капуцинов в Каstell Гандольфо. В самые жаркие дни здесь прохладно и тенисто, и ледяные ключи журчат соблазнительно на каждом шагу. Трудно представить себе более райскую прогулку. К сожалению, за последние годы здесь выросло несколько ничтожных и безвкусных villino¹³⁴, отнимающих у путника вид на озеро и на вершину Монте Каво. Нужна большая смелость, чтобы строиться в таком близком соседстве с великолепными поместьями XVII и XVIII веков. Альбанские горы — классическая страна римских вилл. Достаточно назвать виллы Альдобрандини, Конти, Мондрагоне, Фальконьери и Ланчелотти во Фраскати, виллу Барберини в Каstell Гандольфо, виллу Киджи в Ариччии, виллу Чезарини в Дженцано. Из путешествия де Бросса мы узнаем эти виллы такими, какими создали их строители барокко и рококо. Там встречаются интереснейшие подробности о любимой затее XVIII века — о разбросанных среди садов потайных фонтанах. Они были скрыты в зелени, или в гротах, или в драпировках безобидных с виду статуй и начинали действовать, как только неосторожный посетитель задевал нечаянно их привод. В письме де Бросса, где он рассказывает о своей поездке во Фраскати, есть несколько восхитительных эпизодов такого рода. Почтенный судья начал свой опыт на вилле Мондрагоне у «полиприапического» фонтана. Вид объемистых бронзовых труб, внезапно выпрямившихся и начавших извергать воду, привел де Бросса и его спутников в крайнюю веселость. Они стали направлять трубы друг на друга, пока все не промокло до костей. Пришлось идти в гостиницу переодеться. «Но вот что мы этим выиграли:

мы доверчиво уселись у входа в Бельведер Альдобрандини около кентавра, трубящего в рог, не заметив множества предательских трубок, прикрытых туфом, которые вдруг стали поливать нас дугообразными струями. Тогда, не зная, что делать, ибо наши чемоданы с платьем уже опустели после сцены на вилле Мондрагоне, мы отчаянно углубились в самые мокрые места парка, где до позднего вечера предавались этой забаве. Там есть одна удивительная винтовая лестница: едва только успеешь ступить на нее, как вода начинает бить отовсюду — сверху, снизу, со всех сторон. Бежать поздно — non c'è rimedio!»¹³⁵

Было бы тщетно искать теперь даже след этих былых затей на Тускуланских виллах. Нынешний путешественник явится более званым гостем только на вилле Фальконьери, на вилле скромной, хозяйственно окруженной оливками, украшенной тихим прудом, который обступили высокие кипарисы. Сам Борромини, принимавший участие в постройке, охотно снизошел здесь до деревенской простоты, подчиняясь вкусам этих Фальконьери с Via Giulia¹³⁶, которые смотрят так добро и весело в не слишком искусных, но милых стенных росписях их виллы, переменявшей множество владельцев и сделавшейся, наконец, собственностью германского императора и прекрасным приютом его гостей — немецких ученых и художников. Такие скромные виллы пробуждают в современном человеке больше добрых желаний, чем торжественные декорации барокко. Для действительной жизни утомленных, чувствительных и одиноких душ небольшой возделанный сад нужнее, чем партеры Конти и театры Альдобрандини. Несколько деревьев, приносящих хорошие плоды в награду за бережный уход, десяток лоз, на которых сосчитаны все гроздья, немного фиалок, жасмина и роз, холодный ключ, наполняющий обломок античного саркофага, высокая, увитая плющом стена, за которой Рим, — кто из нас променял бы это на пышность и убранство какой угодно жизни, кто отказался бы дожить здесь свои дни!

Осмотрев виллы Фраскати и старинный греческий монастырь в Гротаферате, полюбовавшись двумя озерами и живописным силуэтом Марино со стороны ущелья, посетив Ариччию с ее прекрасной площадью между Берниниевской церковью и дворцом виллы Киджи, остается закончить поездку в Альбанские горы восхождением на Монте Каво.

Как знакома вершина этой латинской горы каждому жителю Рима! От Рокка ди Папа она становится такой близкой, что можно пересчитать окна в расположенном на ней упраздненном монастыре. Затем она скрывается за лесом, покрывающим склоны горы. Взобраться на Монте Каво отсюда — небольшой труд, и как вознаграждает за него последняя часть подъема по узкой античной дороге, отлично вымощенной плитами из лавы. Такое живое явление античного дела в безмолвных весенних лесах поражает глубоко. Эта латинская дорога воскрешает дух Рима одними своими пропорциями, одним начертанием, одной формой камней. Взойдя по ней наверх, мы уже не думаем, что стоявший здесь храм Юпитера Громовержца исчез. Облако окутывает вершину, плывет сквозь лес, и вдруг все кругом наполняется раскатами недалекого грома. Дождь заставляет напрасно стучаться в двери и окна покинутого здания. Остается только переждать его, прижавшись к стене в одной из ниш. Или лучше — поспешно спуститься, несмотря на потоки дождя, чтобы скорее уйти от места, заповедного в веках, оставленного людьми и близкого к громам...

5

В римской Кампанье родилась пейзажная живопись. Местность к северу от Рима, вдоль древней Фламиниевой дороги, еще и теперь часто напоминает Пуссена и Клода Лоррена. Там белеет здание Аква Ачетоза, осененное несколькими старыми деревьями, желтый Тибр плещет на устои Понте Молле, и вид на речную долину, оканчивающуюся голубой вершиной Сорактэ, — это все еще тот вид, который написал Клод Лоррен в своем «Пейзаже с мельницей». Выше по течению за Тор ди Квинто, в том месте, где стоит остерия «Двух мостов», Тибр принимает справа ручей, образующий долину Пуссена. «Валь Пуссино» звучит здесь прекрасно в устах пастухов и других посетителей скромной остерии. И почитатель великого художника Кампаньи с глубоким волнением обращает взгляд к пологим холмам, уходящим вверх по долине, к одинокому зданию вдали, которое кажется давно знакомой точкой пейзажей Пуссена. Ближе к остерии, над самой дорогой холмы обрываются скалистым утесом, красным и усеянным пещерами, что заставило назвать его

Гротта Росса. Рощица пиний выросла на этом утесе, и мысль, что Пуссен не раз глядел оттуда на Кампанью, заставляет подняться к пиниям и пещерам. Гротта Росса покинута ныне даже пастухами, как была она покинута прежде разбойниками. Но на этом месте Пуссен, быть может, чаще всего стоял лицом к лицу с воскресшей и снова живой мифологией. В этих странных пещерах был естественный дом его фавнов. Игры нимф были так веселы на этих мягких иглах, так свежи в этом речном ветре. Тибр, катящий свои воды по великолепным меандрам, казался отсюда настоящим божеством Кампаньи. В этой реке, в этих пространствах Кампаньи и неба над ней, в этой ленте древней Саларийской дороги и в этом синем холме Кагель Джубилео ничто не умалилось, не стерлось и не погасло со времен Пуссена. Со спокойным сердцем думаешь здесь, что Рим продолжает владеть лучшими своим достоянием — пейзажем Кампаньи.

В пейзаже римской Кампаньи нет ничего расплывчатого и неопределенного. Ее красота — это красота для художника. Величие, строгость и постоянство образов свойственны ей. Стоит выйти за любые ворота Рима, чтобы во все стороны открылись прекрасно составленные картины. Эта природа всегда подчинена законам идеальной композиции. Живописные руины, деревья, расположенные в виде кулис, богатое разнообразие планов, чистые линии гор, замыкающие горизонт, — все эти черты пейзажей Пуссена и Клода подсказаны здесь действительностью. Насыщенные тона зелени и коричневатой земли, золото, светящееся в белых облаках, и глубокая влажная синева неба не столько созданы художниками римской Кампаньи, сколько найдены ими. В Клоде Лоррене художник сочетался еще с лирическим поэтом. Душевный строй его чем-то напоминает Ватто, отличаясь, однако, меньшим драматизмом, большим спокойствием и способностью притихать и прислушиваться. Всегдашняя популярность и понятность Клода объясняется эмоциональностью его искусства. Фантастичность его картин зиждется на глубокой правдивости, инстинктивности, даже на простодушии. Рескин, восставший против искусственности Клода Лоррена, просто не знал римской Кампаньи.

Эпическое искусство Пуссена более трудно для понимания. Как пейзажист он никогда не был превзойден. Его пейзажи поднимают нас до высоты того сознания, которое

рождало мифы. В них воскресает сама земля античного сказания. Отношение Пуссена к римской Кампанье было сложнее, чем отношение Клода. Один стремился выразить в изображениях ее природы свою душу. Другой нашел самую душу этой природы. Маленькие фигурки на картинах Пуссена — это настоящие психеи римского пейзажа. Пуссену удалось то, чего никогда не достигал Клод Лоррен. Несмотря на классические сюжеты многих картин Клода, они не выходят за пределы романтического и мечтательного видения, лишь случайно и отдаленно связанного с античными темами. В лучших вещах Пуссена, таких, как его «сезоны» или наши эрмитажные пейзажи с фигурами, есть волшебное-близкое ощущение классического мира. Его мифология, быть может, единственный случай для нас вздохнуть тем самым воздухом, каким дышали герои и боги античной легенды, увидеть тот мир в полном цвете красноватых тел, пепельно-зеленых лесов, золотистых камней, снежных облаков и хрустальных рек, отражающих лазурь неба.

Душа античного открылась Пуссену в его долгих ежедневных прогулках по Риму и римской Кампанье. Ничего незначительного не было для него в вещах, сквозь которые его взор проникал в прекраснейшую из тайн человечества, и часто из своих прогулок он приносил завернутыми в платок речные камни, мох развалин и травы Кампаньи. Римская жизнь Пуссена, проходившая в труде, углубленном созерцании и важной беседе, являет благороднейший образ, повторенный после него многими, но всегда с меньшей чистотой, образ жизни художника в Риме. «Пуссен вел совершенно правильную жизнь, — рассказывает его биограф Беллори. — Он обыкновенно вставал рано и час или два гулял за городом или в городе, чаще всего на Монте Пинчио, неподалеку от церкви Тринита и от своего дома. Он поднимался туда в тени прекрасных деревьев, под которыми шумят фонтаны. Отсюда открывается великолепный вид на Рим, на его холмы и здания, расположенные как сцена какого-то огромного театра. Здесь иногда он беседовал с друзьями о предметах ученых и занимательных. Вернувшись к себе, он садился писать и писал до полудня.

После обеда он опять работал и, благодаря такому постоянному прилежанию, успевал сделать очень многое. Вечером он снова выходил из дому и прогуливался внизу на

площади, на которой обыкновенно собираются живущие в Риме иностранцы. Его всегда сопровождали несколько друзей, которые образовывали как бы его свиту, и по этой свите его узнавали все, желавшие видеть его и свидетельствовать ему свои добрые чувства. Он охотно разговаривал со всяким, внушавшим ему доверие, и подойти к нему не было трудно. Он охотно слушал других, но его собственные речи отличались глубиной содержания и возбуждали всеобщее внимание. Он часто говорил об искусстве, и с такой ясностью, что не только все образованные люди, но и сами художники любили слышать из его уст прекраснейшие мысли о живописи...»

В числе художников, сопровождавших Пуссена в его вечерних прогулках на пьядца ди Спанья, бывал, конечно, и брат его жены, пейзажист Гаспар Дюге, называемый иногда также Гаспаром Пуссенем. Этот «маленький Пуссен» отдал все свое незаурядное дарование целиком изображению римской Кампаньи. В Риме сохранилось множество его картин, которые встречаются во всех здешних галереях. Гаспар писал также и фреской, большие фресковые его пейзажи можно видеть в церкви Сан-Мартино аи Монти. Лучшее из всего представлено этот милый художник в галерее Колонна, где собрано двенадцать его пейзажей, написанных темперой. Тонкая прелесть колорита и легкое безмыслие построения отличают их. Рассказывают, что Гаспар Пуссен писал свои картины в несколько дней. В них действительно есть что-то минутное. Минутные идиллии — все эти круглые озера, долины, осененные высокими деревьями, каскады, роющие свой путь среди скал, всегда сопровождаемые маленькими человеческими фигурками, которые выражают чувства отдыха среди природы. Бесчисленное множество мест Кампаньи и Лациума было изображено Гаспаром Пуссенем. Но он лучше всего как художник римского неба. На его темперах лиловато-синее или розовое небо пылко горит в соседстве с пепельно-зеленым тоном леса и меловым оттенком скал. Гаспар был очень своеобразным колористом. В противоположность золоту старшего Пуссена в его красках всегда разлито серебро. Рядом с оркестровыми пьесами Клода его вещи кажутся отрывками камерной музыки.

До Пуссенов и Клода Лоррена в Риме уже работали пейзажисты. Тонкие пейзажи сопровождают люнеты Доменикино в Сант-Онофрио, а Доменикино был одно время

учителем Пуссена. Приютивший юношу Клода, Агостино Тасси из Перуджии написал замечательные пейзажные фризы в Квиринальском дворце. Но только после того, как классический пейзаж был создан двумя великими французами, нашедшими в Риме вторую родину, римская Кампанья стала обетованной землей художников. Пейзажами Кампаньи до сих пор наполнены все римские галереи и собрания картин. Здесь можно видеть сильного и свежего Яна Бота, мечтательного Сваневельта, декоративного Бриля, театрального и романтического Сальватора Розу. Даже маленьким и незаметным художникам Кампанья помогала делаться мастерами и поэтами. Нельзя без волнения вспомнить всякому, кто хоть на короткое время был гражданином Рима, один пейзаж фламандца ван Бломена, прозванного Оризонте, в галерее Колонна: круглящиеся темные массы зелени в саду какой-то пригородной виллы, сквозь которые видно в просвете поле, виноградник и вдали купола Рима под вечерним бронзовым небом.

Руины, украшавшие картины Пуссена и Клода, сделались в XVIII веке темой особого искусства — пейзажа с развалинами. Живописная традиция классического пейзажа к тому времени несколько ослабела, и руины Паннини отражают больше манеру венецианских пейзажистов. В конце века последовал новый прилив к Риму иностранцев. Удивительные рисунки Фрагонара изображают какие-то сны о римской вилле. Для Юбера Робера Кампанья и развалины Рима стали неиссякаемыми источниками благороднейшей и живописной фантазии. Целый ряд более скромных, сухих и точных немцев заносил в свои альбомы и переводил на медные доски гравюр классические линии римских видов. Рим XVIII века сохранился еще в гуашах итальянизированного голландца Ванвители, в галереях Корсини и Капитолия.

В начале прошлого столетия Рим сделался мировой официальной школой художников. Жившие здесь годами французы, немцы, русские не все часы проводили среди рекомендованных им бельведерских антиков и в станцах Рафаэля. Кампанья видела их самые лучшие и самые свободные дни, и римская жизнь — дружеский круг, черноглазые Мариуччи и завтраки у Лепре — навсегда оставалась для них привлекательным образом счастья и молодости. Даже наш строгий и погруженный в свои мысли Иванов

мог на минуту заразиться сияющей радостью октябрьского праздника в Риме. Перелистывая его записные книжки, хранящиеся в Румянцевском музее, видишь, как перемежаются там с размышлениями о великих темах простые образы римских улиц и восхитившие внезапно глаз линии римских горизонтов. Благодаря своим этюдам, Иванов стал русским художником Лациума и Кампани, подобно тому как другой наш замечательный мастер, Сильвестр Щедрин, сделался живописцем Неаполя.

В то хорошее для искусства время, когда жили еще два этих русских итальянца, когда мечтой всех светловолосых и восторженных германских юношей-художников было Олевано в горах Лациума, Италию посетили Тёрнер и Коро. Тёрнер и Коро писали Кампанию, и, таким образом, ни один из четырех гениев искусства пейзажа не миновал пейзажей Рима. Глазом Чайльд Гарольда увидел Тёрнер римские пины и осыпанные золотом облачные города в римском небе. И каждый камень, каждое дерево написаны в итальянских пейзажах Коро с душевным трепетом, с глубокой любовью к земле Лациума. Коро понял здесь, как понял великий Пуссен, жизнь, имеющую образ и подобие человека, которая таится в природе. Безлюдные луга и пустынные рощи Кампани и для него были населены мифами, и с тех пор не лишеными бесплодных существ и одухотворяющих веяний стали для Коро и утренние туманы рек, и опушки лесов Франции. Психея пейзажа снова слетела в его искусство. Этому французскому художнику суждено было скоро вернуться на родину, и Рим не сделался его вторым отечеством, как сделался он отечеством Пуссена и Клода. Те нашли там дом своей жизни и смерти. Может быть, воспоминание об этой судьбе их примешивается к зрелищу их произведений, увеличивая тем их очарование. Может быть, оттого так действителен их призыв к уходу от дел и тревог жизни, призыв созерцательных расположений души, призыв Рима, Италии. Ибо, как верно сказал Буркгардт: «Когда вдали от Италии видишь Клода Лоррена или Пуссена, их картины, без сравнения со всякими другими, пробуждают тоску, глухую, но вечную тоску по незабвенном Риме».

Лациум

Дух Лациума

Лишь за долгое пребывание Рим вознаграждает знанием Лациума. Дальние окрестности Рима трудно доступны торопливому путешественнику. Дороги Лациума открыты только тому, кто не спешит возвратиться на площадь Термини, кто дома в Риме, кто свободен в предпочтении дня и заботлив в выборе сезона. Иные местности Лациума, как, например, латинское взморье, хороши зимой; Нинфа прекрасна в короткий миг полного весеннего цветения; гробницы Корнето надо видеть, когда их окружают волнующиеся моря пшеницы; осень влечет к отягченным гроздьями виноградникам Олевано. У земли Лациума есть какая-то особенно старая и тесная связь с жизнью природы. И нет в Италии другой области, где природа так явно господствовала бы над делами человека. Не создания каких-либо старинных мастеров, но творчество одного величайшего художника — самой латинской природы — составляет истинную цель всякого путешествия по Лациуму.

Мало определенный географическими пределами Террачины и Чивитавеккии, Лациум чрезвычайно отчетливо определяется в зрительном образе, в глубоком своеобразии духа, заставляющем любить его больше, чем всякую иную местность Италии. Аромат этой древнейшей земли крепок, как в первые дни творения. Нигде не селились люди с таким постоянством и непрерывностью жизни. И нигде не удали-

лись они так мало от истин первобытного существования. Времена доримские, эпоха самостоятельного бытия всех этих сабинян, вольсков, герников, век циклопических стен Алатри, Кори и Норбы был веком наивысшей цивилизации Лациума. С тех пор началось медленное падение хозяйств, промыслов и городов, которое продолжалось при римских императорах, при папах и продолжается при королях новой Италии. До Лациума не дошло еще ничего из той деловитости, которая уже заставляет кипеть суетой тосканскую деревню. Даже тучные нивы Корнето и прекрасные сады Дженадзано произрастают мирно и естественно, как истинный дар Божий. Города Лациума, дремлющие на вершинах холмов, не знают другого шума, кроме звона медных кувшинов у фонтана, крика играющих детей и легкого топота козьих копыт. Темные стены их домов, золотая черепица их крыш не потревожены никакими новыми зданиями. Несчетное время прошло на их улицах, как один день тихого латинского лета.

Время пощадило здесь даже чистоту человеческих лиц. Древний тип первоначальных обитателей Лациума сохранился с единственной в своем роде верностью. Низкие выпуклые лбы этрусков, удлинённые овалы вольсков встречаются до сих пор на улицах Корнето и Кори. Приземистые широкие сабиняне движутся толпами в крестных ходах вокруг Субиако. Античный человек остается хозяином этой земли. Жизнь его продолжает течь в античных преданиях и правилах. Он хранит важную сельскую набожность, другую покорность природе. В земледельческом труде он более собиратель, чем сеятель, и опыт человеческого знания мало искушает его. Он более естественный пастух, чем хлебопашец и винодел. Лациум — страна бесчисленных стад, рай всяких животных, приручившихся к человеку и в то же время передавших людям что-то из своей первобытной и дикой вольности. В маленьких сабинских и вольских городках ослы делят с хозяевами бедный почерневший от дыма кров, и козы вскармливают поколения маленьких латинян, помня пример козы Амальтеи, вскормившей Юпитера. На крутых каменистых улицах Олевано они чувствуют себя родными в человеческой семье. Внизу равнины Кампаньи полны стадами овец. Дальше в сторону моря, вокруг развалин Остии, конные пастухи с длинными пиками пасут полудиких быков

и лошадей. Ленивые буйволы спасаются от полуденного зноя, погружаясь в каналы Понтинских болот, откуда торчат только их пологие рога и черные ноздри.

Соединив свою судьбу так тесно с жизнью природы, с миром зверей, человек Лациума не успел создать многого за долгие века своего существования. Гений искусства и разум истории редко посещали его. Путешественник не встретит тут и десятой доли тех картин и зданий, которые он может найти даже в самых глухих углах Тосканы. Ему не придется переходить здесь от одного великого воспоминания к другому. Интерес ума, впечатления чувств уступают здесь место созерцанию, которое овладевает всем существом, сковывает все другие способности. Мало видеть Лациум — надо надыхаться им, его древним, таинственным и благословенным воздухом, соединяющим запах душистых трав Кампаньи, дыхание моря и свежесть горных высот. Стихии моря, горных хребтов и равнин Кампаньи в разнообразных сочетаниях образуют пейзажи Лациума. Не всегда видимое море постоянно чувствуется, как предел этого мира, граница зеленых пространств Кампаньи. По другую сторону горизонт замкнут прекрасным очерком гор. В ясные зимние дни, когда воздух Рима прозрачен, как хрусталь, высокая стена Сабинских гор необычайно сверкает своими изломами и зубцами на бирюзовом небе за Номентанской дорогой. Холмы Альбано поднимаются синим куполом на фоне золотых закатов, видимых из Палестрины. В летний полдень нежная дымка окутывает гряду гор Вольсков перед Олевано; их зеленовато-голубые вершины кажутся тогда легче облаков, легче, чем самый эфир неба. Особенной стройностью отличается эта горная цепь, уходящая на юг Лациума. К северу от Рима холмы обрисовываются менее отчетливо. Монти Чимини бегут к Витербо беспорядочными и острыми волнами. Сорактэ господствует там, и с этой отдельной горой всегда связано воспоминание о мутных водах Тибра и о размываемых им римских берегах. Особое очарование свойственно таким отдельным горам. Гора Цирцеи, стоящая почти как остров в море близ Террачины, достойна быть той волшебной горой, которая видела своим гостем Улисса.

И Сорактэ, и гора Цирцеи, и Монте Каво в Альбанских горах — все это потухшие вулканы. Как сказал один старин-

ный путешественник по Лациуму, «мы постоянно ступаем здесь на след былого огня, на прах веков, предшествовавших появлению человека в истории». Этот давно угасший космический огонь, этот прах первобытных веков сообщили земле Лациума ее величавые и торжественные формы. Глубочайшим покоем веет от них, освобождением от всего, что несет с собой быстрое и мелкое течение жизни. Быть может, этого покоя и освобождения ищет бессознательно каждый, кто вспоминает потом с восторгом развалины Остии, гробницы Корнето, храмы Кори и монастыри Субиако.

Остия

Остия сделалась более доступна с недавним введением ежедневного автомобильного сообщения. Дорога в Остию продолжает, однако, быть пустынейшей из дорог Лациума. Она пересекает самую нездоровую и необитаемую часть Кампаньи. Сто лет тому назад путешествие в Остию было целым подвигом. Собираясь посетить театр событий Энеиды, тот же Бонштеттен писал: «Вся прежняя область латинян и рутулов ныне так бедна и так заброшена, что даже хлеб привозится туда из Рима. В жаркие месяцы малярии только три женщины остаются стеречь точно мертвое тело ужасный город Остию, столицу пустыни. И можно биться об заклад, что из каждых трех людей, которые встречаются на этом берегу, двое по крайней мере — беглецы, совершившие в Риме убийство. Одна лишь лихорадка царит в этих пространствах во время великого летнего зноя. Зимой их затопляют дожди, и только весной можно ехать туда, запасшись провизией и письмом к какому-нибудь священнику, чтобы не быть принятым за разбойника». Во времена Бонштеттена на этом пути не было даже эвкалиптового оазиса, разведенного белыми монахами вокруг аббатства Трех Фонтанов. Самый город Остия сильно изменился с тех пор, сделавшись менее большим и менее голодным. Обитатели не оставляют его больше в летние месяцы на призор трех погибающих женщин, и в том замке, в котором содержались некогда несчастные папские колодники, устроен теперь небольшой музей для вещей, находимых при раскопках античной Остии. Там, где Бонштеттен видел только зе-

ленные курганы, перед нами открываются улицы и дома обширного римского города.

Судьба этих античных городов, вышедших через много столетий на поверхность земли, кажется странной. До нас ничего не дошло из светивших на весь мир Александрии и Антиохии. Но почему-то мы видим воочию маленькую провинциальную Помпею, торговую Остию. Богатство Остии сказалось во множестве статуй, которые были добыты здесь и помещены в римских дворцах и музеях еще тогда, когда никто не предпринимал систематических и ученых раскопок. Отрытая ныне значительная часть города не удивляет так маленьким, «игрушечным» масштабом жизни, как удивляет прежде всего Помпея. Этот деловой портовый город с двухэтажными домами и товарными складами, вероятно, походил во многом на наши портовые города.

Улица гробниц ведет по обычаю к главным городским воротам. Здесь на своем месте вновь поставлена великолепная Виктория, служившая одним из пилястров Порты Романа. От этого мраморного существа сразу перестает быть пустынным пейзаж расстилающейся вокруг Кампаньи. Главная улица выводит к форуму, к театру. Зеленый луг и обломки мрамора, нежные силуэты колонн среди обвалившихся кирпичных стен и кустарников — как щедро награжден был античный мир этим прелестным посмертным образом за естественные добродетели своего бытия! Не страшно ли подумать здесь о том, какой вид являла бы после крушения наша жизнь, наша цивилизация? Что можно было бы найти среди развалин современного Лондона или Парижа подобное нежному мраморному телу Венеры, найденной в руинах этого театра? Наши города обеднели искусством, и мы, их дети, обеднели пониманием вечной символической души искусства. Мысль о Венере Остийской не успевает еще забыться, когда в соседнем храме простая надпись на алтаре «*Veneri Sacrum*»¹³⁷ поражает, как внезапная вспышка молнии. Пропась, разделяющая два сознания, два мира, разверзается перед нами. Эстетическое любопытство давно научило нас знать различные типы Венер, их родину, их истории, имена их ваятелей. Но среди этих бесчисленных Венер, сделавшихся собственностью современного воображения, никогда не было и не могло быть «Святой Венеры» остийских пастухов, корабельщиков и легионеров.

Важная часть античного искусства ускользает от нашей оценки в таком роковом непонимании существа античной религии. Каждый подобный алтарь является для нас загадкой, несмотря на всю простоту соединенного с ним внешнего культа. Инстинктивная теология почитателей Аполлона и Венеры менее доступна для современного человека, даже чем темная и сложная теология служителей Митры. Остийский Митреум заставляет вспомнить разбросанные по римским музеям бесчисленные изображения бога, который сделался во II и III веках опасным соперником христианства. Подобный же рельеф с изображением молодого и лучезарного охотника во фригийском колпаке, закалывающего быка, которого странным образом терзает еще рак и кровь которого лижет собака, украшал некогда и святилище «митриаков» в Остии. Кажется, Митра в Италии встречается там, где, как в этом портовом городе, было много иностранцев. И более, чем в Италии, религия Митры была распространена на Востоке и в военных городах Галлии, Германии и Британии. Эта восточная религия должна была оскорблять чувство старых классических народов своей малой интеллектуальностью. В подземелье Митреума есть келейность, привлекательная для души, стосковавшейся без жаркой, личной и утешительной молитвы единому Богу. Но классический мир не мог молиться перед таким отягощенным материальностью изображением жертвы. Италия времени Марка Аврелия не пожелала переменить неделание своих ясных богов на стремительный жест этого фригийского охотника. Отвлеченные истины христианства легко рассеяли здесь тяжелые пары пролитой им жертвенной крови.

Постепенно Италия изменила и в христианстве то, что делало его религией Востока, крайнего Юга. Здесь, в Лациуме, ведь несколько не чувствуешь себя на юге — на юге, таком далеком от родины. Суровый пейзаж прибрежной Кампании открывается от высоко стоящего храма, называемого храмом Нептуна. Ивы над Тибром пепельно-зелены, желтеет песок речных отмелей, и водяные птицы с жалобным криком носятся над лугами священного острова Аполлона. Вдали у Каstell Фузано лес пиний тянется узкой полосой между илистым неподвижным каналом и берегом моря. Ветер доносит оттуда слабый рокот прибоя. Окаймленное

его белой полосой, латинское море уходит на юг к лавровым рощам Плиниева Лаурента, к руинам виллы Нерона в Анцио, к живописному Неттуно, к мрачному замку Астура и к мысу Цирцеи, синеющему, как мираж, над Террачиной.

Кори

Железная дорога в Террачину долго огибает справа Альбанские горы. От Веллетри становится видна наконец та часть Лациума, которую эти горы скрывают от жителей Рима. С восклицанием восторга путешественник глядит впервые из окна вагона на горы Вольсков и на оторванную от них, встающую из Понтинских болот прекрасную гору Цирцеи. Горы Вольсков, или, как их называют еще, Монти Лепини, поднимаются с этой стороны ровной и крутой стеной над болотистыми равнинами Кампаньи. Дорога вьется по краю болот, по местности нездоровой и незаселенной; только в окрестностях Кори она прорезает плодовые сады, оливковые рощи и виноградники.

Город расположен в четырех километрах от станции, и для того, кто не желает идти пешком, нет другого способа туда добраться, как только сесть в удивительно тесный и дряхлый дилижанс, выезжающий к поезду. Городские ворота составляют предел колесной дороги. По улицам Кори можно взбираться лишь на спине осла. Даже в Лациуме этот город удивляет своей прилепленностью к верхушке конической горы, вокруг которой его узкие переулки вьются винтом. Все это сделало Кори малоизвестным и малодоступным для иностранцев. Единственная гостиница на единственной городской площади хранит дух глубоко патриархальный. Но нельзя не подивиться истинному богатству Италии, которая даже в этой скромнейшей гостинице одного из самых глухих своих городов оказывает радушный прием приезжему чистотой комнат, благородством простой обстановки, блюдом баранины, изжаренной с душистыми травами, и порядочным (*vino discrete*¹³⁸, как говорят в Риме) местным вином.

На маленькой площади перед гостиницей женщины и девушки целый день берут воду из фонтана, наполняя ею медные широкогорлые кувшины, которые они ставят на

голову и разносят с удивительным искусством по крутым переулкам и лестницам Кори. Это странное и прелестное на взгляд северного человека движение свидетельствует о той же чистой античной традиции, о которой так выразительно говорят сами лица женщин — красивые, тонко и остро очерченные лица, украшенные парой больших серег. Женщина из Кори убежденно рассказывает, что точно таким же образом жены гигантов, населявших некогда их город, носили на головах огромные камни, из которых построены здешние циклопические стены.

Эти стены путешественник увидит, взбираясь к знаменитому храму Геркулеса, стоящему на самом высоком месте города. Корийский храм справедливо славится своей сохранностью и своей древностью. Среди римских храмов немного найдется ему ровесников, но, впрочем, ведь Кори более чем на пятьсот лет старше самого Рима! Построенный во времена республики, этот маленький дорический храм производит впечатление чистоты и молодости голубовато-серым травертином стен, прямизной колонн и бедностью профилей, передающей как бы ту робость, с которой строили латиняне, только что приобщенные к греческой цивилизации. По благой мысли археологических властей в портике храма скоро будет помещен прекрасный алтарь, который с незапамятных времен служит подножием крестильной купели в церкви, занимающей место «целлы». Поставлен этот храм превосходно, и обаятельнейший силуэт его маленького портика мог бы дать мотив для одной из лучших вилл Палладио.

Приезжие смотрят также менее значительные остатки коринфского храма Диоскуров в нижней части города, пробираясь сквозь рои черноглазых детей, сквозь стада коз, запруживающие улицы Кори. Какие великолепные головы, какие черные спины и пламенно-рыжие бока можно видеть здесь у благородного и древнего козлиного рода Лациума! Наутро, когда оказывается, что дилижанс не выезжает к раннему поезду в сторону Нинфы и Террачины, приходится идти на станцию в рядах этих человечнейших, милых существ, примеряя шаг к шагу латинского пастуха, вдыхая свежесть утреннего морского ветра, переживая наяву блаженный сон об оливковых рощах, текущих стадах и беспредельных дорогах.

Нинфа

Счастлив был Грегоровиус, совершивший переезд через горы Вольсков верхом, увидевший с высот Нормы и опушки лесов, занимающих перевал, через который проходила его дорога из Сеньи, сверкающее море, зеленые равнины мареммы и таинственную Нинфу. «Подо мной, у самой подошвы горы, простирался странный квадрат стен, увитых плющом, среди которых поднимались небольшие холмики, казавшиеся кучами цветов. Кой-где возвышались старинные башни в развалинах, покрытые мхом и разделенные серебряным ручьем, прорезавшим Понтинские болота, точно луч света, и исчезающим в озере близ моря. С удивлением я спросил у хозяина, чем могли быть эти странные стены и горки цветов. «Нинфа! Нинфа!» — ответил он. Нинфа! Итак, передо мной была эта средневековая Помпея, этот город призраков, затерянный среди Понтинских болот».

Та же железная дорога, которая ведет в Кори, подвозит теперь путешественника к маленькой станции, носящей имя легендарного города. Но когда поезд скрывается за отрогом горы, на вершине которой вытянулись в ряд дома Нормы, все возвращается здесь мгновенно к первобытному и глубокому покою. Слабо шумит мельница, слабо звенят колокольчики огромных быков, пасущихся на мокрых лугах. Единственный экипаж, дожидавшийся поезда, начинает подниматься по петлям дороги в Норму, и пройдет больше часа, прежде чем он поравняется с первыми жилищами этого поднебесного города. Внизу тихое озеро лежит неправильным зеркалом, ровно деля удвоенные отражением стены и башни Нинфы.

«В стенах Нинфы все покрыто изумрудно-зеленой травой болот, темным плющом и цветами. Цветами заросли покинутые улицы, цветы вошли благоухающими процессиями в заброшенные церкви, взобрались в окна, наводнили дома, в которых обитают Феи, Наяды, Нимфы и все иное племя легенд». Полное цветение трав и кустарников можно видеть здесь в начале мая. Я видел Нинфу в середине апреля; тогда только на самых высоких камнях руин ветер колебал темно-красные султаны львиной пасти и ковры незабудок расстилались по берегам прорезывающего город ручья. Был очень теплый день без солнца, дождевые облака медленно собирались над морем. Сладостная лень охватывает душу

и тело в такие весенние дни. Единственным делом жизни тогда кажется тихое произрастание — единственное проявление жизни, которое можно найти в этом умершем городе.

За все пребывание в Нинфе нам встретился только бык крупной и дикой породы, приветствовавший чужестранцев недружелюбным взглядом и фырканьем. Люди давно покинули это место. Нинфа была оставлена обитателями, решившимися бежать от ужасной близости Понтинских болот, в начале XIV века. Она никогда не была большим городом, и, как это часто случается, время ее расцвета непосредственно предшествовало времени ее падения. Судя по архитектурным формам, большинство здешних домов и церквей было построено в течение XIII столетия.

Во всякой другой стране руины Нинфы были бы лишь памятником прошлого, интересным для историков и археологов. Природа Лациума сделала из них настоящее чудо. Стертые фрески церквей, угасшие лики святых и ангелов приобрели какое-то особое значение от убирающих их трав и цветов. Темно-зеленый плющ придал романтическое очарование готическим окнам и византийским абсидам. Первобытная мощь, растительная сила древней латинской земли нигде не ощущается так явно, как здесь. День за днем и пядь за пядью она берет в свой вечный плен брошенное дело рук человеческих. В самом безмолвии, которое царит над развалинами Нинфы, чудится огромное напряжение этой поглотительной работы, недоступно-медленной для нашего сознания. Рост трав и ход времени боится здесь услышать человеческое ухо, и, может быть, не призрак былых жителей Нинфы, но эта присутствующая тут тайна природы вызывает жуткое чувство в душе путешественника.

Субиако

Менее стройной и ровной стеной, чем горы Вольсков, возвышаются на северо-востоке от Рима Сабинские горы. Они состоят из многих хребтов, разделенных широкими долинами, и самая значительная из этих долин — долина реки Тевероне, или Аньене, образующей Тиволийские каскады. По долине Аньене Сабинские горы не кажутся такими ровными, дикими и голыми, какими они представляются

из Рима, особенно когда сравниваешь их с приветливыми и зелеными Монти Альбани. Здесь проложена железная дорога, которая ведет в Абруцци, и через несколько станций после Тиволи от нее ответвляется короткая линия, оканчивающаяся в Субиако.

Троицын день застал нас в этом старинном церковном городе. Одна за другой по его улицам двигались процессии обитателей Сабины, направлявшихся в монастырь Сантиссима Тринита близ Валлепьетры. Низкорослые и загорелые крестьяне в черных шляпах, украшенных травой, напоминающей наш ковыль, проходили рядами по шесть человек. За ними шли женщины в пестрых платках и дети с букетами полевых цветов. Протяжное пение хора разносилось далеко в чистом горном воздухе и заглушало неумолчный шум Аньене. Некогда эта прозрачная и быстрая река, эта свежесть горного лета привлекли Нерона, построившего здесь одну из своих вилл. Нерон отлично умел выбирать места для своих дворцов. В Средние века эта эстетика природы сделалась достоянием монахов. На востоке и на западе, в России и в Италии огромное большинство монастырей было заложено с глубоким вниманием и любовью к тому виду, который открывается из окон монастырских келий или трапезной. Этот вид был единственной роскошью, какую допускали в свою жизнь даже самые строгие анахореты. Святой Бенедикт, основавший первый западный монастырь здесь, в Субиако, сохранил эту традицию своих восточных предшественников. Узкая долина Аньене, вьющаяся у подножия горы, к которой прилепилась его «святая пещера», не менее хороша в своем роде, чем широкая умбрийская долина, видимая с высот Ассизи.

Есть юношеский порыв в самом устремлении святого Бенедикта к верхушкам гор, которые он так часто мог созерцать с холмов Рима. Субиацкая долина видела его молодым, таким, каким изобразил его Содом на фресках Монте Оливето близ Съены. Около 500 года и в возрасте тридцати лет он вместе со своей сестрой, святой Схоластикой, основал здесь двенадцать обителей и дал устав первому западному ордену, получившему его имя. Многочисленные враги окружали святого и мешали его делу; они покушались однажды отравить его, но жизнь отшельника спасли верные вороны, которые успели унести от него отравленную пищу. В другой

раз эти коварные люди ввели в молодой монастырь искусных в соблазне женщин, желая с их помощью нарушить чистоту бенедиктинского обета. Искусительницы, которых с таким удовольствием изобразил в Монте Оливето Содома, проникли в самые келии монахов, и тогда святой Бенедикт в негодовании покинул монастыри Субиако и направился далее на юг, где на горе Монте Кассино основал другой, еще более знаменитый бенедиктинский монастырь.

В смутное время раннего Средневековья не раз прерывалось на долгий срок существование монастырей в долине Аньене. Начиная с XI столетия аббатство Субиако стало расти, богатеть, пользоваться славой, не столько, впрочем, подобавшей ему мирной, сколько военной. Настоятели монастыря мало чем отличались от окрестных феодальных баронов, а их монахи были настоящими рыцарями, часто выезжавшими в поход на конях в сопровождении большого числа вооруженных слуг. Постепенно монастырь завладел всей окружающей его областью, и он приобрел гораздо больше городов силой оружия, чем одной грамотой папских дарений.

В XII и XIII веках воздвигнулись те здания, ради которых приезжий совершает трудный подъем в гору от моста через Аньене. Блеск солнца на этих голых скалах едва переносим, но малопривлекателен отдых в тени дворов нижнего монастыря, носящего имя Схоластики. Все слишком изменено здесь: слишком многоеросло за сотни лет вокруг первоначального ядра, слишком многое разрушено благодаря попечительности богатых епископов и аббатов барокко. Приятен отдых после нового и еще более значительного подъема в рощице вечнозеленых дубов, растущих близ входа в верхний монастырь, называемый Сакро Спеко в память пещеры Бенедикта. Но даже с этого места монастырь еще не виден. Его открываешь только за поворотом узкой дороги, прилепившейся к совершенно отвесной скале под угрозой нависшего над ним утеса. Молчание и пустота не удивляют здесь, потому что слишком очевидно несогласие всех этих сооружений с духом современной жизни, проникнувшим даже в такое место, как долина Аньене. Мысль об этом неотвратимом запустении места былых подвигов и молитв сжимает, однако, сердце печалью. Историческая судьба

вещей не кажется справедливой, когда узнаешь, что только три монаха живут ныне в древнем бенедиктинском гнезде, охраняя в целях холодного культурного пиетета создание пылкого сердца и героической воли. Один из этих монахов провел нас в церковь, темную, как нижняя церковь в Ассизи, и такую же сплошь покрытую фресками. Странные переходы и лестницы спускаются в ту часть храма, которая непосредственно примыкает к скале вокруг пещеры, где спасался святой. Все стены и здесь покрыты живописью очень разнообразных эпох. Русский путешественник без внимания не должен пройти мимо изображений в капелле Сан-Грегорио, говорящих о том времени, когда Италия и Россия были сестрами, учившимися искусству у одной матери — Византии. Эти фрески заставляют вспомнить также о крипте в Ананье, о прекрасных фресках в нижней церкви Сан-Клементе. Еще более интересно сохранившееся здесь изображение святого Франциска Ассизского, без нимба, с живым лицом, имеющим черты портретного сходства. Святой Франциск посетил Субиако в 1223 году и кроме этого портрета оставил здесь память еще другого рода. Спустившись из нижней части храма на террасу, пристроенную к горе с большим трудом и искусством, монах выводит посетителей Сакро Спеко в сад роз — роз святого Франциска. По преданию, некогда на этом месте росли тернии, в которых, сняв одежды, катался святой Бенедикт, желая наказать свое тело за греховные желания. Прикосновение святого Франциска превратило эти тернии в розы. Никакие исторические исследования не выражают вернее, чем эта легенда, всей сущности религии святого Франциска и ее отношения к средневековому христианству.

Странным оазисом кажутся розы святого Франциска здесь, в Субиако. Более суровые и грозные веяния монашеского полувосточного христианства остались в Субиакской долине. Два ворона, которых до сих пор содержат в монастыре в память святого Бенедикта, представляются свидетелями каких-то необычайных древних борений человеческого духа с природой. Здесь невольно вспоминаешь рассказы о их долгом возрасте, и карканье этих черных монашеских птиц кажется единственным живым голосом умолкнувшей и опустевшей латинской Фиваиды.

Олевано

Прекрасная горная дорога ведет из Субиако в Олевано. Она то поднимается вверх на маленькие перевалы, то сбегает петлями вниз к шумящим ручьям. Поля, виноградники, фермы встречаются изредка по ее сторонам. Великолепные дикорастущие черешневые деревья раскидывают над ней свои кроны, опирающиеся на высокие и прямые, лиловатые и серебристые стволы. Только для горных птиц краснеют их зреющие плоды. Спустившись в довольно глубокое и очень узкое ущелье, дорога начинает затем подниматься на главный перевал к Беллегре. Отсюда, с вершины, открывается сразу обширная панорама долины Сакко, за которой встают горы Вольсков и Альбанские горы, а в промежутке между ними блестит полоса моря. Беллегра остается справа, Олевано видно внизу, Вальмонтоне пестреет за ним на своей горке, и на таких же горках видны расположившиеся вдали в Сабине и в горах Вольсков Сан-Вито, Капраника, Сеньи, Артена, и чуть мерещится на горизонте Веллетри в горах Альбано.

Этот удивительный вид можно постоянно созерцать из Олевано. В часы заката он приобретает непередаваемую словами картинность. Голубые, синие, лиловые, красные и золотые тона сменяются на всех трех горных хребтах, видимых отсюда, с торжественностью чисто идеального пейзажа. Утро и вечер становятся здесь такими грандиозными художественными темами, что перед ними даже воспоминание о пейзажах Клода Лоррена кажется воспоминанием о каком-то малом интимном искусстве. Повторить в искусстве это чудесное явление латинской природы едва ли доступно человеческим силам. Многочисленные художники, не перестающие посещать Олевано, хорошо знают это и потому более охотно обращаются к живописному силуэту самого городка и ко всем подробностям его прелестного и простого существования.

Для художника, затронутого духом Лациума и красотой латинской жизни, Олевано — истинный рай. Вечно тяготеющие к Риму германцы оценили его давно, и соседний с городом дубовый лес Серпентара, где работали столько немецких энтузиастов Рима, составляет ныне собственность Германии и ее живописцев. Для всех прочих гостей Олевано предоставляет старинный приют художников, Casa Baldi¹³⁹,

или другую гостиницу — альберго Рома. Надо признаться, что жизнь в альберго Рома прибавляет много прелести к пребыванию в Олевано. Я не знаю гостиницы более уютной и приветливой, с ее добрыми традициями, с ее старинной мебелью, с окружающим ее плодовым садом и виноградником, производящим отличное вино, с ее расположением на некотором расстоянии от городка, перед безмерным видом на горы и на Кампанью.

Счастливые, полные глубоких и чистых впечатлений дни можно прожить в альберго Рома. Здесь можно вновь обрести утерянную мерность и полнзвучность настоящей жизни. Среди мирных оливок и деревенских роз этого скромного сада, в тени резных виноградных листьев и наливающихся прозрачным соком гроздьев, здесь можно стать участником всех событий латинского лета. «Виноградник — все в этой стране. Он соединяет три сельских божества — Вакха, Цереру и Помону. Между рядами лоз здесь сеют пшеницу и сажают миндаль, который возвещает весну своим ранним цветением, как жаворонок своей песней. Среди виноградников видны также оливковые деревья с серой узорной корой и мелкими листьями, отливающими в переменном свете дня то серебром, то бронзой. Кроме того, здесь растут персики, яблоки, груши, гранатники, пылающие красными цветами, орехи, каштаны и фиговые деревья, плоды которых сладки, как мед. Все эти деревья образуют как бы единую благодетельную цепь, и ее звенья отвечают течению времени. Когда уже прошли плоды одного дерева, другое предлагает свои и третье обещает дать хороший сбор. Так как я провел все лето в Лациуме, то каждое из них, за исключением запаздывающих оливок, платило мне дань по очереди, и мой стол никогда не оскудевал». Такими благодарными строками помянул Грегоровиус одно виргилианское лето, прожитое им недалеко от Олевано, в поднимающем свои коричневые стены над зеленью садов Дженадзано.

Палестрина

Мимо Дженадзано проходит дорога из Олевано в Палестрину. Еще долго видно с нее Олевано, темнеющее на синевато-сером фоне высоких гор Беллегры. После длинного спуска долина Сакко встречает путешественника менее

легким, влажным воздухом, более разнообразной и более могучей растительностью. По этой долине проходит естественная дорога из Рима в Неаполь, из Средней Италии в Южную. Сколько раз ее идиллические пейзажи привлекали северных людей, как легенда о земле обетованной. В окрестностях Дженадзано поражают огромные развесистые ореховые деревья. Все зелено здесь, и овраги заполнены свежими и тенистыми лесами. Склонившееся к вечеру солнце бросает в них сквозь чащу листвы свои тяжелые стрелы. Но еще долго мы объезжаем высокую, падающую длинной наклонной линией гору Рокка ди Каве, за которой скрывается Палестрина.

В окрестностях Палестрины останавливают внимание многочисленные *pergola* — навесы из виноградных лоз, поддерживаемые круглыми белыми столбами. Виноградных *pergola* много в Италии, но *pergola* такого красивого рисунка встречаются только здесь. Что-то античное есть в этих белых столбах с яркими синими и розовыми тенями узорных листьев. Палестрина, впрочем, полна античными веяниями. Начиная от Порты дель Соле путешественник вступает здесь на почву величавых классических воспоминаний. Античная Пренесте была знаменита своим грандиозным храмом Фортуны, и нынешняя Палестрина вся уместилась на развалинах этого храма. На самом месте святилища стоит великолепный дворец барокко — палаццо Барберини. Амфитеатр ведущих к нему лестниц повторяет лестницы, которые вели к храму Фортуны. Всегда эти лестницы увлекали и очаровывали архитекторов. Виньола и Палладио знали о них, мастера XVII века вдохновлялись ими, и совсем недавно они понапрасну искусили строителей памятника Витторио Эммануэле в Риме.

Еще другой мотив дала Палестрина строителям неудачного патриотического монумента — мотив алтаря, украшенного по углам крылатыми Победами. Этот алтарь можно видеть до сих пор в саду епископа, среди скромных клумб монсеньора и под железным навесом, воздвигнутым его наивной заботливостью. Другие замечательные алтари стоят в торжественном вестибюле палаццо Барберини, и там же помещена прославленная «нильская» мозаика, найденная на месте храма Фортуны. Гиппопотамы и крокодилы, папирусы и лодки с косыми парусами говорят о странной

моды на Египет и все египетское, которая распространилась в императорском Риме, подобно тому, как мода на Китай распространилась при Версальском дворе XVII века.

Сходство, впрочем, только внешнее, ибо в основе египетской моды Рима лежали весьма глубокие религиозные тяготения.

Неприятный «телесный» цвет и мелочность приема, как всегда, вызывают чувство неудачи — единственной неудачи в искусстве, которую претерпел античный мир именно в искусстве мозаики. Но впечатление это легко рассеивается в прохладных и строгих залах палаццо Барберини. Так пуст и заброшен этот дворец, что сам он кажется великой классической руиной. Стоит только времени прикоснуться к созданиям барокко, чтобы они сейчас же вскрыли кровное родство, связывающее их с делами императорского Рима. После феодальных властителей Лациума, воинственных князей Колонна, Орсини, Савелли и Конти, после бесчисленных междоусобных распрей, таких же разорительных для этих мест, как войны Мария, Суллы и Цезаря, явились новые фамилии — Барберини, Боргезе, Альдобрандини, Киджи, Памфили, — воскресившие в древней латинской земле мирное великолепие вилл и дворцов Флавиев и Антонинов.

Барберини купили Палестрину у обедневших Колонна в 1630 году. Кроме большого дворца, потомки этого прославленного Бернини рода владеют виллой, расположенной в самом городе. Удивительный вид — лучший вид Лациума и, следовательно, лучший вид во всей Италии — открывается с ее террасы, уставленной античными фрагментами и усаженной вечнозелеными дубами. Он напоминает вид из Олевано, но только еще прекраснее поднимаются здесь грандиозные кулисы гор Вольсков и гор Альбано, обнаруживающие в прорыве между ними серебряную полосу моря.

Никогда нельзя забыть совершенства линий, очерчивающих острые вершины гор Вольсков и плавно круглящихся на пологом конусе Монти Альбани. В этом виде участвуют и безмерные пространства Кампаньи, в которых плывет голубой корабль Соракте. От Олевано Кампанья скрыта высокой горой, здесь же ничто не препятствует взору лететь над равниной, найти в ее живой ткани лесов, лугов, дорог, садов и селений маленькую точку, купол Святого Петра. И когда потом стоишь в Риме на Яникульском холме и опять

видишь Кампанью и далекие силуэты гор за ней, то с какой вновь пробудившейся радостью узнаешь там знакомый очерк Рокка ди Каве, у подножья которой приютилась Палестрина и за которой Олевано обещает счастливейшие дни.

Корнето

Мало кто бывает в Корнето, расположенном рядом с Чивитавеккией на скучной железной дороге, ведущей из Рима в Пизу и Геную, вдоль тосканской мареммы. Между тем этрусские гробницы Корнето приближают нас более, чем что-либо другое, к величайшей из художественных тайн, к тайне греческой живописи. За исключением жалкой воотивной таблетки, найденной на Акрополе, за исключением остатков полихромии на иных метопах и на Сидонских саркофагах Константинопольского музея, до нас не дошло никаких следов того искусства, которое во мнении античных людей стояло наравне с искусством Фидия и Праксителя. Вся пытливость современных умов, вся дисциплина воображения, вся изобретательность новейших методов науки не раз безрезультатно бывали направлены к раскрытию этой прекрасной тайны истории. Усилия исследователей разбивались о почти полное отсутствие памятников. По теории Хельбига, стенная живопись Помпеи и Геркуланума, хотя и исполненная в большинстве случаев чисто ремесленным способом, должна была дать ключ к пониманию живописи более древних и счастливых искусством эпох, благодаря повторению сюжетов, композиций, отдельных приемов и даже техники. Критика отказывается теперь целиком принять это мнение. Нельзя считать доказанным, что помпейские мастера были прежде всего копиистами, своими слабыми средствами заботившимися о сохранении чрезвычайно древних традиций. Совершенно очевидно, напротив, что они, как и их товарищи, исполнявшие лепные работы, были прежде всего декораторами, питавшимися при этом традициями позднего эллинистического искусства, в особенности искусства Александрии. Кое-что могло, конечно, удержаться в их живописи от живописи V и IV веков, но их искусство столь же мало дает для суждения об искусстве Полигнота и Зевксиса, сколько дает современная акварель для сужде-

ния о Джоконде или, беря другой, более подходящий пример, сколько дает ремесленный образ из нынешнего иконостаса для понимания искусства Андрея Рублева.

Более надежный путь избрали, по-видимому, те, которые стремятся подойти к греческой живописи IV и V веков, идя от живописи ваз. По вечным законам образования прикладного искусства вазная живопись не могла уклониться от того пути, по которому направлялась в свое время монументальная и станковая живопись. Во всяком случае, изучая греческие вазы лучшей поры, мы остаемся в пределах одного стиля, одного духа и выражения с живописью великих античных мастеров. Первенство линии, немногочетность и понимание краски не как тон, но как цвет, несомненно, составляло и ее также особенность. Сюда можно присоединить еще преобладание декоративных качеств над иллюстративными. Не совсем основательно, следовательно, указывалась эта черта как один из признаков восточного творчества, противопоставленного творчеству западному. Можно думать, что в греческой живописи сложилась даже самая идея священной декоративной традиции, поддерживаемой с таким усердием. Эта идея могла перейти в византийское искусство, где она была бессознательно воспринята как традиция иллюстративная и была ложно понята большинством исследователей Византии. Для нас, русских, унаследовавших от Византии великое искусство и видевших великолепный расцвет его в иконописи XVI и XV веков, такая мысль приобретает особое значение. Быть может, в линейности и бесконечно сильной немногочетности русской иконы, в драгоценности приемов ее написания, в чрезвычайно глубоко проникающем ее чувстве стиля удержалось нечто из традиций исчезнувшей греческой живописи, переживших эллинистические века и века Византии. Мы ничего не знаем о станковой греческой живописи, кроме того, что она исполнялась восковыми красками — энкаустическим способом. Таким способом исполнены недавно найденные в гробницах Египта фаяумские портреты, и связь между художественным выражением этих портретов и первых византийских икон уже была замечена археологией. По самому своему сюжету фаяумские находки приоткрывают только уголок станковой античной живописи. О более сложных картинах, об изображении фигур, движения, пейзажа мы можем до-

гадываться только по вазной живописи. Но ошибемся ли мы также, если, угадывая общее зрительное впечатление от греческих картин, мы будем искать помощи у лучших мастеров русской иконы, с их замечательной тонкостью линии, с их вечной силой цвета...

Возвратимся, однако, к Корнето. В окрестностях этого древнего города сохранились этрусские гробницы, украшенные стеной живописью, восходящей в иных случаях к V веку. Известно, как подражали этруски в своих вазах аттическим вазам. Вполне естественно предположить, что и в стеновых росписях они были прилежными учениками греков. Многие в этих фресках свободно от того глубоко национального оттенка, которым так отличается этрусская скульптура. Фреска была здесь таким же ввозным искусством, как живопись ваз. Какое-то смутное видение подлинной Греции, далекой от берегов этого Тирренского моря, открывается вследствие того в гробницах Корнето. Поражает прежде всего глубокая серьезность этих росписей, исполненных, быть может, скромнейшими провинциальными мастерами, в сравнении с легкомысленными росписями эллинистической Помпеи. Фонарь провожатого освещает гробницу за гробницей, и на белом фоне стен выступают из мрака красновато-коричневые фигуры людей, зеленые и алые пятна одежд, узоры растений, формы животных, любимых античным человеком. Точно сам мрак, скрывающий от нас древнюю греческую живопись, на одну минуту рассеивается при этом!

Стиль вазной живописи, перенесенный на стены, — вот первое впечатление, которое производят фрески Корнето. Мы видим здесь ту же кратчайшую выразительность композиции, то же просвечивание линии, которое угадывал живописец греческой вазы во всякой форме. Мы находим здесь ту же страсть к движению, ту же веру в значительность жеста. Сюжеты корнетских фресок давали полный простор этим чувствам. В них изображены охоты, погребальные пиры и в особенности часто пляски, сопровождаемые музыкой флейты и лиры. Танцующие фигуры в гробницах «Леопардов» и «Погребального пира» являются высшей точкой, которой достигла здесь эта живопись. Движение рук и начертание приведенной в плоский узор одежды у танцовщиц во второй из этих гробниц составляют такой

триумф линейного стиля, какого мы пока не знаем ни в одном монументальном искусстве.

Только в росписях ваз можно было бы найти равносильный тому пример. Но стена с большими фигурами всегда скорее радует глаз, чем искусственная поверхность вазы с ее каллиграфией. Корнето свидетельствует, что линейный стиль греков мог быть свободен на стене от геометрической сухости, обусловленной только формой вазы. Здесь вздыхаешь легко перед легко и почти небрежно нанесенными на стену изображениями кустов лавра с перистыми листьями и черными точками ягод. Даже в наименее обдуманых частях стенных украшений — в каких-то птичках и рыбах, в беглом очерке пятнистых леопардов, в самих даже разноцветных квадратах потолков — античный художник ни на минуту не терял своего природного декоративного инстинкта. При таком инстинкте как должен был он любить свои чистые белые стены и каким богатством казалась ему одна проведенная линия, одно пятнышко краски!

Волнующиеся моря высокой зеленой пшеницы окружают могилы Корнето. Мед полевых цветов разлит в воздухе, колеблемом близким дыханием моря. Темные дома, стены и башни города поднимаются так благородно над оливковыми рощами, над полями. В летние вечера здесь неумолчно трещат вещие цикады, зеленые светляки роятся над дорогами, и над Тирренским морем низко висит пламенно-белая звезда Венеры. Непонятно, почему этот прекрасный город забыт и обойден путешественниками. Кому ничего не говорят этрусские фрески, тому, может быть, скажет нечто хотя бы вид из Корнето на голубеющий простор моря, на далекую отдельную гору Монте Арджентарио, поднимающуюся среди мареммы, на плодоносную долину реки Арроне, текущей из Больсенского озера.

Корнето не успело даже прославиться своими башнями, которые почти так же высоки здесь и многочисленны, как в Сан-Джиминьяно. Бездна нетронутых живописных мест сохранилась в улицах этого старинного города. К природной красоте жилищ Лациума в нем примешаны какие-то веяния Тосканы, как всегда поднимающие дух и препятствующие упадку и разрушению. Корнето справедливо гордится своим замечательным палаццо Вителлески, примером перехода от

тосканской готики к Ренессансу, единственным в своем роде по стройности общего впечатления и красоте частных деталей.

Но ничто не может победить странную судьбу забвения, на которую обречено Корнето в книгах путешественников. Положительно кажется, что этот город находится под запретом тайны, которую стерегут его гробницы, ревниво охраняя от любопытных взоров мгновенное видение белых стен и коричнево-красных фигур Эллады.

Браччиано

Кампанья за Тибром мало похожа на Кампанию, примыкающую к Сабинским и Альбанским горам. От самого Понте Молле древняя Via Cassia¹⁴⁰ переходит с холма на холм, спускается в долины ручьев, заросшие свежими перелесками. Равнинные пространства, горные дали открываются с нее на одну минуту и снова исчезают. Эта часть Лациума незаметно и почти от самых ворот Рима переходит в беспорядочно пересеченную, лесистую и довольно мрачную область Южной Этрурии, окружающей Орвието и Витербо.

Браччиано лежит на дороге в Витербо, на берегу большого озера, в сравнении с которым незначительными могут показаться озера Альбано и Неми. Как и те озера, оно имеет вулканическое происхождение, и уровень его также очень высок. Но не ради этого озера и не ради крохотного городка в одну улицу стоит предпринять поездку в Браччиано. Еще издали виден господствующий над этим городком огромный замок, старинная резиденция Орсини, царивших некогда в этой части Лациума так же, как царили Колонна вокруг Палестрины и Палиано.

Знаменитый кондотьер Наполеоне Орсини построил этот замок около середины XV века. Близ его стен Вирджинию Орсини одержал блестящую победу над своим смертельным врагом, папой Борджия. Его залы видели гостей в XVI веке Витторию Аккоромбони, внушившую такую слепую страсть старому герцогу Паоло Джордано и сделавшуюся поэтому героиней новеллы Стендаля и трагедии Вебстера. Когда в XVII веке древнейшие фамилии Лациума стали уступать место новым папским фамилиям, Браччиано перешло в собственность князей Одескальки. В XIX веке его купил тот самый банкир

Торлония, балы и приемы которого столько раз вспоминает Стендаль. В Риме часто слышишь имя этой новой аристократической династии. В руки наследников финансового героя, служившего такой отличной мишенью для саркастических стрел Стендаля, успели попасть палаццо Жиро, вилла Альдобрандини, вилла Альбани и вилла Конти во Фраскати.

По счастью, лет пятнадцать тому назад Браччиано вернулось к Одескальки. По счастью — ибо Торлония не отступала даже перед разрушением старинных покоев замка и были всегда готовы заменить медведей Орсини своими наскоро придуманными гербами. Нынешнего хозяина Браччиано можно поставить в пример всем настоящим и будущим собственникам жилищ, прославленных искусством и историей. С достойной всякого уважения энергией, с отличным вкусом князь Одескальки стремится возратить Браччиано к прежнему виду, не превращая его, однако, при этом в мертвый музей.

Благодаря его заботам Браччиано стало единственным местом Италии, где видишь комнатную обстановку Возрождения, несущую притом службу жизни во время наездов хозяина, в месяцы осенних охот. Комнаты замка могут приютить немало гостей, не будучи для этого оскорблены рыночными предметами современного обихода. Браччиано богато редчайшей мебелью чинквеченто и кватроченто — тяжелыми архитектурными шкафами, покрытыми обильной золоченой резьбой на синем фоне, прямыми стульями, обитыми старинной кожей, длинными ларями с расписными крышками, огромными кроватями, почерневшими дубовыми столами. Здесь прельщает мечту комнатный уют людей Возрождения: большой огонь в мраморном камине, книга новелл или поэма Ариосто отличной венецианской печати и вино в хрустальном стакане, — летний воздух, входящий вместе с солнцем сквозь раскрытое квадратное окно, брошенное шитье на каменной скамейке, занимающей глубокую оконную нишу, и цветы в синей и желтой вазе урбинской майолики.

Об этих несложных трудах и развлечениях прошлого напоминают фрески времен Орсини в одной из зал. Написанные неискусным художником, они не могут, конечно, сравниться с фресками Скифанойи в Ферраре. Но так приятно все-таки видеть в них картины жизни старых хозяев

Браччиано: игру в шахматы, охоту, чтение, сбор плодов, катание на лодке по озеру, за которым, как и теперь, рисуются башни и дома Тревиньяно и Ангвиллары. Мы узнаем Браччиано и окружающие его пейзажи еще раз в более значительных фресках на главной лестнице замка, написанных Антониаццо Романо. И эти фрески также были открыты из-под штукатурки благодаря энергии нынешних владельцев. Вирджинию Орсини, окруженный своей семьей и целым войском вассалов, воскрес в них среди всей праздничности золотых и пурпуровых одежд, блестящих вооружений, белых коней, молодых и красивых лиц, зеленых лугов, причудливых скал, романтических замков и синего римского неба.

Витербо

По географическому положению Витербо принадлежит к той области, которая занимает промежуточное положение между Лациумом, Умбрией и Тосканой. Это очень своеобразный город, и он чем-то отличается даже от наиболее родственных ему городов — Корнето и Орвието. И, однако, стоит увидеть архитектурность домов Витербо, его живописнейшие оранжевые с золотом черепичные крыши, пейзажи, открывающиеся с его окраин, стоит услышать не прекращающийся ни днем ни ночью шум его бесчисленных фонтанов, чтобы почувствовать его глубокую связь с Римом. Место Витербо кажется естественным рядом с городами Лациума.

В истории этот старинный папский город был действительно тесно связан с Римом. Папы любили укрываться в его крепких стенах от угрожавших им опасностей. Четверо из них нашли здесь свои могилы. В числе пап, погребенных в церквах Витербо, был Климент IV, видевший со стен города блестящий поход последнего из Гогенштауфенов, несчастного Конрадина. По преданию, даже этот грозный папа прослезился при виде стольких молодых и прекрасных рыцарей, спешивших на верную смерть к полям Тальякоццо. Но на другой день в соборе Витербо разыгралась страшная сцена. Окруженный прелатами и кардиналами, Климент IV, восседая на троне, предал оглашению буллу, направленную против белокурого северного принца, приехавшего искать царства в Италии, и против всех его сподвижников. Когда

чтение было окончено, папа вскочил на ноги, бросил на пол свою толстую свечу и воскликнул громовым голосом: «Да будут они отлучены от церкви». И тогда все священники также опрокинули свои свечи и повторили вслед за папой: «Да будут они преданы отлучению». Народ, объятый ужасом, поспешил оставить храм.

Такие сцены, таких суровых людей видело Витербо в XIII веке. Как справедливо замечает де Навен в своей превосходной книге «Между Тибром и Арно», до сих пор XII и XIII века так же живы в Витербо, как живы XIV и XV века в Сьене. Почти столько же, сколько Сьена, этот интереснейший город сохранил из своего прошлого, но только прошлое Витербо восходит к временам еще более давним. Удивительные романские и готические церкви с химерами, розетками, наружными барельефами встречаются здесь на каждой площади. Редкостная готическая лоджия украшает епископский дворец, старое жилище пап, которые гостили в Витербо. Башни, менее высокие, чем башни Сан-Джиминьяно и Корнето, но более массивные, чем те, поднимаются из лабиринта темных домов во всех углах города.

В Италии мало мест, которые до такой степени полно удержали бы дух Средневековья, как квартал Сан-Пеллегрино в Витербо. «Углубитесь без рассуждения в этот бедный квартал, — пишет де Навен. — На каждом шагу вас будут осаждать неизведанные впечатления, на каждом шагу перед вами начнут вставать всякие неожиданности — почерневшие башни, прорезанные редкими окнами, улочки, вымощенные большими плитами, исчезающие под темными сводами или проваливающиеся куда-то вниз на поворотах, высокие стены, сжимающие узкий *vicolo*, подъемы и спуски, чередующиеся без плана и без цели, наружные лестницы и высоко поднятые крыльца, дающие единственный доступ в негостеприимные дома, колонны, заделанные в углы зданий, тяжелые балконы, которые висят над улицей, готические фризы, бегущие по стенам, усеянным трещинами, современные окна, вмазанные в едва заметные оживальные аркады, феодальные гербы, отмечающие какой-нибудь вход в дом, позеленевшие деревянные двери, униженные большими гвоздями и снабженные огромными засовами, причудливейшие по формам фонтаны». Нигде нет такого обилия готических фонтанов, и, следовательно, в своем

чувстве воды Витербо опередило Рим на несколько столетий. Витербо Возрождения сохранило эту традицию. Виньола построил здесь несколько фонтанов, и на водоносных склонах Монти Чимини раскинулась переполненная источниками до какого-то пресыщения вилла Ланте. Принято говорить об относительной бедности искусством Возрождения это-го столь рано прожившего свои лучшие дни города. Но не предается ли таким образом непонятному забвению прекрасный художник, который родился в Витербо и о котором можно узнать только здесь, в Витербо? На стенах церкви Санта-Мария делла Верита сохранилось все, что позволяет судить о таланте Лоренцо да Витербо, жившего и работавшего во второй половине XV века. С глубоким удивлением видит здесь путешественник фрески, написанные зрелым, своеобразным и достаточно тонким художником, незнакомым ему даже по имени. Беренсон совершенно неправильно отнес его к группе провинциальных умбрийских мастеров, развившихся под влиянием Беночцо Гоццолли и его работ в Монтефалько. Фрески в Витербо отделены от фресок в Монтефалько всего только пятнадцатью годами, но кажется, что их разделяет полстолетия. Есть прямое предчувствие чинквеченто, есть классическая округлость форм, простота цвета и мерность композиции у Лоренцо да Витербо — все то, от чего был бесконечно далек романтический Беночцо. Вполне основательно Вентури считает Лоренцо учеником Пьеро делла Франческа.

Композиция лучше всего сохранившейся фрески — брак Марии и Иосифа — поражает до странности совершенной стройностью. Чтобы встретить такую же связность групп, надо обратиться разве только к «Диспуту» Рафаэля. Выше фреска «Введение во Храм» показывает в перспективе классическое зданье, какое и не снилось Беночцо. Но умел простодушный флорентийский мастер писать и такие энергичные и серьезные портреты, какими являются головы «Обручения». Но, может быть, самое замечательное, что отличает Лоренцо да Витербо от всех умбрийцев, это его чувство колорита. Именно это чувство выдвигает Лоренцо на видное место среди самых значительных художников кватроченто, ставя его где-то рядом с другими наследниками великого Пьеро, с Мелоццо да Форли и Франческо Коссой. Прекрасна общая сдержанность, некоторая бледность

или погашенность всех его красок. Лоренцо вышел уже из той стадии, когда художники, ища украшения, прибегали к яркой расцветке и спасительному золоту. Свою задачу он понимал как настоящий живописец немного сухого «рафаэлевского» склада. В его фресках много белого, зеленого, лиловато-серого и вишнево-красного цвета. В «Поклонении волхвов» так удивительно хороша фигура женщины с корзиной плодов на голове, в одеждах красных и зеленых и с очень бледным и очень в тон написанным лицом. В «Обручении» видно желание сохранить и проявить во фреске естественный тон стены, то желание, которое так гениально возвел в закон Микеланджело на потолке Сикстины.

С чувством настоящего художественного открытия выходишь из Санта-Мария делла Верита. В Витербо нечего больше искать других живописцев, и остается только закончить день прогулкой на виллу Ланте. Отличная белая дорога ведет к соседнему с виллой городку Баньяйя. По пути встречается большая церковь, Мадонна делла Кверчия, с порталом раннего Ренессанса, тимпанами делла Роббиа, потолком в кессонах и двумя киостро, из которых второй украшен чудесным фонтаном. На фронте этой церкви великолепный герб делла Ровере точно говорит, как и самое имя храма, о густых лесах, покрывающих горы вокруг Витербо. К этим лесам непосредственно примыкает вечная зелень виллы Ланте. В лучшую, может быть, пору римской виллы — между традициями высокого Возрождения и расцветом барокко — строилась эта вилла. Сооружение ее было начато фамилией дель Монте, семьей папы Юлия III, любившего больше всех архитекторов Виньола. И Виньола, по всей вероятности, создал план этой виллы, еще более богатый живописными чертами, чем его план виллы папы Юлия. Главную роскошь виллы Ланте составляет вода. Она может поспорить за первенство в этом отношении с самой виллой д'Эсте. Растительность играет здесь второстепенную роль. Все в замысле архитектора, даже расположение жилищ, подчинено фонтанам. С верхнего уровня вода бежит по длинному желобу, края которого изображают цепи. Она падает далее несколькими уступами в полукруглый бассейн. Лестницы, украшенные вазами, и площадки, огражденные балюстрадами, сопровождают ее течение. На среднем уровне разбит строгий правильный сад, в котором симме-

трично поставлены два совершенно одинаковых павильона, служащие жилыми домами. Их разделяет новый фонтан — водяной шкаф, извергающий воду бесчисленными тонкими струйками. Нижний уровень почти весь занят огромным квадратным бассейном, среди которого поднимается над сложными балюстрадами главный фонтан виллы Ланте — фонтан четырех бронзовых «мавров», совместным усилием поднявших высоко герб дель Монте.

Быть может, вилла д'Эстэ богаче растительностью, необыкновеннее большим падением уровней. Но едва ли многое на той вилле может сравниться с красотой декоративной скульптуры на вилле Ланте. Стройность бронзовых «мавров» достойна стройности созданий Джованни Болонья. Балюстрады, статуи, вазы, маски, рельефы, разнообразные гербы сменявшихся владельцев — все исполнено здесь с отчетливостью и тщательностью, более свойственной деталям Возрождения, чем деталям барокко.

Напротив того, картинность и блеск общего впечатления уже говорят как будто о близости XVII века. Но сколько в точности мотивов Возрождения и сколько черт барокко смешано в этом создании различных архитекторов и разных хозяев — не хочется разбирать, до того оно кажется едино-живым и цельным. Нигде не чудится так явление римского единства в мгновенном его торжестве над противоречиями римских искусств и разделениями римской истории, как на виллах Лациума. Дух Рима тонко круглит здесь бок каменной вазы, заставляет нежно шуметь воды фонтанов, раскидывает венцы пиний, питает стволы лавров, острит их твердые листья. На таких виллах, как вилла Ланте, чудесное существование Рима становится непреложной верой всей жизни.

Неаполь и Сицилия

Жизнь в Неаполе

Едва ли следует искать в Неаполе впечатлений искусства и истории, похожих на те, которые встречаются путешественника в городах верхней и Средней Италии. Неаполь далеко не беден искусством: в здешнем музее собраны и в образцовом порядке расположены неисчислимые сокровища, добытые при раскопках Геркуланума и Помпеи. Только здесь и можно получить представление о драгоценной и редкой красоте античных бронз — еще более драгоценной и редкой от покрывающей их синей и зеленой патины времени. Есть много замечательного и в картинной галерее, занимающей верхний этаж. Там находится удивительный тициановский портрет папы Павла III с племянниками и рядом с ним грандиозный портрет Климента VII работы Себастьяно дель Пьомбо, и предвещающий Веласкеса строгий женский портрет Бассано. Немало любопытного можно видеть и в иных неаполитанских церквах. Интереснейший цикл фресок «Семь таинств» написан на сводах церкви Инкороната каким-то близким последователем Симоне Мартини. Стенная живопись в Санта-Мария Донна Реджина дает, быть может, случай заглянуть в творчество таинственного предшественника Джотто, Пьетро Каваллини. В Санта-Кьяра и в Сан-Джованни а Карбонаро гробницы анжуйских и венгерских королей, изваянные тосканскими

скульпторами треченто, образуют единственный в своем роде дикий и торжественный ансамбль.

Во всяком другом городе этого было бы достаточно, чтобы надолго удержать внимание путешественника на впечатлениях искусства и старины. В Неаполе эти впечатления держатся недолго. Они быстро уступают место неудержимому натиску неаполитанской жизни. Отвлеченные формы статуй, побледневшие краски старых картин, неосязаемые образы прошлого очень скоро теряются и исчезают в шумящем и блистающем всеми силами жизни зрелище нынешнего Неаполя. У него нет никакой связи с искусством этих старинных заезжих мастеров, с историей этих давно обратившихся в прах чужеземных королей. Вокруг стен музея, укрывших остатки тонкой античной цивилизации, бурлит народная жизнь, способная, кажется, похоронить их глубже, чем лава и пепел Везувия. В современном Неаполе нет никаких материальных следов Партенопеи и Неаполиса. Река жизни текла здесь всегда так стремительно, что на ее природных берегах не осталось исторических отложений. Глубокое внутреннее согласие между церковным нефом или залой картинной галереи и улицей составляет существо итальянского города, итальянской жизни. В Неаполе музей и церковь, с их прохладой, тишиной и бесстрастной атмосферой созерцания, кажутся островами, затерянными среди стихии неаполитанской улицы. Видеть только их — не значит еще видеть Неаполь, жить в Неаполе. Повторять здесь образ жизни, такой естественный в Риме и Флоренции, — значит обрекать себя добровольно на участь Робинзона.

Для путешественника, умеющего смешиваться с народной толпой, сама жизнь в Неаполе представляет нескончаемый интерес. Можно сказать даже, что, кто не был в Неаполе, тот не видел зрелища народной жизни. Мы только привыкли говорить о бьющей ключом уличной жизни больших европейских городов. Но, в сущности, нет ничего более монотонного и механического, чем оживление толпы на парижских Больших бульварах. Бесперывное движение автомобилей и омнибусов непременно наведет тяжелое и неприятное оцепенение на всякого, кто решится провести час перед обедом за столиком одного из кафе на перекрестке у парижской Оперы. Здесь начинаешь отчетливо понимать при взгляде на лица прохожих и соседей, в чем состоит

автоматизм жизни большого города. Эти люди должны проводить целые дни на улице вовсе не потому, что улица их дом, а потому, что они, по существу, бездомны. Парижской толпой всегда управляет какая-то скрытая необходимость, и в самой напряженности уличного движения там всегда чувствуется что-то застывшее, одинаковое, таящее огромную усталость и, может быть, даже отвращение к жизни. Чтобы видеть толпу, действительно переполненную безотчетной, нерассуждающей и суеверной радостью существования, надо пройти по главной улице Неаполя, знаменитой *via Toledo*¹⁴¹. Ее тесные и грязные тротуары с утра и до позднего вечера запружены народом, умеющим быть счастливым от простого сознания своего бытия. Все эти люди никуда не спешат, но вместе с тем они и не убивают времени до отчаяния равнодушно. Неаполитанец живет только тогда, когда испытывает удовольствие. Он умеет наслаждаться своей ленивой и легкой походкой, своим ярким галстуком, сияющим небом над головой, ощущением на лице морского ветра, шумом колес, хлопаньем бичей, пестрыми нарядами встречных женщин и запахом съестного, вырывающимся из широко открытых дверей ресторана. На Толедо собрано все, что он любит в мире. И никакое другое человеческое существо не любит мир такой крепкой, упорной, животной любовью.

После нескольких дней пребывания иностранец начинает находить вкус в медленной прогулке вверх и вниз по *via Toledo*. Его перестает удивлять вечное движение толпы, не имеющее никаких видимых оснований. Скоро он начинает предпочитать эту улицу, самую оживленную улицу во всей Европе, уставленной скучными дорогами отелями набережной ривьера ди Киайя. Все плохие качества неаполитанского народа — предательство, лукавство, корыстолюбие и порочность — можно простить за прекрасное увлечение такой невинной вещью, как хождение взад и вперед по главной улице. Есть что-то заразительное в этом увлечении. Когда под вечер приближаешься к Толедо по усеянной балконами узкой и шумной *страда ди Киайя*, невольно и сам начинаешь спешить, точно впереди ожидает какое-то необыкновенное зрелище!

Для приезжего в зрелище неаполитанской жизни есть много необыкновенного. Чтобы видеть его как следует, надо

сделать несколько шагов в сторону от главной улицы. Здесь совершенно исчезает всякий признак города в европейском значении этого слова. Улицы превращаются в проходы между высокими стенами домов, сменяются лестницами, тупиками, дворами, образуют путаницу, в которой могут разобраться лишь населяющие их из поколения в поколение аборигены. Само собой понятно, что здесь и не может быть никакой границы между жильем и улицей. У неаполитанца нет никакой домашней жизни, кроме той, которая открыта взору каждого прохожего в любом переулке налево от Толедо или в окрестностях Университета. На этой мостовой, покрытой всегда, даже в самую сухую погоду, слоем грязи, он исполняет несложное дело своей жизни. О лени неаполитанского народа сложились легенды. Но в действительности полная праздность встречается редко в бедных кварталах. Весь этот люд чем-то занят, и больше всего занят торговлей. Нигде в Европе не торгуют с такой страстью, как в Неаполе. Половина населения здесь всегда на улице, с тем чтобы продавать нечто другой, более счастливой или более несчастной половине. Трудно представить себе, чем только не торгуют вокруг неаполитанского Меркато. Десятки тысяч людей существуют здесь изготовлением и продажей предметов благочестия и «jettature»¹⁴², предохраняющих от дурного глаза. Целая улица близ Сан-Лоренцо занята лавками, торгующими восковыми статуями святых, искусственными цветами и вотивными предметами. Неаполь — это сплошной рынок всяких съестных припасов, овощей, фруктов, рыбы, *frutti di mare*¹⁴³ и вина. Нет улицы, где, имея в кармане несколько сольди, нельзя было бы запастись всем этим мимоходом и не заходя вовсе в лавку. Неаполитанец любит есть на улице. Всякое народное увеселение сопровождается дымящимися котлами, где варятся традиционные макароны. В каждом переулке, идущем от *via Toledo*, есть прилавок, где продают затейливых морских животных, которых так вкусно глотать при свете уличного фонаря, запивая темным «Граньяно» или светлым «Капри Бьянко». Мостовая усеяна здесь раковинами и лимонными корками. Острый запах морских отбросов, гниющих плодов и вина никогда не выветривается из тесных улиц Неаполя. Каждое утро приезжий просыпается здесь от звяканья бесчисленных колокольчиков. Это гонят по городу стада коз и коров.

Зрелище малообычное, и нет ничего более курьезного, чем пастушеские сцены, разыгрывающиеся по соседству с фешенебельными отелями на Киайе. Коров и коз здесь доят прямо на мостовой; иногда можно наблюдать даже, как заплативший два сольдо охотник до парного молока становится на колени и утоляет жажду, обходясь без всякого сосуда. Немного позднее по неаполитанским улицам проходят ослы, нагруженные всякими продуктами окрестных деревень. Они упорно карабкаются по лестницам и не скользят в уличной грязи; погонщики с озабоченными деревенскими лицами управляют ими, придерживая одной рукою ношу и другой крепко взявшись за корень хвоста. Торговля и жизнь начинаются на городских улицах. Крики продавцов и газетчиков разносятся далеко в изумительно чистом утреннем воздухе. Экипажи, управляемые искусными неаполитанскими кучерами, с хлопаньем бичей мчатся на Киайю и Санта-Лучию в поисках иностранцев, задумавших совершить загородную прогулку. Полуголые дети заводят свои шумные игры на белых от утреннего солнца ступенях какой-нибудь *salita*¹⁴⁴. В верхних окнах появляются черноволосые женщины. Они развешивают пестрое белье на канатах, перекинутых из дома в дом, или опускают на длинной веревке вниз корзину с медной монетой. Ожидаящий на улице разносчик кладет туда свежие, пахнущие землей овощи, провозжая корзину вверх выразительным жестом и крепкой любезностью. Ремесленники садятся за работу в полутемных и сырых подвалах. Солнечный воздух вливается туда сквозь раскрытые настежь двери. Там, в золотистой полутени, едва различимы блестящие глаза и бронзовые тела младших учеников. Они поют неаполитанскую песенку, такую же простую, жалобную и украшенную лишь чувством природы, как сама их доля в этом мире.

Вечером, при свете огней, Неаполь становится романтической столицей. Ни в каком другом городе не разлита в воздухе такая страсть к приключениям. Если что-то еще может случиться с современным человеком, так прочно чувствующим себя в рядах привычной и законной жизни, то где же еще случиться этому, как не здесь? Ночной Неаполь обещает нечто большее, чем вульгарное приключение, начинающееся с шепота, преследующего иностранца на *via Toledo*, все та же, как в годы странствий Грегоровиу-

са, — «una ragazza fresca, bella, bellissima, di tredici»¹⁴⁵. Дух неаполитанской ночи и таящихся в ней встреч удивительно выражен в романтических строках письма в «Октавии» Жерар де Нерваля.

«Я встретил ночью близ Вилла Реале молодую женщину, которая была на вас похожа, — милое существо, промышленавшее вышиванием золотом для украшения церквей. Она была, казалось, не вполне в здравом рассудке, и я проводил ее домой, хотя она и твердила о своем любовнике, швейцарском гвардейце, и дрожала от страха встретить его. Впрочем, она скоро призналась, что я нравился ей больше... Комната, куда я вошел, заключала в себе нечто таинственное благодаря странному сочетанию находившихся в ней предметов. На комод, около кровати с занавесками из зеленой саржи, стояла черная Мадонна в лохмотьях; моя хозяйка должна была подновить ее древний наряд. Дальше виднелась увешанная лиловыми розами статуя Святой Розалии, как будто оберегавшая ребенка, спавшего в колыбели. Выбеленные стены были украшены старинными картинами, изображавшими четыре стихии в виде мифологических божеств. Прибавьте к этому живописный беспорядок пестрых тканей, искусственных цветов, этрусских ваз и зеркал, окруженных граненым стеклом, в котором ярко отражался свет единственной медной лампы, и на столе трактат о гадании и снах, заставивший меня подумать, что моя спутница была колдуньей или по крайней мере цыганкой...

Старуха с важными чертами лица служила нам; я полагаю, то была ее мать. А я, глубоко задумавшись, смотрел, не говоря ни слова, на ту, которая так живо вызвала во мне воспоминание о вас. Эта женщина повторяла мне каждую минуту: «Вы печальны?» И я отвечал: «Не говорите, я едва понимаю вас, мне трудно разбирать итальянскую речь». — «О, — сказала она, — я умею говорить еще иначе». И она заговорила вдруг на языке, которого я до сих пор не слышал. То были протяжные гортанные звуки, лепет, полный очарования, — без сомнения, какой-то очень древний язык — еврейский, сирийский — кто знает! Она улынулась моему удивлению и подошла к комоду, откуда достала уборы из фальшивых камней, ожерелья, браслеты, диадему. Надев все это на себя, она возвратилась к столу и очень долго оставалась молчаливой. Старуха, войдя, стала громко смеяться

и говорить, насколько я понял, что то был ее праздничный наряд. В эту минуту ребенок проснулся и заплакал. Обе женщины бросились к колыбели, и молодая скоро вернулась ко мне, держа на руках своего затихнувшего bambino¹⁴⁶...

Она говорила с ним на том языке, которым я только что восхищался, и убаюкивала его красиво и нежно. А я, не успев еще привыкнуть к действию огненных вин Везувия, я чувствовал, что все вертится у меня перед глазами. Эта женщина со странными движениями, властная, капризная, наряженная как царица, казалась мне одной из Фессалийских волшебниц, которым отдавали душу за видение...

Во время той необыкновенной ночи случилось довольно редкое явление. Под утро все окна и двери дома, где я находился, вдруг ярко осветились, горячая серная пыль стеснила дыхание. Тогда, покинув мою легкую победу спящей на террасе, я углубился в переулки, которые ведут к замку Сант-Эльмо. По мере того как я поднимался на гору, чистый утренний воздух проникал в мои легкие. Я наслаждался отдыхом под виноградными трельяжами вилл, я созерцал без всякого страха Везувий, еще покрытый облаком дыма».

В этом приключении Жерар де Нерваль собрал все живописные галлюцинации ночного Неаполя. В его письме удержано похожее на бред воспоминание о странной полувосточной женщине, принимающей ночного гостя среди пестрых предметов народного благочестия, о крепком вулканическом вине, о зареве Везувия, внезапно вспыхивающем над плоскими крышами домов. Но приключение оканчивается среди утренней чистоты и ясности виноградников на склонах Позилиппо, перед великолепным видом на залив — и в этом верно угадан дух Неаполя. Неаполь никогда нельзя представить себе без классической панорамы гор и моря. Баснословная красота ее вошла глубокой чертой в народную душу. Нигде не увидишь столько людей, засмотревшихся на мир, сколько встречается их на корсо Витторио Эммануэле, проложенном по склонам горы Сант-Эльмо, и на каждом повороте, открывающем безмерный вид на город, на Везувий и на залив. Этим видом неаполитанец гордится как лучшим своим достоянием. Приезжий может явиться сюда с каким угодно предубеждением против «банальной» красоты неаполитанского пейзажа. Он непременно испытает дух захватывающую радость, когда увидит Неаполь

от монастыря Сан-Мартино или виллы Бельведере на Во-
меро. Линия берега, плавно убегающего к темным рощам
Сорренто, тонкие очертания Капри и Искьи пробудят в душе
его древнее, как свет, воспоминание о земном рае.

Каким верным спутником жизни в Неаполе становится
этот далекий очерк Капри! Проснувшись и подойдя к окну,
видишь его тающим голубым облаком на горизонте. Он про-
падает в полдень в ослепительно сияющем воздухе и ве-
чером появляется снова, чтобы пылать багряно на закате
и, густо лиловея, соединяться с ночью. Неаполитанцу дорог
этот с детства знакомый силуэт, как дороги ему Кастель
Сант-Эльмо, дым Везувия, скалы и гроты Позилиппо. От-
крывающиеся повсюду далекие виды приучили его считать
своим все, что доступно взору. Можно быть парижанином
и видеть окрестности Парижа только с воскресного паро-
ходика. Но нет такого обездоленного житейскими благами
неаполитанца, который не проходил бы десятки раз в году
сквозь туннели Позилиппо, не бывал бы в Портичи, Торре
дель Греко и даже Кастелламаре. Вот почему особенно лю-
бопытно наблюдать неаполитанскую жизнь в тех местах,
где входят в город три главные дороги, соединяющие его
с деревней, — у Пьедигротта, у подножия Каподимонте и на
Маринелле. Движение повозок и пешеходов здесь огромно
и живописно. Нет сомнения, что оно превышает в несколько
раз размер, действительно необходимый для снабжения
Неаполя съестными припасами и делового сообщения с при-
городами. Большая часть этой пестрой толпы движется из
города и в город без всякой особой нужды, быть может,
повинуясь инстинктивно только жажде нового зрелища.
Скопление народа бывает здесь особенно велико в дни
больших местных праздников. Весь Неаполь проходит тут
в сентябре, в день «Пьедигротта», в июне, в день праздника
в Торре дель Греко, и на второй день Пасхи, когда чтится
образ Мадонны дель Арко.

Для неаполитанца нет более привлекательной цели
в жизни, чем праздник, с музыкой, с процессиями, с едой
на людях, с шумом, пальбой, вечерней иллюминацией и за-
ключительным фейерверком. Кому случилось прожить здесь
даже только неделю, тот непременно видел неаполитанский
уличный праздник, хотя бы в маленьком, «домашнем» виде.
Сколько флагов тогда, сколько цветных фонариков, сколь-

ко наряженных в бумажные костюмы ребят в счастливом квартале праздника! Неаполитанец не может существовать без этого. Когда нет более значительных ресурсов веселья, он в воскресенье вечером раскладывает на перекрестке костер. Вокруг каждого такого костра играют на мандолинах и поют. Чтобы вышло как можно шумнее, туда бросают хлопушки. Но главное здесь, конечно, в зрелище. Зрелище получается действительно очень красивое, когда смотришь с какого-нибудь высокого места на огромный город и видишь вспыхивающие в синеве вечера бесчисленные костры, выбрасывающие высоко оранжевый дым и золотые искры.

Живя в Неаполе, начинаешь понимать, какое непреодолимое отвращение от всего будничного, упорядоченного и правильного заложено в этом народе. Неаполитанец до страсти любит деньги, но способы честного и медленного обогащения созданы не для него. Он предпочитает жить от субботы до субботы надеждой на выигрыш в lotto. Ни в одном из итальянских городов правительственная лотерея не дает столько прибыли государству, как в Неаполе. Путешественник, встретившийся с обманом и плутовством, напрасно будет упрекать здешний народ в алчности и корыстолюбии. На самом деле это вовсе не алчность и корыстолюбие — это все та же любовь к игре, все тот же азарт, который заставляет неаполитанца поставить в субботу последний грош на заветные цифры *terna secca*¹⁴⁷. Всякое дело жизни теряет в Неаполе свою серьезную и моральную основу. Политика, которой неаполитанцы предаются с такой страстью, становится здесь тоже похожей на азартную игру. Итальянский парламент видел бы в своих стенах меньше интриг и нечистых сделок, если бы в нем было меньше южан, слишком горячо желающих для себя разных земных благ. При такой врожденной любви к беспорядку естественно, что этот народ с трудом поддается основанной на законе гражданственности. Неаполитанская каморра является, в сущности, установлением глубоко национальным. Она управляет городской жизнью при помощи преступлений. Действуя на воображение толпы, каморра завоевывает тем самым вечную популярность вместе с народным праздником и с народным театром.

В Неаполе несколько десятков театров; среди них находится знаменитая опера Сан-Карло. Но для понимания

здешних нравов гораздо более интересны маленькие театрики, разбросанные в народных кварталах. По вечерам они все бывают переполнены. Побывав в одном из таких театров, невольно приходишь к заключению, что неаполитанцы в самом деле счастливые люди. За несколько сольдо, которые стоят дешевые места, здесь можно увидеть в тот же вечер одноактную драму, комедию с участием Пульчинеллы, кинематограф и услышать новые canzoni¹⁴⁸. Года два тому назад театр «Партенопея» под счастливым управлением талантливого саро comico¹⁴⁹, носившего историческую фамилию Капече, мог бы удовлетворить самый взыскательный вкус. Неаполитанские актеры играют превосходно. Напряженное и страстное внимание зрительного зала вызывает в них естественный подъем. Разыгрываемые драмы просты, правдивы и значительны, как сама народная жизнь. Их литературность так наивна и условна, что на нее не тратятся никакие интеллектуальные силы ни актеров, ни зрителей. Все сводится к ярким моментам в игре, поражающим сердца зрителей как молния. Когда на сцене блеснут и раскроются с сухим треском ножи, когда мелькнет движение поединка или убийства, хорошо знакомое неаполитанской толпе, зрители приходят в совершенный восторг. Под гром аплодисментов и одобрительных возгласов убитый встает тогда, кланяется, становится на место, и сцена убийства повторяется для полного удовольствия публики.

После антракта неаполитанцы готовятся смеяться до упаду — идет комедия с неизменным участием Пульчинеллы. Как и во времена незабвенной *commedia dell'Arte*, роль этой маски является почти сплошной импровизацией. Необходимо какое-то изумительно щедрое дарование, чтобы так легко увлекать, так бесконечно разнообразно смешить зрителей движениями, интонациями, шутками на диалекте, как делают это хорошие Пульчинеллы. Не знаешь, чем надо здесь больше восхищаться — глубиной подлинностью их таланта или вечной жизненностью этого образа национальной традиции. При изменившихся условиях быта, нравах, понятиях Пульчинелла остался неизменным и необходимым участником комедии жизни. Сколько раз менялись мотивы и темы пьесы, сколько раз менялась канва, по которой ему надо было выводить свои шутки и *lazzi*¹⁵⁰, сколько раз менялись наряды тех персонажей, с которыми

ему надо было выходить на сцену! Он появляется в белом, низко подвязанном балахоне, с белым колпаком на голове и с черной носатой маской на лице среди молодых людей в цилиндрах и дам в модных платьях. Это несколько не удивительно. Пульчинелла принимает участие во всех делах нашего времени. Как нынешний неаполитанец, он ожидает наследства от американского дядюшки, давно эмигрировавшего в Аргентину, он выбирает в парламент, читает газеты, рассуждает об авиации, ездит на автомобиле.

Механизм современной жизни не убил еще этого неуклюжего хитреца, лентяя, обжору и резонера. Он еще жив, и вместе с ним жив неаполитанский народный характер. Когда в одном из этих маленьких театриков, отделанных в такой удивительно театральный красный цвет, слышишь рукоплескания зрителей на прощальный поклон актеров, тогда становится понятно, как дорого неаполитанцу историческое упрямство Пульчинеллы и как почтенна его историческая глупость, выражающая старую мудрость этого народа.

Пульчинелла древен, как сама жизнь на берегах Неаполитанского залива и склонах Везувия. В ателланских фарсах, разыгрывавшихся здесь в итало-греческую и римскую эпоху, он уже участвовал под именем Макка. Оставшиеся изображения показывают, что он даже сохранил с тех пор свой огромный, крючковатый нос. Он дошел до нас как существо из античного мира, чудесно пережившее тысячелетия. Составляет ли он единственное и странное исключение? Действительно ли так прочно погребена в современном Неаполе древняя культура, как это кажется в первый день, когда выйдешь из музея на *via Toledo*? По мере того как приезжий приглядывается к здешней народной жизни, он начинает различать в ней черты глубокой древности. Ренан сказал в одном из писем к Бертело, что в Неаполе кончается Европа и начинается Азия. Но жизнь всякого восточного города ближе к городской жизни древних, чем жизнь современно-европейской столицы. Ренан выразил бы свою мысль вернее, если бы сказал, что Неаполь единственный город в Европе, удержавший до сих пор на своих улицах нечто из зрелища античной жизни. Простота, бедность предметами, близость к природе делают здешний народный быт похожим на быт греко-римских городов. Многие из обихода жизни осталось здесь таким, каким оно было

при Августе, — те же стада коз, те же глиняные кувшины с водой, светильни, наполненные маслом, тонкие колеса повозок. Самая грязь, вечно покрывающая неаполитанские улицы, кажется здесь принадлежащей другой, чем наша, эпохе. Мелькающие в толпе лица часто поражают своим по-древнему ясным выражением. Бедность и нищета освещены здесь тоже не нашей, античной улыбкой, и свободная нагота играющих на улице детей бывает здесь так же прекрасна, как александрийские бронзы.

Страсть к игре и легкой наживе, невинная порочность, дух приключений, торговля, шум, плутовство, уличные драки — все, одним словом, чем переполнен и теперь лабиринт огромного города, все это уже было изображено в одной очень старой книге. Когда поднялся спор о времени и месте написания «Сатирикона», можно было легко доказать на основании бесчисленных совпадений в нравах и сохранившихся в народном диалекте особенностей речи, что место действия знаменитого романа — Неаполь. Для подтверждения этого нет даже особой надобности в ученых исследованиях. Дух «Сатирикона» и сейчас еще удивительно чувствуется в Неаполе. Его надо читать под этим небом и среди этой жизни. Похождения Энкольпа, Аскильта и Гитона разыгрываются в узких и грязных переулках, на площадях, запруженных праздным или торгующим людом, на пригородных виллах, на подозрительных постоянных дворах, в притонах около порта, пропитанных запахом моря, — и от всего этого неизменно веет Неаполем. Когда после неудачного мошенничества три друга выходят на рынок, чтобы продать кое-что для своего пропитания, так и кажется, что это рынок у стен Кармине. По взбирающимся кверху переулкам неаполитанской окраины следят они за женщинами, тайно спешащими в храм Приапа. Или Энкольп рассказывает о возвращении с пира у Тримальхио. «Ни одного огня не было, чтобы осветить нам дорогу, чтобы помочь нашим неверным шагам. Тишина ночи в самой середине ее течения не позволяла рассчитывать и на фонарь прохожего. Прибавьте к этому, что мы были пьяны, как носильщики, и вовсе не знали улиц, которые и в полдень кажутся здесь запутанными. Вот почему мы проблуждали целый час по грязи и острым камням, изранившим в кровь наши ноги, пока наконец нас не вывел из беды Гитон. Боясь

заблудиться, он из предосторожности еще днем пометил мелом все колонны и пилястры на нашем пути к дому, и его знаки восторжествовали над самой глубокой тьмой, и явственная белизна их направила нас на верную дорогу». Кому не случалось, живя в Неаполе и возвращаясь вечером домой при гораздо более скромных обстоятельствах, запутаться все-таки в неаполитанском лабиринте и кто не вспомнил при этом о мудрой предосторожности неутомимого в своих хитростях эфеба!

Несмотря на крайнюю грубость слов и непристойность отдельных сцен, древний латинский роман производит в конце концов незабываемое впечатление природной грации и странной свежести. Едва ли можно назвать изображенные там нравы испорченными только потому, что в них меньше лицемерия, чем в современной морали. «Сатирикон» обвеян крепким и чистым воздухом. Свободно дышится при чтении всех описанных там страстей и пороков. Любовные ухищрения Цирцеи, добывающейся взаимности Энкольпа, рассказаны там с полным бесстыдством, но оно как-то легко прощается из-за прерывающего рассказ стихотворения. Летняя тень «падает дождем» от платанов в саду Цирцеи, виноградные лозы опоясывают там лавры и «кипарисы, послушные ветру»; пинии высоко поднимают свои зонтики, и «нежные фиалки поют в окружающем поле». Там даже нескромная Цирцея, ожидающая своего возлюбленного, краснеет при виде его и закрывает ему глаза веткой мирты...

Участие природы во всем, любовь к жизни и широкое дыхание окружающих человека пространств земли и моря составляло счастье античного мира. И это счастье до сих пор не вполне оставило Неаполь. Сверкающие белые дороги ведут на Позилиппо, и открывающийся оттуда вид вулканических форм Мизенского мыса и Флегрейских полей соединяется со вкусом тонкой пыли и горько-соленой влаги морского ветра. Этот горький вкус — горький привкус оливок, гранатов и некоторых здешних вин — кажется странным для обычного представления о сладостной красоте неаполитанского пейзажа. Но, быть может, так доходит до нас через природу какая-то правда об античной жизни, разросшейся некогда на этой земле, — о крепких соках и морских солях, питавших ее, о ее первобытном горьком зерне.

Помпеи

У входа в Помпеи удивляет вечное стечение иностранцев, не зависящее ни от часа дня, ни от времени года. Нестройная жизнь гостиниц и ресторанов шумит у самых ворот переставшего существовать античного города. С конвульсивной поспешностью проводники предлагают свои услуги, а когда видишь старых и больных путешественников, сающихся на носилки, начинает казаться, что все эти собравшиеся здесь люди жаждут исцеления от каких-то недугов, обещанного им в стенах Помпеи.

Необманчивым можно назвать это впечатление. Сто лет Помпеи свидетельствует о том могущественном желании прикоснуться к античному, которое скрывается где-то в душе современного человека. Едва ли разумно видеть в том одно любопытство. Скромность помпейских чудес давно уже успела бы разочаровать всех любопытных. Простота, правильность, единообразие господствуют на улицах Помпеи. В этом городе было действительно легко перенумеровать все кварталы и все дома, как то сделали теперь археологи. Покинутая жизнью, Помпеи лишилась живописных черт быта, и ее нынешний зрительный образ — это только живопись камня и воздуха.

Чувство камня, одно из важнейших чувств античного существования, можно испытать на улицах Помпеи с необычайной силой. И жар солнца также нигде не ощущается острее, чем на этих каменных улицах. Нынешняя Помпеи почти лишена прохлады, но заботу о тени выдает каждая руина помпейского дома, помпейского двора. Под этим безоблачным небом тень была неизменной спутницей дней античного человека, первым чудом мира, открывавшимся глазам античного ребенка. Она провела по своей полосе длинные прямые улицы, очертила овалы театров и квадраты перистилей, легла в каннелюрах колонн, нарисовала все подробности их антаблементов. Ее скользящая жизнь одна не отлетела и ныне от стен и уличных плит Помпеи.

Архитектурность помпейских жилищ слилась таким образом с воздушной игрой света и тени. В тени выступал природный синий или золотистый отлив камня, но он исчезал на солнце, растворяясь в сверкающей белизне кампанийского летнего полдня. Желание дать отдых глазам привело

к раскраске стен и колонн внутри атриумов и перистилей. Улица, впрочем, осталась неокрашенной, и никакое резкое пятно цвета не гасило на ней блеск голубоватых далей.

Помпеянин не медлил на улице, его жизнь вне дома протекала на обширных форумах, в термах, в театрах. И важнее этой жизни, так определенно общественной, была для него замкнутая стенами домашняя жизнь. Любовь к дому строила Помпеи. Никогда после того человек не располагал так заботы и радости существования по клеточкам своего жилища. План помпейского дома поражает стремлением разделить как можно мельче пространство и как можно теснее связать между собой все деления. Нас удивляют маленькие размеры помпейских комнат, но не более ли удивительно, что в иных домах число комнат доходило до шестидесяти. Среди этих бесчисленных спален и столовых, различие между которыми мог понять только взор домолюбивого хозяина, тянулись внутренние дворы — полуоткрытый атриум и совсем открытый перистиль. С изумительной правильностью они повторяются во всех помпейских домах, так же как повторяются на улицах города совершенно одинаковые водоемы, одинаковые углы, прилавки. Правильность и порядок, таким образом, царили на улицах и внутри жилищ. Добрая воля античного человека ввела их в жизнь семьи. Дела этой жизни текли несомненно с правильностью религиозного обряда. Законы божественные, казалось, управляли ею, священны были простейшие ее явления, и ее дом — каждый помпейский дом был храмом лар и пенатов.

Иногда кажется, что только благодаря стройному порядку домов и улиц, благодаря этой твердости всяческих форм Помпеи сохранилась так хорошо под пеплом Везувия. Открытая из-под земли античность не ослепила новых людей невиданными сокровищами. Она принесла с собой в мир лишь новое чувство отдыха, точно былая приветливость, бывшее гостеприимство украшенного помпейского дома действительно воскресли среди развалин. Один за другим обходит эти дома путешественник, не раз сожалел о бесчисленных предметах быта и остатках живописи, перенесенных в Неаполитанский музей. Долгое время наука странным образом довершала опустошение города, и только с недавних пор здесь стали оставлять все найденное на самом месте находки. Для верного понятия о помпейском

доме достаточно видеть благодаря этому два больших дома, открытых в течение последних пятнадцати лет, — дом Веттиев и дом «Amorini dorati». Целые стены разнообразной и отлично сохранившейся живописи видны в доме Веттиев. Висящие маски, скульптурные фрагменты в перистиле «Amorini dorati»¹⁵¹ остаются одним из прекраснейших воспоминаний о Помпеи. Не главное место в ряду этих воспоминаний занимает живопись. Запоминается чаще всего ее фон, красный, черный или желтый, обнаруживающий необычайную силу и чистоту цвета. Волшебными кажутся маленькие летящие фигурки на таком черном фоне в доме Веттиев. Здесь почти слышишь тонкое жужжание полета этих крошечных гениев помпейского воздуха. В других местах, и таких большинство, живопись падает до плохой иллюстрации. Есть что-то не от искусства в рассказе помпейской живописи, и редко она похожа на дело художника. О великой художественной традиции говорят лишь цветные фоны, орнаменты или гипсы на потолке терм. Рядом с этим мифология и жанр помпейских фресок кажутся работой ремесленника, следовавшего за желанием дилетанта.

Из всех искусств тут более всего привлекает воображение искусство жизни. С возрастающим изумлением мы угадываем здесь в одно и то же время бедность и изысканность жизненного обихода, суровость и нежность нравов. Умение жить деятельно в строгой архитектуре улиц и площадей согласуется с умением отдыхать созерцательно среди цветов и маленьких деревьев своего перистила. Глубокая домашняя набожность, любовь к предкам и к детям сочетаются с бесстыдством эротических картин, с непристойной шуткой приапов. Не двойственным существом был вместивший все это античный человек. Двойным в сравнении с нашим был только его объем природных сил, и, может быть, в смутном чаянии столь щедрого дара стекаются иностранцы к воротам нынешней Помпеи. Точно в самом ее солнце и воздухе еще остались искры древней живительной силы.

В Помпеи долго не замечаешь усталости. Не утомляет зрелище ее улиц, таких простых, прямых, неразнообразных. Прекрасный вид открывался когда-то с верхних ступеней театра, с треугольного форума. В этой южной части города не без волнения увидит маленький храм Изиды тот, кто помнит историю Жерар де Нерваля. Драматическая религия

Востока утвердилась в маленькой римской колонии, чтобы так странно соединиться с драматической судьбой одного поэта. Но это единственное место драмы в Помпеи. Здесь не кажется драмой даже катастрофическая гибель города. Он не был проклят, как Содом и Гоморра, и души его обитателей не были осуждены на адские муки. За городом, на улице гробниц, есть одна гробница, построенная в виде полукруглой мраморной скамьи по прекрасному замыслу покоящейся там помпеянки Мамии. Немало путников, проходивших по большой дороге, отдыхало на этой скамье, ведя тихие беседы, поминая добрым словом умершую. Тень Мамии присутствовала тогда среди них, занимая одно из мест полукруглой скамьи, слушая их речи. Таких воздушных теней полны Помпеи, и сердце не раз обращает к ним благодарность, не раз грустит вместе с ними в их опустелом доме.

Амальфи, Равелло, Пестум

Надо запастись большим терпением для поездок в окрестности Неаполя. Путешественник, попавший среди дня и не в самый разгар неаполитанского сезона в какой-нибудь из ближайших городков, в Поццуоли например, мгновенно становится единственной надеждой на пропитание для всех его жителей. К нему устремляются гиды, извозчики, чистильщики сапог, нищие, лодочники и продавцы всякой дряни. Сердиться на это и бесполезно и несправедливо. Но удовольствие от поездки все-таки пропадает, ибо, как благородны ни были бы цели ее, как ни была бы рыцарственной любовь путешественника к югу Италии, он все равно окажется среди этой крикливой, притворно-услужливой и внутренне насмешливой толпы в смешном и стеснительном положении «форестьера». Быть «форестьером» в самом деле немного стыдно здесь, так как именно иностранцы и повинны больше всего в порченности этого хорошего, в сущности, народа. Уже не одно столетие сюда стекаются со всех концов Европы люди, не привозящие с собой ничего, кроме денег, желания развлекаться и воскресной любви к красотам природы. Это они создали тот уклад жизни, который отнимает много прелести даже от посещения Помпеи и отбивает всякую охоту ехать в Сорренто и на Капри.

Но кому тем не менее жалко совсем отказаться от пребывания среди этой благословенной природы, тому можно посоветовать поездку в более отдаленные окрестности Неаполя — в Салерно и Амальфи. В немногих часах пути от Неаполя путешественник найдет там залив еще более обширный, чем Неаполитанский, с еще более строгими и классически-прекрасными очертаниями берегов. Природа амальфитанского побережья, пожалуй, даже еще более выражает типические черты юга. Нравы, которые приезжий встретит в здешних городках, меньше затронуты влиянием большого города и в меньшей зависимости находятся от промысла иностранцами. Но, что важнее всего, эти места освящены историей и сохраняют художественные памятники, полные высокого интереса, неожиданности и величия. На южном конце Салернского залива, на месте древнего Пестума, стоят греческие храмы более великолепные, чем греческие храмы, оставшиеся в Сицилии. В самом Салерно и в Амальфи есть древние церкви, живописно и причудливо соединяющие черты романской, византийской и арабской архитектуры. Высоко в горах над Амальфи лежит Равелло — руина полувосточного города, сохранившая среди тенистых и влажных садов один из тех арабских дворцов, которыми было некогда украшено Палермо и от которых там не осталось теперь почти ничего. После легких и текучих впечатлений пестрой неаполитанской жизни эти солнечные берега направляют путешественника снова к важным образам прошлого. Они обещают ему ряд дней, наполненных не только ясным чувством этой природы, но и возвышающим душу созерцанием вещей, созданных гениями народов.

Салерно представляет первую остановку на пути в Амальфи или Пестум. Это очень тихий, белый южный город, мало чем напоминающий Неаполь. В нем есть что-то провинциальное, что, к счастью, редко встречается в итальянских городах. Кто бывал во Франции, тот знает, как даже великие готические соборы Амьена и Руана бессильны преодолеть скуку, мелочность и самодовольство французской провинции. В Италии провинциальный дух заметен лишь в некоторых северных и южных городах. Но нет ни одного места ни в Тоскане, ни в Умбрии, которое не было бы навсегда освобождено от этого привилегией на благородство, дарованной ему историей.

В Салернском соборе приезжие осматривают гробницу папы Гильдебранта, мозаичное изображение апостола Матфея, амвоны работы Космати, резной, слоновой кости византийский алтарь, хранящийся в ризнице. Все это говорит о давних временах процветания — построенный в те времена собор до сих пор остался самым большим зданием в городе. Его тенистый просторный неф привлекает много гуляющих, уставших от блеска моря и ярко освещенных стен на обращенной к югу узенькой набережной. Здесь и в самом деле нет других мест для прогулки. Город расположен на крутом склоне горы, и утомительно подниматься по его улицам, переходящим повсюду в лестницы. Белые дома стоят на них с вечно опущенными зелеными жалюзи. Лишь изредка стучат здесь по каменным ступеням копыта маленького ослика, деревянные башмаки крестьянина, сандали монаха, сабля гарнизонного офицера. От Орфанотрофию наверху открывается огромный вид, в котором пространства моря и воздуха выступают с еще большей простотой, ясностью и торжественностью, чем в неаполитанских видах. На закате весной здесь удивительно зеленеет небо, далекие горы Калабрии горят багрянцем, и оливковая роща внизу становится нежна и легка, как дым, рядом с темнеющим морем. Вечером городская жизнь приливает к освещенным кафе на набережной. В них видны жестикулирующие фигуры местных деловых людей и офицеры, отяжелевшие от провинциальной скуки. Девушки в цветных платках по две, по три быстро проходят мимо, приостанавливаясь на минуту, чтобы купить у торговки сладкие, как сахар, мальтийские апельсины. Ночь опускается понемногу, глубокая, тихая, с крупными звездами, слабым теплым ветром и плеском моря о камни маленькой набережной.

Переночевав в Салерно, мы выехали на другое утро по железной дороге в Виетри, а оттуда отправились пешком в Амальфи. От Виетри до Амальфи только пятнадцать верст; эта дорога славится своей красотой, и всем любителям видов можно посоветовать пройти по ней. В общем, она напоминает, конечно, другие дороги над морем — в Крыму, на Кавказе, на Ривьере. Но глубокие тенистые овраги, на дне которых бегут ручьи, и лимонные сады, расположенные террасами по склонам гор, составляют ее особенность. Еще характернее селения, встречающиеся на пути. Кубические

белые домики с плоскими или круглыми крышами придают Четаре вид арабского поселка.

Такие дома попадаются, впрочем, под самым Неаполем в Торре дель Греко. Здесь они еще более понятны: Четара была когда-то первой арабской колонией на итальянских берегах, и в жилах ее обитателей до сих пор есть немало африканской крови. Население этого побережья сохранило особенный тип. В Майори и Минори женщины отличаются редкой красотой и стройностью. У них удлинённый овал лица, огромные черные глаза и тонкая оливковая смуглота кожи. Они больше похожи на современных гречанок, чем на итальянок, и сходство их с восточными женщинами еще увеличивается от привычки носить тяжести на голове. На дороге между Минори и Амальфи встречается много этих живописных фигур, воплощающих наяву наши видения далекого юга. Классическим движением руки они придерживают на голове кувшин с водой или вязанку хвороста и при виде иностранца протягивают к нему свободную руку и просят сольдо. Не следует удивляться этому или видеть что-нибудь дурное в их детской доверчивости и детской страсти к подаркам. У девушки из Минори нет никаких других способов добыть медную монету, которую она могла бы легко истратить на лакомство или на покупку цветной ленты. Она видит, что приезжие тратят много денег ради того, чтобы посмотреть на ее море и на ее горы. Она сознает себя участницей каждого здешнего пейзажа и не желает даром служить слабости к видам, которую питают все иностранцы.

Нигде не чувствуется так эта старинная слабость путешественников, как в Амальфи. Бродя около огромных и роскошных отелей, настроенных в этом крохотном и бедном рыбацьем городке, невольно начинаешь задумываться над особенностями психологии «форестьеров». Что привлекает сюда этих людей, равнодушных, в сущности, ко всему на свете, кроме собственной выгоды, тщеславия и удобств спокойной жизни? Что заставляет их бросить насиженные гнезда в богатых предместьях Лондона, Парижа, Берлина и мчаться в быстрых поездах или на автомобилях к этой скромной деревушке на берегу южного залива? Если спросить кого-нибудь из них о цели его путешествия, то он, не задумываясь, ответит: красивые виды. Есть особая

эстетика природы, понятная только туристам. Пейзажные фоны старых флорентийских и умбрийских мастеров, картины Клода Лоррена, офорты Каналетто несколько не помогут узнать ее законы. Об этом больше скажет витрина с раскрашенными открытками и сувенирами. Красивыми считаются яркие краски и резко очерченные, определенные формы. Туристы ищут природы, которая говорила бы языком выразительным и действующим даже на детское воображение. Как в искусстве, так и в природе они любят наглядность, определенность выражения и драматизм действия. Все вкусы их удовлетворены, когда половина пейзажа занята морем, а остальная часть его замкнута горами, когда на первом плане причудливо расположены дикие скалы, составляющие контраст с приятным пятном зелени, и когда все это еще дополнено живописной чертой, вносящей жизнь: хижиной на берегу, лодкой, вытасченной на песок, или далеким парусом.

Таких видов очень много в самом Амальфи и в его окрестностях. Оно может угодить на вкус «форестьера». Мы привыкли относиться с презрением к этому вкусу, но, распространяя наше чувство на самую эту природу, на этот южный пейзаж, мы легко можем совершить глубокую ошибку и нанести незаслуженное оскорбление вещам, которые были некогда обожествлены воображением более счастливого и более одаренного, чем мы, народа. Эта выразительность красок и форм, это яркое драматическое взаимодействие стихий, понятное всякому, кто попадает в его круг, являлись некогда источниками прекраснейшего из творчеств. Прежде всякой иной эта природа стала одухотворенной, приняла пластический образ, прониклась движением священной драмы, сделалась родиной мифа. «В таких, как эти, пейзажах, — говорит Симондс, как раз имея в виду Амальфи, — мы легко можем понять предания о сельских богах, метаморфозы Сиринкса, Нарцисса, Эхо, Гиацинта, Адониса, рассказы о дремлющем Пане, о рогатых сатирах и фавнах, играющих на свирели, которыми слугатели идиллий украшали свои простые пастушьи песни. Здесь кажутся возможными орады, обитательницы роц, дриады, сельваны и водяные нимфы. Они теряют здесь призрачность и мифическую туманность, ибо люди сами являются здесь в большей степени частью природы, чем

на севере, и более пригодны для совместной жизни с божествами ручьев и гор». Вид этой природы действует даже на спящее воображение современного путешественника. Зов ее доходит до самого равнодушного сердца. Мудрено ли, что воображение древних греков видело здесь повсюду божественных жителей и что их чуткий слух повсюду различал неумолчные голоса!

Мы выехали из Амальфи под дождем. Такие сильные и продолжительные дожди бывают на юге только в горах и на морских побережьях. По мере того как мы поднимались по бесконечным извивам дороги, ведущей в Равелло, нам становилась виднее ясная полоса на самом горизонте, за морем, уходящим к Сицилии. Но туча, нависшая над берегом, казалось, не двигалась и по-прежнему изливала на нас целые потоки воды.

Равелло лежит высоко в горах над Амальфи; высота кажется еще больше от крутого подъема. Девушки с вязанками хвороста на головах сбегают в несколько минут по лестнице, спускающейся в Минори; мы поднимались больше часа. Дорога проложена по склонам лесистой долины Атрани. Только лимонные сады и вечнозеленый плющ говорят здесь об Италии. В остальном окрестности Равелло мало похожи на страну, где прошли вековой чередой цивилизации. Самое существование этого стариннейшего города на такой высоте представляется непонятным, почти недостоверным. «Кто бы мог поверить, что среди недосягаемых скал вырос город, обильный знатными родами и замечательный своими зданиями?» Это восклицание средневекового летописца может повторить и каждый из современных посетителей единственной в своем роде руины.

Своим возникновением Равелло обязано процветанию Амальфи и других морских республик на этих берегах в XI и XII веках. В то время как прибрежные города жили торговой и деловой жизнью, Равелло сделалось резиденцией наиболее богатых и знатных фамилий. Когда аристократия амальфитанского побережья накапливала достаточно золота торговлей и морскими разбоями, она устраивалась на отдых в этом безопасном и гордо уединенном месте. На здешней высоте до ее слуха не доходили ни шум торговых факторий, ни разноязычная речь моряков, ни голос народных мятежей. Со стен Равелло можно было спокойнее

видеть приближающиеся корабли африканских корсаров; на недоступные скалы можно было положиться вернее, чем на храбрость наемников. Равелло стало поэтому городом дворцов, богатых церквей, украшенных садов. Его создало желание спокойно наслаждаться благами жизни, добытыми ценой всевозможных опасностей. Этот город воплощал все праздничные стороны той цивилизации.

Но вот эпоха, которая навсегда останется для нас одной из самых смутных и далеких. Нет ничего труднее, как представить себе в точных образах жизнь, которая была ключом на этом побережье около тысячи лет тому назад. Смешение разных элементов — византийского, арабского, лонгобардского и норманнского — с местной культурой этой первой по времени из всех «Италий» дает ей фантастический, прямо сказочный характер. Можно пожалеть, что Флобер, колебавшийся в выборе темы для исторического романа между веком Саламбо и веком папы Гильдебранта, не причалил своего поэтического корабля к этим берегам. Здесь сады Руфоли, наверно, видели ряд зрелищ, не менее живописных, чем сады Гамилькара.

Теперь Равелло, конечно, только руина. Кроме дворца Руфоли, здесь нет ни одного сколько-нибудь целно сохранившегося здания. Зато по всему городку разбросано множество интереснейших архитектурных обломков. Колонна с романской капителью поддерживает сводик над лестницей в одном доме, стрельчатая арка заделана в стену другого, химеры стерегут вход в отель; в другом отеле на дворе есть остатки фонтана в арабском духе. Число таких фрагментов очень велико. Можно сказать без преувеличения, что здесь нет ни одного дома или двора, где не было бы каких-нибудь следов прежнего строительства.

Равелло очень мало похоже на город. От главной площади, на которой есть несколько лавок и новых зданий, расходятся узенькие улицы, где редко стоят полуразрушенные или составленные из обломков ветхие дома, где тянутся длинные каменные стены, огораживающие обширные сады. Иногда такая улица превращается в отвесно падающую лестницу, иногда переходит в русло ручья, служащее дорогой для мулов, иногда углубляется в темный коридор, проходящий под какой-то необитаемой развалиной. Число жителей ничтожно, городок удивительно безлюден, почти призрачен;

шаги редких прохожих далеко слышны среди полной, ничем не прерываемой тишины. За последнее время в Равелло стали появляться иностранцы. Очень многие приезжают сюда из соседнего Амальфи. Бывают и такие, которым особенно приходится по душе этот странный уголок Италии и которые живут здесь подолгу. В одном из пансионатов мы встретили норвежского пастора с сестрой, проживших там целую зиму. Должно быть, этим северным людям нравилось жить на такой высоте, где часты зимние туманы, где падает снег и дрова трещат в камине. Юг же, тот юг, который привлекал их соотечественников-викингов и о котором всегда мечтали автор «Пер Гюнта» и автор «Пана», был виден им далеко внизу с его белыми городками, голубыми заливами и насыщенной зеленью лимонных рощ.

Вид из Равелло не поддается описанию. По утрам в особенности и на закате солнца отсюда открываются удивительные панорамы неба, моря и гор Калабрии. Цвета меняются в них с расточительным разнообразием, но лучшее, что есть в таких картинах, это чувство пространства. Как раз этот вид из Равелло заставил Грегоровиуса так прекрасно сказать: «Мне кажется, что желание лететь пришло Дедалу и Икару в хороший летний вечер, когда они сидели на каком-нибудь высоком скалистом мысе на острове Крите».

В Равелло мало мест, откуда картины моря и берегов были бы видны в такой величелии, как с террасы в садах Руфоли. Эти сады и окруженный ими дворец составляют главную цель всякой поездки в Равелло. Ни в Италии, ни в Сицилии нет более любопытного памятника арабской или, вернее, навеянной арабами архитектуры. Дворец уцелел от общего разрушения каким-то чудом. Лет семьдесят тому назад, когда здание пришло уже в полный упадок и неизбежная гибель грозила ему, его купил шотландец Невиль Рид, наследники которого и сейчас владеют единственной в мире виллой. Дом с его тремя комнатами и обширные сады поддерживаются с должной заботливостью.

Время постройки палаццо Руфоли с точностью не известно. Надо думать, что он построен в эпоху наибольшего расцвета Равелло, то есть в конце XI века. Самая интересная часть здания — небольшой квадратный дворик, окруженный фантастическими и прекрасными лоджиями. Они образованы из очень тонких и грациозных парных колонок, на которые

опираются разрезные фигурные арочки. Мотив начертания арок переходит выше в плетеный, чисто восточный орнамент. По общему впечатлению все это является совершенно исключительным в Италии. Разве только монастырский двор с удивительно переплетенными стрельчатыми арками при соборе в Амальфи может напомнить узорную светотень кортиле Руфоли.

Есть черты художественного каприза и большой искусственности в архитектуре палаццо Руфоли. Строители, работавшие над этим зданием, понимали свою задачу приблизительно так же, как архитекторы, воздвигавшие «увеселительные замки» для вельмож XVIII века. В их легких и хрупких формах и в празднично нарядной их орнаментике чувствуется тот же дух, что в «китайских павильонах» и садовых беседках рококо. Это странно звучит для эпохи, которая представляется нам глубоко варварской. Но не следует забывать о примере, который был перед глазами Руфоли. При постоянных сношениях с Сицилией жизнь арабских эмиров в сказочных садах Палермо была хорошо известна в Амальфи и Равелло. Лучших образцов праздничности, пышности, умения наслаждаться вечным и сладостным отдыхом нельзя было найти в тогдашней Европе. Устраивая свою резиденцию, Руфоли следовали за поистине великими знатоками счастья, доступного на земле. От этой восточной мечты о счастье остались здесь до сих пор красота узорных лоджий, покой бесчисленных зал и подземных ходов и пленительная тень сводчатых павильонов, созданных для того, чтобы часами слушать медленную речь падающих из источника капель.

Недалеко от входа в сады Руфоли есть старинная церковь, где находятся знаменитые амвоны и кафедры, украшенные мозаикой и скульптурами. Одно время они привлекли внимание всех историков итальянского искусства. Их существование дало повод для предположения, что Никколо Пизано или, как он называется иначе, Никколо д'Апулия воспитался в школе скульпторов, процветавшей на юге Италии в XII и XIII века. Это предположение вызвало долгие ученые споры... Но Равелло мало располагает к археологическим спорам. После длинной дождливой ночи наступило вдруг нежно сияющее весеннее утро. Влажный теплый ветер врвался в открытое окно; весь воздух был наполнен тонки-

ми жемчужными парами. Они быстро таяли под солнцем, и скоро нам открылись далеко внизу лазоревые бухты Минори и Майори. Только полоса вспененного прибоя напоминала о ночной непогоде. Чистые очертания гор пробуждали неудержимое желание идти по новым дорогам, пить воду из ледяных ключей, отдыхать над обрывами, по которым вьется горный молочай, и находить под оливками первые цветы первых февральских дней — лилово-дымчатые анемоны.

Пестум находится в нескольких часах пути к югу от Неаполя, на берегу Салернского залива. Имя исчезнувшего города носит маленькая станция глухой железной дороги, ведущей в Калабрию. Теперешние провинции, Калабрия, Апулия и Базиликата, образуют вместе прежнюю Великую Грецию. Но все древнейшие и прославленные города Великой Греции давно стерты с лица земли. Одинокие колонны составляют все, что осталось от храмов Метапонта и Кротона, бесформенные груды камней указывают места Локр и Гераклеи, нынешний провинциальный Тарент ничем не похож на прежний Тарент, богатый пурпуром и расписными вазами. Ни единого камня не осталось на том месте, где стоял Сибарис, погребенный в непроходимых болотах.

Пестум, называвшийся в греческие времена Посейдонией, был основан выходцами из Сибариса в VII веке до Р. Х. По счастливой случайности этой северной колонии не суждено было исчезнуть так бесследно, как исчезли большие южные города. Храмы Посейдонии еще стоят, тогда как давно прошел плуг над святилищами Пифагорова Кротона, и только водяные птицы да лихорадочные туманы бродят там, где были улицы и площади Сибариса. Недавняя судьба Мессины и Реджио объясняет судьбу городов Великой Греции. Пестум стоит на более постоянной земле, и все землетрясения в Калабрии отражаются здесь лишь слабыми толчками и подземным гулом. Кроме того, Пестум расположен в стороне от дорог, которыми проходили завоеватели Южной Италии. Уже во времена императоров он начал клониться к упадку, с возвышением Салерно был покинут окончательно и потом почти забыт до тех пор, пока его храмы не были вновь найдены путешественниками и археологами XVIII века.

В солнечный день ранней весны мы сошли с поезда на маленькой станции и направились по дороге, ведущей к храмам. Воздух был необыкновенно прозрачен, и циклопиче-

ские очертания Монте Альбуно выступали резко и отчетливо. Эту гору избрал Иванов фоном для своего «Явления Христа народу». Несколько белых селений укрывались там в складках дикого горного кряжа, заброшенные, ненужные среди окружающей пустыни. Впереди плоская равнина тянулась до самого моря, сверкавшего полуденным блеском. Две, три фермы, скудные пастбища, далекое стадо, далекий всадник, медленно приближающийся по бесконечной дороге, — пастушья земля, колыбель народа, вспоенного соком горьких трав и медом полевых цветов!

Храмы открываются сразу на повороте дороги, два рядом, третий на некотором расстоянии. Несмотря на окружающее безлюдье и опустошение, они не внушают той печали, какую испытывает каждый перед срезанными серпом времени колоннами на форуме Траяна в Риме. Кругом храма был город, но в нашем представлении о греческом мире город не играет большой роли. Греческая жизнь в те отдаленные века не могла быть городской, как жизнь в Риме или в Византии. Основное чувство греческого бытия, чувство вселенной, есть в то же время чувство деревни, полей, пастбищ, морских берегов. Рассказы древних писателей о роскоши Сибариса и могуществе Кротона едва ли следует понимать в нашем смысле этих слов. Надо помнить, о какой седой древности здесь идет речь. Понадобилось пятьсот лет постоянного накопления материальных богатств и душевной усталости, чтобы прежний уклад жизни мог смениться «изошренной» помпеянской культурой, на наш взгляд, все еще несложной и трезвой.

Жители Пестума были мореплавателями и рыбаками, построившими храм Посейдона, или земледельцами, построившими храм Деметры, или, наконец, пастухами, гонявшими стада в соседние горы. Каким чудом простые трудящиеся люди могли оставить после себя памятники такого высокого духа, как эти храмы? Мы ничего не знаем о той жизненной обстановке, в которой созидались греческие храмы. Строители их почти никогда не известны, и летописи сооружений не дошли до нас. Все, что можно сказать, это что они созданы глубоким религиозным чувством, проникшим существование той отдаленной эпохи. Пестумские храмы рассказывают о времени, когда сквозь волнующуюся пеструю ткань местных верований, мифов, легенд начали

проступать более общие и строгие, более устойчивые черты дорического мировоззрения. Тогда еще были свежи в памяти священные гроты и сложенные из грубых камней часовни, служившие культам сельской Греции. Еще в полутемной пещере на острове Пафосе мистический конус олицетворял Афродиту, и в Фигалийском подземелье фракийские пастухи совершали поклонение черной Деметре. Но заря классического дня уже занялась, первые дорические храмы начали воздвигаться на греческой земле, и в тихом свете их уединенных святилищ уже забелели тонко изваянные мраморные боги.

Это время, VII и VI века до Р. Х., называют иногда греческим средневековьем. Вдохновенность и чистота его архитектуры напоминают европейское Средневековье. В сущности, архитектура знает только две органические эпохи — эпоху дорических храмов и эпоху готических соборов. В обе эти эпохи искусство выражало религию. В том и другом случае оно было безымянным, народным. Быть может, допустимы и другие параллели. В XIII веке строительные артели, похожие на религиозные братства, передвигались по Франции, украшая одну коммуну за другой великими памятниками христианского благочестия. Подобно этому, может быть, странствовали из города в город, из колонии в колонию сообщества искусных в разных отраслях строительного дела мастеров, воспитанных наследственно в идеях дорического зодчества. Только так можно объяснить великолепный расцвет его в VI веке на разных берегах Средиземного моря.

Пестумские храмы построены в самом конце VI или даже в начале V столетия. Но отдаленность маленькой колонии от центров греческой цивилизации сказалась в том, что их пропорции так же архаичны, как в сицилийских храмах, относящихся к началу VI века. Дорическая архитектура является здесь в разгаре борьбы с тяжестью камня. Дух размера и распределения не победил еще слепого сопротивления материи. Колонны слишком толсты и низки, слишком близко поставлены друг от друга, точно строитель преувеличивал вес поддерживаемого ими архитрава. Диаметр их основания слишком велик по сравнению с верхним диаметром, они излишне прочно опираются на землю. Сильно выступающие дорические капители выдают ту же преобладающую заботу о достаточной прочности, то же поглощение первой

архитектурной задачей, преодолением веса. Но в этом как раз и заключается сила ранней дорической архитектуры. Преувеличенно тяжелые пропорции, громоздкость и приземистость этих храмов как-то связаны с неостывшим еще мистическим жаром архаической Греции. Здесь нет еще ничего, в чем уже чувствовался бы тот прохладный ветерок, который прояснил сознание и привел его к более светлым, более легким и бесстрастным формам Периклова века.

Камень, из которого сложены храмы, — известняк, род римского травертина. Время придало ему густой золотистый цвет, хранящий вечное и живое тепло солнца. Такой камень кажется живым веществом, не особенно отличным от человеческого тела. Как это мало похоже на полированные базальты, сиениты и порфиры, которые так любили египтяне. В том месте, где был главный храм Посейдона, ступени кажутся стертymi. Здесь проходили некогда поколения народа пастухов, мореплавателей и земледельцев. Судьба этих «людей из Посейдонии» известна благодаря одному случайно сохранившемуся греческому отрывку. «Им, бывшим сначала настоящими эллинами», говорится там, «пришлось обратиться в варваров, в тирренцев или римлян, переменяв при этом язык и нравы. Но они все еще соблюдают одно эллинское празднество и в тот день собираются вместе и вспоминают старые свои имена и прежние обычаи. Они обмениваются сожалениями и проливают горчайшие слезы, после чего расходятся по домам».

Во времена войны с Пирром Посейдония была присоединена к римским владениям под именем Пестума. Цвет и аромат жизни этого маленького греческого города были принесены в жертву целям Римского государства. Но по странной иронии вещей самая святыня Римского государства, Forum Romanum, зияет разрытым кладбищем, в то время как храмы Пестума — все еще храмы для каждого, кто поднимается по их ступеням.

Римские поэты прославляли розы Пестума. Теперь там нет, конечно, никаких роз. Заросли кустарников окружают храмы, сорные травы пробиваются между медово-золотистыми плитами и свешиваются с фронтонов. В тот день, когда мы там были, весенний ветер колебал эти кустарники и травы, и среди полной тишины был слышен только их слабый и грустный шелест. Было настолько тихо, что мож-

но было различить даже скользкий шорох бесчисленных зеленых ящериц, неутомимо снующих по ступеням и колоннам. Среди зимних растений мы нашли там в изобилии священный для греческого искусства акант. Тень его резных листьев ложилась на камень классическим узором.

Мы провели в Пестуме весь день, пообедав среди развалин хлебом, сыром и сушеными тарентскими фигами, купленными в Салерно. Картина заката была великолепна. Горы Салернского залива и горы Калабрии сияли всеми торжественными вечерними огнями — пурпурным, золотым, лиловым, синим и розовым. Бледный оранжевый пламень последних лучей струился по колоннам и таял в зеленоватом весеннем небе. Глубокий покой окружал храмы. Так же как эта минута, прошли над ними тысячелетия.

Время года предохраняло нас от лихорадки. Летом и осенью эти равнины опасны. Тучи москитов делают жизнь здесь невыносимой. Немногочисленные люди, принужденные здесь жить, спасаются от стерегущей их болезни приемами хины и проволочными сетками в окнах, не пропускающими москитов. В ожидании сильно запоздавшего поезда мы долго разговаривали на станции со старухой, которая прожила здесь безвыездно тридцать пять лет. Ее муж был начальником станции, и после его смерти ей позволили доживать здесь свой горький век. Все, что было хорошего в ее жизни: молодость, семья, благосостояние, — все прошло в этой пустыне, посещаемой только дикими пастухами и любознательными иностранцами. С ее смертью угаснет последняя душа, для которой немые храмы Посейдонии означают былые радости, былое счастье.

Палермо

Пароход, отходящий из Неаполя вечером, приходит в Палермо рано утром. Зимнее солнце не успело еще встать, когда я вышел на палубу. После бурной и дождливой ночи волны катились беспорядочно. Сильный ветер гнал черные тучи на запад; за ними открывалось слабо окрашенное утреннее небо. Вдалеке перед носом парохода тянулась полоса земли, и едва заметно на ней было светлое пятно города. Сицилия поражает странными, острыми и разорванными очертания-

ми своих берегов. Красное несветящее солнце, поднявшееся наконец на востоке, вспененные равнины бледно-зеленого моря и эти причудливые, тревожные формы гор — все ставляло грезить о неведомых странах, о старинных путешествиях. Все было незнакомо и казалось чужим, далеким от гостеприимных берегов Италии.

Сицилия встречает сурово и затаенно, как настоящая заморская земля античного путешествия. С парохода совсем не видно садов, окружающих Палермо, знаменитый *Conca d'Oro*¹⁵². Первое, что замечает приезжий, это необитаемые меловые утесы Монте Пеллегрино, острый пик вдали Монте Гриффоне и пилообразные гребни замыкающих с востока залив гор Солунта. Многие от этого первого впечатления остаются неизменным и при дальнейшем знакомстве с Палермо. Крайний юг всегда порождает серьезность, замкнутость, чувство опасности. Силы природы не внушают дружеского доверия человеку в стране, где даже в январе едва переносимо действие прямых лучей солнца. Сицилийский характер полон сдерживаемых страстей, расположен к сосредоточенности, к накоплению энергии, разрешающейся внезапным взрывом. Здесь люди молчаливы, почти мрачны, и в их песнях больше угрожающих нот, чем простой радости. Сицилийцы мало похожи на итальянцев, местный диалект представляет почти особый язык. Но и Палермо мало чем напоминает Италию. Его улицы широки, дома низки и неархитектурны; длинные белые ограды ревниво замыкают внутренние дворы и сады, в которых сосредоточивается жизнь каждой мало-мальски зажиточной семьи. В уличной толпе здесь так же немного женщин, как в толпе на улицах какого-нибудь восточного города. Их можно видеть медленно проезжающими в экипажах по *Via Cassero* или *Via Masqueda*¹⁵³. Есть что-то экзотическое в том пристальном внимании, в тех долгих взглядах, которые обращают к ним сотни людей, простаивающих нарочно ради этого целые часы на перекрестке двух главных улиц.

Экзотическое нетрудно угадать в жизни Палермо: оно разлито здесь в воздухе, жарком и влажном; оно бросается в глаза на каждом шагу в диковинной и пышной растительности. Палермо окружают апельсиновые и лимонные рощи. Поезд идущей отсюда железной дороги пробегает среди них несколько часов без перерыва. Плантации кактусов раски-

дываются сейчас же за городской окраиной, взбираясь на склоны Монте Пеллегрино. Площадь перед старым дворцом усажена огромными перечными деревьями, бросающими на рыжий песок фантастически-узорные тени своих нежных веток и перистых листьев. Магнолии и олеандры цветут в самых скромных садах. Пригородные виллы украшены целыми стенами высоко вьющихся бугенвиллей, усыпанных хрупкими, сухими цветами, похожими на бабочек. В здешнем ботаническом саду можно видеть финиковые пальмы, бананы и саговые деревья, достигающие той же мощи, что и у себя на родине. Бамбук растет свободно в этом саду, и редкостные сорта кактусов чувствуют себя в нем так же дома, как и ставшие обычными для Сицилии *fichi d'India*¹⁵⁴.

Для приезжего с севера еще более удивительны, чем этот поддерживаемый с ученой заботливостью сад, привольно раскинутые на много верст сады королевской виллы Ла Фаворита. Они тянутся вдоль южного склона Монте Пеллегрино, собирающего и излучающего тепло, как исполинская печь. Каменистые поля кактусов перемежаются там с обильно орошенными лимонными рощами. Беспорядочной толпой кактусы ползут на самую гору. Солнце жжет беспощадно, и на глубокой синеве неба камни Монте Пеллегрино пылают сухим розоватым огнем. Куда ни оглянешься, всюду видны только скалы и чудовищно сросшиеся суставчатые формы кактусов. Как мало европейского в этом зрелище! Листья кактусов усеяны длинными иглами, и здесь нет ни одного кустарника, на котором не было бы шипов. Приближающийся к этой природе находит ее колючей и враждебной. Но какое изобилие, какая сладостная влажность внизу на вилле. Там на сырой земле растут частыми правильными рядами лимонные деревья. Прямые аллеи убегают далеко, скрываясь в их плотной, круглящейся листве. Под этими зелеными сводами стоит пряно-душистая тень. Большие желтые лимоны сгибают ветви тяжестью переполняющего их сока; время от времени слышится мягкий и живой стук их падения. На дорожках встречается множество таких созревших и упавших плодов. Они лопаются от удара об землю, вытекающий из них сок едва сладковат и освежителен, и крепок запах их надтреснутой золотой кожуры.

В прогулке по садам Ла Фаворита есть что-то сказочное — сказочными всегда останутся для нас деревья с висящими на

них золотыми или оранжевыми плодами, как были сказочны они для греков, только мечтавших о садах Гесперид, и для художников Возрождения, любивших украшать ими самые праздничные свои картины. Они отделяют Палермо от круга европейских чувств, европейской истории. Недаром этот город был основан выходцами из Африки, заложившими здесь колонию Карфагена. И возвысился он также благодаря людям из Африки, сделавшись столицей арабской Сицилии после падения Сиракуз, столицы Сицилии греческой и византийской. Культура лимонов и апельсинов или, как их называют здесь общим именем, «*agrumi*»¹⁵⁵ — дело арабов. Римляне и византийцы почти не знали их. Но вот строки дошедшей до нас арабской поэмы, прославлявшей тысячу лет назад сады Палермо:

«Зрелые померанцы на нашем острове кажутся огнем, охватившим изумрудные ветви.

И желтый лимон подобен влюбленному, который плача провел ночь в разлуке с возлюбленной».

Этому народу трудолюбивейших земледельцев и тонких любителей цветов, этим величайшим мастерам в искусстве обращаться с водой Палермо до сих пор обязано своим благосостоянием. Арабы оставили по себе неизгладимую память в самой здешней природе. Оттого так часто направляется здесь мысль к отдаленной эпохе их владычества.

Сицилия была завоевана арабами в IX веке. Около двухсот лет они жили мирно и счастливо, успев за это время превратить оскудевший под управлением византийцев остров в волшебное царство, рассказы о котором волновали алчность далеких северных народов. В то время как вся Италия была еще погружена в глубокое варварство, при Палермском дворе процветали науки и искусства. Палермо насчитывало 350 000 жителей и пятьсот мечетей. Длиннобородые важные путешественники, теологи и ученые, посещали его на пути из Каира в Кордову как одно из чудес мусульманского мира. В начале XI века арабское государство достигло здесь своего расцвета, и ничто не предвещало его близкого падения. Обстоятельства, при которых оно произошло, весь этот эпизод завоевания Сицилии норманнами и последовавшая за ним эпоха норманнских королей принадлежат к интереснейшим страницам европейской истории. Даже рассказанные сухим и бесстрастным повествователем, они

увлекают воображение возникающими при этом живописными и легендарными образами.

Норманны появились в Южной Италии около 1017 года. Предание говорит, что сорок норманнских рыцарей, возвращавшихся из Святой земли, находились случайно в Салерно, в то время как этот город был осажден африканскими корсарами. Жители Салерно обратились к ним за помощью и, благодаря стремительному натиску северных рыцарей, обратили в бегство мусульман. Салернский герцог стал упрашивать их остаться у него на службе, а горожане, по словам летописца, «наделили норманнов лимонами, миндалем, орехами в сахаре, богатыми одеждами и железными изделиями, украшенными золотом, чтобы склонить их соотечественников переселиться в страну, которая производит такие прекрасные вещи». История подтверждает, что с этого приблизительно времени норманны появляются на службе у салернского герцога. Очень скоро они делаются непременными участниками всех раздоров, на которые была обречена в то время Южная Италия, всех войн, которые вели между собою лангобардские герцоги, города, папы и византийские императоры. С течением времени норманны становятся так многочисленны, что образуют здесь собственные военные колонии. Маленькие местные государства не только не в силах больше их содержать, но и им противодействовать. Норманны воюют и грабят теперь для себя. В Южной Италии не оказывается никого, кто мог бы оказать им сопротивление. Лангобардские князьки бросают для них свои земли, города спешат признать их власть; они наносят жестокое поражение войскам папы и флоту византийского императора. К середине XI века весь юг Италии делается военной добычей норманнов, и прежняя дробность мелких владений и независимость городов исчезают в новом, наскоро образованном государстве.

Во главе этого государства встал род Отвилей. Старый Танкред де Отвиль был простым деревенским рыцарем в Котантене, в Нормандии. Он был дважды женат и имел двенадцать сыновей, из которых только двое остались с отцом на родине, остальные десять отправились искать славы и богатства в Италию. Во всех предприятиях норманнских рыцарей братья Отвили играли первенствующую роль. Вильгельм Железная Рука, Роберт Гискар, Рожер, Унфред

и Дрогон быстро сделались признанными вождями военной республики. Их сила и мужество были необычайны, и не менее изумительны были их твердая воля, неизменное хладнокровие и ясность рассудка. Эти люди принадлежали к настоящей расе королей. Мы можем иметь представление об их наружности благодаря любопытному портрету Боэмонда, сына Роберта Гискара, сделанному византийской принцессой Анной Компена, которая видела его при дворе своего отца. «Ни в нашем народе, ни среди чужеземцев не найдется теперь никого, равного Боэмонду. Его присутствие восхищает взор, и рассказы о нем поражают воображение. Он на четверть выше самого высокого из известных мне людей. Он очень тонок в талии, но его грудь и плечи широки, и он не может назваться худым, не будучи толст. У него сильные руки и крепкие ноги. Он немного прихрамывает, но только по привычке, а не в силу какого-нибудь недостатка. У него белокурые волосы, и приятный румянец выступает на его щеках. Его волосы не падают на плечи, как это в обычае у варваров, но они коротко обрезаются выше уха. У него голубые глаза, и взор их пронзителен и полон смелости. Его ноздри широки, ибо, имея широкую грудь и большое сердце, он нуждается при дыхании в большом количестве воздуха, которое могло бы умерить жар его крови. Само по себе его красивое лицо отличается благородством и приветливостью, но его рост и блеск его взглядов выражают что-то дикое и ужасное. Он более страшен своей улыбкой, чем другие своим гневом». Таким был, вероятно, и отец Боэмонда, Роберт Гискар, герцог Апулии и Калабрии, таким же был и самый младший из Отвилей, Рожер, на долю которого выпало завоевание Сицилии.

Когда одетые в железо и кожу норманнские рыцари овладели калабрийским Реджио, их взгляды, естественно, обратились к богатейшему острову, лежавшему теперь так близко от них за узким и быстрым Мессинским проливом. То обстоятельство, что этот остров был в руках «неверных», только усиливало в них жажду новых завоеваний. Последнему из сыновей Танкреда де Отвиль, Рожеру, было всего тридцать лет, когда он приготовился к походу в Сицилию. История говорит о нем как о совершенном рыцаре, неустрашимо храбром, любящем славу, наделенном открытым характером, щедром, разумном в государственных делах

и свободном от пороков Роберта Гискара, которому он был равен военным талантом. Был 1061 год, когда он приступил к завоеванию острова, и через двадцать лет вся Сицилия перешла в руки норманнов. Соппротивление арабов было сломлено только вследствие величайшей настойчивости и неослабной энергии Рожера и его соратников. Война для этих людей была действительно делом жизни, тяжелым, но необходимым трудом, которым они занимались так же правильно и постоянно, как земледелец занимается обработкой своего поля. Но окончательного успеха они добились благодаря своей способности к нечеловеческим подвигам. В битве при Кастроджованни, которая предрешила судьбу Сицилии, семьсот норманнов нанесли полное поражение пятнадцатитысячному арабскому войску. Героизм Рожера восторжествовал над всеми испытаниями. Ему случилось быть осажденным вместе с небольшим отрядом в маленьком горном городке Троина. Когда истощились припасы, норманнам пришлось терпеть жестокий голод. Молодая жена Рожера, только что приехавшая к нему из Франции, Жюдит д'Эвре, делила с ним все бедствия осады. «Часто она бывала принуждена обманывать голод чистой водой и забывать его за слезами». Стояла необычайно холодная зима, чувствительная в этом высоком месте. У вождя норманнов и его жены был всего один плащ, под которым они согревались по очереди. Лишь к весне удачные вылазки и прибывшие подкрепления заставили неприятеля снять осаду.

Палермо было взято норманнами в 1072 году, на несколько лет раньше покорения южных провинций острова. С этого времени здесь воцарилась династия Отвилей, окончившаяся только вместе с их наследником и потомком по женской линии императором Фридрихом II. После Рожера I здесь правили на протяжении XII века Рожер II, Вильгельм Злой и Вильгельм Добрый. К этому веку, к этим царствованиям относятся все главные исторические и художественные памятники Палермо. Мы видели сейчас, как блистательно умели норманны воевать и покорять страны. Но дети и внуки Рожера I, которому некогда было сойти с лошади и позаботиться о чем-нибудь другом, кроме успеха битвы или переговоров, оказались великолепными строителями, создателями пышного двора, любителями наслаждений и покровителями искусства и науки. Это могло случить-

ся лишь благодаря тому, что, как только завоевание было окончено, норманны оставили в покое существовавшую арабскую культуру и даже сами охотно подчинились ее влиянию. В своей необычайной терпимости они выказали высокую государственную мудрость. Сделавшись столицей нового государства, Палермо осталось наполовину арабским городом. Двор Рожера II во многом напоминает двор Кордуанских калифов. Мантия короля и потолок его дворцовой церкви были украшены арабскими надписями. На торжественных выходах негры несли над ним парадный зонт совсем так же, как над египетским султаном. Обширные помещения дворца были отведены под гаремы, населенные молодыми женщинами и юными пажами, наскоро обращенными в христианство. Арабский путешественник Ибн Джебгаир рассказывает, что однажды, когда случилось землетрясение, королевский дворец наполнился испуганными голосами, призывавшими Аллаха. Но король, услышавши это, сказал только: «Пусть каждый молится тому Богу, которому служит. Кто верит в своего Бога, у того мир на душе». Рожер II умер среди роскошных садов любимой виллы Да Фавара, единодушно оплакиваемый на трех языках, на которых говорили его разноплеменные подданные: на молодом итальянском, на одряхлевшем греческом и на цветущем в ту пору арабском. Излишества в наслаждениях сократили его жизнь, но они не мешали ему управлять государством с удивительным искусством. Сицилия при нем пользовалась долгим миром и благосостоянием, она была действительно счастливым островом перед удивленными взорами тогдашней воинственной и бедной Европы. Не все свои досуги Рожер II отдавал гарему и охоте. Он был глубоким почитателем всякой образованности и сам умел трудиться так же серьезно, как его друзья ученые арабы. Пятнадцать лет своей жизни он работал вместе со старым арабским географом Эдризидом над описанием всех известных стран и народов и над составлением географической карты тогдашнего мира. «Книгой Рожера» назывался этот большой труд или, иначе, «радостью тех, кто любил путешествовать вокруг света».

Король приказал сделать огромный серебряный диск, и на него были нанесены все известные моря, земли, реки, города; описание сопутствовало этому, где говорилось о жителях разных стран, о их религии, обычаях, занятиях, нарядах

и развлечениях. Не были забыты тут тепло и холод, дороги и монументы, животные и растения. Ни один приезжий не мог появиться в Палермо, не платя дани королевской любознательности. Рожер II приказывал ему явиться во дворец и там, в присутствии мудрого Эдризиди, заставлял его подробно рассказывать про те места, которые ему случалось видеть. Стены королевского дворца немало слышали тогда чудесных историй, фантастических описаний и необыкновенных приключений. Земли, нанесенные на карту Рожера, еще везде граничили с таинственным и легендарным. Знание не успело еще всюду проникнуть и со всего снять покров неизвестности. География не все открывала Рожеру, но чего она не могла открыть, того он старался достигнуть с помощью магии и астрологии. После внимательного опроса какого-нибудь много видевшего заезжего купца беседа в кругу близких королю людей часто обращалась к предметам сверхъестественным. Существует любопытный рассказ, как Рожер II сидел однажды со своими друзьями в одной из лоджий королевского дворца, откуда открывался вид на море. Вдалеке показался парус, и через несколько времени можно было различить, что это корабль, везущий вести о сицилианском войске, посланном в экспедицию против африканских арабов. Вести были благоприятны, войска Рожера одержали победу в окрестностях Триполи. Рядом с королем сидел почтенный мусульманин, которого тот любил и уважал больше, чем латинских епископов и греческих монахов. Казалось, он не расслышал известия о поражении своих единоверцев, до такой степени неподвижно было его лицо. «Понял ли ты? — спросил его король. — Где же был твой Магомет, когда христиане так наказали твой народ?» — «Ты хочешь, чтобы я сказал тебе правду, — ответил старик, — так знай, что он был при взятии Эдессы, куда в этот самый день и час ворвались правоверные». Христиане, окружавшие Рожера, разразились смехом. Но король серьезно покачал головой и сказал, что этим нельзя шутить и что мудрец, которого они слышали, ни разу не предсказал ничего, что впоследствии не оправдалось бы. Через несколько дней пришло известие о взятии сарацинами Эдессы. «Мне приходит на ум, — прибавляет к этому рассказу историк Амари, — что тот восточный мудрец и был, быть может, сам географ Эдризиди».

Дворец, в котором Рожер II собирал вокруг себя ученых, путешественников и магов, существует до сих пор. В его комнатах нет больше серебряного диска с изображениями разных стран и путей света, который исчез неизвестно когда и как, но память о короле живо хранят великолепные мозаики, украшающие «комнату Рожера» и его домашнюю церковь, Палатинскую капеллу. На стенах «комнаты Рожера» открывается целый мир, в котором все так же волшебное, как в любезных королю рассказах смелых путешественников. На сплошном золотом фоне птицы-фениксы клюют рубиновые плоды с изумрудных пальм. Кентавры бешено мчатся друг против друга. Собаки преследуют заколдованных оленей, и стрелки из лука подстерегают их, припав на одно колено. Под фантастическими деревьями гуляют пестрые павлины, пятнистые леопарды и геральдические львы. Король до страсти любил охоту; звери, изображенные здесь, напоминают о тех зверях, которые населяли обширные парки его виллы Менани. О людях, окружавших Рожера, об этом необыкновенном разноязычном и разноплеменном обществе, так стройно слившемся в блестящий и цивилизованный двор, говорит Палатинская капелла. На ее стенах латинские святые изображены греческими художниками и украшены восточными орнаментистами. Византийские мозаисты работали там над передачей евангельской легенды в то самое время, как арабские резчики создавали этот удивительный сталактитовый потолок, сделанный по образцу потолка Кордуанской мечети. Там, наверху, среди деревянных розеток остались следы живописи — фигурки в восточных одеждах, сидящие по-турецки, играющие на гитарах и других инструментах. Как странно мирится их неслышная музыка с громким латинским пением совершающих службу священников и неподвижным ликом византийского Христа в алтарной абсиде!

Для любителя искусства мозаики Палермо и соседнего с ним Монреале хранят целый клад впечатлений. Нигде, ни в Риме, ни в Равенне, нет таких грандиозных мозаичных ансамблей. Стены Палатинской капеллы сплошь залиты мозаиками; многое осталось в церкви Марторана; просторный неф и абсида огромного собора Монреале сохранили целиком свое торжественное убранство. Правда, во всем этом изобилии нет ничего равного незабываемо-тонкой

красоте капеллы Сан-Зено в римской церкви Санта-Прасседе на Эсквiline. В Палермских мозаиках нет и той глубокой художественной чистоты, которой проникнут каждый цвет и узор в равеннском мавзолее Галлы Плацидии. Взятые в отдельности, части мозаичного украшения здесь редко безупречны. Богатство, сложность и простота почти всегда преобладают в них. Сплошной золотой фон занимает место чудесного синего фона лучших римских и равеннских мозаик. Но все это черты эпохи, далекой от века Галлы Плацидии, черты культуры, тоже пестрой и сложной, лишенной той отделанности и отточенности, которая отличала Византию IX века.

Все здешние мозаики относятся к XII столетию. Самые ранние из них, вероятно, мозаики «комнаты Рожера II», затем идут по порядку — Палатинская капелла, Марторана, построенная адмиралом Рожера греком Георгием Антиохийским, и собор Монреале, оконченный еще позже на пятьдесят лет, при последнем норманнском короле Вильгельме Добром. Как и следовало ожидать, с течением времени все меньше и меньше становится заметно в этом искусстве влияние восточных вкусов. Переплетающиеся тонкие узоры и растительная геометрия на стенах «комнаты Рожера» приводят на ум персидские ковры, а изображенные там звери и охоты заставляют вспомнить прежде всего сасанидскую утварь и сирийские рельефы. В Палатинской капелле участие арабских художников выдает не только расписной деревянный потолок, но и рисунок и характер каждого мозаичного орнамента. Напротив, нет ничего, что не шло бы самым прямым образом из Византии в полугреческой церкви Марторана, кроме великолепной резной арабской двери, которая попала туда, быть может, случайно. И нет ничего восточного в мозаиках Монреальского собора, где сквозь византийские традиции прорываются даже новые итальянские веяния.

При последовательном осмотре палермских церквей становится ясно, как много потеряло здешнее искусство с этим постепенным отмиранием арабских вкусов и приемов. Из Палатинской капеллы выносишь впечатление, что лучшее в ней принадлежит Востоку, — арабские орнаментисты здесь влили живую струю в огрубевшее временно византийское искусство. Предоставленное самому себе в этот

век упадка, оно могло дойти до такого уродства, какое можно видеть на стенах Мартораны. Декоративное воображение тамошних мозаистов не пошло дальше сплошного золотого фона, на котором редко разбросаны плохие фигуры. Колористическое чувство как будто совсем исчезло. Нет ни одного чистого или глубокого цвета, но только тускло-зеленый, грязно-коричневый, неполный синий и неприятный белый. Как во всяком стареющем искусстве, замечается любовь к мелочным подробностям и ненужное разукрашивание частностей. Внимание мозаистов ушло в сандалии, митры, далматики, составленные из многих цветов, среди которых, однако, нет ни одного настоящего цвета.

Евангельские сцены, изображенные в Палатинской капелле, содержат как будто меньше упадочности, чем мозаики Мартораны. Они много выигрывают от искуснейшего распределения света. Сплошной золотой фон и вообще обилие золота возможны лишь при той тонко рассчитанной сумеречности, которая вечно стоит в этой дворцовой церкви Рожера II. Частности могут быть несовершенны, успешность отдельных сцен может вызвать сомнения, но все несовершенства и сомнения исчезают перед общим впечатлением переливающей цветными огнями глубокой тени, рядом с золотом, внезапно загорающимся от солнечного луча. Художники Палатинской капеллы понимали, что мозаика, а особенно мозаика на золоте, нуждается в строго обдуманном и осторожном допуске света. В этом смысле они явились достойными наследниками гениальных мозаистов римской капеллы Св. Зенона. Любопытно убедиться, до какой степени это было не понято строителями колоссального собора Монреале. Его просторные нефы всегда открыты ровному и яркому свету. Золотые фоны мозаик блестят однообразно до утомительности. Остальные краски кажутся мутными и тусклыми, они не знают сверкания, для которого надо, чтобы свет и тень были разделены. Мертвенные изображения Христа и святых в абсиде видны отовсюду с невыносимой отчетливостью. Почему-то именно этим худшим образцам византийской мозаики суждено было не раз привлекать внимание русских людей, занятых мыслью о национальном искусстве и не имевших понятия о его подлинных и великих примерах. Эти мозаики понравились императору Николаю Павловичу, и они же объясняют многое в варварски пестрых

и громоздких композициях Васнецова. Иной дух заметен в мозаике нефов, особенно боковых нефов. Композиции составлены и исполнены здесь более толково и изобретательно. Во всем видна рука уверенных и сознательных мастеров, которые умели прибегать к остроумнейшим приемам упрощения и символизации, когда того требовали особенности темы или трудности мозаичного изображения. Но едва ли истинная прелесть мозаики была понята ими так же, как их отдаленными предшественниками. Так и кажется, что они охотно заменили бы фресками мозаичные иллюстрации, многими группами уже предвещающие Гирляндайо. И фрески были бы уместнее на этих прямых, длинных и ровно освещенных стенах. Собор Монреале ясно говорит, что в конце XII века мозаика отжила свое время. Ее перестали понимать и заставляли нести службу другого искусства. Уже недолго оставалось ждать Италии своего Джотто, а Византии — таинственных живописцев, украсивших фресками церкви Мистры.

Монреале славится на весь свет бенедиктинским монастырем. Его двор является, конечно, самым богатым и великолепным из романских «киостро». Больше двухсот колонн, украшенных затейливой и тонкой резьбой, увенчанных сложными фигурными капителями, поддерживают его стрельчатые арки. Необычайная цветистость всей этой орнаментации была рассчитана на изощренное зрение, на прихотливый вкус. Не так трудно угадать в этом тоже наследство арабов, особенно когда в одном углу увидишь совершенно восточный и по формам, и по сладостному чувству воды фонтан. Монахи, жившие здесь когда-то, умели наслаждаться всем этим, потому что в их жизни было много чисто восточного покоя и восточной созерцательности. Но здесь давно уже нет монахов. Нынешнее опустошение сказывается в скучном казенном цветнике, в будничной фигуре читающего газету кustosа...

К эпохе норманнов в Палермо принадлежат еще две церкви, Сан-Джованни дельи Эремити и Сан-Катальдо, — самые неожиданные для европейского глаза, потому что это и по плану, и по конструкции, и по внешнему виду совершенно мусульманские мечети. Их белые стены и маленькие красные купола чрезвычайно живописны. Внутри нет почти никаких украшений, но прекрасны узорный пол, тонко

иссеченный арабский фриз и легкая сквозная конструкция в Сан-Катальдо, а в Сан-Джованни хорош монастырский двор, не столь обширный, как в Монреале, но зато заросший густым садом. После этих легких и светлых церквей мрачным кажется огромный коричневый Дуомо, много раз перестраивавшийся и сохранивший в конце концов характер испанских соборов. Его следует, однако, видеть хотя бы по одному тому, что в нем находятся гробницы норманнских королей. Там в истинно величавых порфиновых саркофагах покоятся Рожер, его дочь Констанция и ее сын император Фридрих II. Не случайно погребен здесь этот, по выражению Амари, «человек XVIII века, явившийся в начале XIII, подобно тем растениям, которые, в силу игры природы или благодаря искусству, расцветают в чужом климате или в слишком раннее время года». Палермо было настоящей родиной великого противника пап и ревностного друга арабской учености, правителя, знавшего семь языков, скептического философа, любителя поэзии и владельца серала, населенного персидскими юношами и египетскими алмеями. Удивительные для далекой Европы черты его жизни так естественны и понятны были здесь, где прошла жизнь его предков.

Только бледная тень этой жизни дошла до нас. По словам арабского летописца, ряд королевских вилл был расположен некогда вокруг Палермо, «как ожерелье, обвивающее шею молодой девушки». То были Фавара и Менани, основанные Рожером II, Ла Циза, построенная Вильгельмом I, и Ла Куба, где жил Вильгельм II. Две первые исчезли почти бесследно, Ла Циза и Ла Куба еще существуют, но в таком жалком состоянии, что приносят только разочарование путешественнику, привлеченному их сказочно звучащими именами. А между тем не в церквах и не в городском дворце, но в этих местах отдыха, забав и жизни с природой протекали самые счастливые дни норманнских королей и окружавшего их двора. Прохладные покои этих летних замков и чащи окружавших их садов знали самые важные тайны фантастических для нас существований. Даже тени их успели давно покинуть эти места, подобно тому как давно успела высохнуть вода многочисленных зеркальных бассейнов, отражавших когда-то светловолосые головы норманнских рыцарей и смуглые лица их восточных вассалов. При входе в Ла Цизу сохра-

нился только мозаичный фриз с пальмами, павлинами, стрелками из лука. Еще слабо сочится из ниши затейливый арабский фонтан, выдающий свойственную лишь крайнему югу бережную любовь к воде, умение наслаждаться игрой капель, чистых, как «поэтические слезы». Но нет сада кругом, нет далекого вида на море — только пыль, бедность и обыденность городской окраины.

Еще печальнее положение Ла Кубы, превращенной в артиллерийскую казарму. В Палермо не было бы совсем ничего, что могло бы напоминать о виллах норманнских королей, если бы по счастливой случайности не уцелел пощаженный временем павильон виллы Ла Куба, известный теперь под именем Ла Кубола. Это небольшое квадратное белое зданье, опирающееся на стрельчатые арки и увенчанное куполом. Внутри был, вероятно, бассейн, служивший купальней. Ла Кубола находится теперь в частном владении и стоит укрыто в глубине обширного и густого лимонного сада. Старые деревья обступают ее, и ветки, усыпанные крупными плодами, почти касаются ее стен. Это место кажется созданным для тайного свидания, для ревниво скрытой от всего мира страсти, для романтического и опасного приключения. Боккаччо знал про эти сады, когда рассказывал новеллу о Джованни да Прочида и любимой им девушке. Сюда была спрятана Реститута королем Сицилии, который купил ее у пиратов, похитивших ее с родного острова Иския. И здесь отыскал ее верный Джованни. Он увидел ее в окне «и, зная, что место было пустынно, приблизился насколько мог и говорил с ней, условившись, каким образом надо поступать, чтобы и вперед им видеться, и ушел, заметя хорошенько расположение сада. А дождавшись ночи и дав наступить полной тьме, он вернулся туда и, выбрав место ограды, где не было острых гвоздей, перелез в сад, нашел там жердь, приставил ее к окну девушки и довольно легко по ней взобрался». Еще и теперь в душный весенний вечер окружающие Ла Куболу сады наполнены тем запахом вечной зелени, сырой земли, сладких цветов и лимонов, который вдыхал Джованни да Прочида, пробираясь к окну Реституты.

Греческая Сицилия

Метопы из Селинунта

Метопы селинунтских храмов находятся теперь в Палермском музее вместе с другими остатками античной цивилизации, свезенными сюда из различных мест острова. В самом же Палермо нет никаких воспоминаний о греческой Сицилии. Оно никогда не было греческим городом. Финикийцы основали Палермо, и их наследники, карфагеняне, владели им до тех пор, пока весь остров не перешел в руки римлян. Боги Ханаана когда-то царствовали здесь; в их честь здесь пылали костры и проливалась кровь человеческих жертв. На соседней горе Эриксе, ныне Монте Сан-Джудьяно, возвышалось великое святилище Астарты. В Палермской гавани стояли на якоре бесчисленные флотилии Гамилькара Барки. В вековой борьбе за Сицилию между Востоком и Западом, между Азией или Африкой и Европой, между семитами и арийцами Палермо оставалось на стороне Востока. Оно дважды было столицей семитических рас. История повторяется: Рожер Отвиль в своем походе против арабского Палермо продолжал дело Тимолеона и Агафокла. Окончательная победа осталась на стороне Запада. Палермо, как и вся Сицилия, навсегда присоединено к Европе. Скульптуры из греческого Селинунта составляют наиболее драгоценную часть в собрании древностей бывшей пунической и сарацинской столицы. Все черты создавшего их духа

свидетельствуют, что победа греческого гения на берегах Средиземного моря была неизбежна.

Селинунт стоял близко от западной оконечности острова. Он был разрушен во время нашествия карфагенян, в конце V века. Теперь на том месте, где был расположен этот богатый и населенный город, только пустынный берег моря и колоссальное поле развалин, самое большое в Европе. Среди развалин археологи различают восемь храмов. Ряд землетрясений опрокинул их колонны, сбросил вниз их дорические антаблементы. Здесь и были найдены иногда разбитыми на множество кусков метопы Палермского музея. Эти метопы распадаются на четыре серии по их принадлежности к четырем храмам, выстроенным в различные эпохи. Полнотой отличаются лишь самая ранняя и самая поздняя серии, от двух других сохранились только фрагменты. Ранняя происходит из древнейшего селинунтского храма Аполлона, основанного одновременно с городом. Это редчайший памятник архаического искусства конца седьмого века. Позднейшая серия украшала храм Геры, построенный в конце пятого века, незадолго до падения Селинунта. Между датами этих метоп протекла вся история греческого города.

Поучительно, конечно, заметить огромный успех мастерства, достигнутый греческой скульптурой за двести лет, разделяющих группу Персея и Медузы от группы Зевса и Геры, сравнить грубо вырубленный камень первой из них с плавно струящимся рельефом второй. Но самое главное здесь, может быть, не это. Рельефы древнейшего храма составляют только подробность тяжелой и мощной раннедорической архитектуры. Они кажутся вросшими в глубокое квадратное поле метопы, ограниченное триглифами и нависающим карнизом. Свет и тень резко разбивались на их сильно выступающих поверхностях, крупный узор теневых пятен бежал вокруг всего храма, точно чеканный узор архаического украшения. Из таких украшений родилась греческая скульптура, этим объясняется присущая ее ранним образцам декоративность. На метопах позднейшего храма, относящегося к веку Фидия, можно видеть, как далеко ушло потом греческое искусство от первобытной любви к украшению. Сцепление рельефов с окружающей архитектурой стало легче и тоньше. Освобождение искусств

совершилось. Более чистая архитектура не нуждалась в живописном впечатлении крупного теневого узора, умея действовать одной музыкой пропорций. Но и каждый рельеф заключал теперь в себе свою цель. В каждом из них стала сиять освобожденная из плена идея.

Что греческая скульптура не могла не прийти к тому, это, впрочем, можно предчувствовать уже в метопах первого храма. На них изображены мифы. Глубочайшим отличием греческого архаического искусства от всех искусств тогдашнего Востока была его вдохновенность мифами. Когда на берегах Эгейского моря находят древние украшения и предметы быта и культа, то об их принадлежности к циклу греческой жизни говорит не столько стиль этих вещей, сколько тема: дела богов и героев. Греческое сознание не довольствовалось, когда могло, простым символом божества, заключающего в себе все возможности чуда и неподвижного в своей царственной власти над миром. Божественное раскрывалось для него в действии, в движении. Вместо религиозной догмы оно создало религиозную игру, религиозную драму, составляющую содержание мифов. Искусство, призванное на службу этой религии, неминуемо должно было найти свою цель в спиритуализации материального мира.

Ибо что такое миф, как не просветление мира, не освобождение духовного существа всех материальных вещей и явлений. Идея всегда готова отделиться от них и взлететь, как Пегас, который рождается из крови Медузы, обезглавленной Персеем на одной из метоп древнейшего Селинунтского храма. Этот неумело вырубленный герой положительно кажется настоящим героем ранней греческой весны. Его победа — это первая победа греческого гения, светлого и текучего, как те пламенные языки, которые некогда снизошли на апостолов.

Восток до сих пор изумляет своим чувством вещи, чудесной способностью материализации самых отвлеченных понятий и фантастических образов. Греческое искусство, сложившееся под сильным впечатлением этого гениально подчас овеществления духа, с самого начала вступило решительно на обратный путь, стремясь к одухотворению вещества. На первых порах оно, может быть, кое-что потеряло в избранности и аристократичности. Окружавшая его среда могла не быть так остро чувствительна и тонко

восприимчива к вещественной красоте, как это требовалось восточным искусством. Изваяния древнейшего Селинунтского храма кажутся грубыми в сравнении с кружевным плетением ассирийских рельефов и ювелирно-точной насечкой египетских иероглифов. Искусство Древнего Востока было типичным искусством для любителя, и религиозность его замыкалась вместе с тесным кругом касты жрецов. Только в Греции художественное растворилось в жизни всей нации и пропитало ее. Нас поражает то чувство первой необходимости, которое всегда есть в созданиях греческого искусства. Но оно понятно, если вспомнить, что темой этого искусства были мифы — внутренняя и необходимая правда всех явлений природы и жизни, просвечивающая сквозь их материальную оболочку.

Одна из метоп позднейшего Селинунтского храма, посвященного Гере, и как раз та, которая находилась на середине переднего фасада, изображает Зевса и Геру. Содержание этой сцены может быть передано словами, которые Гомер вложил в уста Зевса, увидевшего Геру: «Остановись, помедли, прежде чем удалиться... Раздели мое ложе; никогда ни богиня, ни смертная не пробуждали во мне подобных желаний». Художественная тема рельефа заключается в движении Зевса, привлекающего к себе Геру, и в движении богини, откинувшей с лица покрывало. Можно различно объяснять происхождение изображенного здесь мифа. Было ли поражено греческое воображение властью женской прелести, не щадящей ни людей, ни героев, ни богов? Угадывало ли оно божественную силу во взаимном притяжении любящих? Видело ли оно в этом союзе Зевса и Геры освобожденную от случайностей жизни и потому достойную поклонения в храме идею брака? Важно во всяком случае то, что здесь религиозная тема нашла свое выражение в драматическом действии, сообщающем ей удивительную человечность. Драма сосредоточена на простом и в то же время как-то странно увлекательном движении протянутой руки бога. Этот жест так часто встречается на рельефах и на вазах, что он давно запомнился нам как одно из чисто греческих движений. Есть особая категория движений, которая всегда связывается в нашем представлении с греческим миром. Понятно, почему это так, — мы больше всего знаем его через искусство, а греческое искусство — это комплекс движений,

выражающих комплекс идей. Самостоятельная жизнь каждого из таких движений неувидительна, ибо неувидительна самостоятельная жизнь выражаемой им идеи. Нужны были огромные интеллектуальные силы, чтобы народное творчество могло подняться до такой отвлеченности. Греческий дух охладил и просветлил жаркие и темные восприятия мира, порожденные Востоком. В древний хаос вещества влилась крепкая влага интеллектуализма, и там, где раньше было только смешение стихий и неясные сонмы богов и демонов, открылась прозрачная даль и выступили отчетливые формы. Греческий ваятель метопы Зевса и Геры был способен найти твердое формальное выражение даже такой теме, как любовь богов. Его пронизательный взгляд нашел ответное движение чувств, внушаемых лицезрением богини, его умелая рука превратила камень в живую ткань рельефа. Люди с таким острым зором и с такой счастливой рукой должны были вступить в историю победителями.

Агригент

Поездки по Сицилии лишены той легкости и простоты дорожных впечатлений, которая отличает современный быт итальянского путешествия. Здесь всегда чувствуешь себя, как в какой-то очень далекой стране или, может быть, так, как чувствовали себя в Италии путешественники прошлого века. На станции Джирдженти приезжего ожидает старомодная, слишком поместительная коляска, высланная стариннейшей провинциальной гостиницей. Важная медлительность кучера, тяжелая рысь больших и тощих лошадей, обилие потертых галунов на платье слуги — все говорит здесь о почтенных традициях и скудных доходах. Пока этот респектабельный экипаж подымается потихоньку в гору, к виднеющемуся вдали темному коричневатому городу, можно успеть соскучиться. Но ведь скука — тоже одна из традиций провинциального благородства. Джирдженти окружено поместьями, где большие и малые владельцы до сих пор скучают от скупости или от бедности так же гордо, как испанские гранды. По улицам города наша коляска гроыхает еще более медленно, несмотря на громкое хлопанье бича, которое привлекает к окнам любопытные

головы и издалека заставляет прохожих останавливаться и прижиматься к стене. Наконец останавливаемся и мы. Выражение исполненного долга появляется на лицах кучера и слуги, который тащит вещи по лестнице, напоминающей своей крутизной лестницы Палатина. В столовой — большие каменные плиты пола, затопленный камин, говорящий о свежести февральских вечеров, необильный сицилийский ужин и покрытая густым слоем пыли бутылка золотистого, сладкого и липкого муската, добытая из старинного богатого погребца.

Конечно, никто не приезжает сюда ради современного унылого и ничем не замечательного Джирдженти. Но в нескольких километрах в сторону недалекого отсюда моря находятся развалины большого античного города, называвшегося Акрагасом или Агригентом. В V веке до Р.Х. Агригент насчитывал несколько сот тысяч жителей и был вторым городом Сицилии после Сиракуз. Он славился богатством, любовью к роскоши и изнеженностью своих обитателей, успешно менявших сицилийскую пшеницу, оливковое масло и вино на африканское золото и слоновую кость. Берега Африки недалеко от Джирдженти. С площадки на конце нынешнего города виден серебряный блеск моря, уходящего только на день пути к Тунису, занимающему место прежнего Карфагена. Античный город стоял еще ближе к морскому берегу. Он был расположен по склонам горы, на которой стоит Джирдженти, и широко раскинут по всхолмленной равнине, которая тянется вниз, покрытая теперь оливковыми садами и виноградниками. Ограду древнего Агригента можно проследить почти на всем ее протяжении. По всей ограде стоял ряд храмов — защита города была вверена богам. Такая мысль, по-видимому, руководила местным «тираном» Фероном, современником и другом Гелона Сиракузского, когда он начал постройку этой единственной в своем роде ограды.

Некоторые из храмов Агригента сохранились достаточно хорошо, чтобы привлекать сюда путешественников. Тому, кто видел Пестум, они не прибавят, быть может, многого к величавому образу греческого храма, навсегда остающемуся в душе после дня, проведенного на пустынных берегах того залива. Но побывать здесь ранней весной, когда только-только зацветает миндаль, когда сильно пахнет молодой

травой и всюду пестреют полевые цветы юга, — настоящее счастье. Узкая каменная дорожка спускается из города к храмам среди оливковых садов и отдельно растущих миндальных деревьев, усыпанных розовато-белыми цветами. Храмы также окружены садами. От храма Геры, стоящего на высоком холме, в том месте, где городская ограда делала поворот, открывается все поле развалин: гигантские обломки стен Агригента вперемежку с распаханной землей, виноградниками, оливковыми рощами, лугами, на которых бродят стада коз, перепрыгивая через камни древнего города. Там, среди миндалей и оливок, виден стройный, отлично сохранившийся храм Конкордии. Пропорции его колонн говорят о более зрелой эпохе дорической архитектуры, чем эпоха пестумских храмов. Но здешний камень далеко не так красив, как золотистый туф Пестума; цвет храма Конкордии — это все тот же коричневатый, шоколадный цвет зданий нынешнего Джирдженти. Неподалеку от Конкордии находятся развалины колоссального храма Зевса Олимпийского, известного некогда во всем греческом мире. О размерах его можно судить по тому, что человек свободно умещается в каждой каннелюре его колонн. Ряд исполинских атлантов поддерживал его крышу. Одна из этих великолепных кариатид, сложенная из кусков, лежит подле развалин храма. Постройка его была начата тотчас же после великой победы сицилийских греков над карфагенянами при Гимере, одержанной в тот самый день, когда старая Греция победила персов при Саламине. Эти камни были сложены руками пленных карфагенян. Но замысел оказался слишком грандиозным, на выполнение его не хватило целого столетия. Храм Зевса так и остался неоконченным, когда в 406 году Агригент был взят и разграблен карфагенянами. С тех пор этот город навсегда потерял свое значение.

Среди развалин Агригентского храма приличествует задуматься над судьбой самых гордых человеческих замыслов. История всюду являет поучительнейшие примеры, но человечество несколько не становится от этого мудрее и спокойнее. Что может быть назидательнее полного исчезновения кипевшей здесь некогда жизни, и какой жизни — жизни, создавшей легендарный образ философа, поэта и испытателя природы Эмпедокла, бросившегося в жерло Этны, чтобы погибнуть или превратиться в бога! Никогда

нельзя подумать без печали о том, что греческий мир умер. Но вот в такие весенние дни, когда развалины его окружены молодой травой и цветущими деревьями, есть утешение в мысли, что кончина его была мирным делом, как всякое дело природы. Он сумел умереть прекрасно...

Сиракузы

Переезд из Джирдженти в Сиракузы через всю Сицилию долог и утомителен. Страна, видимая в окна вагона, поражает своим безлюдьем, каменистыми пастбищами, голубыми серными речками и дикими очертаниями голых гор. Это безлюдье суждено было ей от колыбели: греческие поселенцы, за редкими исключениями, не селились внутри острова. Здесь жили только первобытные народцы, сиканы и сикулы, довольствовавшиеся тем малым, что давала им скупая земля. Для всех культурных завоевателей, для греков, для римлян, для арабов, внутренность острова оставалась легендарной, чужой страной. Обитатели ее продолжали быть так же дики, бедны и голодны, когда береговая Сицилия успела дважды быть житницей Рима и когда Палермо расцвело садами эмиров. И сейчас беден и дик крестьянин, распахивающий первобытной сохой берега Эликоса, или пастух, пасущий стадо с ружьем на плече, или рабочий, вырабатывающий гроши днями мучительного труда на серных копах. Самый древний тип сохранился здесь в удивительной чистоте: антропологи утверждают, что строение черепа у современных обитателей Ликаты или Рокапалумбы совершенно такое, как у черепов, найденных в первобытных сикелиотских некрополях.

Мы проезжаем область, где добывается сера; всюду на станциях серный цвет насыпан горками, и рабочие, покрытые желтой пылью, грузят его в вагоны. В самой окраске этого минерала, в его способности гореть, в его удушливых парах есть что-то адское. Должно быть, в представлениях суеверных сицилийцев происхождение его не обходится без участия нечистой силы. Это опасное богатство увеличивает их вековое уважение к таинственным недрам своей земли.

Поклонение подземным богам было первой религией Сицилии. Оно осталось и в греческие времена, переменив

лишь имя и внешность. Пришельцы очень скоро научились благоговеть перед землей, из которой поднимается Этна и которая, колеблясь, разрушает целые города. На пути к Сиракузам мы проезжаем Кастроджованни — древнюю Энну. На высокой горе, окутанной туманом, там видны развалины средневекового замка. В этом месте было когда-то величайшее святилище Сицилии, храм подземной богини сиколов, соединенной греками с Деметрой, римлянами с Церерой. В греко-римские времена Энна считалась самым местом действия глубокого мифа о Деметре и Персефоне. Здесь на берегах осохшего теперь озера гуляла юная Кора, срывая цветы и переключаясь с подругами. Едва она нашла чудесный стоголовый нарцисс, как из расселины в скале явился подземный бог на колеснице, запряженной черными конями, который похитил девушку и умчал ее в свое царство. Здесь, в Энне, Персефона проводила вместе с матерью дарованные ей Зевсом светлые полгода, а другие полгода со своим черным супругом.

Часа через три после Кастроджованни местность резко меняется. Пустынные плоскогорья и долины остаются позади, поезд выходит на равнину Катании, похожую на южнорусские степи. Как сильно должно было биться сердце греческого странника, когда, перевалив через чужие и туманные горы, занимающие середину острова, он спускался на равнину и на далеком горизонте различал сверкающую полосу Ионического моря! Ибо здесь, где стоят еще и теперь Сиракузы, Катания, Таормина и Леонтины, где над малыми деревушками витает память о Мегаре, Наксосе, Камарине и Геле, — здесь было настоящее греческое гнездо, такой же дом эллина, как Афины, Коринф и Дельфы.

Уже вечерет, и поезд идет теперь над морем, над белыми скалами, среди оливковых рощ. Белый камень, серебристые деревья и густое сине-зеленое море — таков пейзаж, видный из окна, настоящий пейзаж идилии Феокрита. Первое впечатление Сиракуз в февральский вечер — это впечатление прозрачных, как хрусталь, сумерек и редких огней, дорог, идущих среди лимонных садов, теплого ветра, приносящего с каких-то полей благоухание горьких трав. Завтра мы пойдем на каменистые россыпи Эпиполи и Ахрадины и там среди незнакомых южных трав найдем нашу скромную мяту. Теперь же надвигающаяся ночь скры-

вает все, священные поля неразличимы глазом; в поисках ночлега мы катим куда-то по узкой дороге, окруженные величием, тишиной, слыша лишь слабый шум моря, видя только звезды и блеск огней засыпающего вдали города.

Из того пространства, на котором были раскинута прежние Сиракузы, нынешний город занимает лишь небольшую часть, лишь остров Ортигию, где основались первые греческие поселенцы. Остальные части или, вернее, остальные четыре города, потому что каждый из них был окружен особой стеной, исчезли почти бесследно. Так стерт временем с лица земли город, который даже при Цицероне был еще самым большим из греческих городов и одним из прекраснейших в мире. На первый взгляд это кажется непостижимым. Объяснение находят в быстро разрушающейся породе камня, из которого были построены Сиракузы, и в действии на этот камень влажного горячего ветра. Сиракузы, пришедшие в упадок, разграбленные поочередно римлянами, византийцами, арабами, обратились с течением лет в пыль, и сирокко развеял эту пыль по морю.

От всего, что было выстроено на обширном плоскогорье, от Эпиполи, Тихи, Ахрадины, не осталось, как по слову Библии, камня на камне. Остались лишь каменные поля, где природная скала неотличима от обломков храмов и дворцов. Все вернулось здесь к прежнему, дочеловеческому, и стада бродят по скудным пастбищам, как бродили они еще в догреческие времена. Сиракузы дали немного для фактического познания прошлого. Археология собрала с них скудную жатву. Здешний музей беден, и лучшим украшением его является коллекция терракот, привезенных из Гелы и Камарины. Немногочисленны здесь остатки древних зданий и несравнимы с развалинами Селиунта и Агригента, с храмами Сегесты и Пестума. Раскопки почти невозможны здесь, где под тонким слоем растительной земли всюду известковая скала. Столь обычные в других местах Сицилии находки ваз, мелкой бронзы, монет, при возделывании земли и постройке домов, составляют большую редкость в окрестностях Сиракуз. По странной случайности только одна большая статуя была найдена здесь таким образом. Это статуя Венеры, которую Мопассан избрал своей богиней. Нет ничего божественного в этой эллинистической боги-

не, очаровательно стройной женщине, прародительнице бронзовых женщин Джованни Болонья.

Тому, кто не любит воспоминаний и не чувствует их нерасторжимой связи с картинами гор и моря, придется разочароваться в Сиракузах. Но нигде нельзя оценить больше, чем здесь, способность «духовного взора», уходящая мыслью в прошедшее, которая дана современному человеку как отдых от зрелища окружающей его механической жизни. По мере того как человечество стареет, память о прошлом становится для него все более и более важной заповедью бытия. Не возвращаемся ли мы, таким образом, к старой религии предков и старому культу героев, только набросившему на себя новые научные, философские или художественные одежды? Нечто подобное руководило жителями нынешних Сиракуз, окрестившими улицы города именами своих исторических героев. Одна из улиц названа именем Диона, и таким образом как бы отдан наконец согражданами долг этому несчастному мечтателю о добром правлении. Во всей истории Сиракуз нет эпизода более интересного, чем жизнь Диона, рассказанная Плутархом и Диодором Сицилийским. Эта биография имеет огромный психологический интерес. В ней сталкиваются характеры архаической простоты и ясности со сложными стремлениями новых философических умов, со скептической улыбкой и бездумной любовью к легкой жизни, уже предвещающими эллинистическую культуру. В ней являются такие противоположные образы, как божественный Платон и цинический Дионисий-младший. Народ действует в ней как стихийное существо, повинующееся какому-то неизвестному закону и разбивающее все усилия сознательной воли. Мистическая миссия освободителя, народная нелюбовь, не побежденная самыми удивительными подвигами, странное чередование успехов и падений — все это делает судьбу Диона достойной быть темой античной трагедии.

В ней чувствуется все время рука беспощадного и грозного рока. В Сиракузском музее хранятся монеты времен Диона с изображением мудрой Афины Паллады. Здешнее собрание монет — одно из самых замечательных в мире; только монеты Великой Греции могут сравниться с превосходными произведениями сицилийских медальеров. Нет ничего любопытнее, как различать на них символические

изображения, свойственные различным городам и эпохам. Бородатый Дионис обозначает монеты архаического Наксоса. Чудесный женский профиль помещен на сиракузских дамаратейонах времен Гелона и жены его Дамараты. Селинунт узнается по изображению Геракла, Камарина — по Леде с лебедем; крабы и орлы говорят об Агригенте, олени — о Мессане. На этих монетах написана вся история Сицилии. Титул «базилевса» свидетельствует на них о дерзком успехе авантюриста Агафокла, портрет царицы Филлисты переносит нас во времена Гиерона II и Феокрита. На многих сиракузских монетах выбит женский профиль, окруженный рыбами. Это изображение нимфы Аретузы. Ее источник существует в городе до сих пор и даже не помутнел за две с половиной тысячи лет, прошедшие с того времени, как привлеченные им греческие поселенцы основались на острове Ортигии. Неподалеку в море есть другой выход пресной воды, также известный в греческие времена. Происхождение обоих ключей объясняется мифом, который, как все сицилийские мифы, имеет отношение к подземным силам. Аретуза была нимфой в Элиде. Ее упорно преследовал своей любовью речной бог Алфей, и, чтобы спастись от него, она упростила свою покровительницу, Артемиду, обратить ее в источник. Ее воды скрылись под Ионическим морем и вышли только на этом острове Ортигии, но соседний ключ указывает, что влюбленный бог не оставил ее и настиг в ее бегстве.

Кроме музея и источника Аретузы, в нынешних Сиракузах есть немного, что может привлечь внимание путешественника. Это маленький тихий город с узкими улицами и небольшими чистыми площадями, с трех сторон окруженный морем. Виды, открывающиеся с его набережных, превосходны. Но жить здесь всегда — зимой при постоянных ветрах, летом под неизменно безоблачным раскаленным небом, — должно быть, тяжело, как тяжело жить на корабле в долгой стоянке у погруженных в глубокое раздумье берегов.

На этих берегах, за мостом, соединяющим Ортигию с суши, находятся все свидетельства былого величия Сиракуз: греческий театр, алтарь Гиерона, крепость Эвриал и знаменитые латомии. Латомии составляют странную особенность Сиракуз, в них опять встречается элемент необъяснимого, который остается, несмотря ни на что, в рассказах об ис-

чезновении громадного города. Это — ямы колоссальных размеров и глубиной несколько десятков саженей, с отвесными стенами. По-видимому, они служили каменоломнями для Сиракуз, но как ни просто такое объяснение, оно все же оставляет место для разных вопросов. Как мирились зрители с существованием зияющих пропастей в лучшем месте их цветущего города? Отчего не перенесли они ломки немного в сторону, не брали камень с таких удобных для этого обрывов Эпиполи? Известно, что латомии служили местом заключения для пленных афинян после несчастного похода Никия и Алкивиада. Существует предположение, что они сделались потом постоянными тюрьмами. Если это было действительно так, то странную и жестокую черту вносило в ту жизнь такое расположение каторжных тюрем в самом сердце счастливого города.

Теперь латомии превращены в роскошные сады, где всегда тепло и укрыто от ветра, где обильно журчит вода и где зреют лимоны, апельсины и несполи. Их стены от солнца и дождей приняли красивые желтые и розовые оттенки; в теневых местах они увиты ползучими растениями. Внизу воды промыли множество гротов, там сыро и прохладно, и с потолка свешиваются травы подземелий, мелколистный плющ и венерины волосы. Одна из таких пещер известна всему свету под именем Дионисиева Уха. Форма ее так причудлива, эхо достигает здесь такой силы и отчетливости, что она в самом деле больше похожа на затею сиракузского тирана, чем на естественное дело природы.

Еще более необычайны другие пещеры в той же латомии, обращенные теперь в мастерские, где полуголые мрачные люди вьют канаты. Здесь игра природы так переплелась с делом человека, что не поймешь, где кончается одно и начинается другое. Сами пещерные канатчики настолько проникнуты этим, что убежденно показывают фантастические картины, нарисованные на стенах их гротов сыростью. Фигуры этих людей в такой обстановке кажутся также не то вымыслом собственной нашей фантазии, не то капризом природы в странную минуту ее творчества. «Я часто сидел у входа в темную галерею, — пишет Грегоровиус, — наблюдая за их работой. Видя, как монотонно вращаются колеса и как беспрестанно снуют взад и вперед эти люди, я думал, что нахожусь у входа в Аид; мне казалось, что эти

бледные истощенные женщины были Парками, ткущими пряжу моей одинокой жизни».

В нескольких шагах от латомии «дель Парадизо» находится греческий театр — один из самых больших и сохранившихся театров греческого мира. Его шестьдесят рядов, вмещавшие некогда двадцать четыре тысячи зрителей, вырублены в скале. Сиракузский театр связан с памятью многих великих людей Греции. Здесь после поражения карфагенян при Гимере была поставлена трагедия Эсхила «Персы» и сам автор присутствовал на представлении. Пиндар читал здесь свои оды, и Эпихарм ставил сицилийские комедии. Здесь на одной из скамей нижнего ряда сидел Платон, гостивший при дворе Дионисия Младшего. Гиерон II проводил тут счастливейшие часы пышного заката Сиракуз; имя его жены, царицы Филисты, до сих пор остается начертанным на этих стенах. Окрестности Сиракуз доставляют множество других прогулок. Одна из самых интересных — это поездка на Эвриал. Так называется форт, замыкавший городскую стену на крайнем северо-восточном конце. Там сохранились укрепления, свидетельствующие о высоком развитии военного искусства. В чистоте начертания и точности выполнения всех этих стен, башен, подземных ходов и разных устройств есть прямое указание на большие средства богатой культуры. Осмотр Эвриала интересен и не для археолога, в особенности благодаря прогулке, которую можно сделать к большой дороге, идущей в Катанию, все время следуя краем плоскогорья, вдоль развалин древней стены Эпиполи. Открывающийся отсюда вид вечных снегов Этны еще более усиливает чувство первобытности, которое внушает Эпиполи. Ничего не может быть величавее и пустынное этих каменистых полей. Ничто здесь не говорит об исчезнувшем городе, и ничто даже не напоминает о присутствии человека. Лошади, пасущиеся тут, кажутся дикими, ржание их доносится ветром, как голос каких-то седых времен. Часто здесь можно следить за полетом орла, плывущего над местом древних Сиракуз, над Эвриалом, над равниной внизу и пропадающего в стороне Этны. Когда опускается солнце и порывы ветра становятся крепче, когда Этна освещена последними красными лучами, тогда этот пейзаж приобретает непередаваемую торжественность. Карбакаясь по обломкам Дионисиевой стены и по камням,

белеющим словно черепа на поле сражения, здесь можно встретить лишь печальный цветок, асфodelь, выращенный этими героическими полями из могильного праха греческого народа.

Другая прогулка из Сиракуз ведет к мирным берегам Анапо и Кианы. Ее совершают обыкновенно ради папируса, растущего по берегам Кианы. Туда ездят на лодке из большого порта, но тому, кто боится соскучиться, глядя на усилия гребцов, с трудом проталкивающих лодку по узкой речке, лучше идти пешком. От шоссеного моста через Анапо начинается тропинка, которая идет к впадению в эту речку Кианы и дальше вверх по течению Кианы сквозь заросли тростника и папируса. Это единственное место в Европе, где растет папирус. Старые стволы его достигают здесь нескольких аршин высоты. Папирус напоминает рисунком своих стеблей и султанов египетские рельефы, но в самом пейзаже на Киане звучит чисто греческая нота. Эта речка с говорливым, кивающим тростником и окружающими полями, где видны мирно работающие земледельцы и одиноко стоящие развесистые деревья, не чистая ли это идиллия в духе Феокрита, так же как Эпиполи — чистая трагедия, достойная Эсхила? Подымаясь кверху по течению струистой Кианы и слушая, как тростник шумит о царе Мидасе и разных других старинных делах, можно незаметно дойти до ее источника. Это — маленькое и, говорят, глубокое, как колодец, озерцо, заросшее по берегам ирисами, нарциссами. Оно также соединено с мифом о похищении Персефоны. Кианой звали одну из нимф, которая настигла бога, увозившего Кору, и умоляла его вернуть Персефону матери. Она была обращена за это в источник и разлилась светлой речкой. Ее память жители Сиракуз чтит, собираясь здесь раз в год, принося жертвы богам и бросая часть приношений в источник.

Недалеко от Анапо на невысоком холме стоят две дорические колонны. Это все, что осталось от древнейшего и почитаемого храма Зевса Олимпийского. У развалин есть своя судьба — Олимпейон исчез, но время пощадило эти колонны, точно сам художественный гений природы позаботился об их сохранении. Вместе с растущим около них одиноким деревцем они дают пейзажу Сиракуз классическую красоту и завершенность. Немало энтузиастов

греческого мира отдыхали у этих колонн, в легкой узорной тени этого деревца. Отсюда можно окинуть взором все, что уносит память при прощании с Сиракузами: город на острове, театр, Эпиполи, Эвриал и течение Кианы. Далекая Этна также видна отсюда, и поднимающееся вдруг желание увидеть ее ближе уже предсказывает завтрашнее путешествие.

Таормина

Той весной, через два месяца после землетрясения, уничтожившего Мессину и Реджио, Таормина была безлюдна. Страх перед гибельными силами сицилийской земли помешал собраться здесь обычному обществу, ищущему у южной весны отдыха от утомительной жизни европейских столиц. Одни отели были совсем закрыты, другие совершенно пусты; их гонги возвещали час обеда как будто лишь по привычке; в их окнах видна была только не знающая, что делать в эти неожиданные свободные дни, прислуга. На единственной улице Таормины хозяева лавочек, торгующих сувенирами, мирно дремали на своих соломенных стульях. Станный это город — он насчитывает больше десятка гостиниц, предлагающих приезжему все удобства жизни. Но, собираясь ехать отсюда в Неаполь через местности, опустошенные землетрясением, мы не нашли, где купить самый скромный запас провизии.

Безлюдье как-то открыло истинный характер Таормины. Казалось, ветер свободнее гудел в опустевших садах и облака опускались смелее на крыши покинутых отелей. Стало понятно, как может быть беспокойно это место, расположенное высоко в горах над стремительно падающим берегом моря. Сизые тучи увидели Этну и скрыли из глаз ее вершину. Ночью спустилась гроза; беспризорные ставни хлопали во всех гостиницах. Молния сверкала ежеминутно, и гремел театральный южный гром. Жители Таормины едва ли спали спокойно: грозы часто предшествуют извержениям Этны, а воспоминание о мессинском землетрясении было еще слишком свежо.

Наутро все успокоилось. Воздух был тих, влажен, наполнен запахом цветущих деревьев. Показалось солнце, камни

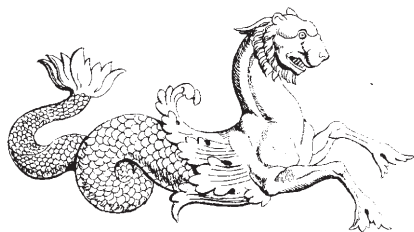
быстро высохли, и большие ящерицы во множестве забегали по ним. Из греческого театра открылся прославленный классический вид на синее море, на скалистые берега, на Этну. Но Этна была еще в облаках. По мере того как они таяли и снимались с нее, все росло и росло нетерпение увидеть ее вершину. Казалось, вот-вот она сейчас откроется, уже стали резко белеть ее вечные снега. Но нет, пришлось ждать еще долго, и ничто не внушало так верно понятия о высоте Этны, как это постепенное исчезновение скрывавшей ее облачной завесы.

Для Таормины Этна — все, она занимает половину здешнего неба. Отчетливость, с которой видны скалистые грани ее кратера, и движение дыма, поднимающегося из ее недр, вносит дикую и грозную ноту в здешний пейзаж. Этна кажется отсюда подавляюще-величественной и страшной. Везувий — детская игрушка в сравнении с этой исполинской горой. Все человеческое точно гаснет и умалывается от соседства с воплощенными в ней первобытными и стихийными силами. Мысли путешественника как-то невольно обращены здесь к ней. Прогулки, которые он затевает, бессознательно приближают его к Этне. По тропинкам, вьющимся по крутым косогорам, поднимается он в Могу. В этой жалкой и грязной горной деревушке он чувствует себя занесенным на край человеческого мира, подошедшим к пределам обитаемости. Целый бок Этны открыт здесь перед ним — застывшие моря черной лавы, так странно отражающие блеск солнца рядом с сверкающими снежными полями. Лебяное дыхание их здесь веет ему прямо в лицо.

На этих высотах, у этого предела жизни уже нет Италии, нет греческой Сицилии. Таормина была вначале поселением первобытных сикулов. Греческий Наксос был основан ионийцами внизу, близко от берега моря. Спускаясь от Таормины к этому ионическому берегу, точно возвращаешься в число граждан греческого мира. Глядя с берега на Ионическое море, усеянное бегущими кораблями, сицилийский грек чувствовал себя принадлежащим к великой эллинской семье. Но горе островитянину, взирающему на море без всякой надежды провести на нем свою борозду вольного путешественника! Сицилия рождает какое-то драматическое взаимодействие между морем и берегом. Жалоба Полифема вечно слышится на ее берегах: «Приди ко мне,

Галатея, ты разделишь здесь все со мной. Оставь сердитое море разбиваться о берег. Ты счастливее проведешь ночь со мной в моей пещере. Здесь есть лавры, тонкие кипарисы, темный плющ и виноградные лозы со сладкими плодами, здесь есть студеная вода — амброзия, которую дарит мне Этна от своих белых снегов. Можешь ли ты предпочесть всему этому свое море и свои волны...»

Вдоль этого моря Галатеи, вдоль этих циклопических берегов лежит наш путь к Италии. Уже видны горы Калабрии за невидимым еще Мессинским проливом. Зрелище разрушенных землетрясением городов ожидает нас, зрелище Италии в горе. Горе Италии — горе всего человечества, потому что Италия — это то счастье, ради которого людям еще стоит жить.



TOM 3





От Тибра к Арно

Долина Умбрии

Вижу вас, божественные дали, Умбрийских гор
синеющий кристалл!

Вяч. Иванов

1

Умбрия! Это имя называет как будто страну легких теней, населяющих долины, роящихся в старинных городах на вершинах холмов, наполняющих воздух в глубокие, безмолвные ночи. Созвучие слов кажется здесь мудростью случая — даже в самые светлые дни Умбрия остается страной теней. Так мягко, сквозь невидимую вуаль светит здесь солнце, так покойны и зеркальны текущие воды. Умбрия выражает особенную склонность человеческой души. Путешественники, стекающиеся каждую весну в Ассизи, ищут давно утраченной чистоты, по которой не перестает тосковать дух человека. Пока белые вола будут пить из Клитумна все так же, как в дни Вергилия, и пока в теплом воздухе над полями Беваньи будут виться жаворонки все так же, как во времена Франциска Ассизского, до тех пор мир будет искать здесь сокровище безгрешности и счастья, искупающее многие его горести и падения. И до тех пор благим убежищем для всех смятенных и смутившихся, островом спасения для

всякого, кто поднял на своем жизненном корабле сигнал бедствия, будет казаться Умбрия Праведная.

В умбрийском пейзаже есть особенности, не встречающиеся в других частях Италии. Сочетание широких, открытых долин со снежными горными цепями, блистающие серебром извивы тихих рек, поля, усаженные старыми ивами, по которым вьются столетние лозы, одинокие тополя, поседелые оливковые рощи на склонах, ряды древних городов, рисующихся строгим силуэтом на каменных ребрах гор, — вот главные черты этого пейзажа. Это один из старейших виноградников Италии, и вино здешних лоз обладает, как кажется, особенно старой и крепкой мудростью. Земля плодородна, водяные мельницы на Клитумне не оскудевают полным и веским зерном. Просторные чердаки ферм едва вмещают весенние сборы овощей и осенние сборы плодов. Широко открытые в летние дни подвалы далеко распространяют веселящий запах деревенского вина. Умбрийская деревня живет полно; по белым дорогам все время медленно скрипят телеги, запряженные шелковисто-белыми волами, пыльные ослы везут в город вино, масло или последний сбор плодов, и около них тяжело ступают важные крестьяне, несущие достоинство тысячелетнего труда.

Но лучше всего Умбрия ранней весной. Страна теней просыпается от зимней дремы со смутной улыбкой. Воздух, истинная стихия Умбрии, ее легкое божество, и никогда веяния его не сладостны так, как в первые весенние дни. Все тихие воды долины, все источники, где стоят или стояли храмы, все медленные реки и ниспадающие с гор ручьи курятся тонкими парами. Утром светлые сияющие туманы плывут над долиной, орошая незримыми каплями верхушки тополей, свежее крепким молодым соком. К полудню солнце рассеивает влагу, но над синими и лиловыми гранями гор растут облака. Под сверкающими снегами в глубоких ущельях Норчии клубятся пифические тучи, падают грозы, и эхо доносит отдаленные громы. Все крестьяне, подрезающие побеги на увитых лозами деревьях, поворачивают голову в ту сторону. В эту минуту над долиной Умбрии проносится бессознательная молитва силам природы и управляющей ими деснице.

2

Гроза застала нас в старинном римском и лангобардском городе Сполето. Мы укрылись от дождя в маленькой романской церкви Святого Петра, стоящей за городскими воротами. На фасаде ее неизвестный скульптор XII века вырезал рельефы на сюжет басен Эзопа. Их трудно было рассмотреть под проливным дождем, под непрерывными ударами грома. Название этой церкви, «Fuori le mura»¹⁵⁶, напоминало Рим, о Риме же говорила плотная, блестящая после дождя листва окружающих город вечнозеленых дубов. Мы были в старинной римской колонии и муниципии, расположенной на Фламиниевой дороге среди священных рощ. В городе сохранились какие-то древности, здесь был открыт дом матери Веспасиана. Но римские древности мало что говорят после Рима и вне Рима. Может быть, Гете не был бы так восхищен храмом Минервы в Ассизи, если бы увидел его на обратном пути. «Маленький Колизей» в Вероне и театр в Губбио не производят никакого впечатления после римского Колизея и театра в Сиракузах. Каждый обломок, каждая полустертая надпись до сих пор живы в Риме, и нет ничего более мертвого, чем классические руины, встречающиеся в Северной или Средней Италии.

Италия родилась после падения Рима, и на римском прахе, развеянном по итальянской земле, выросли ее прекрасные города. Рим стремился к сохранению, провинции разрушали и вновь созидали, и оттого, быть может, священные рощи Сполето лишены истинного аромата классичности, каким обвеяно каждое дерево на Авентине и Яникуле. Две другие эпохи, век неистовых лангобардов и век папы Борджия, оставили здесь более прочный след. От первой осталось множество романских церквей, от второй — замок на скале, крепкая Ла Рокка, в котором жила одно время Лукреция Борджия. Романских церквей так много в Италии, что, казалось бы, они должны были в конце концов примелькаться и наскучить. Этого не бывает, потому что романской церковной архитектуре присуща бесконечная прямота, какая-то незыблемая честность и серьезность. Можно сказать, что это полная противоположность барокко. Там все направлено, чтобы скрыть конструкцию, чтобы показаться и показать больше, чем есть на деле. Здесь, напротив, конструкция

всегда открыта и идея храма становится ясной с первого взгляда, брошенного на его фасад. Молящийся, переступая порог, не встречает никаких неожиданностей, он не поражен и не разочарован: наружные линии церкви строго и ясно подготовили его к пониманию ее внутреннего плана. Такая архитектура не обращалась, как барокко, к уже утомленному воображению; она имела дело с непреклонными и простыми сердцами рыцарей и монахов. Романским церквям часто бывает свойственна особенная деловитость и домовитость, которая уже не встречается позже в церквях готических и в церквях Ренессанса. Они созданы в ту эпоху, когда церковь еще не была ни экстазом пылких готических душ, ни академией свободных людей Возрождения. Романская церковь была просто важнейшим делом жизни, была бережным и строгим хозяином главных путей человека. Нельзя лучше себе представить церковный город времен глубокого Средневековья, как кучу маленьких серых домов, беспорядочно толпящихся около огромных треугольных фасадов романских соборов или около длинейших стен с глухими арочками, какими были обнесены романские монастыри.

Таким городом, наверно, было когда-то Сполето. Здешний собор принадлежит к числу важнейших романских соборов в Италии. Внутренность его переделывалась много раз. В хоре Фра Филиппо Липпи незадолго до своей смерти написал отличные фрески, которые еще раз показывают, как велико и благотельно для флорентийской живописи было влияние Мазаччио. Художник погребен здесь же, его могила, отмеченная Полициановой эпитафией, уже не раз давала повод путешественникам для размышлений о судьбе монаха, умевшего быть героем любовных историй и превосходным живописцем. Авантюра монаха-художника стала прекрасной новеллой, которую рассказала история и которую записал Вазари. От нее до сих пор веет неистощимой любовью к жизни, до сих пор в ней светится улыбка хорошенькой монахини Лукреции Бутти, до сих пор в ней звучит смех мудрого милостивого старого Козимо. Сполето расположено чрезвычайно живописно. За городскими воротами и за Ла Роккой есть очень узкий мост через глубочайший овраг. На дне его шумит пенящийся ручей. Францисканский монах из соседнего монастыря повстречался нам на этом мосту,

выстроенном гордыми лангобардскими герцогами. Мы долго стояли там и, перевесившись через парапет, смотрели с головокружительной высоты на дно оврага, на дождливые горы, на темную зелень лесов. Мне все казалось, что по этому именно мосту ехал когда-то принц из французской сказки «La belle au bois dormant»¹⁵⁷...

3

Фолиньо расположено на равнине, в том месте, где железнодорожная линия разделяется на две ветви; одна идет в Перуджию, другая — в Анкону. Из всех маленьких умбрийских городов Фолиньо самый оживленный, торговый и современный. В то время как Ассизи, Треви, Монтефалько погружены в сонные видения прошлого на вершинах холмов, в то время как они только издали взирают на новую культуру железных дорог и заводов, Фолиньо самодеятельно участвует в ней. Цивилизация прошла низом, долиной; она успела захватить этот равнинный город, но почти вовсе не коснулась предгорий.

Но Умбрия все же решительно не поддается «европеизации». Фолиньо нимало не похоже на промышленные ломбардские города. В сущности, это только большая, очень зажиточная умбрийская деревня. Здесь есть заводы и торговые склады, но почему-то здесь не помнишь ни о трубах, ни о витринах, а все только о романских кампаниле, старинных церквах и капеллах. Лицо города не искажено, в нем есть тихие, залитые солнцем площадки, покосившиеся порталы церковей XIII века, тесные стены средневековых дворцов. В нем есть много работ старинных художников, которые усердно славят здешних «тиранов» Тринчи и школу Фолиньо.

В одно из утр 1434 года Фолиньо проснулось, чтобы окаменеть от ужаса. По улицам города медленно двигались тридцать шесть ослов, нагруженных кусками изрубленных человеческих тел. Горожанам был показан пример того, как Корадо Тринчи расправляется со своими врагами. Мстя за убийство двух братьев, он накануне взял Ночеру и перерезал там несколько сот родичей, друзей и приверженцев враждебной фамилии Разилья, не щадя детей и женщин. Это не единственная из тех зверских сцен, которые видело

Фолиньо. Даже среди других мелких владетелей XV века Тринчи выделялись своей крайней жестокостью. Но они не были исключением в других отношениях и покровительствовали наукам и искусствам. Домовая капелла в их дворце еще и сейчас сохраняет фрески Оттавиано Нелли, один из самых ранних памятников умбрийской живописи.

Дворец этот, стоящий на площади перед реставрированным романским собором, производит мрачное впечатление. Фрески капеллы Тринчи были написаны в 1424 году художником Оттавиано Нелли из Губбио. То был один из провинциальных художников, которые так типичны для маленьких городов Умбрии. В своем родном городке он написал несколько незаурядных вещей, но к его фрескам в Фолиньо современная критика относится в высшей степени пренебрежительно. Беренсон называет их «болотной травой» и «старческим бормотанием». Может быть, это и правда, но все-таки фрески Нелли не лишены большой исторической занимательности — на них изображен целый ряд персонажей, одетых в полосатые камзолы с разрезными рукавами, висящие огромные шапки, заставляющие вспомнить фигуры Мазолино, и разноцветные чулки на манер ландскнехтов. Оттавиано Нелли был чужестранцем для Фолиньо. Но его фрески были полезны для возникавшей местной, своей школы. Умбрия — страна маленьких провинциальных школ. Нет ни одного сколько-нибудь значительного умбрийского города, который не мог бы гордиться своим художником, группировавшим вокруг себя учеников и последователей. Нелли из Губбио, Джентиле из Фабриано, Никколо из Фолиньо, Боккатис из Камерино, Маттео из Гвальдо, Лоренцо из Сан-Северино, Меланцио из Монтефалько, Тиберио из Ассизи — этот список можно было бы еще продолжить, и каждый год новые исследования присоединяют к нему новые имена. Конечно, им всем свойственны общие признаки, как всем умбрийским городам, общие черты. Но недаром имя каждого такого художника неразрывно соединено с именем его родного города. Каждый из них был замкнутым провинциальным мечтателем или работником, лишенным традиций такой старинной и крепкой школы, какая была в Сьене, не знающим ничего о свободном и полном открытий воздухе, каким дышала Флоренция.

В этом провинциальном, часто слабом, но всегда искреннем и свежем искусстве есть своя прелесть. Сплошь и рядом оно создавало произведения душистые, как полевые цветы. Ничто, кажется, не указывает так верно на необычайный подъем творческих сил, каким было кватроченто, как это возникновение бесчисленных художественных школ в глухих долинах Умбрии и Анконской Марки. Причина, вызвавшая их к жизни, не могла быть идейным, логически распространяющимся движением в тот век, не знавший ни печати, ни быстрых передвижений, ни съездов, ни академий. То было, очевидно, явление высшего порядка, новая стихия — благодатный дождь, оросивший итальянскую землю, за которым последовало цветение душ.

Среди местных умбрийских художников встречаются люди чрезвычайно талантливые, которым только их провинциальное уединение помешало развиваться должным образом. К этому разряду относятся два мастера из Фолиньо, Пьер Антонио Мезастрис и в особенности Никколо, прозываемый Алунно. Правда, Мезастрис в своих кротких мадоннах здешней городской галереи и в занимательных фресках капеллы Пеллегрини в Ассизи нравится больше своим чистым и совершенно детским воображением. Но Никколо из Фолиньо — художник более серьезный и в некоторых отношениях совсем исключительный. Время, когда работал Алунно, — вторая половина XV века. Как раз тогда произошло важнейшее событие в истории умбрийского искусства: заезжий флорентийский художник Беноццо Гоццолли написал цикл фресок в соседнем Монтефалько. Беноццо будто освободил творческие силы, которые зрели и накоплялись в городах умбрийской долины. Пример был показан, и вслед за тем стены умбрийских церквей стали покрываться фресками, и капеллы их украсились алтарными образами.

У Алунно не было ни малейшего душевного сродства с бесконечно веселым, легким и праздничным флорентийским художником. Последние следы влияния Беноццо исчезли, когда Алунно, работая в глухих лесистых ущельях Марки, встретился там с одним из самых странных людей и художников того времени, с тонким и болезненно-острым Кривелли. Сходство между Алунно и Кривелли несомненно: вопрос об их взаимном влиянии заслуживал бы долгого

и подробного разбора. Однако даваемое иногда Алунно название «умбрийского Кривелли» должно быть принято с большой осторожностью. Помимо своих психических особенностей, Кривелли был врожденным декоратором, артистом до глубины души. Ничего этого нет у Алунно, он интересен только своими эмоциями, и в этом он настоящий умбриец, как Кривелли в своем живописном даре настоящей венецианец. Картины Алунно бедны художеством и богаты чувством.

Родной город Никколо владеет до сих пор самыми значительными из его произведений. В церкви Св. Николая здесь есть большой трехъярусный образ с изображениями Рождества, Воскресения и различных святых. Там же находится еще венчание Богоматери с коленопреклоненными монахами и с пейзажем, среди которого св. Георгий поражает дракона. Живопись тусклая, грубоватая, металлические краски, твердые, угловатые контуры, подведенные гримасирующие лица аскетических святых, манерно жестикулирующие руки и жеманно склоненные головы — таковы типические черты Алунно. Во всем у него разлито чувство крайней жестокости, и от улыбки, которая кривит губы его святых, веет в самом деле замораживающим холодом. На них нельзя смотреть, не содрогнувшись и не вспомнив невольно о злодейских наслаждениях Тринчи. Еще более открыто это выступает в последней написанной Алунно картине, изображающей мучение св. Варфоломея и находящейся в церкви того же имени. Здесь все люди уже окончательно превратились в каких-то ужасных обезьян, предающихся зверской забаве. Есть нечто бесконечно зловещее в образе старого художника, нашедшего такую тему накануне своей смерти.

В истерических святых Никколо да Фолиньо почерпал истинный творческий пафос. В другом он безразличен и неинтересен. Человеческое лицо, не искаженное острым чувством, лишено для него смысла. Его мадонны пусты и ничтожны. Нужно непременно участие дьявола, чтобы оживить хотя бы криком боли лица его женщин, как на картине в римской галерее Колонна. Но этот мрачный, холодный художник умел чудесно и тонко писать свои пейзажные фоны с маленькими фигурками. Может быть, лучшее, что им сделано, это пейзаж «Венчания», где среди красивых извивов дороги разыгрывается романтически-рыцарский

бой Георгия с драконом. В крошечных и стройных фигурках всадника, чудовища, бегущих на помощь ландскнехтов христианский миф преобразуется в сказку феи.

4

Монтефалько — город на Соколиной горе, его главная черта — соколиный взор на Умбрию. Сполето, Треви, Фолиньо, Спелло, Ассизи, Беванья, Перуджия — семь умбрийских городов видны с его стен и башен. В таком расположении есть большая гордость, и большая гордость Монтефалько есть еще в том, что отсюда пошла умбрийская живопись. В 1450 году молодой флорентийский художник Беноццо Гоццолли, работавший в качестве помощника Фра Беато Анджелико в Ватикане и в Орвието, попал в этот тихий горный городок и, оставаясь здесь около трех лет, исполнил целый ряд работ в церквах Сан-Фортунато и Сан-Франческо. В эти годы Монтефалько сделалось как бы художественной школой для всей Умбрии. Церковь Сан-Франческо, где Беноццо написал цикл фресок из истории Франциска Ассизского, стала на время для Умбрии тем, чем была во Флоренции церковь Карминэ с фресками Мазаччио. Разные умбрийские художники спешили побывать в Монтефалько и оставили здесь след своего пребывания. В церкви Сан-Франческо постепенно накапливались образа и фрески, сделанные Алунно из Фолиньо, Нелли из Губбио, Меланцио из Монтефалько, Тиберио из Ассизи и, наконец, Пьетро из Читта делла Пьеве, по прозванию Перуджино. Таким образом эта церковь сделалась тем, чем остается до сих пор, — музеем умбрийского искусства.

Тому, кто знает фрески Беноццо в Пизе, во флорентийской капелле Медичи и особенно в Сан-Джиминьяно, здешние его работы покажутся посредственными. Романтик и поэт Беноццо является здесь еще прозаичным и робким рассказчиком. Воображение его еще дремлет, все силы молодого художника еще уходят на то, чтобы справиться с известным количеством фигур и сцен. Многое, как, например, архитектурные фоны, взято готовым от учителя Фра Беато. Только изредка появляется пейзаж, говорящий о восторге, какой вызывали у флорентийца соколиные взоры Монтефалько. Восторга же и всяческого вообще подъема здесь мало. Бе-

ноццо дал умбрийцам всего лишь грамоту искусства кватроченто, ту грамоту, которая сделалась уже общим достоянием флорентийцев в половине XV века, но которая для далекой глухой провинции была еще чистым откровением. Стоит только сравнить фрески Беноццо с почти современными им (1456 год) фресками Бонфильи в Перуджии, чтобы понять, как вовремя пришла эта грамота. Умбрийцы были богаты чувством, но, чтобы сказать свое слово, им был необходим новый язык свободных людей.

Церковь Сан-Франческо показывает, как скоро овладели они преподанной им грамотой. Вся эта живопись в общем производит, может быть, несколько бледное, несильное впечатление, может быть, от нее слишком веет деревней, может быть, в ней слишком мало артистичности и интеллектуальности, но главное в ней есть — это живопись кватроченто, это художественное дело людей, действительно живших в век Лоренцо Великолепного, Пико делла Мирандола и Боттичелли. С большим вниманием присматриваешься здесь к такому маленькому, совершенно неизвестному и не встречающемуся нигде, кроме родного города, художнику, как Франческо Меланцио да Монтефалько, которому принадлежат несколько образов и несколько фресковых фрагментов. Этот Меланцио остается одним из самых свежих и приятных итальянских воспоминаний. Его живопись удивительно приближает нас к тому чувству прекрасного, каким были наделены «средние» люди того времени, сам тот гениальный народ. Обитатели Монтефалько, до сих пор говорящие «наш Меланцио», любят рассказывать, что художник писал Мадонну всегда со своей жены. В самом деле, мадонны Меланцио соединяют прелесть милого, живого портрета с верным пониманием того, как в человеческом лице можно прозреть лицо божественное. По всему видно, как весело и легко работал художник, когда он писал жену и младенца, сжимающего в ручке щегла или отведавшего вишню с веточки, на которой осталось еще две ягоды. Он умел вложить в это всю свою деревенскую любовь к дому и умел делать самые нехитрые вещи достойными искусства. Но вот наступает торжественный день для Монтефалько: великий проповедник, святой Бернардин из Сьены идет сюда, чтобы на городской площади поучать народ своими новеллами. Все лучшие граждане выйдут встречать его торжественной процессией за городские ворота, неся свою хоругвь, священный «gonfalone»¹⁵⁸. Меланцио пишет

гонфалонэ, он пишет на нем Мадонну и покровителей Монтефалько, Себастьяна, Фортунато и Севера, Татьяну. Но ему хочется как-то еще выразить весь праздник, каким полна душа старого Монтефалько, живущая в его душе. Он пишет поэтому море, которого никогда не видел, и корабли, плывущие к далеким землям, куда летели его художнические мечтания.

Вечером мы гуляли вдоль стен Монтефалько. Далеко внизу в густеющей синеве лежала вся Умбрия. Семь умбрийских городов готовились принять нисходящий покой ночи. Небо было прозрачно-зеленое над сложенными из синего и лилового камня горными кряжами. Мы присели над обрывом, и к нам тогда подошли двое людей. Один был улыбающийся и спокойный умбрийский горожанин, другой несколько прятался за своего спутника, и я разглядел только его потертый и странно длинный, какой-то несчастный сюртук. Они стояли сперва и наблюдали, какое впечатление производит на нас их родной вид, по справедливости один из великолепнейших видов всей Италии. Чтобы прервать молчание, я выразил вслух восхищение. Торжество засветилось на их лицах, «спокойный» наклонился ко мне и стал показывать города и деревни. Когда он дошел до Ассизи, его компаньон быстро выдвинулся и прерывисто заговорил: «О! Большой город Ассизи, там каждый день столько народа на улицах, как у нас в Монтефалько только по праздникам». Мой первый собеседник усмехнулся такой наивности своего спутника и продолжал с спокойной улыбающейся гордостью: «Да, вот там Ассизи, а вот это, чуть видно, монастырь Святого Франциска. Он весь расписан живописью сверху донизу, и это все сделали наши художники из Монтефалько. Наши, наши, все отсюда». Он выпрямился и, обводя рукой всю долину, повторял: «И тут тоже наши, и там тоже, везде наши, все из Монтефалько».

Я вспомнил историческую роль Беноццо и, конечно, не стал спорить.

5

На другой день, в прозрачное тихое утро, мы ушли пешком из Монтефалько по направлению к Беваньи. Прощание наше с синьорой Моричи, хозяйкой тихой деревенской гостини-

цы, было дружеским и трогательным. Ни в какой другой стране не приобретаешь и не оставляешь столько друзей, как в Италии.

Было Благовещение — весенний, чистый и птичий праздник. Жаворонки во множестве взлетали и заливались над полями, счастливые, как настоящие именинники. Мы шли в Беванью, где, по преданию, Франциск Ассизский проповедовал слетавшимся птицам. Незадолго перед тем он проповедовал рыбам в Тразименском озере и на горе Субазию учил маленьких ползающих тварей — улиток, ящериц, змеек.

Перед самой Беваньей мы перешли через Клитумн и отдышали на берегу этой необъяснимо привлекательной, зеркальной реки. Темный от времени, горбатый мост был осенен высокими тополями, и опрокинутая арка его и перистые верхушки деревьев отражались в уснувшей воде. Мельницы бездействовали по случаю праздника, только женщины из Беваньи, перекликаясь, полоскали белье. Старый городок и старые стены грелись на солнце, не без тайной грусти, казалось, поднимая на свои каменные плечи еще одну годину лет.

Мы прошли весь городок от одних ворот до других. Он был переполнен праздничной деревенской толпой, и в древних церквах было много молящихся, много свечей, курений; священники пели громко и резко. Когда мы вышли за ворота, ведущие к Спелло, новая длинная и прямая, как стрела, дорога открылась нам. Вся умбрийская долина, отдыхающая в день Благовещения, расстилалась отсюда, и нам предстояло пройти ее от края до края. Мы оглянулись назад; там, на высокой горе, неумирающе-гордое поднималось Монтефалько. Впереди же и налево, далеко в голубых утренних далях, слабо пестрело Ассизи, возвышая маяк своего монастыря навстречу умбрийским пилигримам.

Ассизи

На гребне холма, пестреющего темными пятнами садов и светлыми полосками стен, Ассизи ждет часа, который принесет ему покой и забвение. Странное чувство охватывает приезжего, когда он впервые вступает в этот тихий город, полный великой дремоты и маленькой непонятной жизни.

У Ассизи нет той простой связи с окружающей деревней, которая прочно удерживает в немудром сельском обиходе другие города Умбрии. Особая тишина Ассизи не нарушается ни шумом ремесел, ни говором торжища. На сельскую жизнь Италии Ассизи взирает с некоторой высоты, почти не участвуя в ней.

Здесь как-то невольно задумываешься об источниках существования города. Его пустынные улицы бедны, и на них встречаешь иногда тех нищих и праздных людей, которые мерещились всюду в итальянском ландшафте путешественникам сороковых годов, но которые, благодаря Богу, давно исчезли в полной энергии, бодрости и любви к труду новой Италии. Всяческая энергия жизни отлила от стен Ассизи, и из этих стен ушло куда-то на сторону все, что родилось в них живого и выросло деятельного. И вместе с тем Ассизи не обрело ни истинного покоя, ни благого забвения святых мест.

Громкая слава умбрийского города нарушает этот покой и препятствует этому забвению. Именно она является единственным источником существования Ассизи, изолируя его от всяких других возможных источников. Из-за нее глядит превознесенный город так созерцательно и отдаленно на окружающие его поля и рощи олив. Ради нее его улицы полны гостиниц, шумящих в час полдня и в час заката космополитическими завтраками и обедами. В темных церквях Ассизи или перед залитым светом видом умбрийской долины собирает она день ото дня новых и новых туристов, проверяющих трогательность впечатлений, описанных в бесчисленных книгах на всех языках Европы.

Есть нечто тягостное в зрелище вечного притока мирского любопытствования к одному из мест, казалось бы, менее всего грешащих какой бы то ни было диковинностью. В умнейшей из книг, рожденных за последнее время на свет Италией, в «L'Aventure Italienne»¹⁵⁹ Фердинанда Бака автор такими словами изображает это коробящее его зрелище: «В нижней церкви, окутанной сумраком, хоры красок слагались в звучные песнопения. Угнетающи были служения, которые совершались здесь в честь Джотто. Прозелиты, эстеты, верхогляды бродили взад и вперед и шушукались между собой. Акварелистки заседали на своих обычных местах. Гнилая атмосфера, где сырость погребца смести-

валась с веяниями литературных восторгов, царила под четырьмя парусами крестового свода. Сменяли друг друга люди, охваченные подчеркнутым благоговением, любовники, «пилигримы», поправшие правила нравственности, свободолюбцы и мятежники, номады искусства, жадные до всемирных сенсаций. И все с экстатическими минами на лицах запрокидывали головы к трем добродетелям, которых прославил здесь Джотто и которые по странному совпадению именовались Бедность, Целомудрие, Послушание».

Но и не к Джотто только относятся эти угнетающие служения. Когда монах Портионкулы задает одному из героев Фердинанда Бака вопрос, любят ли святого Франциска в Париже, тот отвечает ему: «Святой Франциск — во всяком случае мода сегодняшнего дня, о нем пишут теперь много книг». Книги Сабатье, Тоде, признания Иергенсена, переведенные Де Визева, бесчисленные артикли умбрийских путешественников сослужили святому из Ассизи дурную службу. Сан-Франческо вошел в круг интеллектуальных интересов современности и ее сентиментальных симпатий. Среди скептиков, среди равнодушных к религии, среди самых сомнительных христиан и самых плохих язычников бедный frate¹⁶⁰ приобрел много неожиданных друзей, сложивших о нем на канве «Fioretti»¹⁶¹ какую-то новую и совсем особенную легенду.

Любопытствующим нашего времени, эстетическим пилигримам наших дней *poverello d'Assisi*¹⁶² представляется вовсе не тем, чем был он в действительности. Благословение природы и предвестие искусств Возрождения — вот то, что связывается с именем Франциска в представлениях его новых поклонников. Но отношение умбрийского святого к природе пусть не вводит в заблуждение слагателей неофранцисканской легенды. Познавший сущность францисканства в более глубоком личном опыте, датчанин Иергенсен, приведенный святым Франциском в лоно католической церкви после блужданий по скандинавским литературным кафе, говорит об этом следующее: «Нет ничего более ложного, как принимать святого за пантеиста: никогда ему не случилось мыслить о слиянии Бога или себя самого с природой, и смены оргиастического опьянения с пессимистическим отчаянием, которые рождаются ощущением пантеизма, были всегда ему чужды... Его отношение

к природе всегда просто и до конца исчерпывалось первыми словами символа веры: верую в отца, который есть в то же время творец».

Говоря о религиозной поэзии Сан-Франческо, Иергенсен подчеркивает, что в знаменитом Гимне Солнцу «нет ничего ни греческого, ни германского, чувство его чисто библейское и, следовательно, чисто христианское». И Иергенсен выводит Гимн Франциска непосредственно из «хвалебного Гимна, который пели Анания, Азария и Мисаил среди пламени уготованного для них вавилонским деспотом и который церковь унаследовала от Синагоги». Те неизменные наименования «братом» или «сестрой», с которыми святой Франциск обращается к стихиям и всем предметам и явлениям видимого мира, — верно ли понимается смысл их людьми, видящими здесь свидетельство его кровного родства с природой? Эти *frati e suore*¹⁶³ в устах Сан-Франческо звучали как обычная формула монашеского обращения и распространялись на весь видимый мир. Эта формула выражала лишь «омонашествление» им мира.

Святой Франциск был монахом и аскетом. На камнях гор, на берегах ручьев делил он со своей братией хлеб деревенских даяний. И было бы ошибочно видеть в этих трапезах возродившиеся «пиры» странствующих философов Древней Греции. В и без того скудную пищу свою Сан-Франческо любил подмешивать пепел костров, «целомудренную сестру золу», и этого не сделал бы ни один греческий мудрец, и даже киник остановился бы перед таким нарушением природного естества ради воли к спасению.

В новой легенде о святом Франциске не забыт ни один эпизод, красноречивый в своей доступной современному сознанию трогательности. Мы помним его чудо с розами и охотно вспоминаем его проповедь птицам. Но мы забываем о непрестанной борьбе его с соблазнами радостей мира, о строжайшем подвижничестве его в Сартеано, где ежедневно он бичевал себя узловатой веревкой и, выбегая полунагим на снег, покрывавший почву, лепил семь снежных кукол, приговаривая: «Гляди, Франческо, вот это твоя жена, вон та, толстая, а вот это четверо твоих детей, два сына и две дочери, а вот те двое слуга и служанка. Гляди, они помирают от холода, одень же их скорее, а если нет, если

не можешь ты этого сделать, бедный Франческо, радуйся, что не о ком тебе пещись, кроме Господа».

Мы забываем особенно часто о чуде стигматов, являющемся высшей точкой того аскетического восхождения, которое совершил умбрийский святой. В «новой» легенде это чудо как-то вовсе отсутствует, в старой и подлинной легенде оно занимает подобающее ему главное место. На одной из диких вершин Казентина, среди голых скал и пропастей Альверна, постигло святого Франциска это мистическое уязвление, и, думается, места таких пустынножительств его, которых немало кругом Ассизи, раскрывают смысл его примера так, как не раскрывает само Ассизи, видевшее рождение его в доме купца Бернардоне и первый обет.

В своей книге «Францисканские паломничества» Иергенсен описывает посещение обители близ вершины Альверна. «Мне приходилось слышать от приезжих, — сказал ему здесь францисканский монах, — которые только что посетили Ассизи, признания в том, что все виденное ими до тех пор бледнело и превращалось в ничто по сравнению с горой Альверна. Ассизи прекрасно, приветливо, привлекательно — это как бы цветение францисканства. Но только здесь можно видеть глубокие корни движения, те пропасти, из глубины которых оно глаголет к Богу, и здесь только одно определение может прийти на ум: это жутко. Да, — повторил монах, — это жутко!»

От такого понимания Франциска и францисканства, разумеется, далеки ассизские гости, которых наблюдал Фердинанд Бак под сводами нижней церкви. Из явлений, доступных нашему воображению, явление святости несомненно одно из самых жутких. Экстатическое христианство Сан-Франческо должно жечь и испепелять каждого, кто попытался бы приблизиться к нему вплотную. Те же, кто хотят видеть в душевных горениях святого лишь невинный розовый свет моральной сказки, те недостойны касаться ни подвига, ни святости, ни экстаза. Франциск Ассизский и вся жертва его остаются для них лишь занимательным литературным эпизодом.

Связь Сан-Франческо с искусством раннего Возрождения, которой посвятил свое объемистое исследование Тоде, играет немалую роль в сложении эстетической неофранцисканской легенды. На самом деле эта связь не настолько

ясна, чтобы сама тема Тоде казалась бы нам бесспорной. Тринадцатый век полон предчувствиями новой эпохи; предсказаниями Ренессанса обильна французская готика, и всеобщее брожение умов, тот напор свободного религиозного искания, под влиянием которого заколебалось здание Церкви в годы Иннокентия III, предвещали пробуждение интеллектуализма, духа критики и реформы. Нечто от реформизма примешалось, как известно, к францисканскому движению непосредственно после кончины его родоначальника. Но в самом Сан-Франческо мы тщетно бы, разумеется, стали искать тех душевных смятений, в которых возникают новые концепции, и тех неудовлетворенностей духа, которые являются зерном творчества. Poverello d'Assisi был одним из тех простецов, которые так хорошо известны нам, русским, ибо под их неумолчный призыв прошла вся наша история — от новгородских блаженных и московских юродивых до добровольных изгнанников наших дней. В своем отрицании всякой книжности и учености, всякого мудрствования и даже всякого предания ассизский святой любил называть себя смиренным именем нищего духом. «Sono idiota»¹⁶⁴, — говорил он.

Один вновь вступивший в орден брат попросил разрешения у Сан-Франческо держать при себе Псалтырь и читать псалмы Давида. «Дитя мое, — ответил святой, — сегодня будет у тебя псалтырь, завтра тебе захочется иметь часослов, а когда у тебя будет часослов, ты, пожалуй, усядешься в кресло, как важный прелат, и скажешь брату твоему: а ну-ка, подай сюда мой часослов». И, поучая новичка, Франциск высказал свою излюбленную мысль: «Карл Император, Роланд и все другие герои бились, неся труды и жертвы, против неверных и в конце концов одолели их и стали святыми мучениками и пали в борьбе за веру Христову. Но сейчас есть много людей, которые хотят добыть себе славу и похвалу лишь тем, что рассказывают, как те герои страдали и какие дела совершили. Подобно тому многие из нас хотят заслужить почитание ближних лишь тем, что рассказывают и проповедуют о великих деяниях, совершенных святыми». В этих словах Сан-Франческо произнесено осуждение всяческому повествованию, и в том числе повествовательной живописи.

Францисканское повествование возникло тем не менее вскоре после кончины святого. Томмазо ди Челано не прославил себя именно не чем другим, как тем, что рассказал житие Франциска. Легенда святого Бонавентуры, легенда «Трех спутников», «Фьоретти» последовали за «Vita Prima» и «Vita Secunda»¹⁶⁵ Томмазо ди Челано. Человечество еще раз оказалось менее жаждущим самих дел, чем сказаний о них. В этих сказаниях нашлось достаточно сцен, которые могли быть запечатлены живописцами в стенных росписях и иконах. В работах этих живописцев мы не найдем, однако, черт какой-либо особой духовной близости к святому Франциску и не найдем даже вообще черт специфически францисканских.

Джотто, с именем которого связаны ассизские росписи, менее всего обнаруживает эти черты. Легенда Сан-Франческо, написанная отчасти им, отчасти его учениками на стенах верхней церкви, свидетельствует об увлечении повествованием, жизненностью, изобразительным драматизмом. Во всех двадцати шести сценах здесь мы не найдем ни забвения действительности, ни мистических экстазов, и наиболее действуют на нашу восприимчивость как раз те из них, которые более других «повседневны» и житейски эпизодичны. Не будет преувеличением сказать, что Джотто не был решительно ничем обязан францисканству и что, изображая легенду, он оказался столь же мало затронутым ею по существу, как и какой-нибудь Гирландайо через полтора года после него. Что же касается происхождения искусства Джотто, то на этот счет мы располагаем теперь данными, которыми не располагал Тоде, когда писал свое исследование. Лишь сравнительно недавно определилась фигура Пьетро Каваллини, наиболее вероятного учителя Джотто, и вместе с тем выяснилась важная роль других римских *frescanti*¹⁶⁶ и мозаистов, которые работали вместе с Джотто и Каваллини в Риме и в Ассизи. Корни искусства Джотто протягиваются к тем явлениям Проторенессанса, к которым относятся Космати и Арнольфо ди Камбио, которые начинаем теперь угадывать мы и в византийском искусстве на рубеже XIII и XIV столетий. К этим явлениям, даже и с весьма большой натяжкой, едва ли может быть причислено движение францисканства.

Стилистическая критика разрушила в последнее время легенду о живописном кульминировании францисканства в тех четырех аллегориях, которые будто бы написал Джотто на четырех парусах крестового свода над гробницей Сан-Франческо в нижней церкви. Вполне основательными доводами Вентури доказывает, что «Триумфы» эти исполнены учеником Джотто, работавшим спустя одно или два десятилетия после фресок падуанской Арены. И добавим, что лишним доводом, подкрепляющим вывод Вентури, является, по нашему мнению, как раз «монашеский» характер аллегорий, никогда не свойственный великому флорентийцу.

Но то «монашеское», что есть в концепции четырех «Триумфов», едва ли может быть отнесено именно на счет ордена, основанного святым Франциском. Францисканство оставило немного следов в искусстве и не могло оставить их больше, пока было верно прямым заветам *poverello d'Assisi*. Другой монашеский орден: исполненное учености и учительства доминиканство должно было оставить более глубокий след в изобразительных искусствах треченто. Еще не наступило время для всеобъемлющих в своей теологической мудрости фресок Испанской Капеллы и для трагических уроков покаяния Кампо Санто. В Ассизских «Триумфах», однако, уже глядит на нас монашеская ученость и монастырская наивность аллегорий, «райскими» красками предвещающая великого доминиканского живописца Фра Анджелико.

К этим краскам обращают ныне взоры многочисленные иностранцы, предаваясь экстазам, почерпнутым из чувствительных книг. Слава Джотто и слава святого Франциска соединяются здесь для того, чтобы собрать под этими сводами людей, по существу равнодушных и к искусству, и к религии. Ассизи стало местом сентиментальных паломничеств. Вместе с тем в его знаменитых церквях мало чувствуется стихия народной веры. Храм Святого Франциска в Ассизи не производит того впечатления вместилища жаркого народного благочестия, какое производит, например, храм Святого Антония в Падуе. Он не увешан анекдотическими *ex voto*, и вокруг его стен не шумит время от времени сельская ярмарка. Есть нечто от порядка музея в прибранности его капелл и нефов. С тех пор как государство секуляризировало монастырь, храм Сан-Франческо предоставлен эмоциям туристов и трудам искусствоведов, не дающих

ему ни минуты покоя и отдаляющих от него благодать забвения. Умаление вещей, осененных некогда жуткою тайной святости, крушение целых миров старой веры видим мы здесь воочию, и зрелище это не таково, чтобы располагало оно медлить в Ассизи.

Перуджия

Город

В Перудже, в первые минуты после приезда, как не вспомнить превосходную книгу Бака! Разве не с полным основанием глава, посвященная этому городу в «Итальянском приключении», называется «Негостеприимная Перуджа» и разве не рискует здесь путешественник повторить в своем опыте участь доброго аббата Гортензиуса, расположившегося на ночлег в одной из ниш Дуомо после долгих и тщетных поисков иного ночлега. Негостеприимная для одних, Перуджа слишком гостеприимна для других. Уже на станции особо элегантные приватные вагоны электрического трамвая ожидают тех избранных гостей, которых вместе с огромными их дорожными баулами готов принять в свое лоно монументальный Palace-Hôtel¹⁶⁷. Два или три таких больших и дорогих отеля занимают лучшее место в городе, глядящее в безмерность умбрийского пейзажа, и население их встречаешь здесь чаще, гораздо чаще, чем этого хотелось бы в стенах Augusta Perusia¹⁶⁸. На великолепной террасе перед префектурой, на скамьях, вырубленных в скале, видел здесь не случайно аббат Гортензиус «обольстительных» заокеанских львиц, лежащих уткнув локти в шелковые подушки, которые перетащили они сюда из возвышающегося напротив Palace-Elysee¹⁶⁹. Перед ласковостью этого латинского пейзажа, перед умбрийской нежностью что испытывали они, эти женщины, с их повелительной и как бы замкнутой для всяких волнений маской лица?

«Гортензиус стоял там, задумавшись о медленном завоевании древних красот представителями континентов, вовсе лишенных истории. Книга лежала на скамье. Как захотелось ему узнать ее заглавие. Оно раскроет ему все, о чем грезят эти изысканные создания перед лицом дивного

неба... Он наклонился и прочитал: «Похождения Джексона, конского барышника». Не говоря ни слова, аббат повернул назад и спустился по улице вниз. Там он вдруг приостановился, положил руку на плечо своего слуги и сказал медленно, отчеканивая каждый слог: «Хорошо ли сделал Христофор Колумб, что открыл Америку?»

Сарказмы Бака уместны в Перудже, ибо город этот явным образом входит в круг туристской моды и испытывает на себе все вытекающие отсюда последствия. Больше всего в том повинен, разумеется, огромный панорамный вид, открывающийся с террасы перед большими отелями или с площадки Джардино Фронтоне. В бесконечность уходит простирающаяся внизу долина, замкнутая горами, на которых едва брезжат вдали стены семи умбрийских городов; за этими горами поднимаются на западе более высокие цепи главных Апеннин, клубящиеся лиловыми пифическими тучами и в ясные весенние дни блистающие снегами. Каждый вечер, в час, когда заходит солнце, скромные горожане Перуджи и заморские ее гости созерцают с открытых террас зеленеющее, как берилл, прозрачное небо, густую синеву влажных долин, торжественный пурпур гор, очерчивающихся золотыми каймами, розовые огни снегов, вспыхивающие, чтобы погаснуть спустя мгновение.

Этот вид на Умбрию — самая важная черта Перуджии. Ее никак нельзя выделить из той страны, которой является она признанной столицей. В то время как Сьена сама по себе составляет особый замкнутый и цельный мир, Перуджия существует лишь вместе с окружающей ее Умбрией, будучи лишь одним из умбрийских городов, самым большим среди других и самым значительным. Она напоминает Сьену своим расположением на разветвляющемся по нескольким направлениям гребне горы. Но у Сьены нет такого господствования в пространствах гор и долин, раскидывающихся вокруг такими картинными планами. У Перуджии зато нет такой тонкости силуэта, когда видишь ее издали сквозь ветви оливковых рощ. Легкости и стройности несравненного тосканского города нет в этой умбрийской столице, тяжело и как бы хмуро громоздящей свои этрусские стены и ворота, свои высокие дома, сложенные из туфа, свои церкви и кампаниле, в которых нет ни порыва готики, ни мудрости Ренессанса.

Перуджия малоархитектурный город. Нобили ее были слишком поглощены войной и междоусобицей, чтобы успеть подумать об украшении улиц дворцами, которыми так богаты Тоскана и Лациум и так бедна Умбрия. Про обитателей ее сказал некогда Аретин: «I Perugini sono santi e demoni, se santi e demoni gli guidano»¹⁷⁰. Святые и демоны поочередно владели Перуджией, и этот город не знал ни съенской артистичности, ни флорентийского интеллектуализма. Переполненная жарким народным благочестием, обильная страстями гражданских раздоров, поставлявшая монахов в горные монастыри Умбрии и солдат в войска Пиччинино и Фортебраччио, видевшая в своих стенах столько религиозных процессий и столько братоубийственной резни, сколько не видел никакой другой итальянский город, Перуджа оказалась бедна созиданием. Проходя по узким ее улицам, которые кажутся ущельями, прорытыми в лавах, извергнутых вулканом истории, приезжий останавливается с восхищением лишь пред тем, что было сделано здесь рукой чужестранца.

На площади, подымающейся к стене боком поставленного Дуомо, видит он здесь фонтан волшебной сказки, рыцарского романа, средневековой миниатюры. Никколо Пизано, приемный сын его Джованни и Арнольфо ди Камбио работали над ним в дни, когда жил Данте. Немногое в произведениях эпохи подводит нас с такою же свежестью и непосредственностью к ее воображению, ее знанию, ее обыденности, ее грезам. Фигуры святых чередуются в Фонте Маджиоре с аллегорическими изображениями городов Умбрии, христианские добродетели соседствуют с волчицей, кормившей Ромула и Рема, библейские сюжеты перемежаются баснями Эзопа, гвельфский лев и перуджийский гриф взирают на рыцарей и дам соколиной охоты, на апрельскую деву с рогом изобилия, на декабрьского поселянина, колющего свинью. На всем протяжении своей истории Перуджия глубоко чтит этот фонтан, воспрещая особыми законами пить из него животных и брать воду в бочонки из-под вина, в немытую посуду и нечистыми руками. Для людей нашего времени поистине очистительной влагой, легендарной «Eau de Jouvence»¹⁷¹ кажется сама мечтательная энциклопедия его рельефов.

Сумрачны и глухи узкие улицы Перуджи, расходящиеся от Дуомо. Темны и суровы высокие дома, наклоненные друг к другу, готовые сомкнуть полосу неба над головой прохожего. Распорные арки вверху, сливающиеся иногда в целую систему сводов, удерживают их в равновесии. С некоторым облегчением выходишь из этих лабиринтов, где время выгладило до блеска камень уличных плит, но откуда не выветрило оно воспоминаний о пролитой в избытке крови, на площадки, окружающие старые церкви. Увы, это не церкви Съены, полные нетронутым подчас великолепием национальных искусств. Школы Перуджии не было, и об умбрийской школе менее всего можно судить в церквах умбрийской столицы. Даже в соборе восхищаемся мы чужестранцем — Синьорелли, оставившим здесь одно из замечательнейших своих произведений. Мадонна на высоком троне, увитом цветочной гирляндой, и окруженная святыми, среди которых видим седебородого аскета и погруженного в чтение важного епископа, — таков этот алтарный образ, столь мало особенный по композиции и столь исключительный по живописи. Все живописное мастерство свое вложил Синьорелли в изображение обнаженного ангела, хрупкого мальчика, играющего на лютне у престола Мадонны. В остро прочувствованной структуре и в золоте красок этого тела, в гармоническом пятне перевивающей его ткани, в стеклянном стакане у ног ангела, содержащем несколько фиалок и полевых гвоздик, достигла здесь живопись кватроченто того мгновения совершенств, к которому поднялось чинквеченто в четырех мифологиях Тинторетто в Палаццо Дукале.

Другой чужестранец в стенах Перуджии заставляет надолго остановиться перед фасадом оратории Сан-Бернардино, воздвигнутой в соседстве с францисканской церковью. Великому умиротворителю Италии было немало дела в вечно кипевшей раздорами Перуджии. Перуджийцы любили его и благоговели перед его словом. Проповеди святого приводили их к быстрому покаянию, с всенародной исповедью, многоголосыми рыданиями толп и бесконечными паломничествами и процессиями, в которых «*raspanti*» и «*beccherini*»¹⁷², Одди и Бальони искренно полагали искупить свои грехи. Но лишь только Сан-Бернардино покидал

Перуджию, кровопролитие возобновлялось на ее улицах с новой силой.

В одной из бесчисленных семейных распрей Пандольфо ди Нелло Бальони и его сын Никколо были зарезаны на городской площади в те самые годы, когда флорентийский ваятель Агостино ди Дуччио украшал своими рельефами фасад Бернардиновой оратории. Где бы мы ни повстречали этого легчайшего из донателлианцев — в Римини, во Флоренции, в Перуджи, — мы не устаем удивляться ему. В его руках искусство рельефа достигло последней тонкости.

Чтобы найти такую же ритмику мраморных волн, мы были бы должны обратиться к неоаттическим рельефам. Но и эллинистических своих собратьев, кажется, превосходит Агостино ди Дуччио в плавностях аллегорий и ангелов фасада Сан-Бернардино. Ни в одной менаде, ни в одной танцовщице, ни в одной nereide, созданной греком на службе у Востока или Рима, мы не найдем такой пресыщающей изысканности вьющихся сложнейшими ритмами прозрачных тканей, какой достигает этот странный флорентиец в заказе полной диких страстей и непреодолимых суеверий Перуджи. Кристаллический мрамор превращен им в нежный воск, лепящийся и расплавляющийся в колдовских пальцах ремесленника, равного которому не создавал свет. Магия ремесл старой Италии — это нечто еще более непостижимое, быть может, чем магия ее художества, ее гения.

Живопись

В пинакотеке Перуджи в должной полноте представлена Умбрийская школа. Ради этой полноты с малопростительной методичностью опустошены церкви города, но справедливость требует еще раз напомнить, что среди живописцев, украшавших некогда перуджийские церкви, было очень немного уроженцев самой Перуджи. Колыбелью старой Умбрийской школы была горная область, лежащая на границах Умбрии и Марки. Оттовиано Нелли из Губбио, Джентиле из Фабриано, братья Лоренцо и Якопо из Сансеверино, расписавшие такими примечательными для 1416 года фресками ораторию Сан-Джованни в Урбино, — все они вышли из маленьких городков и апеннинских ущелий одной из самых глухих стран Италии. И артистической производи-

тельностью не оскудела в течение всего кватроченто эта область между Апеннинскими и Адриатической, куда редко заглядывают путешественники, не любопытствующие увидеть Боккатиса в родном его Камерино, Маттео в Гуальдотадино и Бернардино ди Мариотто в Сансеверино. Долинная Умбрия в XV веке, по сравнению с этой горной Умбрией, оказалась скудна живописцами. Перуджия, как большой и богатый город, привлекала чужестранных художников. Сьенские мастера поколение за поколением господствовали в ее стенах, но искусство новой эпохи явилось в ней вместе с флорентийским живописцем Доменико Венециано. Этот все еще пребывающий таинственным для нас сверстник Учелло и Кастаньо расписывал здесь в 1438 году дом Браччио Бальони аллегорическими сюжетами и изображениями великих в военных делах и в искусствах людей Перуджии. Вместе с росписями Санта-Мария Нуова во Флоренции то был замечательнейший из всех живописных циклов, исполненных Доменико Венециано, и как в том, так и в другом случае ему помогал в работах молодой тогда Пьеро делла Франческа.

Какие-то косвенные указания на характер не дошедших до нас росписей флорентийца дает пинакотекка Перуджии. Доменико Венециано должен был произвести сильное впечатление не только на работавшего с ним Пьеро делла Франческа, но и на сьенских и умбрийских мастеров, действовавших здесь в 40-х и 50-х годах XV столетия. Колористические особенности сьенца Доменико ди Бартоло, сближающие его с Пьеро делла Франческа, — серебристый свет, лежащий на пепельно-голубых, серых и розовых красках его ангелов, — могли иметь общее происхождение с колоритом великого художника из Борго Сан-Сеполькро. И когда те же цвета, ту же светлость, напоминающие не то Пьеро, не то Алессо Бальдовинетти, встречаем мы здесь у умбрийца Джованни Боккатис, мало сомнений остается в общем источнике всего этого колоризма. Зерном его было неведомое искусство Доменико Венециано, давшее малые ростки в живописи сьенцев, как Доменико ди Бартоло или Сассетта, и умбрийцев, как Джованни Боккатис и Маттео да Гуальдо, и могучие произрастания во всеитальянском искусстве Пьеро делла Франческа.

Из умбрийских мастеров среднего кватроченто Джованни Боккатис представляется едва ли не самым привлекательным. Пинакотекa Перуджи обладает двумя капитальными его произведениями — «Madonna del Pergolato» и «Madonna dell'Orchestra»¹⁷³. В обеих этих вещах Боккатис выказывает себя эмансипированным от ранних съенских влияний и явно подверженным флорентийским восприятиям. Если от Доменико Венециано исходит его краска, то в характерных головах персонажей «Madonna del Pergolato» есть сходство с Филиппо Липпи. Как умбриец, Боккатис прельщает неподдельной детскостью чувства. Кто ищет кротостей и благостей примитива, тот не может не прийти в восхищение от поющих и играющих ангелов его «Madonna dell'Orchestra». В общей гамме пепельно-серого, нежно-голубого и рыже-коричневого цветов и бледного золота, в множестве таких деталей, как кораллы на шее младенца или красноголовая птичка в его руке, вещь эта кажется пленительнейшей во всей пинакотекe. Умбрийский провинциал Боккатис превосходит явным образом своего столично-умбрийского собрата перуджинского мастера Бенедетто Бонфильи. Бонфильи написал ряд очень хороших ангелов, видимых нами в фрагментах пинакотекe, но для сколько-нибудь значительных композиций ему недоставало таланта и даже всего-навсего вкуса. Живопись его жестка и зачастую дисгармонична, большеголовые и приземистые фигуры лишены грации. Для историка Умбрии интересны фрески Бонфильи, изображающие легенду о епископах Сан-Лодовико и Сан-Эрколано, потому что в этих фресках художник пытается запечатлеть портреты и костюмы современников, выступающих в процессиях перед стенами Перуджи или перед фасадом ее Палаццо дель Комуне. Но Бонфильи обладал весьма ограниченным воображением и несколько тупо видел действительность. В этом художнике Перуджа оказалась далеко менее счастливой, чем даже маленькое Фолиньо в своем несравненно более остром и оригинальном Алуно.

Парадоксальное несоответствие между смиренностью умбрийских художников и буйностью истории умбрийских городов поражает каждого, кто знакомится с прошлым этой страны. Ни Боккатис, ни Бонфильи, ни другие маленькие мастера, работавшие в Перудже или ее окрестностях, как

Бартоломмео Капорали, Пьер Антонио Медзастрис и Маттео да Гуальдо, не напоминают ничем о неистовых страстях, бушевавших в домах и на улицах старой умбрийской столицы. В их кроткой и немного вялой живописи не отразилась никакая трагедия человеческой гордыни, составлявшей истинный пафос всех этих бесчисленных распрей и преступлений. Не бесследно ли исчезло племя неукротимых во всяком соперничестве перуджийских нобилей, перуджийских кондотьеры, не угасла ли без всякого отклика едва ли успевавшая созреть для быстрых жатв смерти, жадная к власти молодость маленьких умбрийских тиранов и корыстная молодость умбрийских тираноубийц?

Восемь небольших, одинакового размера, картинок с «Чудесами Сан-Бернардино» увековечивают в стенах пинакотеки обиход ренессансной перуджийской трагедии. На фоне мраморных дворцов, изобильно украшенных вызолоченными рельефами, или мечтательных пейзажей умбрийской долины, на разноцветных плитах городских улиц и площадей действуют, в малой связи с тем чудом святого, которое составляет сюжет, многочисленные персонажи, в которых нам нетрудно угадать сподвижников Пиччинино или Фортебраччио, пылающих непримиримыми ненавистями родичей Одди или Бальони. Они почти всегда очень молоды, эти *dramatis personae*¹⁷⁴ перуджийских хроник: юношеские профили их поражают у одних девической нежностью, сменяющейся у других хищным выражением и жестоким ртом; их волосы падают в искусных прическах на плечи из-под затейливых головных уборов; их талии преувеличенно узки, и преувеличенно тесно обтягивает платье их тонкие мускулистые руки и ноги. Каждая поза этих фигурок, в которых перуджиец 1473 года, значащегося на одном из беломраморных фасадов, легко узнал бы одного из нарушителей гражданского мира своего родного города, содержит вызов кому-то, каждый жест их таит опасность. Оружие нередко мелькает в их руках, и в одном из «Чудес» изображена весьма натурально сцена убийства, каких так много было занесено в анналы Перуджи.

Более всего другого запоминаются посетителю пинакотеки эти восемь «Чудес Сан-Бернардино», с их светлой праздничностью красок, с бледно-голубыми небесами, с прозрачностью теней, лежащихся на белый мрамор или на

розовый кирпич их легкой архитектуры, с фантастическими пейзажами скал и одиноких деревьев, круглящих шарообразную листву на высоком и тоненьком стволе. Историкам искусства эта сюита задала одну из с трудом разрешимых загадок. Соединение столь явного увлечения архитектурно-пейзажными штудиями с наблюдениями живописностей драматического быта старой Перуджи — уверенное спокойствие фонов и некоторая нервность, некоторое беспокойство фигур — заставило предположить здесь с самого начала сотрудничество двух мастеров различного темперамента. По аналогии с пределлой Уффици были названы в качестве авторов два съенца: искусный в архитектуре Франческо ди Джорджио и Нероччио Ланди. Но фигурки «Чудес Сан-Бернардино» совершенно иначе построены, чем фигуры Нероччио, и архитектура их совсем иная, чем архитектура флорентийской пределлы.

С несравненно большим правом было произнесено имя перуджийского мастера Фиоренцо ди Лоренцо. И, однако, по мере того как шли годы научных изысканий, Фиоренцо ди Лоренцо, в противоположность другим объектам художественной истории, стал делаться все более и более призрачным, все менее достоверным. В то время как одни готовы были видеть в нем подлинного «отца» умбрийской школы, учителя Перуджино и Пинтуриккио, другие склонны были отрицать за ним всякое значение, не решаясь отвергать самого его существования только потому, что оно неопровержимо подтверждается документальными данными и бесспорными работами. Один англичанин посвятил целую книгу «проблеме Фиоренцо ди Лоренцо», один немец собрал все аргументы «за» и «против» художника в обстоятельной о нем монографии. Личность Фиоренцо не стала яснее, и вопрос о нем, кажется, окончательно запутался после выхода в свет труда Вентури. Вентури принадлежит к крайним отрицателям значения Фиоренцо ди Лоренцо. Традиционные представления о развитии умбрийской живописи от Бонфильи до Перуджино через Перуджию и при посредстве ученика Бонфильи и будто бы учителя Перуджино, Фиоренцо ди Лоренцо — эти представления кажутся Вентури в корне неверными. Перуджино определяется авторитетным итальянским историком как ученик Пьеро делла Франческа, воспитавшийся на работах художественного

триумвирата, в котором младшим был он, а старшим Лука Синьорелли и Пьеро Деи, называемый иногда Бартоломео делла Гатта. Вентури заставляет Перуджино работать вместе с Синьорелли в Лорето и в качестве произведений молодости отдает ему лучшие из вещей, значащихся под именем Фиоренцо ди Лоренцо в пинакотеке Перуджии. И к особенно неожиданному заключению приходит он по поводу «Чудес Сан-Бернардино», объявляя все восемь картин задуманными двадцатисемилетним Перуджино и две из них собственноручно исполненными им, тогда как остальные будто бы делят поровну между собой его «последователи» — Пинтуриккио, Капорали и Фиоренцо ди Лоренцо.

Из числа новых решений итальянской художественной истории, предложенных Вентури в его труде, это несомненно одно из малоудачных. Итальянскому историку не посчастливилось составить «раннего Перуджино» из сколько-нибудь однородных вещей, и вся его история мастера из Читта делла Пьеве покидает весьма шаткую почву гипотез, лишь начиная от великой Сикстинской композиции. Предположение об участии Перуджино в «Чудесах Сан-Бернардино» более всего подкрепляется существованием превосходного «Благовещения» в частном собрании графа Раньери в Перуджии, на которое лишь недавно было обращено внимание. В этом «Благовещении» Перуджино почти буквальным образом повторяет архитектуру одной из восьми картин «Чудес» — той именно, где изображено воскрешение мертворожденного.

Но как раз эта архитектура служит блестящим доказательством, что одни и те же мотивы дворцовых фасадов, арок, пилястров и портиков приобретали одно значение у несколько наивно увлеченного ими мастера 1473 года и другое — у гениального пространственного живописца, каким был Перуджино. В то время как архитектура «Чуда» кажется нам только театральной декорацией, на которую мы глядим со стороны, «Благовещение» Перуджино вводит нас самих в гармонические пространства портиков и сквозь дивно нарисованные арки лоджий увлекает нас в изумительно написанные просторы умбрийской долины. Различие здесь так велико и так существенно, что это далеко не различие только между ранним и более зрелым Перуджино. В «Чудесах Сан-Бернардино» усматриваем мы совсем иное восприятие пейзажа и архитектуры, не говоря уже о фигур-

ках, и восприятие это не варьируется настолько значительно в восьми картинах, чтобы возникла необходимость делить их между четверьмя художниками.

И почему бы этим картинам не быть работой Фиоренцо ди Лоренцо, почему надо всецело отказываться от традиции, называющей перуджийского живописца учителем и Перуджино, вспомнившего, как мы только что видели архитектуру «Чудес», и Пинтуриккио, подражавшего их пейзажу скал и одиноких деревьев. Ведь что бы ни утверждал Вентури, Фиоренцо ди Лоренцо все же существовал, и в пинакотеке Перуджии видим мы бесспорнейшие его вещи. Относящиеся к 80-м годам XV века, говорят они никак не о молодости их автора и тем самым опровергают утверждение Вентури, будто бы Фиоренцо и Перуджино были сверстниками. Как бы ни были замечательны по отражению в них старой Перуджии «Чудеса Сан-Бернардино», как бы ни были прелестны их краски и убранственны все их подробности, руку изолированного от веяний большого искусства, в существе своем провинциального и в возможностях ограниченного умбрийца видим мы в них, — не новатора, не разрушителя старых взглядов на вещи и слагателя новых чувств, новых эпох, каким был Перуджино.

Другой, еще более провинциальный, еще более изолированный умбриец заставляет нас остановиться в пинакотеке Перуджии. Бернардино ди Мариотто не повезло в художественной критике — о нем нет специальных исследований, и Вентури в своем объемистом труде нашел возможным отвести ему лишь несколько строк. При всем том этот мастер поражает крайним своеобразием — ни у кого другого, ни в какой другой местности Италии не встретишь таких особенных красок, такого неподражаемого в своей исключительности восприятия человеческой фигуры, ее структуры и самого ее материала. Бернардино ди Мариотто работал в Перуджии и в глухих апеннинских городках в течение первой четверти XVI века. Вентури видит в нем последователя Перуджино, Беренсон — ученика Фиоренцо ди Лоренцо. И тот и другой автор согласны, однако, что наиболее сильным влиянием на Бернардино ди Мариотто было влияние Луки Синьорелли. Работая в Сан-Северино и его окрестностях, близких к Адриатическому побережью, умбрийский мастер встретился с живописью Кривелли и был ею как-то затронут.

Из всего этого сложилось оригинальное и привлекательное его искусство. В пинакотеке Перуджии оно представлено пятью вещами, из которых значительнейшая — Мадонна с апостолом Андреем и св. Юлианом, являющим портрет Джанпаоло Бальони. Все эти вещи Бернардино ди Мариотто написаны сухо и даже жестко, но вместе с тем твердо и с какой-то особой энергией. Фигуры, кажущиеся вырезанными из дерева, раскрашены бледными «грифельными» красками и бледным золотом. Бернардино владел секретом необыкновенной в своей холодности гаммы цветов. Фоны его ледяно-сероваты или сизы; Мадонна, о которой упомянуто выше, одета в сизо-сиреневое платье, и Джанпаоло Бальони, в виде св. Юлиана, незабываем по изысканнейшим в их холодности отношениям винно-красного камзола, розовых ног и желтого плаща. Вентури удачно называет Бернардино ди Мариотто «раскрашивателем игральные карт». Но если и нашлось бы нечто от таинственного тарока в фигурах и красках странного умбрийского мастера, мы были бы далеки от того, чтобы видеть в том основание для пренебрежения, которое выказывает ему научная критика.

В таких «разрозненных» впечатлениях перуджийской пинакотеки убеждаешься, что, в сущности, Умбрийской школы нет — во всяком случае, нет до появления Перуджино. Увлеченные воспоминаниями о святом Франциске и мечтательными пейзажами этой христианнейшей страны, были не правы все же католические писатели, подобные энтузиастическому аббату Бруссель (*Pelerinages Ombriennes*)¹⁷⁵, пытавшиеся воссоздать стройный мир умбрийского искусства, глубоко отличный будто бы от художественного мира отравленной язычеством и натурализмом Флоренции, единый мир, объемлющий в себе и лепет Оттавиано Нелли, и торжественно-сладостные органые песнопения Перуджино. Не прав был и Беренсон, который искал объяснения поразившему его феномену пространственности в природных традициях Умбрийской школы.

Поступая так, Беренсон исходил из представления о Перуджино как об ученике перуджийца, Фиоренцо ди Лоренцо. Но если весьма вероятно, что великий умбрийский мастер прошел в какой-то момент своего развития через мастерскую Фиоренцо, то важнее и значительнее для понимания его искусства оказалось обстоятельство, на которое впер-

вые обратил внимание Вентури. Итальянский историк рассматривает Перуджино как прямого ученика Пьеро делла Франческа, первой работой которого было Успение в Борго Сан-Сеполькро, заказанное его учителю в 1454 году, но им не оконченное. Вместе с другим учеником Пьеро, Лукой Синьорелли, работал Перуджино около 1480 года в Лорето. Не только к подлинному всеитальянскому центру, каким было для кватроченто искусство Пьеро делла Франческа, приводится, таким образом, искусство Перуджино, но и дается тем самым правильное истолкование проникающей его пространственности. Сущность искусства Перуджино была верно понята Беренсоном, но ошибочно было интерпретировано им ее происхождение как феномен чисто умбрийский. В искусстве великого мастера из Борго Сан-Сеполькро надо искать первый кристалл тех пространственных построений, которые сложились в такие магические призмы, полные света, прозрачности и покоя в искусстве художника из Читта делла Пьеве.

Этот художник принял недаром имя Перуджи. С 1485 года по 1494-й, когда он женился во Флоренции и переселился туда, Пьеро делла Пьеве был постоянным жителем умбрийской столицы. Он появляется здесь снова около 1500 года для работы над фресками Камбио, и окончание этой работы доставляет ему честь быть избранным одним из приоров Перуджи; он неоднократно возвращается в этот город и в годы старости. Но ни один из этих моментов не был таким счастливым для искусства Перуджино и таким плодотворным для лучших сторон его дарования, как перуджийские годы, предшествовавшие женитьбе.

Волшебная власть Перуджино над пространством, совершеннейшее равновесие композиций, небывалое для кватроченто, изумительная ритмика фигурных групп и ритмика архитектуры — все то, что дано художником в его Сикстинской фреске 1482 года, — все это есть в произведениях, отмечающих десятилетие, лучшее в жизни художника. Перспективы легких портиков, ряды стройных пилястров уводят глаз в глубину идеальных пространств, где дышится так героически свободно и так отдохновенно-радостно; коленопреклоненные Марии склоняют тонко очерченный лик перед ангелом Благовещения или перед младенцем Рождества в уединении и просторе золотящихся

вечерним светом перистилей; сквозь арки открываются виды умбрийской долины, с дымными горами на горизонте, с одинокими перистыми деревцами, вычерчивающими свой узор в прозрачности неба. И это небо, эта безмерность воздушных пространств присутствует всюду: зыблется в нежной светотени портиков, разливается в мечтательности пейзажей, овеивает фигуры, лишая их какой бы то ни было тяжести материального бытия.

Такого Перуджино видим мы в полиптихе римской Виллы Альбани, исполненном в Перуджии в 1491 году, и еще в алтарном образе в Сенигаллии и в прекрасных произведениях, которыми гордится Санта-Мария Нуова в маленьком адриатическом городке Фано.

Таким является Перуджино в «Благовещении» собрания графа Раньери, но, увы, не таков тот Перуджино, которого видим мы теперь в пинакотеке Перуджии. Из большого числа вещей, носящих здесь имя мастера, более внимательная критика уже отвергла значительнейшую часть. Вещи бесспорные относятся к старости и упадку Перуджино. Ни в пинакотеке Перуджии, ни в напрасно прославленных фресках Камбио мы не узнаем истинного величия художника из Читта делла Пьеве, истинного очарования подлиннейшего из умбрийцев, лучшие моменты которого были вдохновлены именно умбрийской страной. Обманывая иные ожидания, остается в том верной самой себе умбрийская столица, фатально обойденная высокими достижениями творчества, бедная духовностью, обильная слепыми страстями, бессмысленными распрями, ненужными жестокостями — всем тем, что составляет историю покинутого музами человечества.

Хроники

Среди энтузиастов итальянского Возрождения Перуджа давно известна трагическими живописностями истории. В ней нашел Дж. А. Симондс яркую иллюстрацию к главе «Век тиранов», и Якоб Буркгардт обрел в ней разительнейшие примеры ренессансных нравов. От времен Франциска Ассизского и до дней Рафаэля Перуджия была ареной непрекращающейся борьбы партий, сословий, родов, личностей, принимавшей всегда самые неприкрытые формы человекоистребления. Ни один из итальянских городов

не упорствовал так в распрях и в мщениях, ни в одном не удерживалась так долго атмосфера средневековой непримиримости. В то время, когда Флоренция Лоренцо Великолепного едва вспоминала об ушедших в прошлое раздорах гвельфов и гибеллинов и мир просвещенного единодержавия, казалось, навсегда утвердился в Милане, в Ферраре, в Мантуе, в Урбино, в Неаполе, одна лишь Перуджия продолжала кипеть мелочными перипетиями междоусобной войны. Новый поворот всемирно-исторической судьбы обозначался перед глазами наиболее прозорливых людей Италии: войска чужеземцев растекались по полуострову, грозя самому существованию нации. Флоренция, Рим, Милан и Венеция вступали в новую эпоху европейской истории, в то время как на улицах Перуджии Бальони и Одди не переставали бороться за призрак власти, беспощадно истребляя друг друга.

Четырнадцатый век Перуджии весь занят борьбой горожан, выступавших под прозвищем *gasparanti*, и нобилей, владевших окрестными поместьями и желавших распространить свою власть на столицу. В противоположность большинству других итальянских городов борьба эта закончилась здесь в первой половине XV столетия преобладанием нобилей. Могущественнейшую поддержку их притязаниям оказал знаменитый кондотьер Браччио ди Монтоне, сам принадлежавший к одной из благородных умбрийских фамилий. Перуджия сделалась на некоторое время столицей Браччио, лишь номинально признававшего права пап на этот стариннейший папский город. Иные историки приписывают Браччио обширные политические замыслы, простиравшиеся будто бы до объединения под его маршальским жезлом всей Италии. На деле Браччио не удалось даже укрепить одну Перуджию за собой и за своим родом и положить начало династии герцогов, как это удалось Федерико ди Монтефельтро в Урбино и Франческо Сфорца в Милане. Последовавший за ним другой кондотьер, Пичиннино, был еще менее способен основать государство: Умбрия осталась во владении пап и во власти нескольких соперничающих между собой помещичьих фамилий.

Эти фамилии, находившиеся в смертельной вражде друг к другу, со времен незапамятных, до некоторой степени сдерживались правлением кондотьеров. В годы Браччио

и Пичиннино Перуджия пользовалась относительным спокойствием, и ее сыны проливали свою кровь не на городских улицах и площадях, но в ученых баталиях наемных войск Флоренции или Венеции, приобретая в них славу лучших солдат Италии. Положение вещей изменилось к худшему, когда знаменитые умбрийские кондотьеры сошли со сцены. В 80-х и 90-х годах XV века Перуджия запылала неслыханными для той эпохи родовыми раздорами.

Один перуджийский род — род Бальони — играл в этих раздорах преимущественную роль. Владевшие рядом окрестных кастелли, Беттоной, Спелло, Ла Фратта и проч., селившиеся целыми кварталами в городе, Бальони были несомненно богатой и сильной умбрийской фамилией. Преобладание их над другими нобилиями не подлежало сомнениям, но оно не было все же настолько велико, чтобы не быть оспариваемым. Перуджийские роды отличались непреклонной и неукротимой гордостью. Перед возвышением Бальони никак не желали смириться Одди. К тем или другим, смотря по обстоятельствам, примыкали Раньери, Эрмани, Корнья. Многочисленные «клиенты» поддерживали с оружием в руках своих вождей и покровителей. Распри нобилей захватывали и делили на два лагеря горожан. Умбрийские крестьяне вступали наравне с профессиональными *bravi*¹⁷⁶ в маленькое наемное войско, которое собирала каждая партия. Иные столкновения в стенах Перуджи принимали размеры правильных битв, сопровождавшихся пушечной пальбой и пожарами, от которых в равной мере страдали и воюющие и «нейтральные».

«В конце октября 1488 года, — рассказывает один из историков Перуджи, — напряжение становится крайним. Крики «Бальони! Бальони!» звучат как непрерывный вызов фамилии Одди. Члены этой семьи показываются на улицах Перуджи, лишь приняв все меры предосторожности. Они прибегают даже к странным способам военной разведки. Леандра, дочь Браччио Бальони, равно как и Изабелла, ее двоюродная сестра, дочь самого Гвидо Бальони, вышедшие замуж за Одди, тем самым перешли к этой партии, оставаясь в добрых отношениях со своими родственниками. Они пользуются этим обстоятельством, чтобы проверить, не располагают ли Бальони войсками, собранными из окрестностей. Но их слишком поспешная попытка не открывает

им ничего. Войска, созванные Гвидо, прибывают как раз на другой день после визита двух дам, обошедших весь дворец Бальони и не заметивших ничего подозрительного. Что касается до приготовлений Одди, то, веденные довольно неумело, они все были отлично известны Гвидо Бальони, который тем более торопил свои подкрепления. Дома Перуджии наполняются вооруженными людьми обеих партий. Лавки закрываются наглухо среди всеобщего смутения. Из каждого отверстия в стене собора торчит дуло фальконета. Даже на крыше его с северной стороны поставлено несколько пушек, глядящих своими жерлами в направлении домов Одди и их друзей. Палаццо дель Подеста обращен в цитадель, улицы преграждены цепями». Много ли надо в такой обстановке, чтобы дать повод к столкновению? «Два брата Арчипрети, Агамемноне и Джироламо, собрали вокруг себя многочисленных друзей в предвидении битвы. Их дома забаррикадированы, все входы и выходы завалены столами и винными бочками. Неясно только одно: за кого драться? Агамемноне в присутствии матери задевает по этому поводу своего брата. «Я бы желал знать, что ты думаешь о предстоящем деле? Что касается до меня, то я стою за Одди, моих родственников». — «Коли так, — отвечает Джироламо, — я за Бальони, с которыми я еще ближе в родстве, чем ты с Одди». Тон разговора быстро поднимается, и Агамемноне дает брату час на размышление. Тому больше ничего не надо, и он мгновенно присоединяется к группе своих вооруженных друзей. Вместе с ними является он в собор, уже переполненный войсками Бальони».

В результате таких эпизодов по всему городу вспыхивают кровавые стычки, которые длятся до вечера 29 октября. Предупрежденный и встревоженный папа Иннокентий VIII успел, оказывается, принять свои меры. Его собственный брат Маурицио Чибо отправлен со званием губернатора в Перуджию, куда вступает он с колокольным звоном вечером 30 октября. Но колокольный звон принят нобилиями за набат тревоги, и, когда кортеж губернатора, сопровождаемый видными Бальони, прибывает на площадь, кем-то брошенный камень задевает круп лошади Гвидо. Это служит сигналом к тому, что кровопролитие вспыхнуло с новой силой на глазах у папских посланцев.

Бальони восторжествовали на этот раз: на другой день тридцать семь Одди и несколько сот их сторонников покидают город, удаляясь в окрестности. Вся Перуджия оказывается в руках Бальони. Но власть свою они признают непрочной и деятельно готовятся к новым битвам. В изгнании Одди деятельно собираются с силами. На заре 6 июля 1491 года значительный их отряд успевает проникнуть в город со стороны квартала Сант-Анджело, известного своей враждой к Бальони. На улицах Перуджии вновь завязывается борьба, которая длится весь день и кончается поражением вторгнувшихся. Проливной дождь, разразившийся к вечеру, превращает городские улицы в горные потоки, но вода в этих потоках, по свидетельству современников, хлещет через разбросанные всюду трупы и окрашивается кровью.

Проходит еще четыре года, но изгнанники не отказываются от своей надежды. 3 сентября 1495 года они предпринимают новую атаку, на этот раз лучше подготовленную с помощью подкупа нескольких офицеров враждебной партии. Бальони застигнуты врасплох. Пехота Одди уже преодолела городскую стену благодаря заранее припрятанным лестницам, и конница их уже въезжает в ворота Сант-Андреа, открытые настежь изменниками. Но улицы преграждены цепями, и это обстоятельство замедляет движение всадников. Лишь авангард пехоты успевает быстро проникнуть в центр города с криками: «Фельтро! Фельтро! Одди! Колонна! Савелли!» Разнообразие этих возгласов свидетельствует о разнообразии контингентов собранных партией изгнанников.

Гонец, спешащий с известием о вторжении, встречает Симонетто Бальони. «Стойте, синьоре, — кричит он, — неприятель здесь, он уже на площади». — «По мне, лучше умереть, чем просить пощады», — спокойно отвечает Симонетто. Полуодетый, с мечом в одной руке и щитом в другой, Симонетто один преграждает дорогу врагам в узкой улице, не позволяющей биться с ним одновременно трем или четырьмя противникам. Без каски, без кирасы, он сдерживает натиск целого войска: тела погибших от его руки образуют вал, который служит ему защитой. Изнемогая от двадцати двух ран, он уже готов закрыться щитом и лечь, ожидая смерти. Ему едва успело исполниться восемнадцать лет.

Но слышится бешеный топот коня по уличным плитам. «Сверкая латами, украшенными золотом, в каске, увенчанной перуджийским грифом и развевающимися по ветру перьями, является всадник, устремляющийся прямо на врагов. Это Асторре Бальони, прекрасный, гордый и непобедимый, как сам Марс...» Еще один критический момент, и положение спасено для Бальони. Стронники их стекаются со всех сторон с оружием в руках. Старый Гвидо со своими сыновьями и племянниками: Джисмондо, Карло, Джанпаоло, Джентиле и Грифонетто — руководит отпором. После страшного кровопролития Одди и их союзники бегут из Перуджи, снова разбитые наголову.

Все эти кровавые дела на улицах Перуджи и бесконечное множество других, им подобных, описаны в местных хрониках. Бальони посчастливилось: их необыкновенные воинские доблести, необыкновенные физические качества всей их расы нашли преданного летописца, восторженного изобразителя. Франческо Матараццо, эрудит Перуджи и член ее стариннейшего университета, написал хронику, равной которой нет по увлекательности рассказа, по живописности изображения, по непосредственнейшим веяниям жизни, какие удержаны в ней через века. Для историков Ренессанса эта хроника Матараццо истинный клад. Буркгардт пользовался ею, и Дж. А. Симондс пересказал ее замечательнейшие места в своем очерке «Перуджия». В последнее время Матараццо целиком переведен на английский и немецкий языки. Чтобы несколько познакомить с ним русского читателя, мы переводим здесь те страницы его хроники, которые относятся к эпизоду, достойно заканчивающему XV век Перуджи, — к трагедии так называемой «Кровавой свадьбы», разразившейся над домом Бальони в 1500 году.

«Было в доме Бальони два кровных брата, — рассказывает Матараццо, — одного звали Гвидо, другого Родольфо, и в те времена имел светлейший Гвидо, который был старшим, пять сыновей, а именно светлейшего мессер Асторре, Адриано, иначе Морганте, Джисмондо, Маркантонио и мессер Джентиле, аббата. И светлейший мессер Родольфо имел трех сыновей, а именно старшего, мессер Троило, апостолического викария, Джанпаоло и Симонетто. А затем были у них еще внучатые племянники, а именно Карло Барчилья, который был долговяз и тощ, так что понево-

ле ходил сгорбившись и имел в гербе петушиную голову, отчего и прозывался Карло Барчилья. Другим же племянником был благородный Грифонетто; по красоте являл он собою нового Ганимеда и был богаче, чем кто-либо другой из рода Бальони, и владел домом прекраснее, чем дома всех остальных, взятые вместе. Была там зала с фигурами всех военачальников, какие только были в Перуджи с давних пор по сей день, и равным образом с фигурами всех знаменитых ученых — и все с натуры; и был тот дом с обеими башнями весь расписан, как я о том сейчас рассказал, и стоял он бок о бок с новым университетом. И из всех был Грифоне младшим, а светлейший мессер Асторре старшим, после Гвидо и Родольфо. Хоть и самый младший, Грифоне, будучи сиротой и богачом, имел супругу Дзанобия Сфорца, красивую и приятную, как он сам, от которой у него было трое детей мужеского пола и одна девочка, и сыновей его звали одного Браччио, другого Галеотто и третьего Сфорца, и самому старшему из них минуло шесть лет, не более того. И так великолепен и благоустроен был этот дом, что заключал он в себе великое множество скаковых коней, обьезженных и диких, для скачек на Палио, и всякий другой вид коней всякой породы, и шутов, и все прочее, что приличествовало иметь благородным господам. Держали там также большого льва, и кто входил в дом, думал, что попал ко двору короля: такова была его пышность. И когда светлейший Гвидо проходил по площади или если то был мессер Асторре или Джанпаоло, любой горожанин бросал работу, чтобы взглянуть на них, а чужестранец, проезжавший через Перуджию, разумеется, старался повидать светлейшего Гвидо Бальони и главным делом мессера Асторре ради славы его деяний; все в доме у него, даже пажи, были одеты в парчу. Также и незаконнорожденные появлялись в названном роду все в большем и большем числе — среди прочих некий Филиппо, сын Браччио из того дома, постоянно служивший примером поведения для Грифоне, который всегда относился к нему как к наставнику или отцу. И был еще там некий Джироламо делла Пенна, имевший таких близких друзей, которые, будучи бедны, готовы были ради своего покровителя на любое преступление. Имел этот Джироламо от роду 18 лет и был человеком необузданным, лишенным всяких правил в своей жизни, совсем как Карло

Бальони, и было у него два кума, немногим благоразумнее, чем он сам. В конце концов тот из Бальони, который был более других вспыльчив и страшен нравом, а именно Симонетто, перестал доверять Джироламо делла Пенна; он задумал его умертвить, рассудив правильно, что если так сам не сделает, то упомянутый Джироламо со всеми ними то же совершит, ибо было очевидно, что это настоящий лжец, исполненный фальши. Стал Симонетто просить позволения у своего дяди, а именно у светлейшего Гвидо, но тот не одобрил этого, напротив, желал отговорить его от подобного умысла. Низко поклонился могучий Симонетто своему дяде, прося позволения, но тот не уступал; подобным же образом обращался Симонетто к своему брату Асторре, который тоже не давал ему своего согласия, ибо, чему суждено быть, того не миновать.

Настало время, когда светлейший мессер Асторре должен был ввести в свой дом жену, которую давал ему король Неаполя, и была его невеста из рода Орсини. И так как крепко любил мессера Асторре его отец, то и распорядился он, чтобы в нашем городе почтили его сына прекрасными празднествами; и каждый квартал тогда собрал свою компанию молодых людей и молодых дам, и все горожане быстро нарядили детей и жен, смотря по положению своему и по состоянию; каждый округ наперебой старался чествовать мессера Асторре и его супругу, исключая округ Сант-Анджело, который, будучи расположен к Джироламо делла Пенна и к дому делла Стаффа, не устроил ничего и никого не снарядил, но остался особняком и малонадежным выказал себя по отношению к светлейшему дому Бальони. Остальными же частями города, всеми вместе и порознь, был этот дом должно почтен, и каждый житель оделся в шелк и бархат, а знатные — в парчу, золото и серебро, по своему достоинству, нарядив так же своих жен; у всех городских ворот было устроено угощение и шествие, чтобы поздравить невесту и жениха».

Матараццо рассказывает далее очень подробно о тех празднествах, которыми была ознаменована в Перуджии свадьба Асторре Бальони. Сам автор принимал в них деятельное участие: «...была воздвигнута триумфальная арка из дерева, затянутого сукном, расписанная подвигами светлейшего мессера Асторре, и под каждым из них было

помещено несколько стихов, сочиненных мессер Франческо Матараццо...» Но возвратимся к трагедии.

«Многие полагали, что эта свадьба есть завершение и свидетельство высочайшего положения Бальони, другие же видели в ней недоброе и предчувствовали, что радости суждено обратиться в великую печаль, указывая на многие дурные предзнаменования, которые наблюдались во время свадьбы. В те дни появилась комета с чудовищным пламенем в местности близ Фоссато, которая то здесь, то там была видима, а другая появилась в Неаполитанском королевстве, ужасая и вводя в трепет людей: неслись они по воздуху с неопишным шумом и громом, подобным выстрелу из бомбарды, каковой гром был слышен даже за тридцать миль, и, как это было страшно, я не буду распространяться. Невзирая на то продолжались празднества и потехи в честь новобрачных. И взял на себя заботу еще светлейший Гвидо Бальони женить Карло Бальони, своего племянника: не было у того ни отца, ни братьев, и совсем он был одинок, оттого так и желал Гвидо найти ему жену.

Настало время, пришел час беды для дома Бальони, когда Джулио Чезаре Варани из Камерино мог все козни свои и обманы направить против Бальони, не памятуя, что он с ними был в родстве и в свойстве, не думая ни о благодеяниях, оказанных ему, ни о прежних своих клятвах и уверениях, а только стремясь к тому, на что толкала его собственная натура, побуждавшая быть во всеоружии и наготове для совершения предательств и измен, на каковые он неоднократно уже покушался. И чтобы выполнить дело, на которое предназначен был он самой его натурой, замыслил он против Бальони, что все они во время сна должны были быть зарезаны. Так это и случилось, о чем я сейчас расскажу.

В том заговоре, в том предательстве участвовали трое из светлейшего дома Бальони, в том числе был Карло Барчилья, племянник владетеля Камерино, молодой человек 27 лет или около того, самый бедный из всех в названном роде и самый расточительный; дурную славу он имел среди сверстников и сотоварищей, будучи человеком очень большой силы и ужасного нрава и вовсе беспутным малым. И был он главой и руководителем всех прочих ради того, чтобы угодить владетелю Камерино и чтобы обогатиться самому, а также чтобы захватить в свои руки управление,

принадлежавшее светлейшему дому Бальони. Обо всем он стакнулся и условился со своим свояком, Джироламо делла Пенна, у которого в сердце пылала давнишняя ненависть. Этот Джироламо, как я уже говорил, успел совершить в своей жизни многие предательства, хотя было ему только 28 лет или двадцать девять или около того и был он погружен в беспутство и расточительность, совсем как Карло, с той разницей, что у Карло было больше силы и смелости, а у Джироламо было много душой и телом преданных ему людей, готовых на всякое злодеяние. С некоторых пор, впрочем, держал и Карло возле себя головорезов, изгнанных из Сан-Северино делла Марка, помимо других своих обычных компаньонов, совсем не смыслящих еще по молодости лет. После того как они обо всем уговорились и твердое решение было ими принято, начал Карло подговаривать некоего Филиппо ди Браччио, незаконнорожденного из дома Бальони, обещая, что выведет его в благородное сословие и что отдаст ему четверть квартала Порта Соле, где он жил, и что всем государством он будет управлять вместе с ними, а чтобы лучше удалось их дело, пусть постарается он, чтобы и благородный Грифонетто принял участие в их заговоре. И так как этот Филиппо был человеком уже лет 40 или около того и отличался острым умом, то он не только охотно вступил в заговор, но принялся и Грифонетто запутывать, и, хотя этот последний великое доверие к известному Филиппо питал, сначала он не хотел согласиться на такое предательство.

Однако настойчивость Филиппо была так велика, что он принудил его дать согласие, прельщая, что будет он отныне первым вместе с Карло и в полное обладание получит земли и дома Бальони. А чтобы окончательно его склонить на свою сторону, дал он ему понять, что светлейший Джанпаоло, который был собою виднее всех в доме Бальони, будто бы спит с мадонной Дзенобией, женой Грифонетто, которая была красавицей и которую помянутый Грифонетто пылко любил, а она пылко любила своего супруга, ибо и тот и другой имели вид райских ангелов. Однажды, когда Джанпаоло, Грифоне и мадонна Дзенобия между собою беседовали, нашло на Грифоне от самого сатаны такое затмение, что вообразилось ему, будто бы его жена к Джанпаоло обращается с непристойными словами и знаками, из коих он с уверенностью признал, что светлейший Джанпаоло и соб-

ственная супруга обманывают его, хотя противоположное всеми свидетельствуется и все думают, что тут впутался сам дьявол. Благородный же Грифоне впал в сомнение и в ревность, он дал заговорщикам свое согласие и принял твердое решение тотчас же с прочими приступить к совершению предательства. И пришли тогда к согласию все четверо, а именно Карло, Грифоне и Филиппо Бальони, и Джироламо делла Пенна, и были они весьма рады принять в свою компанию Грифоне, который глупым мальчиком себя показал и не помнил уже ни об отце, ни о дяде, ни о братьях и ни о ком другом, милым сердцу, допустив вовлечь себя в бездну такой великой измены. И так как предприятие их было рассчитано на немалое число людей и нелегко было оно выполнимо, то убедил Карло еще другого свояка, Джироламо делла Стаффа, который равным образом к ним присоединился. Человек то был еще незрелый и нездорового суждения, ибо был молод, в возрасте Карло Барчилья. Кроме того, они выписали Берардо да Корнья, у которого было два брата, один по имени Пьетро Джакомо, другой — Оттавиано, кроме того, еще их родственника по имени Джован Франческо; двоим последним было по двадцать два года или около того, а Оттавиано тот был славный, дюжий солдат. Этому Берардо было сказано, что если они дело сделают, то есть помогут всех Бальони умертвить, то под их власть отойдет квартал у порта Сан-Санне, и так как этот квартал был тогда под властью их собственных родственников, сыновей мессера Пьер Филиппо да Корнья, то, раз убивали Бальони, могли бы убить и вышеназванных сыновей мессер Пьера Филиппо, и весь квартал перешел бы тогда к ним! И когда упомянутый Берардо услышал, как обстоит дело, согласился он на великую измену и, подобно тому как Карло и Грифоне предавали своих дядей и братьев, решился и он предать своих родных. К таковому предательству своих обоих братьев он привлек, хотя и не без сопротивления они согласились, ибо постоянно светлейший мессер Асторре выказывал великую любовь Оттавиано. Таким образом все наименованные выше пришли к соглашению, и все были они весьма юны, а тому Берардо исполнилось приблизительно тридцать восемь лет, и отличался он большим умом и сметливостью; его одного исключая, да еще Филиппо ди Браччио, не было никого среди прочих, кто достиг бы тридцатого года. И когда они

между собою вступили в договор и согласие, не было никого среди них, кто для подобного предприятия собрал бы столько людей, сколько собрал их Джироламо делла Пенна, каковое предприятие задумали они исполнить в то время, как устраивались празднества по случаю свадьбы светлейшего мессера Асторре, когда все члены светлейшего дома Бальони были в сборе, за исключением Маркантонио, сына светлейшего Гвидо, который, как я вам говорил, находился в Неаполитанском королевстве на лечебных купаниях. Вступившие в заговор увидели, что пришло время, когда можно с ними всеми разом покончить, по случаю описанной свадьбы, ибо поистине много было Бальони, и в другом случае не удалось бы их всех истребить, и, что бы там ни было, до этого не дошло бы, если заговорщики не видели, что можно окончить дело начисто, одним ударом.

Тем временем светлейший Морганте (Джисмондо) покинул город и вернулся в Спелло, где из Бальони постоянно кто-нибудь имел пребывание. Как раз тогда жители Тоди совершили нападение на земли вплоть до замка Панталла и пожгли посевы Сфорцино, который был незаконно-рожденным братом светлейшего Джанпаоло и Симонетто, юношей восемнадцати лет. Тогда светлейший Джанпаоло за себя и за своих братьев пожелал отомстить горожанам Тоди и прискакал в упомянутый замок Панталла с двумястами пятьюдесятью всадниками и начал в окрестностях их города производить набеги и разорения. И когда тодийские жители об этом узнали, послали они гонцов к светлейшему Джанпаоло Бальони с просьбой, не угодно ли будет его милости заключить договор с коммуной Тоди, обещая возместить все убытки и исполнить другие условленные пункты. Заметь, что члены светлейшего дома Бальони начали разъезжаться и что, таким образом, всех вместе они не захватят, предатели отложили немного свое дело, чтобы по крайней мере дожидаться, когда вернется Джанпаоло, а покамест все они были лицемерно ласковы на словах, как Иуда некогда по отношению к Христу, имея мед на устах и желчь в сердце. И пока они поджидали, чтобы вернулся светлейший Джанпаоло, и пока его милость пребывал в Панталле, прибыл из Читта ди Каstellо светлейший Вителлоццо с тремястами всадников, и многие утверждали, что отправлялся он в поход против графов Маршано, чтобы

отомстить за смерть своего брата Паоло Вителло, который флорентинцами был убит, однако чего-либо достоверного по этому поводу не известно. Самолично отправился он к светлейшему Джанпаоло, когда этот последний оказался поблизости, чтобы переговорить, не согласится ли милость его на то, чтобы солдаты и люди их вместе расположились лагерем, на что светлейший Джанпаоло охотно согласился, и в конце концов лагеря, тот и другой, были соединены и оба военачальника поселились вместе и ели из одной тарелки, как два родных брата.

Наконец четырнадцатого числа месяца июля возвратился светлейший Джанпаоло в Перуджию, и ни малейшего слуха до светлейших Бальони не дошло о замышлявшейся измене, поговаривали только недоброе о Джироламо делла Пенна, но тому они нисколько не верили, полагая, что у него не достанет ни храбрости, ни дерзости поднять на них руку. Тем более подумать они не могли, что кто-нибудь из их же семейства, в ком текла их же благородная кровь, решился бы войти в подобный заговор, и совсем не предполагали, чтобы дом делла Корнья мог надвое расколоться. Вечером перед той ночью, в какую великое событие должно было произойти и великое предательство должно было свершиться, все заговорщики направились в церковь Сан-Лука, где попросили отпущения грехов и друг у друга попросили прощения, тая великую свою измену, после чего вместе на ночь поужинали, как делает то молодежь, и не расходились, когда пришло время спать. После чего каждый собрал некоторое количество верных людей, и, как только решили они, что те, кого собирались они убить, уже спят, так направились в дом Карло Бальони. И тогда робость и упадок духа овладели ими, и как мертвые стояли они, боясь поднять руку на столь значительное предприятие.

Но у Карло Бальони нашлось больше смелости взяться за дело, чем у всех остальных, взятых вместе, и всех приободрил он, а когда духом он их укрепил, приказал, чтобы по пятнадцати человек отправились к покоям каждого из членов светлейшей семьи Бальони и по стольку же встали на посты у Порта Марцо, у Порта Сан-Савино и в других местах. И чтобы совершилось дело в должном порядке, приказал он: пусть будет сброшен большой камень с лоджии в доме светлейшего Гвидо, и, как только они стук этот услышат,

пусть бросятся они к дверям тех комнат, где спят намеченные синьоры, а если какие комнаты окажутся заперты на засовы или цепи, пусть взломают их дубовыми бревнами, которыми пусть начнут они бить с такой силой, что немногими ударами не только деревянную дверь, но и любую крепкую стену смогут проломить. И вот кинулся Карло с одним своим приспешником по имени Фьораванте из своего дома к дому светлейшего Гвидо, который был с его домом стена в стену, намереваясь открыть дверь, но она оказалась открытой. И тогда вернулся он к остальным, и все сразу двинулись в разные стороны, и он сам направился к покоям Симонетто, а Грифоне — к покоям светлейшего Джанпаоло, а Филиппо ди Браччио — к покоям светлейшего мессера Асторре, вместе с Оттавиано делла Корнья, а Джироламо делла Пенна — к покоям Джисмондо, которого он был первым врагом, а к покоям светлейшего Гвидо направился некто, носивший имя Бернардинелло ди Николо да мессер Григорио из Антиньоли. Но светлейший мессер Асторре спал в ту ночь в доме Грифоне — он не возвратился спать в дом отца.

Наконец подан был знак, а именно сброшен был большой камень, и, когда услышали они грохот от падения той глыбы, все сразу принялись проламывать двери, дверь же в комнату мессера Асторре была отперта ключом, потому что предатель Филиппо приказал заранее подделать ключ. Открыли они упомянутую комнату и застали светлейшего мессера Асторре вставшим с постели без всякого оружия. Или, как мне еще более верные люди говорили, окликнул его Филиппо, и его милость встал и сам отпер дверь, доверяя врагу, но едва отпер, сейчас же увидел множество вооруженных и догадался о злодейской измене. Филиппо и Оттавиано да Корнья — вот кто убил его, и его милость ничего не сказал, кроме того, что назвал предателя по имени и потом прибавил: «Бедный Асторре, ты умираешь как мямля», и больше ничего он не промолвил. И все это видела его молодая жена, и, желая спасти супруга, бросилась она к нему, стараясь заслонить его, как щитом, своим благородным телом; но они нанесли ему столько ран, что должен был умереть светлейший Асторре, и пятой части тех ран было бы достаточно для умерщвления его. Жене его также была нанесена рана, а потом предатель Филиппо сквозь отверстие

широкой раны всунул руку в грудь светлейшего господина и с силой вырвал у него сердце и впился в него зубами, ибо и раньше был его смертельным врагом и имел на него большую обиду. Потом поволокли они его по лестнице, как слугу, как простолюдина, и бросили на улице голым, в чем мать родила. А Бернардино из Антиньоли уже ворвался в горницу Гвидо, и другие проникли в нее. Его они застали вставшим, он бросился в угол, где имел обыкновение ставить одну из своих алебард, и не нашел там ее, и первый удар был нанесен ему секирой, и этот удар его милость отпарировал рукой. Тогда схватили они его за волосы и с такой свирепостью повергли на пол, что и для молодого, крепкого человека такого удара было бы достаточно, и потом набросились враги на его милость и с дикой злобой били его. И так как он, о чем я уже вам рассказывал, был из тех людей, которые верят в предназначение, то произнес он такие слова: «Вот наступил мой час», после чего с поношением и опозорением они его прикончили. Уже и Джироламо проник в комнату Джисмондо, проломив в нее дверь, и тот только отвратил свое лицо назад, чтобы не видеть своей смерти. Когда же светлейший Симонетто услышал шум в доме отца и увидел свет, догадался он об измене и громко раздался повсюду его голос: «Не робей, брат мой Джисмондо!» Воскликая так, услышал он громкие удары в дверь, то Карло Бальони ломился, неся ему смерть, и хотя встревожился Симонетто, но не растерялся, схватил меч и щит и начал обороняться против предателя. Возле него был ранен оруженосец, который в ту ночь в его комнате спал, по имени Паоло, молодой, как он сам, и очень им любимый. И когда светлейший Симонетто увидел, что его верный спутник ранен, стиснул он зубы и принялся упорно теснить врагов из комнаты, пролагая себе сквозь них путь. Он добился того, что ему удалось проскочить через зал в прихожую, он спустился по лестнице и, все еще окруженный со всех сторон врагами, очутился во внутреннем дворе. Вышел он затем и на улицу, где оказались вновь люди, и, насколько было возможности, отбивался и силою своих рук ранил двоих из врагов, из которых один, как я слышал после того, умер. Но все умножались враги, и убили-таки они этого благородного христианина, одетого в одну лишь сорочку, а пока он был жив, столько было в нем силы и доблести, что

никакому человеческому языку того не описать. Поистине был он единственным, кто в течение всей жизни не ведал страха, и, пока он имел еще силу хотя одно слово произнести, проявлял он высокую бодрость, будто не он был побежден, а, напротив, победил других. Если бы только достиг он хотя тридцати лет, то совершил бы такие великие подвиги, что оказались бы они более удивительными, чем совершенные кем-либо другим из всех людей, когда-либо живших; оттого я предоставляю судить вам самим, какой известности достиг бы он и какие деяния, заслуживающие вечной бессмертной славы, совершил бы, если бы только достиг до старости. Вполне уверен я, что Никколо Пиччинино таких великих подвигов не совершил. Он мог бы, конечно, спастись, но чрезмерная храбрость была причиной его смерти, ибо он и не пытался бежать.

Тот, кто направился в покои светлейшего Джанпаоло, был это Грифоне, который был на то ими назначен; туда же явился и Карло, хотя это было не его дело, ему на долю выпало ведь идти к Симонетто. Но так как он особенно опасался Джанпаоло, то и направился сам туда вместе с Грифоне и прочими. Пробираясь к горнице, где Джанпаоло обычно спал, вошли они в комнату, где оказался только один из его приближенных; его они и убили, именно Карло убил его собственноручно, полагая, что то светлейший Джанпаоло. Когда они вслед за тем различили, что то не он, решили они подняться наверх и, когда всходили по лестнице, увидели наверху, кого искали, с круглым щитом и мечом в руках. Был он в одной рубашке, и при нем находился его очень им любимый оруженосец по имени Маралья, перуджиец, который держал копье в руке, и когда враги, намереваясь убить его господина, стали подниматься по лестнице, то помянутый Маралья первого из них ударил копьем в нагрудный панцирь с такой силой, что сбросил его головой вниз по ступеням, и далее он так ловко действовал копьем, что его господин успел отступить назад к слуховому окну и выскочить на крышу дома. Он побежал по крышам, достиг кровли дома Грифоне и хотел спуститься во двор, так как еще не знал, что Грифоне участвует в заговоре, и даже беспокоился о нем и оттого хотел проникнуть к нему сквозь слуховое окно соседнего с его домом Нового Университета. Но потом заподозрил он, как бы не стали враги его тут под-

жидать, что и было в действительности, ибо они считали вероятным, что он спустится в этот двор. На сей раз умудрил его Господь осторожностью, и пришло ему на ум спуститься в дом одного горожанина. Так он уже было и сделал, но горожанин тот был боязлив и отказался впустить его к себе. Тогда повернул он назад по крышам и спустился в дом, где жили некие студенты; они все тоже перепугались, за исключением одного, по имени Акилле де ла Мандола, который проявил мужество и обещал умереть за него.

И пока происходило все, о чем я сейчас рассказал, направился Грифонетто убивать сына светлейшего Гвидо — мессера Джентиле, протонотария. Застали они его садящимся на коня у лестницы Сант-Эрколано; он как раз собирался ехать на шум, и многие удерживали его, умоляя не ездить. И когда он встретил врагов, не будучи еще уверен в их намерениях, приблизился он к ним, и те устремились на него. Он же быстро повернул коня и ускакал, шпоря и хлеща плетью лошадь, которая все норовила остановиться, и угодно было Господу, что выскочил-таки он из города. И так как мессера Джентиле они упустили, то двинулись к дому Ридольфо Бальони, который в своем саду у Порта Сан-Пьетро жил; недавно он этот сад завел, и была его калитка рядом с церковью Санта-Мария Дельи Анджели; через калитку и скрылся светлейший Ридольфо в церковь Санта-Мария Дельи Анджели, переодевшись женщиной, и как был он болен французской болезнью и не мог ходить, то дожидался там, пока приведут ему коня. И когда уже он сел верхом, показались враги, и он дал шпоры коню и от них ускакал. И тогда они отправились умерщвлять сыновей мессера Филиппо да Корнья, но когда дошли до их дома, смутились духом, и представилось им, что надо кончать смертоубийство.

Уже почти вовсе рассвело, и светлейший Джанпаоло очень тревожился тем, что не мог узнать, кто из своих мертв, а кто жив. Он немного подкрепил силы, так как казалось ему, что весь он от жажды горел, затем взял студенческий плащ и закутался в него. Один из студентов вышел на улицу и, увидя, что никого нет, дал знак, откашлявшись. Тогда вышел и светлейший Джанпаоло на улицу и, идя меж двумя студентами, достиг Порта ди Борнья и так покинул город.

Матаратцо рассказывает далее пробуждение Перуджи в утро 15 июля, сменившее ночь «Кровавой свадьбы». Не-

убранные трупы, лужи крови на улицах свидетельствуют о случившемся и собирают толпы любопытных. «Когда было найдено на улице тело Асторре Бальони и тело Симонетто, собравшиеся вокруг них люди и в особенности иностранные студенты сравнивали их с древними римлянами. Настолько черты их были исполнены благородства и величавости, и у Симонетто находили они то выражение отваги и гордости, которое никогда не покидало его при жизни и с которым сама смерть не могла теперь совладать». Убийцы же не встретили ни в ком сочувствия. Апология совершившегося, которую искусный оратор Карло Барчилья счел нужным произнести перед видными гражданами Перуджи в зале Делла Мерканция, была встречена холодно. Среди заговорщиков немедленно начались раздоры. В семье Грифонетто участие его в измене вызвало бурю негодования со стороны женщин.

Его мать Аталанта Бальони и его жена Дзенобия надели траур и бросили его дом, захватив с собой детей. Мужественная Аталанта взяла при этом под свою защиту и детей Джанпаоло Бальони. Упавший духом Грифонетто ожидал возмездия, и ему пришлось очень недолго ждать. Оставшиеся в живых и ускользнувшие от врагов Бальони проявили замечательную энергию. В один день Джанпаоло успел собрать войско и уже 16 июля двинулся на Перуджию. Почти без сопротивления жаждавшие мести Бальони ворвались в городские ворота. Начались поиски виновников злодеяния. Но предоставим опять Матарацио рассказать жалкий конец Грифонетто.

«Уже весь город взялся за оружие, те за эту партию и те за другую, и Грифонетто услышал тревогу, когда он вновь был у матери, чтобы упросить ее, а она вновь не пожелала его слушать, и он расстался с нею очень неохотно, много вздыхая и говоря: больше уж не вернусь я к вам и не раз вам захочется говорить со мной и будет уже нельзя, о мать жестокая к впавшему в отчаяние сыну! И так, с рыданиями и проливая слезы, сел он в полном вооружении на коня и поехал навстречу врагу. Достигнув Порта Сан-Пьетро, наткнулся он на спасавшегося Джироламо делла Пенна, и Джироламо уже было устремился на него, приняв его за врага, но он крикнул «Гриффа, Гриффа» — и Джироламо ускакал. И так как благородный Грифонетто уже заметил врагов и не нашел

ни Карло Бальони, ни кого-либо другого из своих единомышленников, то повернул коня и направился к площади, где встретил Филиппо ди Браччио с другими людьми, которые не знали, что делать, ибо ни Джироламо, ни Карло не было среди них. Карло уже успел бежать и скрыться за пределами городских стен, а Джироламо делла Пенна послал только своих людей навстречу врагам, чтобы выиграть время и успеть спастись. Светлейший Джанпаоло въезжал тем временем в город как сокол на своем боевом коне и повстречал одного из вражеских людей, ехавшего верхом на кобыле, принадлежавшей светлейшему мессеру Асторре. Он тотчас же узнал лошадь, приблизился к нему и собственным мечом нанес ему такой удар в горло, что почти совсем отделил голову от туловища, и тот умер прежде, чем, свалившись с лошади, достиг земли. Была то первая кровь, пролившаяся у врагов, и сделал то Джанпаоло собственноручно. И уже получили подкрепление враги, и, первого из них уложив, Джанпаоло заметил Джован Франческо да Корнья, и тотчас устремился на него, и вступил с ним в жестокое единоборство, и, долгое время не будучи в состоянии ни свалить, ни поранить его, встал он на стремена и замахнулся мечом с такой яростью, что, промахнувшись, потерял равновесие и едва не упал вместе с лошастью. Сопровождавшие быстро его подхватили, так что он не упал, и конь его встал опять на ноги, и в это время вышеназванный Джован Франческо успел бежать. Лилась уже кровь предателей, и кто из них являл больше смелости, тот скорее других и погибал. Бились Джанпаоло и его воины с великим рвением, стремясь проникнуть в середину города, относительно которой опасались, что не взять ее силою оружия, а если бы и удалось взять, то боялся Джанпаоло пролить слишком много крови со своей стороны, и оттого употреблял он все усилия, чтобы ворваться туда, и наконец посчастливилось ему, с небольшим количеством конных людей, прорваться у церкви Сант-Эрколано сквозь ворота под госпиталем Мизерикордия.

Хотя Карло и Джироламо уже бежали, все же догадался Грифоне, что надо занять те ворота, куда хотел ворваться светлейший Джанпаоло, и когда он направился к тем воротам и приблизился к входу в госпиталь, у мужской палаты как раз столкнулся он со светлейшим Джанпаоло, который уже успел в ворота проникнуть. И когда признал его свет-

лейший Джанпаоло, то бросился на него и приставил меч к горлу его со словами: «Прости тебе Господь, изменник Грифоне, так это ты! Ступай же с Богом, что до меня, то я не стану по-твоему марать руки в крови своего рода, как ты их измарал!» И, произнеся такие слова, повернулся к нему спиной светлейший Джанпаоло и не пожелал его прикончить. Но едва отвернулся его милость, принялись тут солдаты наносить юноше раны. И многие утверждают, что это начал мессер Джентиле Бальони, а другие — что сделал то Филиппо Ченча, командир отряда всадников светлейшего Асторре, и последние особенно настаивают и доказывают свою правоту. И столько ранений было нанесено благородному телу юноши, что распростерлись наконец на земле прекрасные его члены. Когда весть о том дошла до дорогой его матери и возлюбленной его супруги, тотчас явились мать и жена, чтобы увидеть его еще живым, и, когда они к нему приблизились, все нападавшие поспешно покинули его, ибо никто не желал быть узнанным матерью его или женой. Те же застали его еще живым, и, рыдая, сказала мать: «Сын мой, вот твоя впавшая в отчаяние мать, которая хотела бы говорить с тобой, но ты уже не можешь, как тогда верно сказал!» Обратил сын взор свой к лицу матери, а она настолько была благоразумной и мудрой, что принялась плача увещевать его, чтобы он простил всех, кто причинил ему смерть, и чтобы сделал рукой знак прощения. Протянул тогда благородный юноша правую руку матери и сжал ее руку и тотчас вслед за тем испустил дух, расставшись навеки с тою, которая благословляла его теперь, а не проклинала, как прежде. Какими горькими слезами залились те крепко любимые им мать и жена, когда увидели уличный камень, омоченный его кровью! Какова была печаль супруги при расставании с нежно любимым супругом — этого я не берусь описать, также и горя матери, которая ради любви к нему оставалась вдовой. Перенесли тело в госпиталь, и так поражена была скорбью безутешная мать, что вместе с невесткой, еще омоченные кровью благородного Грифоне, отправились они на площадь, и не нашлось никого, кто был бы так жесток, что убил бы их, покорно встретивших бы всякую смерть, напротив, от всех было оказано им уважение. Взяли затем тело Грифоне и вынесли на площадь для устрашения врагов. И по Промыслу Божьему, как ровно в двадцать два часа лег

в гроб светлейший мессер Асторре, так в тот же час следующих суток и Грифоне лег в гроб».

Горе Аталанты, отчаяние Дзенобии увековечены Рафаэлем в его «Снятии со Креста» галереи Боргезе. Картина эта была заказана Аталантой пять лет спустя после перуджийской трагедии. В фигуре юноши, несущего Тело Спасителя, Рафаэль написал портрет ее сына Грифонетто. На нас эта композиция не производит того впечатления, которого, вероятно, искала в ней Аталанта Бальони. Для передачи человеческих страстей, человеческой драмы не был призван полубог искусства, обладавший сердцем холодным, как мраморное сердце вырытых из земли муз и богов. Нет большего контраста между слепыми силами, владевшими жизнью и смертью в стенах темного средневекового города, и светлым разумом классического века, который, в лице юноши Рафаэля, с бесстрастным восхищением глядел на прекрасные героические тела Асторре и Симонетто, не помня о насилии, бросившем их на мостовую, и не видя источаемой ими горячей крови.

Путиами Пьеро Делла Франческа

1

Лет десять тому назад, в туманное утро марта, я шел по улицам Перуджии, чтобы сесть в ранний дилижанс, поддерживающий сообщение умбрийской столицы с городами и деревнями долины верхнего Тибра. Гостиничный слуга, принеся за мной чемодан, снял фуражку, желая доброго путешествия; кучер взял вожжи в руки, и маленькая каретка, почти заполненная тремя-четырьмя сонными фигурами, медленно заколебалась мимо темных стен. Уж нет давно этого столь мало совершенного умбрийского дилижанса: большие автомобили возят теперь путешественников гораздо удобнее и быстрее в Умбертиде или Тоди. Но жалеть ли о тех четырех часах, истраченных в веками пахнущей провинциальной «почте», о неторопливости сменяющихся сельских картин, видимых сквозь ее дребезжащие стекла, — весенних виноградников, цветущих деревьев в коричневой

ограде, бесшумно катящейся желтой реки с встающим над ней молочным утренним паром... Умбертиде лежит на самом берегу Тибра, в том месте, где река круто поворачивает на юг и ее долина заметно сужается. Была ярмарка на приречных песках и лугах этой большой зажиточной деревни; по всем дорогам, ведущим к ней, тянулись, скрипя, повозки, запряженные белыми волами; со всех сторон вели и гнали на мену или продажу этих священных зверей. Повсюду слышалось их мычанье, прерываемое лишь блеянием овец, криком осла, коротким возгласом погонщика или хлопанием пастушеского бича. Прислушиваясь к утреннему хоралу умбрийской деревни, стекались к незамысловатой трактирши коренастые знатоки воловьих достоинств, медлительные, серьезные, в черных, надвинутых на глаза шляпах, с длинными тосканами в зубах и кнутами в руках.

В церкви Умбертиде маленький краснолицый священник кончал свой урок разместившимся на скамьях детям. Довольные неожиданным интермеццо, они весело помогали снимать фарфоровые подсвечники, стеклянные цветы и прочие украшения, собранные деревенским вкусом на алтаре, увенчанном одной из превосходнейших картин Синьорелли. Священник самолично отдернул занавеску, и картина открылась. То был действительно выдающийся Синьорелли хорошей поры. Два старца, взобравшиеся по лестнице, снимали тело Спасителя с креста перед взволнованной группой женщин. На розоватом, бледнеющем к горизонту и зеленом вверху небе Синьорелли вырисовывались драматические кресты разбойников; белое скипевшееся облако проплывало над ними, как парус. Все было полно равновесия в этой искусной композиции и важного изящества в фигурах и лицах, в широких одеждах, написанных золотисто и жарко.

Вместе с детьми и старым священником мы разглядывали узенькие пределы, окаймлявшие внизу алтарный образ. Несение Креста и Голгофа были изображены в двух правых из них, но в левой художник дал волю обычному своему любопытству к военным эпизодам кватроченто. Отряд всадников, с длинными копьями, знаменами и геральдически разубранными конями, переходил здесь вброд реку, на берегу которой виднелись палатки военного лагеря. Так вспоминал Синьорелли ученый маневр какого-нибудь

современного ему *gran capitano*¹⁷⁷. Долина верхнего Тибра была излюбленным театром «гуманных» войн Ренессанса, и Ангьяри, прославленное битвой не в силу того кровопролития, которым славятся битвы наших варварских времен, но лишь благодаря связанному с ним воспоминанию о художественном единоборстве Леонардо и Микеланджело, находится недалеко от Умбертиде, в верховьях исторической латинской реки. Тибрский пейзаж с уходящими одна за другую цепями гор видим мы на фоне предела Синьорелли. Мы видели его вновь, выйдя из церкви, бродя среди шума сельской ярмарки, спускаясь к плещущим водам желтой реки, где грузно залегли шелковисто-белые вола с меланхолическими и влажными глазами, отразившими бледность весеннего утреннего неба, серебро облаков и синеву горных далей.

2

Борго Сан-Сеполькро, родина Пьеро делла Франческа, было целью этого весеннего путешествия. Маленький городок, обнесенный со всех сторон сохранившейся крепостной стеной, гостеприимен, тих, приветлив. Статуя великого художника возвышается на площади, свидетельствуя, что не забыта память о нем согражданами. Сам Пьеро, при всех своих многочисленных путешествиях, оставался верен родному городу. Вазари рассказывает о нескольких домах, которые приобрел он здесь к концу своей жизни. Быть может, и не совсем верно предание, по которому стена в доме Колакионни, сохранившая почти до наших дней фрескового Геркулеса Пьеро, слыла уцелевшей частью мастерской художника. Напрасно, впрочем, стали бы мы искать теперь этого Геркулеса в доме сенатора Колакионни: в новейших указателях значится он в бостонском собрании Mrs. Gardner, и, что печальнее всего, испорченным.

Коллекционерское рвение принесло, конечно, немало ущербов искусству, но ничем не лучше его во многих случаях и государственное ученое собирательство. Все эти огромные и великолепные музеи чужих столиц хочется помянуть недобрым словом, когда в скромном соборе Сан-Сеполькро видишь пустое место, до сих пор оставшееся после «Крещения» Пьеро. В шестидесятых годах эта дивная картина

была куплена за три тысячи лир и вывезена в лондонскую Национальную галерею. И как недостает ее здесь, с волшебностью ее пепельно-серых тел, серебристым воздухом, сурово-нежными ангелами в венках из роз и оливковых листьев и осколком фаянсово-голубого неба в реке! Краски Пьеро, такие единственные, ни с чем не сравнимые краски, можно еще видеть, по счастью, в маленькой пинакотеке Сан-Сеполькро, сохранившей в своих стенах некоторые вещи художника, перенесенные сюда из церквей. Сложный полиптих «Мадонна делла Мизерикордия», состоящий из многих отдельных фигур святых, расположенных вокруг центрального изображения, относится несомненно к ранним работам Пьеро. Лишь в самое последнее время художественная критика вступила, кажется, на правильный путь в розысках о происхождении искусства Пьеро делла Франческа. Доменико Венециано, с которым Пьеро в молодости работал в Перуджии и во Флоренции, не был, по-видимому, первым его учителем, но если бы и был, не объяснил бы вполне всех колористических необыкновенностей, отмечающих живопись Пьеро с первых шагов. Кое-кто из историков съенского искусства обратил внимание на близость «пепельностей» Пьеро и его угашенно-розовых и серебристо-голубых красок к сходным краскам Доменико ди Бартоло и особенно Сассетты, работавшего одно время в тибрском городке. Позднее один из виднейших мастеров съенского кватроченто, Маттео ди Джованни, был как раз уроженцем Борго Сан-Сеполькро, и в его первых вещах, равно как и в некоторых работах другого съенца, Бенвенуто ди Джованни, заметно влияние Пьеро. Эта связь великого мастера со Съеной делает его прежде всего художником «всей Тосканы», ибо надо ли здесь напоминать, что именно Флоренция, с другой стороны, напитала его энтузиазмом архаического и героического искусства в дни, когда свежи еще были росписи Мазаччио в Кармине и когда работали в благородном соревновании Паоло Учелло, Андреа дель Кастаньо и Доменико Венециано.

Сияющему воздуху картин Пьеро не могли его научить, однако, ни съенцы, ни флорентийцы. После всего, что видено было в Италии, с величайшим восхищением вглядываешься в тайну его «Воскресения», занимающего одну из стен маленькой пинакотеки. Фреска эта торжественна и проста,

и перед ней никому не пришлось бы объяснять, что такое монументальное искусство. Христос, бодрствующий за весь мир, и воины, погруженные в тяжелую дрему у пустеющего саркофага, окутаны очарованностью весеннего рассвета. Все светится так тихо и волшебно в этот таинственный час — бледное, серо-голубое небо с белыми облачками, гладкие стволы деревьев и тонкие сети их безлиственных ветвей, пепельная земля и серебристо-розовый плащ Спасителя. И в этом всюду разлитом сиянии — душа искусства Пьеро. Его глубокая и древняя религиозность, более мудрая, более важная и более всеобъемлющая, чем церковная религиозность какого-нибудь Фра Анджелико.

Фреска Пьеро спиритуальна насквозь и в то же время полна энергии формальных борений. Чисто флорентийскому энтузиазму остался предан художник в этих трудных и разнообразных позах уснувших воинов. Кто мог бы так верно найти изгиб спины у солдата в зеленом плаще и красноватом шлеме или с такой силой посадить великолепную римскую голову на мощную шею следующего воина и с такой чуткостью передать напряженность его правого плеча. В четырех этих фигурах флорентийское кватроченто, поглощенное фигурной страстью, нашло одно из высших своих достижений. Но с неизвестной Флоренции впечатлительностью чувствовал Пьеро, кроме того, значение отдельных красок — зеленой, алой, лиловой и золотисто-коричневой, красок одежд — и общую их гармонию, их «сгорание» в жемчужности и серебре рассвета. Дыхание каких-то безмерностей мира, природы, ощущаемой так, как ощущали ее лишь древние, господствует здесь над всем: над формальной темой фигур и даже над темой христианского воскресения.

Пейзаж тибрской долины, который глубоко любил Пьеро, не уставая писать его и в фоне лондонского Крещения, и в фоне Иеронима венецианской Академии, — этот пейзаж видел я воочию, направляясь из Борго Сан-Сеполькро в Монтерки. Был нежный и матовый весенний день с облаками, сиявшими от скрытого позади них солнца, с благотворным теплым дождем, перепадавшим время от времени на тосканскую землю. Борго Сан-Сеполькро — Тоскана, в этом нельзя сомневаться, встречая свешивающиеся карнизы крыш, группы черных кипарисов, возникающие то здесь, то

там впервые, после бедной ими Умбрии, кубические и коричневые зубчатые кастелли на вершинах пологих холмов.

Один из этих кастелли обозначает место селения Монтерки. В стороне от него, в укрытой ложбине расположилось кладбище, где на стене часовни Пьеро делла Франческа написал Богоматерь Рождения. Старик сторож медлил принести ключи, удивленный и как бы даже испуганный редким иностранцем. Пока он совещался со своей старухой, я видел сельские могилы, заросшие весенней травой и дикими голубыми гиацинтами, слушал птиц, гнездившихся в еще безлиственных ветках деревьев. Я видел потом, когда открылась дверь часовни, благоговейный светло-мистический облик Мадонны дель Парто: ее трепетно-неправильное лицо с живыми глазами и опущенными книзу углами губ, ее странно расстегнутое на чреве серебристо-голубое платье, ее ангелов в вишневой и зеленой туниках, которые откидывают симметричным движением балдахин, усеянный увядшими золотыми букетами и сияющий внутри перловым атласом. Я видел в тот изумительный день одно из величайших чудес сельской Италии.

3

За перевалом, делящим воды Тибра и Арно, на склонах Казентинских гор, перед широчайшими горизонтами Вальдикьяны лежит Ареццо. Жившее большой исторической жизнью в ранних веках Возрождения, оно лишено, однако, и тени той во всем подчеркнутой самостоятельности, которой переполнена Сьена. Против Флоренции этот четвертый по значению город Тосканы не боролся с неукротимой энергией, с какой боролась Пиза. Он покорился своей участи давно, без напрасных усилий, без затаенной вражды, и мы тщетно стали бы искать какое-то особое историческое лицо Ареццо, кроме являемого им всюду флорентийского лика.

Всюду напоминают Флоренцию улицы Ареццо, часто, впрочем, неожиданно широкие и прерывающиеся многочисленными площадями. Город обилен воспоминаниями о родившихся в нем великих людях Италии. Не только Петрарка, Аретино и Вазари были уроженцами Ареццо, но и Микеланджело родился здесь поблизости и был вспоен этими долинными просторами, этим чистым воздухом

Апеннинских предгорий. Город обилен достопримечательностями, и все же чего-то не хватает ему, и не вызывает он в душе той безотчетной, ни на чем определенном не основывающейся симпатии, какую вызывают Сьена, Витербо или Монтепульчиано.

В музее Ареццо, забыв о многочисленных местных мастерах треченто и даже об интересных вещах редкого и странного Бартоломео дела Гатта, смотрит приезжий с восторгом на римские сосуды с рельефами из красной глины. Почти исключительно лишь фрагменты дошли до нас от хрупкого искусства, которым славилось Ареццо в античном мире. Могли ли эти ломкие, столь тонко облюбованные создания одного из совершеннейших «малых» искусств быть предметом вывоза? Их не встречаешь в других раскопках Италии, и в самом Ареццо находки их относительно редки. Нервное изящество лучших римских гипсов, чеканная точность лучших греческих монет соединены здесь в этих маленьких глиняных рельефах, отливающих до сих пор красным огнем, некогда закалившим их в мастерской латинского гончара. Ради одного того, чтобы видеть их, никто, кому дорога античность, не должен на пути из Флоренции к Риму миновать Ареццо и обойти его скромный провинциальный музей.

Не этим, однако, более всего знаменито Ареццо. В хоре местной францисканской церкви Пьеро дела Франческа, достигший полной силы и зрелости искусства, написал свое величайшее произведение. Гирляндайо, исполнивший подобный же фресковый цикл во флорентийской Санта-Мария Новелла, осуществил его лишь при помощи целого ряда помощников и учеников. Ничто, напротив, не указывает, что фрески Пьеро в Ареццо написаны при участии более чем одного-двух подмастерьев, нигде и ни в чем не заметных. Все главное в них, все сколько-нибудь важное написано рукой самого мастера, работавшего здесь в течение десяти лет, от 1454 до 1464 года. Быть может, замечательнейшие из всех фресковых росписей кватроченто видим мы на двух высоких стенах суровой францисканской церкви в Ареццо. Перед ними следовало бы провести дни, недели, чтобы видеть и помнить каждую из бесчисленных их фигур, написанную мастером, не знающим безразличия, не устающим находить в каждой новое значение формы и краски. При том общем лишь впечатлении, которое удерживает путешественник,

фрески Ареццо остаются видением какого-то торжественно-радостного покоя и воздушно-серебряной светлости. Художник избрал темой легенду о Святом Кресте, которую писал до него один косноязычный джоттеск, Аньоло Гадди, во флорентийской церкви Санта-Кроче. Апокриф провел его воображение через мифические века, от первых сынов человеческих, присутствующих при смерти Адама, к встречам Соломона с царицей Савской, к пророческому сну Константина, к верозаступническим битвам против Максенция и против Хозроя. Христианский миф этот разворачивается в ряде не личных каких-нибудь драм, зиждущихся на эмоциях отдельных людей, но в последовательности событий, слагающих судьбы всего человеческого рода, его историю. Не религиозно-эмоционального, но объективно-исторического изобразителя требовала легенда, и лучшего не могла бы она найти, чем эпический и объективнейший Пьеро делла Франческа.

События апокрифа видел он в обстановке чудесной древности и сказочного Востока, среди пейзажей с мощными деревьями, готовыми раскинуть ветви свои над всем миром, среди толп, где мешаются наряды современной ему Италии с фантастическими одеждами чужеземцев. Из флорентийцев только один Мазолино выказывал такую любовь к живописным восточным одежаниям и головным уборам. Что-то от этого наследства Пьеро охотно унаследовали позднее ранние венецианцы цикла Якопо Беллини.

Состояние фресок местами печально: стерта временем почти вся правая половина прекрасной битвы против Максенция. Сильно побледнела расположенная в самом верху на правой стене фреска смерти Адама, которую так трудно рассматривать снизу. Но ее надо разглядеть — надо видеть удивительнейшую, быть может, из всего, что сделано Пьеро, группу вокруг умирающего прародителя, архаическую до таинственного и жуткого в своей буквальности совпадения с греческой архаикой, в конструкции фигур, в их позах и даже в типах лиц. И ниже на этой правой стене, в общем более удачной, чем левая, надо видеть не только женщин царицы Савской, с их мечтательным взглядом, длинной шеей и полуулыбкой опущенного в углах рта, но и замечательные своей ясностью и жизнью портреты флорентийцев кватроченто, сопутствующих царю Соломону в его библейском

свидании. Отлично сохранилась, к счастью, левая часть фрески с коленопреклоненной царицей, с группой ее нежных дам, из которых одна клонит свое лицо к влюбленному юноше, с лошадьми и конюхами в пейзаже воздушных гор и раскидистых деревьев.

Две битвы заканчивают внизу обе стены. Над ними, видимо, более всего потрудился Пьеро делла Франческа. Движение, натиск, страсти борьбы не удались, быть может, художнику, слишком созерцательному и ясному, слишком процессиональному и торжественному. Победу Константина, поражение Хозроя видел он лишь как радость сияющих воздухом красок — белых коней, голубого неба, отражающегося в чудесной зелено-голубой реке, серебристых лат, веронезовых и алых камзолов, копий, предвосхищающих «Las Lanzas»¹⁷⁸ Веласкеса, знамен, рыжего с черным орлом и красного с зеленым драконом. Фигуру за фигурой, краску за краской должны были бы мы изучать в битве Хозроя, где искусство Пьеро достигло последней сложности. Но и войдя, хотя бы однажды, в хор францисканской церкви Ареццо, пойдем, конечно, сразу что-то главное в этом искусстве, что-то подобное молодому, полному несказанной силы пророку в широко падающих одеждах, с вьющимся свитком в правой руке и с архаической головой, посаженной на круглящиеся плечи, которого в дымно-сияющих красках написал Пьеро делла Франческа высоко на правой стене.

4

В готическом соборе Ареццо встречаем замечательный фрагмент искусства Пьеро — фреску Магдалины в левом трансепте. Качествами высочайше развитого стиля отмечена эта фигура, по-видимому, одна из последних, какие успел написать Пьеро перед постигшей его к старости слепотой. Вновь нервное лицо с трепетно-живым ртом, высокая шея и величественно-круглящиеся плечи, вновь поза торжественная и покойная, и вместе с этим какая-то новая, очень большая свобода, большая классическая плавность полных воздухом широких складок. В этом новом стоит Пьеро на пороге искусства чинквеченто, и в сильной живописи этого зеленого платья и красной драпировки

он предвещает великих венецианцев. Какие-то начала и концы всего итальянского Возрождения необыкновенно сближены здесь.

К искусству Пьеро делла Франческа всякая художественная история относилась всегда с уважением. И тем не менее мало понято было это искусство и недостаточно оценено значение его для Италии. Что-то есть в Пьеро, что делает трудным подход к нему, что исключает возможность обычной характеристики, построенной на интересе психологическом и доступной эмоции. Обычной критической «нескромности» живопись его ставит предел: непроницаемым остается мастер, строго замкнувшийся в своем объективном творчестве. Беренсон почувствовал это, когда заговорил об «имперсональности» искусства Пьеро. «Имперсональность — вот свойство, благодаря которому очаровывает он нас, вот самое выдающееся его качество, и делит его он с двумя художниками: с безымянным ваятелем парфенонских фронтонов, с Веласкесом, писавшим никогда не обнаруживая никаких эмоций». Эпическая стихия, нечто надчеловеческое владело искусством Пьеро, и, чтобы подняться к уровню его воззрений, должны были бы мы обладать той душевной способностью, которой располагало античное сознание, мыслившее где-то между миром богов и людей мир полубогов и героев.

Такое «ничье и всеобщее» по самому своему существу искусство должно было занять очень важное место в общих художественных судьбах Италии. С величайшим удовлетворением видим мы наконец, что автор колоссального труда, подводящего итоги итальянской художественной истории, Адольфо Вентури ставит в центре развития всей итальянской живописи именно живопись Пьеро делла Франческа. Вторая часть его «Живописи кватроченто» построена вокруг распространения искусства Пьеро в Средней Италии, и третья часть — вокруг распространения того же искусства в Италии Северной. Вентури удалось доказать, что не только Лука Синьорелли, Мелоццо да Форли и Лоренцо да Витербо были учениками Пьеро, но и Перуджино и та группа провинциальных мастеров, из среды которой явился Рафаэль. Отец Рафаэля Джованни Санти недаром прославил Пьеро в своих простодушных виршах.

С другой стороны, живопись Пьеро стала исходным пунктом многих явлений североитальянских. Феррара, где много

работал художник, сделалась очагом его искусства. Не один Франческа Косса многим обязан ему, но и ряд мастеров, работавших в Модене, в Парме. Мантенья в молодости был под явным его влиянием, и нетрудно было бы установить связь искусства Пьеро дела Франческа с искусством Джованни Беллини. Винченцо Фоппа, родоначальник ломбардской школы, во всей своей деятельности помнит о Пьеро, и, когда в Ломбардии появляется Браманте с живописными традициями ученика Пьеро — Мелоццо, — традиции эти дают отпрыск в виде Брамантино, в виде Гауденцио Феррари, столь близко иногда предвещающего Веронезе.

В искусстве итальянского Возрождения с влиянием Пьеро связано, таким образом, все, что носит в себе начало живописности, построения видимостей из света и краски. В том было как бы противоядие флорентийскому взгляду на вещи, видению мира пластического, рельефного, раскрашенного. Было бы интересно проследить борьбу этих двух воззрений, борьбу, от которой не было свободно искусство самого Пьеро. Флорентийское восприятие победило в конце концов повсюду в Италии, кроме одной Венеции, когда на помощь ему пришла светотень Леонардо. Но то немногое, что осталось от великого ученика Пьеро, Мелоццо да Форли, свидетельствует, как близко был один момент кватроченто к чисто живописным возможностям, достигнутым лишь столетие спустя одними венецианцами.

Поглощенный труднейшими задачами живописи, замкнутый и строгий мастер из Борго Сан-Сеполькро, геометр, наблюдатель природы, автор ученого трактата о перспективе, был желанным гостем каждого итальянского города, каждого круга образованных людей, каждого просвещенного двора кватроченто. Ареццо, Перуджия и Флоренция видели его работающим в своих стенах. Он жила при дворе Малатеста в Римини, Монтефельтро в Урбино и д'Эстэ в Ферраре. Нет никаких сомнений, что ему случилось побывать и в Болонье, и в Венеции, и в Риме, особенно где папа Сикст IV заказал ему исполнить росписи в Ватикане, ныне утраченные. Этот великий живописец, великий ученый «*monarca alli tempi nostri*», как назвал его Лука Пачиоли, был и великим путешественником. Его жизнь делили между собой тихое сельское Борго и пути всей Италии.

На путях от долины верхнего Тибра к Урбино, видевшему неоднократно Пьеро делла Франческа гостем радушного Федерико ди Монтефельтро, лежит Губбио, где ничто, впрочем, не напоминает о великолепном художнике, о блистательных судьбах искусств кватроченто. Странный этот город удивляет своей отдельностью, малой связью с соседней Умбрией и дикой суровостью, столь отличной от приветливого Урбино. Есть что-то даже неитальянское в первом впечатлении от Губбио, расположившегося на фоне двух лысых кристаллических гор и делящего его узкого глубокого ущелья. Стремящаяся сквозь город горная речка шумит так, как шумит она где-нибудь на Кавказе, и так же, как там, сверкает безоблачное весеннее небо над голубоватыми скалами, над горизонтальными рядами черных крыш, среди которых встает в лиловатом или розовом дыму одинокое цветущее дерево.

Для искателя живописностей Губбио полно исключительного интереса. Вдоль русла глухо рокочущего Метавра раскинулись целые кварталы заброшенных ренессансных дворцов, обращенных в жилище пролетария, с прорубленными в их стенах окнами, с лоджиями, забранными кирпичом, с гербами и рельефами, закопченными дымом очага. Тропы, окаймленные стенами, увитыми плющом, вьются, поднимаясь от реки в верхнюю часть города. Здесь, опираясь на примкнутые к скале готические основания, Палаццо деи Консоли возвышает свой увенчанный зубцами куб и тонкую, как стрела, башню. Древний романский собор, с химерическими символами евангелистов, врезается в самую скалу, и напротив него романтической руиной раскинут предоставленный природному запустению дворец урбинских герцогов, с дворами, заросшими травой, с великолепными террасами, ныне усаженными прозаическим луком, с залами и кабинетами, где ничто не говорит более о прошлом, кроме герба над уцелевшим камином или дверью и торжественных букв F. E. Ducas.

Из владений урбинских герцогов Губбио, с его обширной котловиной виноградников и удобных земель, было самым завидным. О процветании города, о высоте ремесла его не надо напоминать тем, кто при слове «Губбио» вспоминает

майоликовые блюда или аптечные «альбарелло», где глубокая синева так гармонично сочетается с огнисто-рыжей краской, с яблочной зеленью и белой глазурью, вырисовывая профили легендарных дам и аллегорических добродетелей или сцены христианских чудес и античных мифов. Вместе с другими апеннинскими городами — Урбино, Деруттой, Урбанией (Кастель Дуранте), куда ведет это узкое ущелье Скеджи, Губбио остается одним из прославленных в истории итальянского фаянса мест, резиденцией знаменитого мастера Джорджо Андреоли. Ученики Пьеро делла Франческа, анонимы, так своеобразно следовавшие иногда увлечениям большого искусства, но наряду с ними и сам Синьорелли, сам Мелоццо да Форли, работали для прекрасного ремесла, покорившего себе всю область между Фаэнцой и Пезаро.

Губбио не успело, однако, сохранить почти ничего из удивительного своего старого производства. Любители и историки восхищаются первоклассными «Губбио» в музеях далеких европейских столиц, куда попали в конце концов эти чудесные блюда, предназначенные в дар новобрачной, или эти сосуды, хранившие в себе фантастические специи старых аптек. Любителям искусства предоставляет опустошенное Губбио утешиться Мадонной с одетыми в белые платья ангелами художника Оттавиано Нелли в церкви Санта-Мария Нуова. Стоящий между двумя эпохами в искусстве, не принадлежащий вполне ни треченто, ни кватроченто, Оттавиано Нелли сходен тем самым с соседом своим Джентиле да Фабриано. Но в то время как Джентиле усиленно передвигался по всей Италии и не в меру своего дарования участвовал, благодаря тому, в сложении большого искусства, Нелли, по-видимому, благоразумно сидел на месте. Очень тщательной, очень цветисто-эмалевой по краскам и нарядно-раззолоченной кажется его Мадонна, изобличающая вкус миниатюриста, воображение провинциала, художественную ограниченность типичного умбрийца.

6

Ни одно из произведений Пьеро делла Франческа не известно так посетителям итальянских музеев, как его портретный «диптих» галереи Уффици. Кто не знает характернейшего профиля с резко изломленным носом и твердым выступом

подбородка, каким увековечил Пьеро урбинского герцога Федерико ди Монтефельтро! Кто не помнит его некрасивой и простоватой жены, в нарядной прическе и в платье с парчовыми рукавами, кто не восхищался волшебными пейзажами «au vol d'oiseau»¹⁷⁹, на фоне которых изображены эти реальнейшие персонажи, и еще более того пейзажами триумфов, написанными на оборотной стороне портретов, — пейзажами, где все сияет светом и полнится воздухом, свивающимся в нежнейшие туманы, которые плывут над Тразименой и делят цепи далеких конических гор.

Герцога Федерико и жену его Баттисту Сфорца Пьеро делла Франческа писал, как человек, особенно близко их видевший и знавший. Лишь этим можно объяснить то исключительное следование реальности, которое обнаруживает, кажется, только здесь художник бесчисленных идеальных фигур. Так, во все века живописец, самый далекий от простой удовлетворенности схожим с натурой портретом, пишет вдруг свою старую мать или старого друга. Нет ничего неправдоподобного в том, что Пьеро делла Франческа и Федерико ди Монтефельтро были друзьями. В истории урбинский герцог не обнаружил черт, которые находились бы в резком противоречии с благородным и возвышенным духом искусства Пьеро. Из всех итальянских дворов второй половины XV века урбинский двор являл картину едва ли не самую привлекательную. Федерико ди Монтефельтро был простым, доступным и заботливым хозяином своего маленького государства. Он умел быть бережливым без скупости и щедрым без расточительности. Профессией его была война, ибо скромные доходы владений не позволяли этому герцогу не иметь никакой профессии. Но он не был ни хищником, ни стяжателем, ни корыстолюбцем и довольствовался теми деньгами, которые платили ему Неаполь, папа или Венеция как одному из лучших кондотьеры эпохи. Год войны приносил ему пятьдесят или шестьдесят тысяч дукатов жалованья, и год мира — восемь или десять тысяч дукатов пенсии. И, думается, при всех своих военных успехах и выгодах, при всей незапятнанности своей репутации, как верного однажды данному слову воина, Федерико ди Монтефельтро предпочитал годы мира годам войны.

Он умел наполнять свои досуги, этот гуманный кондотьер, которого видим мы в «Триумфе» Пьеро восседаю-

щим на колеснице, влекомой белыми конями, не только увенчанной крылатой Викторией, но и сопутствующим аллегорическими девами всех добродетелей. И золотую книгу, которую художник дал в руки Баттисте Сфорца, восседающей на другой колеснице, запряженной единорогами, — с каким правом мог бы дать он эту книгу ее супругу, основателю одного из богатейших книгохранилищ Италии! Собиравший вокруг себя латинистов, геометров, поэтов, живописцев и зодчих, Федерико оставался до конца своих дней верным воспитанником знаменитого Витторино да Фельтре. Счастливым во всех телесных упражнениях и посвященный во все упражнения ума, он был одним из тех «совершенных людей», о которых так упрямо мечтало кватроченто. В искусстве он обладал превосходным вкусом, какой изобличает каждая деталь выстроенного им дворца.

Есть что-то бесконечно прекрасное в этом дворце, что сохранилось, несмотря на все его исторические превращения и что до сих пор озаряет золотым отблеском чистейшего Ренессанса приветливое и тихое Урбино, раскинувшееся вокруг по двум крутым склонам. Лучиано да Лаурана, один из удивительнейших архитекторов кватроченто, далматинец, работавший в Мантуе и на адриатическом побережье и встречавшийся там, быть может, с великим Альберти, начал строить его как раз в те замечательные годы, 1465—1466, когда Пьеро писал свой герцогский портретный диптих и когда молодой Мелоццо дельи Амбрози собирал последние свои гроши, чтобы отправиться из родного Форли в Урбино.

Построенный на месте старого Каstellо, расположенный причудливо на гребне холма, пологого в одну сторону и обрывистого в другую, Урбинский дворец явился не единым зданием, имеющим единый главный фасад, но сложным комплексом разных уровней, внутренних дворов, зал, кабинетов, лоджий, часовен, переходов и служб. Здесь все выросло органично из той яркой жизни, которой все было здесь переполнено. И мы легко прощаем дворцу Лаураны и Федерико отсутствие единого аспекта ради этого веяния жизни, ради какой-то строгой грации и особенной чистоты пропорций всех естественно сросшихся несимметричностей.

Несмотря на многовековое свое запустение, Урбинский дворец до сих пор производит впечатление редкого богатства, изящества, убранственности. В комнатах, где отдыхал

от битв мужественный Федерико и где боролся с недугом хрупкий его сын, Гвидубальдо, не осталось ни мебели, ни ковров, ни картин, ни статуй, ни книг. Все пусто и голо здесь, но цела изумительная скульптурная обработка дверей, окон, каминов, сбережены сокровища тонко изваянных пилястр с канделябрами и трофеями, фризов с амурами, гирляндами плодов и гербами, неприкосновенны ни с чем не сравнимые интарсии в кабинете Федерико, где выложенные из кусочков драгоценных деревьев книги, музыкальные инструменты, приборы астролога и геометра, доспехи воина существуют, перестав существовать. Весь вкус и дух того времени, все спиритуальное начало той жизни сохранены здесь, и, проходя по ренессансно улыбающимся каким-нибудь одним каменным завитком, какой-нибудь простейшей пропорцией одного окна, покоям, мы легко можем презреть всякое материальное опустошение.

Из кабинета Федерико мы выходим в лоджию, висящую высоко над городом и над пейзажем сельских окрестностей и обступающих все горизонты гор. Виды Урбино суровы: о продолжительности зим здесь свидетельствуют многочисленные и огромные камины дворца, и долго, долго весной белеет здесь снегами вершина Монте Катрия. Кто видел из окон Урбинского дворца эту вершину, тот должен был вспомнить строки, которыми кончается «Il Cortigiano»¹⁸⁰. Книга Бальдассаре Кастильоне, такая странная для нашего времени, была пережита ее автором здесь, и в этих комнатах, на этих террасах звучали ее диалоги о благородстве, о чистоте языка, о совершенстве любви, которые давно перестали звучать как бы то ни было для переставшего прислушиваться к подобным вещам человеческого уха.

«...Синьор Гаспаро уже собрался ему отвечать, но герцогиня сказала, что пусть будет судьей им мессер Пьетро Бембо, и на его решение пусть останется спор их: способны ли женщины испытывать любовь божественную так же, как мужчины, или же нет. «Но так как прения ваши, — сказала она, — могут быть продолжительны, то хорошо было бы отложить их до завтра». — «Или, вернее, до нынешнего вечера», — заметил мессер Чезаре Гонзага. «Каким же образом до нынешнего вечера?» — спросила герцогиня. «Таким, — ответил ей мессер Чезаре, — что настал уже день», — и он показал ей свет, который стал пробиваться

сквозь щели ставен. Все поднялись тогда на ноги с величайшим изумлением, потому что не казалось им, будто беседа их затянулась долее обычного, но оттого, что начали ее позднее и по причине ее занимательности, забылись они так, что не заметили времени, и не было среди них никого, кого стало бы клонить ко сну, как и случается всегда, если обычный час сна проведен в бодрствовании. Раскрыв таким образом окна в той части дворца, которая глядит на высокую вершину Монте Катрия, они увидели, что на востоке уже занялась прекрасная розовая заря и что исчезли все звезды, кроме сладостной правительницы небес, Венеры, которая царствует в границах дня и ночи и от которой, казалось, веяло дыханием, наполнившим воздух ощутительной свежестью и заставившим вздрогнуть рощи окрестных гор, пробуждая в них хоры утренних птиц. И тогда, все с величайшим почтением откланявшись герцогине, разошлись по своим комнатам без всякого света факелов, ибо уже было достаточно им света родившегося дня...»

Есть нечто рафаэлическое в этих «диспутах» «Il Cortigiano», происходящих на фоне бледных воздушных пространств зари, вливающейся в залы дворца сквозь идеальные в пропорциях окна. Воля великого Федерико создала из глухого горного городка легендарный приют муз, и мы могли бы позабыть о всех иных его заслугах перед историей, памятуя только одно, что созданное им Урбино произвело на свет Рафаэля. Но и не одного Рафаэля — Браманте юношей видел здесь, как Лаурана воздвигал дворец и как Пьеро делла Франческа писал архитектурные пейзажи. Как бы ни мудрствовала критика, этот пронизанный светом вид воображаемой площади, с круглым колонным храмом и многоэтажными палаццо, увенчанными элегантными лоджиями, который висит на стене маленького дворцового музея, — это произведение вернейшего духа и стиля искусства Пьеро делла Франческа. Другой такой же архитектурный пейзаж в Берлинском музее свидетельствует, что Пьеро не один раз занимали этюды пространства, света, воздушности и перспективы. И если бы кто усомнился в архитектурных склонностях великого мастера, тому стоит перейти из герцогского дворца в Дуомо и там, в ризнице, насладиться одним из высочайших его шедевров.

Ради одного этого — «Бичевания Христа», сохраняющегося все на том же месте, для которого оно и было исполнено, следует побывать в Урбино. По жемчужности света, по тонкости краски вещь эту можно сравнить только с лондонским Крещением. Колорит Пьеро лучше в этих станковых вещах, чем даже в его фресках, и в этом глубокое отличие его от флорентийского кватроченто, колористически спасаемого только фреской, только той общностью тона, какой дает просвечивающая сквозь фреску стена.

Композиция «Бичевания» кажется странной на первый взгляд и остается загадочной, несмотря на все объяснения историков. Картина резко разделена на две части: в глубине левой стороны изображено служащее темой событие, представленное с тем крайним бесстрашием и торжественным покоем, какие всегда так характерны для Пьеро. Все содержание сцены здесь передано одним жестом, одной позой бичующего. Никто со времен античных рельефов не понимал в такой степени великий лаконизм позы и жеста. Действующие лица помещены в глубине портика, и в архитектуре этого портика есть удивительное, непередаваемое чувство классических пропорций. Пьеро делла Франческа угадал здесь нечто заветнейшее в античном, что так мечтало угадать или узнать Возрождение.

В правой части картины, совсем на переднем плане и вовсе вне всякой связи с событием, изображенным слева, написаны три персонажа на фоне светлого неба и улица ренессансных дворцов. Существует предположение, что Пьеро делла Франческа написал здесь умершего брата герцога Федерико, — Оддантонио, преданного дурными советниками, посланными его врагом Малатестой из Римини, и что глядящая прямо на нас фигура и есть портрет Оддантонио, тогда как персонажи, повернутые к нам боком, — «дурные советники». Возможно, что это так и что чье-то воображение пожелало присоединить *dramatis personae* недавней урбинской трагедии к изображению драмы Страстей. Но едва ли кто объяснит, отчего тот, в ком желают видеть Оддантонио, одет вневременно и внебытно, отчего не покрыта его голова и босы ноги, тогда как соблюдены все требования характерного и реального костюма эпохи в остальных двух фигурах. «Оддантонио» жуток в своей идеальности, в своей безвременности и нездешности. Он снова напоминает нам

молодого пророка на фреске в Ареццо своей проникнутостью чем-то самым главным, самым глубоким и сокровенным, что было в искусстве Пьеро делла Франческа. Весь светится он серебром несравненных красок, ступающий твердо на плиты улицы и призрачный вместе с тем, существующий и невероятный, вошедший в наш мир образов и явно отделенный от нас мистической гранью, к которой мы тщетно простирали бы руки.

7

Немногие останавливаются в Пезаро, ища в этом маленьком адриатическом городке впечатлений искусства. Но и те, у кого не хватило бы времени побывать на одной из первых ренессансных вилл, на Villa Imperiale¹⁸¹, лежащей в окрестностях города, должны видеть здесь такое архитектурное чудо, как Палаццо Префектуры с его шестью аркадами, пятью окнами и мудрейшей игрой неравных простенков. В таких зданиях, как это, познаются откровения зодческого гения Италии. Кого больше интересует живопись, тот будет вознагражден находкой большого алтарного образа Джамбеллино. Сам образ немного скучен, но как чудесны пределы! Какого романтического и близкого к странным вымыслам Якопа Беллини видим мы здесь Джованни Беллини! Поэтичнейшими пейзажами и *mises en scène* великого венецианца может гордиться Пезаро в этих пределах. Римини более прославлено путешественниками, чарующимися легендарными коварствами и злодеяниями Малатесты и легендарной его страстью к «божественной Изотте». Но, войдя в храм, отмеченный этими кошунственными словами, посетитель видит на стене его фреску Пьеро делла Франческа, где коленопреклоненный владетель Римини, юный, прекраснотелый, как сама добродетель, помещен между соименным ему мифическим святым и любимой охотничьей собакой.

Это изображение заклятого врага Урбино Пьеро написал лет за пятнадцать до того, как работал для урбинского герцога. Он был молод тогда и, несомненно, встречался в те годы при дворе Малатесты со строителем «tempio»¹⁸², с идеальным человеком кватроченто, никак не поддающимся никаким реализациям нашего воображения, несмотря

на груду оставленных им литературных свидетельств, — с Леоном Баттиста Альберти.

Именно Римини, город унылый несколько и неудачный в чем-то с этой одной длинной улицей и особенно с этой пустынной площадью, на которой так неожиданно белеет мрамор храма, быть может, подсказывает нечто важное в судьбе Леона Баттиста Альберти. Не то руина, не то брошенное едва начатым здание, не то христианская церковь, не то стена театральной декорации, не то творческий порыв гения, не то мысль педанта — таков храм Альберти в Римини. Это первое из великих несовершений Ренессанса, из грандиозных неслеланных дел его, и в нем чувствуем мы как бы грозное предостережение. Индивидуальность Леона Баттиста Альберти вобрала в себя все, опустошая источники творчества в прекрасном и обширном мире. То было первым проклятием флорентийского интеллектуализма, последним проклятием которого явился опыт Леонардо да Винчи.

Можно гадать, каким образом из общения с центростремительным Альберти вышел непоколебленным глубочайший объективизм Пьеро делла Франческа. Художник из Борго Сан-Сеполькро остался до конца своих дней эпическим человеком, какого ни разу не произвела на свет Флоренция кватроченто. В нем почерпаем мы твердую веру в то, что вне человека и что больше и важнее человека. Такая вера — начало всякого истинного покоя, основа всякой естественной религии.

Итальянское лето

Летом в Риме

Иностранцы, как где-то верно заметила Вернон Ли, совершенно напрасно боятся итальянского лета. Тот, кто слишком заботливо выбирает сезоны, назначая для Рима осень и для Тосканы весну, а с приближением лета мечтает о горах Швейцарии, тот не узнает в Италии чего-то, может быть, главного, не ощутит в ней полностью того юга, каким прежде всего остается она для нас, людей севера, — юга не только сладостного нежностью весенних недель или ослепительного солнечною осенних месяцев, но и грозного раскаленностью июльских дней.

В летний полдень пусты улицы Рима. Мостовая как будто горит под ногами на Корсо, глядящем закрытыми окнами магазинов, и, видя узенькую полосу тени, лежащую бесполезной каймой вдоль тротуара, вспоминаешь старинную поговорку о приезжих и собаках, которым единственным не сидится дома в этот запретный час. Но как легко вместе с тем и сух жар самых знойных дней итальянского лета! Он обжигает, но не томит, его чувствуешь кожей, не мускулами. Никаких свойств ума и воли он не отнимает у нас и не лишает способности ни думать, ни передвигаться. Он только как-то обостряет все возможности жизни, и если люди юга так тщательно берегутся от него, то это лишь потому, что они знают, с какой чрезмерностью он освобождает, как бы испаряет всякую жизненную энергию, и боятся последующего

утомления. Работа в эти часы изнурительна, бодрствующая праздность слишком богата обостренными чувствами и глубокими ощущениями. Житель Рима предпочитает спать, чтобы не растратить своих сил ни ради того, ни ради этого.

Он работает в июльские дни с раннего утра, поднимаясь в часы той изумительной первозданной ясности, в которой вновь и вновь не устает рождаться летний Рим вместе с восходящим в его безоблачном небе солнцем. Праздности предается он, когда минует наконец еще удерживающее его в конторах и мастерских *romeriggio* и когда легкое дуновение ветра возвестит о приближении вечера. Этот ветер, этот легендарный «понентино», о котором с гордостью говорят римляне, если желают отметить преимущества римского лета перед летом других городов, существует ли он в действительности? Я ощущал не раз дыхание его на своем лице в шумном переулке, ведущем от почты к кафе Араньо, среди венецианской многолюдности Кампо Марцо, на пустынной покатоности Монте Читорио. Но оно было так слабо, это дыхание, что освежительней и нужнее всякого ветра, которым напоминает о себе Риму каждый вечер Тирренское море, казалась мне эта всеобщая здесь вера в него.

С необыкновенной яркостью вызывает по вечерам эта вера народную жизнь на улицы летнего Рима. Благодетельный и неуловимый «понентино» заставляет Араньо и Фаралья отпускать бесчисленные «граниты» и «кассаты» сменяющим друг друга посетителям. Он наполняет остерии вокруг фонтана Треви или позади Сан-Карло аль Корсо истинными наконец ценителями тонких «паст» и янтарных вин *Castelli*, и в погребе монтефиасконских лоз у Санти-Апостоли кривой Антонио и его маленькая дочь играют и поют благодаря ему не для разъехавшихся из Рима датчан и шведов, но для приказчиков соседней лавки, кучеров смежной стоянки и рабочих ближайшей типографии.

На пьяцца Навона, на пьяцца Термини — везде, где шумят большие фонтаны, дыхание «понентино» сзывает рои лозящих водяную пыль полуголых детей. Из кинематографов, бросающих заманчивые полосы света на темные улицы пролетарских кварталов, выбегают девушки с черными как смоль волосами, спешащие с хохотом расстегнуть для вольностей ветра две пуговицы блузы. Искусственные цветы

и фестоны зеленой бумаги слегка вздрагивают в палатках, где продают холодный кокосовый напиток, и слегка колеблются освещающие их белые огни. Повсюду до поздней ночи разносит тирренский ветер весьма не мелодические, но столь глубоко национальные *stornelli*¹⁸³ на римском диалекте. Шаги неутомимых гуляк, вдруг начинающих и вдруг обрывающих свой заунывный речитатив или долго сговаривающихся о чем-то в упрямых диалогах, не умолкают до самого рассвета под окном. И как тогда хочется повторить одно из классических *lazzi*¹⁸⁴ старой комедии и, высунувшись из окна хотя бы и не в белом ночном колпаке, обдать их водой или чем-либо худшим!

Дурно спится в летнем Риме. Иностранец, не подчинившийся грозным законам южного полдня и не укрывшийся от него в неподвижности отдыха за плотно задвинутыми жалюзи, расплачивается напряжением нервов, бессонницей. Ночь не приносит ему ни отдыха, ни успокоения, и он начинает всякий свой новый день все более и более утомленным. Город тяготит его, а Рим все же город, и даже большой город, с гроыхающими и визжащими на рельсах трамваями, с гудящими автомобилями и извозчиками, оглушительно хлопающими бичом, со всем рокотом приливающей и отливающей в те же часы жизни, со всей принудительностью уличного обихода европейской столицы.

В конце августа, когда сереющей от усталости кажется даже вечная зелень виллы Боргезе, когда желтеет сожженной травой Паладин и окрашивается буро Кампанья вокруг Аппиевой дороги, неотвязной становится мысль о новых горизонтах, о свежести деревни, о тишине маленьких городов. Самый верный Риму путешественник начинает строить тогда планы своих летних странствий. Латинские горы, Альбано и Неми? Но это почти пригород Рима. Лациум, Сабина, пляжи Неттуно, нетронутое временем Витербо с виллой Ланте, таинственное Корнето с древними гробницами? Но все это прекрасно как цель весенних и осенних поездок, отрывающих искателя впечатлений всего лишь на несколько дней от Рима и привязывающих его к Риму лишь еще более прочными нитями. Вспоминается вдруг виденный когда-то на пути к Риму очерк старого, до странности уединенно стоящего на высокой отвесной скале города.

В прежние времена взбирались туда по вьющейся бесконечными петлями дороге, теперь от самой станции проведен фуникулер. Это Орвьето, город монастырей, брошенных дворцов, фресок Синьорелли, знаменитого собора, прославленного вина... Первый этап летних странствий назначен.

Орвьето

Орвьето встретило нас приветливой и уютной в своей простоте гостиницей, одной из тех, которые входят такой важной долей в радости итальянского путешествия. Какие редкостные золотистые груши украсили там наш поздний обед, и как вкусно казалось водянистое на вид, но пронзительное и ароматное *vinu postrano*¹⁸⁵! В открытое окно комнаты был виден следующий за кривизной улицы фасад величавого палаццо, принадлежащего эпохе, которую прежде называли «поздним Ренессансом» и которую рассматривают теперь, с легкой руки Вельфлина, как «раннее барокко». Пусть ученые классифицируют как им заблагорассудится эту торжественную архитектуру: для того, кто прочертил и свой след на плитах улиц Рима, она останется всегда и прежде всего римской архитектурой.

На следующее утро высоко уходил перед нами в ясное небо воздушно-каменный мираж Дуомо, столь же поражающий когда-то воображение путешественников, как и бело-голубые миражи соборов Милана и Съены. Было время, когда эта «итальянская готика», вся зиждущаяся на неглубоком впечатлении пестрой фасадной декорации, казалась особенным чудом искусства. Собор Орвьето копировали и мерили ученики не только французских и немецких академий, но и наши петербургские академики, достойные заграничной поездки. Итальянцы восстанавливали и дополняли фасад с усердием, зачастую излишним. Opera del Duomo¹⁸⁶ еще долго была пристанищем школьных реставраторов и шаблонных «тагмогаи»¹⁸⁷, прежде чем перейти на более скромную и достойную роль маленького музея.

Нынешний путешественник с восторгом глядит на рельефы портала, где съенские скульпторы треченто изваяли библейскую легенду со всей свежестью исторической итальянской весны, придав желтоватому мрамору текучесть

и нежность византийских авориев. С волнением вступает он в просторный неф, спеша направиться к оконечности трансепта, расписанной Синьорелли.

Синьорелли... Незапятнаннейшее из имен Возрождения, стройнейший, благороднейший образ итальянского живописца! На одной из фресок видим мы здесь его автопортрет — высокую пропорциональную фигуру в плаще с широкими рукавами, в художнической круглой шляпе, из-под которой короткие пряди волос свисают на худое и немолодое уже лицо с тонко очерченным носом, умным ртом и ясными, внимательными глазами. Синьорелли полон простого, спокойного, ничем не подчеркнутого достоинства. Монах с откинутым назад капюшоном, с умным и добрым, несколько полным лицом стоит рядом с ним. Это Фра Джованни да Фьезоле, он же Фра Анджелико, отличный и веселый сердцем живописец, каким он был, не святоша и не визионер, каким хотят его видеть иные и каким он никогда не был.

Синьорелли и Фра Анджелико на фреске присутствуют при чудесах Антихриста; сцены Апокалипсиса и Страшного суда окружают их. Единственный из художников Возрождения, Синьорелли бесстрашно взялся за невероятную тему. Стилисты и «формалисты» художественной критики, с Беренсоном во главе, быть может, правы, когда видят в «Воскресении мертвых» Орвьетского собора обширное поле для ревностных поисков Синьорелли в области нагой формы и движения, в той области, где он почти достиг всего, чего в ней достиг Микеланджело, и не впал ни в одно из микеланджеловских преувеличений. Они правы, конечно, и нам нетрудно признать чисто формальную страсть, которой предавался художник, рисуя движение обнаженных фигур, преодолевающих тяжесть поглотившей их однажды и разверзшейся ныне земли, или живое разнообразие поз в толпе, взволнованной проповедью Антихриста.

И все же это только одна сторона в творчестве великого мастера. Другую, беспощадную сдержанность мощного его темперамента мы угадываем в странности колорита, где столь большую роль играет нейтральная известковость поверхности, сводящая многие композиции к монументальному, лишь частно окрашенному рисунку. Впечатление крайней терпкости распространяют эти стены, с серой

землей и слабо розовеющими телами апокалиптических чудес, с резким и колючим даже иногда пятном зеленого, медно-красного или лиловато-голубого цвета. Непримиренные ноты плодотворного хаоса кватроченто, которых мы тщетно стали бы искать среди гармонических бурь Микеланджело, прорываются здесь как звуки длинных архангельских труб, раздирающие пепельное небо Синьорелли, будя живых и мертвых.

В Синьорелли было достаточно скрытой остроты чувствований, чтобы ответить на последнюю остроту орвьетской темы. Он не потерял хладнокровия перед сюжетом, испытующим последние тайны земли и неба, как потеряли бы его, например, Поллайоло и Боттичелли. Но он и не утопил библейское задание в классической эмфазе, как сделала бы то последующая эпоха. Синьорелли спасала от этого его высокая и человеческая интеллектуальность. Не будучи пророком, он был истинным поэтом; не стремясь стать перетолкователем огненнейших страниц Библии, он был достойным читателем их. И Данте находил ли когда-нибудь лучшего, чем он, читателя, спрашиваем мы себя, глядя на плохо, к несчастью, видные вокруг окна сцены «Божественной комедии» — смятенный хоровод грешных душ и перевоз Харона.

Из многих мадонн Синьорелли запоминаются особенно такие, где атрибутом служит большая раскрытая книга, где светел и вдумчив взгляд всегда умных и видящих глаз. Среди женщин Возрождения Синьорелли знал тех, кого мы охотно наименовали бы сестрами, как не назвали бы мы никогда ни красавиц Тициана, ни муз Рафаэля. Известная картина Берлинского музея, таинственный «Пан», возникший из угашенности и сумеречности вечера, блистающей лишь тонким серпом молодого месяца, свидетельствует о неподражаемости и глубине лирических высказываний Синьорелли. Напрасно ломают над ней голову все, кто хотели бы в ней расшифровать иллюстрацию.

От иллюстрации великий мастер здесь дальше, чем Боттичелли даже в своей «Примавере», и еще изолированнее его мечта, его новый миф, рожденный от вечера и тонкого в небе серпа, как рождаются от них мелодии этих классических пастухов в гениальной картине.

Но не читателем только великих книг, отнюдь не замкнувшимся в своей духовности уединенником, был Синьорелли. Долгую жизнь прожил он в разнообразии трудов, впечатлений, встреч, путешествий. По Средней Италии, между Арно и Тибром, между Тирреной и Адриатикой, передвигался он чаще и охотнее, чем какой-либо иной живописец. Уроженец Кортонь, работал он и в Ареццо, и в Перуджии, и в Читта ди Каstellо, и в Лорето, и в Урбино, и в Риме. В удаленных от главных путей селениях и монастырях, как Умбертиде, Арчевия, Морра, Монте Оливето, встречаем его алтарные образа или его фрески. Пейзажи суровой Этрурии открываются в них, как фоны евангельских сцен. Мелькают лица больших дорог итальянского кватроченто. Дикие профили, разноцветные камзолы и узкие полосатые штаны ландскнехтов встречаются так часто в «Распятых» и «Бичелиях» Синьорелли, что кажется, будто художник провел сам многие годы в лагере какого-нибудь Пичиннино или Фортебраччио.

В трансепте Орвьетского собора, в «Деяниях Антихриста» видим мы эти фигуры убийц, наемников, авантюристов, которыми, вместе с великими людьми и гениальными художниками, кульминировала разнообразная энергия итальянского кватроченто в последнее его десятилетие. Синьорелли работал здесь от 1500 до 1504 года, и нет более яркого свидетельства «апокалиптичности» этого острого момента на рубеже двух эпох, чем его тема и его трактовка темы. Страшный суд истории приближается к Италии, и было бы странно, если бы ни один из ее чутких живописцев не посвятил своего дарования изображению «Страшного суда» на стенах одного из ее великих соборов. Роль эта выпала на долю Синьорелли. Проведя долгие, долгие часы перед его фресками, из Орвьетского собора выходишь с тем убеждением, которое выражено в известной английской формуле «the right man in the right place»¹⁸⁸.

И само Орвьето кажется поистине каким-то «right place»¹⁸⁹ для суровой энергии Синьорелли, для интеллектуальной его чистоты, для трудности его достижений и сдержанной печали замыслов.

Есть что-то орлиное в облике этого благороднейшего живописца, и расположившийся на высокой отвесной скале темный *Urbs Vetus*¹⁹⁰ был не менее достойным его орлиным

гнездом, чем так же высоко и уединенно стоящая родная ему Кортоня. В оконечностях улиц, в промежутках домов, со старых стен, окаймляющих город, везде открываются из Орвьето далекие виды на пустынные предгорья Южной Этрурии. Долина, уходящая на север к вулканическому пику Монте Амиата, зияет повсюду известковыми обнажениями, лишь изредка усеянными пятнами зелени; там вьется узкая, мутная, желтая Палья. Как напоминает эта известь, прорывающаяся всюду в пейзаже Орвьето сквозь тонкий растительный покров, сероватую стену, проступающую сквозь все краски апокалиптических сцен Синьорелли!

Кажется, будто ночь наступает в Орвьето скорее, чем где бы то ни было. На мгновение оживают сложенные из кубов темно-коричневого туфа дворцы и загораются бесчисленными огнями. Но то горит лишь в их стеклах заходящее солнце. Люди в толстых, несмотря на лето, плащах наполняют погребки, где даже не цифры, но еще более лаконические черные круги указывают число своим число сольдо, уплачиваемых за литр вина. Необыкновенное множество летучих мышей низко реет над сумеречными улицами. На оконечности города, скрывая угадываемые за ним пространства, мраморный фасад Дуомо излучает белый свет, мешающийся с голубым сиянием августовского вечера.

Монтепульчиано

В Монтепульчиано, южнейшем из городов Тосканы, произведшем на свет сладкозвучного медийского поэта Полициано, мы ожидали найти маленькую Флоренцию. Мы нашли здесь изумительный маленький Рим, город малых дворцов лучшей архитектурной поры Ренессанса. Отчеркнутость итальянских городов одного от другого сказалась опять с новой силой: ничто в Монтепульчиано не напоминает соседней Сьены и деятельного ее треченто. Улицы города целиком переносят нас в какой-то избраннейший момент архитектурного мира чинквеченто.

Ни с чем не может быть сравнена прелесть этих малых палаццо, с фасадами в три, четыре, пять окон, хранящих печать гения Виньола, Перуцци, троих Сан-Галло, сложенных из красивейшего травертина, то серебристого, как камень,

Канцелларии, то желтоватого с горячей рыжей патиной. Новейшие историки архитектуры оспаривают непосредственное участие Виньолы в приписываемых ему монтепульчанских дворцах, среди которых есть такие шедевры благородства и простоты, как трехкоконный palazzo Tarugi на улице Гарибальди или как стоящий напротив palazzo Avignonesi¹⁹¹. Неоспоримо зато участие Перуцци здесь в ряде построек, и еще более бесспорны работы Сан-Галло, которые если и не были уроженцами Монтепульчиано, то имели к этому тосканскому городу какое-то очень близкое отношение.

Антонио Сан-Галло «Vecchio»¹⁹² строил здесь больше всего, и ему принадлежат, кроме нескольких палаццо на улице Гарибальди и на улице Кавур, два нижних этажа палаццо Контуччи, достроенного Перуцци на площади собора, и великолепная церковь Мадонны ди Сан-Бьяджо с домом священника. Справедливо считаемая одним из лучших примеров греческого креста, церковь эта являет вообще одну из чистейших гармоний Ренессанса. Она стоит за городом, на отдельной площадке, где уместил Сан-Галло и строго прекрасный свой приходский дом с портиком. Здесь чувствуешь себя в месте того безмерного опыта, каким было Высокое Возрождение, и ощущаешь все величие отвлеченности, с каким предавалось оно чисто формальным решениям. О пении линий и пространств Антонио Веккио здесь можно говорить так же, как о математических гимнах, которые слагают в своем движении вечные звезды.

Убеждаешься еще раз, что только в абстракциях архитектурных законов мог адекватно выразить себя не уложившийся ни в живопись, ни в литературу высокопламенный интеллектуализм эпохи.

Но Антонио Сан-Галло построил свой идеальный храм все же не в идеальном пространстве. На фоне широко раскинувшегося пейзажа Южной Тосканы вырисовывается купол и кампаниле Мадонны ди Сан-Бьяджо. Монтепульчиано — один из венчающих холмы итальянских городов, и его холм один из самых высоких. Захватывающий в своей огромности вид открывается из него, отмеченный тремя голубовато-зелеными озерами этой древней вулканической страны — классической Тразименой, озером Киузи и озером, носящим имя самого Монтепульчиано. Глядя из любого окна здесь, видишь то близкий лесистый склон угасших

лав Монте Амиаты, то суровую долину Орчии, уходящую в сторону моря, то плодоносную Валь ди Кьяна, замкнутую холмами Кианти. Легкая и прозрачная цепь Казентинских гор сопровождает вдали ход Арно; более дикие и всегда облачные горы Умбрии указывают ложе к Риму стремящегося Тибра. От самых стен города расстилаются по мягким пологостям тосканских предгорий коричневые поля, синеющие виноградники, серебристые оливковые рощи; выются ленты белых дорог, и черные кипарисы, собравшиеся кружком или вытянувшиеся в линию, отмечают разбросанные повсюду *rodere*¹⁹³. Здесь, на середине пути между Флоренцией и Римом, между Тирреной и Адриатикой, чувствуешь себя более чем где-либо в сердце Италии. На живописнейшей площади Монтепульчиано, перед собором, есть древний источник о двух колонках, несущих архитрав с гербом города. Гриф Монтепульчиано и лев Флоренции, знаменитый Мардзокко, поддерживают щит с надписью «*Gloria Tuam*»¹⁹⁴. Другой Мардзокко возвышается на столбе при въезде в город, знаменующая владения Флоренции, подобно тому как лев Сан-Марко свидетельствует в Вероне или Брешии о господстве Венеции. Не этими только проконсульскими львятами заявляет о себе Флоренция на крайнем южном пределе своих завоеваний. Войдя в собор Монтепульчиано, видим мы части разъединенного в XVIII веке одного из прекраснейших надгробных монументов флорентийского кватроченто. Донателло и Микелоццо работали над ним в лучшую свою эпоху, и чудом каким-то, тем чудом, какое посещает искусство лишь в его счастливейшие дни, сравнялись флорентийские скульпторы в дивной энергии и свежести рельефов с энергией и свежестью рельефов и статуй архаической Греции.

Флоренция, таким образом, прислала в Монтепульчиано благороднейшие *insignia*¹⁹⁵ своей власти — не без трудов, впрочем, если буквально принять один из литературных эпизодов гуманизма. Уроженец Монтепульчиано, секретарь папы Мартина V Бартоломео Арагацци заказал великим флорентийским ваятелям этот монумент за двенадцать лет до своей смерти. Огромная стоимость заказа, двадцать пять тысяч скуди, поразила воображение современников. Язвительные гуманисты отнеслись весьма беспощадно к такой жажде посмертной славы, проявленной разбогатевшим папским секретарем. В послании к Поджио Брач-

чиолини Лионардо Бруни рассказывает, как однажды, проезжая в окрестностях Ареццо, он встретил целый поезд запряженных быками подвод, нагруженных мраморными колоннами, плитами, статуями. Он остановился будто бы и спросил у возчиков, куда они направляются. Один из них, измученный возней с тяжелой кладью, отирая пот с лица, воскликнул яростно: «Разразят боги всех поэтов, настоящих, прошлых и будущих». И когда Бруни пожелал узнать, что сделали ему поэты, возчик ответил: «А то, что вот этот поэт, пустая его голова, заказал для себя надгробный памятник, и, чтобы поставить тот памятник, мы тащим весь этот мрамор на гору в Монтепульчиано, и как мы его туда доведем по таким плохим дорогам, того я не знаю». — «Но, — возразил Бруни, — зачем ты называешь поэтом этого тупицу, этого невежду, ни о чем на свете не имевшего никакого понятия, превышавшего других людей разве лишь степень вздорности своей и тщеславием». — «Про то я не знаю, — отозвался возчик, — и правда, когда он жил, я что-то не слыхивал о таком поэте, но его сограждане теперь выдумали, будто он был поэтом, — да что, оставь он им больше денег, они поклялись бы считать его богом! Во всяком случае, не назовись он поэтом, я, пожалуй, не стал бы бранить всех поэтов вообще». Кончая на том свой воображаемый диалог, Лионардо Бруни раздражается длинной филиппикой против бедного Арагацци, называя его «экскрементом в человеческом образе». Ирония вещей, однако, заключается сейчас для нас в том, что если Арагацци так страстно желал бессмертия, то инвективы гуманистов послужили ему не менее, чем резец Донателло и Микелоццо.

Прославленное искусством флорентийских мастеров Монтепульчиано гордится одной собственной своей славой, пожалуй еще более завидной, чем слава быть родиной Полициано. Вино Монтепульчиано считается одним из лучших во всей Италии. Легенда говорит даже, что нашествие галлов Бренна на Рим было вызвано именно их знакомством с монтепульчианским вином. Действительность, являющаяся в виде тех образцов *vino nobile*¹⁹⁶, какие можно достать в радушном Альберго Мардзокко, не менее красноречива, чем эта легенда. Вино Монтепульчиано, по авторитетной оценке Дж. А. Симондса, «отличается богатством и благо-

родством, будучи слегка терпким на избалованный вкус, но по качеству чистым, мощным, породистым».

Вино это обладает стойкостью, способностью быть выдержанным, приближающей его к винам Франции. Эти свойства особенно важны, конечно, с точки зрения профессионального винодела; для нас, дилетантов, они скорее несколько умаляют ту прелесть исключительности и неподражаемости, которой обладает каждое местное итальянское вино, найденное на его родине и ненаходимое более нигде на свете, кроме его родной почвы. Как ни высоки по качествам лозы Монтепульчиано, наслаждение, приносимое ими, не выше того, которое дает слегка пенящееся с поверхности Кианти, самое безымянное, самое обыденное, поданное случайно на стол в какой-нибудь trattoria Поджибонси или Чертальдо.

Наслаждение бесконечно разнообразными винами Италии заставляет путешественника не менее часто благословлять избранную богами страну, чем обозреваемые им в ней сокровища всех искусств. Можно глубоко пожалеть всякого, кто по тем или другим причинам лишен случая испытать здесь это наслаждение. Оторванность современного путешественника от страны, которой история ему заранее отлично известна по книгам, а картины и пейзажи — по фотографиям и описаниям, вообще велика по сравнению со счастливыми его предшественниками. Чтобы подлинно узнать Италию, он должен преломить с ней вместе ее хлеб и разделить с ней чашу ее вина. Дары ее духа не должны закрыть от него щедрот ее солнца и ее земли. Каждая область, каждый город готовы многое рассказать ему о себе не только теми словами, какие могут быть написаны в книгах, не только немой речью картин и статуй, но и темным природным языком вещей, не созданных рукой человека. Чего-то существеннейшего не поймет он никогда в образе Тосканы или Лациума, если не испробует сока тосканских или латинских лоз, пронизанного всеми искрами божественного огня, упавшего однажды в земли Италии.

Есть шуточная книга представителя нации, которая исторически зарекомендовала себя наиболее падкой до южного вина. Немецкий журналист Барт в своей «Остерия», вышедшей в итальянском переводе с предисловием д'Аннунцио, составил перечень всех винных погребков и харчевен

Италии с их специфическими достопримечательностями. Этот винный и кулинарный бедкер не только веселая, но и глубоко полезная книга. Она направляет путешественника к местам, которые приближают каждого из нас к истинной цели странствий скорее и вернее, чем иной музей или любая библиотека. Что может быть поучительнее, как собственным своим опытом дополнить богатый опыт немецкого пионера, заполнить в его кодексе неизбежные пробелы, внести туда поправки или изменения, совершенные безжалостным временем. Что воскресит нам лучше незабвенные дни в Италии, чем бартовская «Остерия», перелистываемая зимой на далеком севере и вызывающая столько воспоминаний!

У всякого из нас не должны быть бедны эти воспоминания. *Vinoobile* Монтепульчиано, вина Кианти, с их мгновенным уколом легчайшей игристости, так счастливо чередуются в благодарной нашей памяти с острым, душистым и бесцветным, как вода, Орвьето, с янтарным и сухим Монтефиасконе, с украшенными античной сладостью белыми винами Лациума. Вина Неаполя торжественны в древней гордости вулканических лоз и звучных имен — Везувио, Иския, Капри Бьянко. Вина Сицилии, солнцем напоенная Марсала и сахаристый мускат Сиракуз, уже чужие Италии вина, близки Африке или Испании, как и сам породивший их остров. Но, возвращаясь на север, в Болонью или Феррару, вступаем мы вновь в область подлинного итальянского вина, с его легкостью, подвижностью, веселостью, отдохновенностью, с его свойством не затемнить и не отяжелить ни на йоту и ни на мгновение всех способностей сердца и ума, рождающихся в воздухе Италии. Верона с роскошным своим Вальполичелла должна по справедливости назваться одной из итальянских винных столиц, и если Милан не может похвалиться *Vino postrano*¹⁹⁷, он богат прекрасными винами Пьемонта, то элегантно спокойными, как вина Франции, то кипучими и пенящимися, как вкусное темно-розовое «Небиоло». В островной Венеции, после терпеливых розысков в маленьких тратториях, затерянных в лабиринте *calli*¹⁹⁸ и позабытых самим доктором Бартом, найдем мы, конечно, и превосходное «Конельяно», и полное, синевато-багряное «Пьяве». И на последней к границе Тироля станции будет сопровождать нас Италия последним глотком ее вина, благородного по качеству и снова особенного на вкус вина «Фриули».

Пиенца

На крохотном разбитом «Фиате», принадлежащем одному из передовых граждан Монтепульчиано, мы совершили поездку в Пиенцу, прерывавшуюся немалым числом внезапных остановок на вьющихся по крутым косогорам дорогах. Во время этих остановок вдыхали мы отрадно-свежий воздух глухой тосканской деревни, разглядывая пустынный пейзаж с редкими фермами, дубовыми рощами и сложными пересекающимися линиями горных кряжей, уходящих на запад. Монте Амиата вырисовывалась перед нами все величественнее по мере того, как мы приближались к Пиенце. «Фиат» наш вскоре зашумел на единственной улице фантастического города и остановился на площади.

Пиенца — совершенная сказка в ее прошлом и в настоящем. Гуманистический папа Пий II, он же Эней Сильвий Пикколомини, родился здесь в селении, носившем название Корсиньяно. Мановением папского жезла, не менее чудодейственным, чем если бы то была магическая палочка, он превратил бедное Корсиньяно в великолепную Пиенцу, всю сразу выстроенную одним из верных последователей великого Альберти, флорентийцем Бернардо Росселино. На маленькой пьяцце стоишь здесь среди зданий, которые кватроченто воздвигнуло с такой же мгновенностью, с какой наше время умеет ставить разве только театральные декорации.

Бернардо Росселино окружил свою пьяццу с четырех сторон всем, что было нужно Энею Сильвию: епископством, собором, палаццо Пубблико и дворцом Пикколомини. На углу этого последнего поставил он прелестный колодец с архитравом на двух колонках, как в Монтепульчиано. Но Пиенца в общем не похожа на Монтепульчиано, здесь все лет на пятьдесят раньше, все ближе к Флоренции или Съене, и самый материал построек здесь иной, коричневый, насыщенный золотистостью камень, прерывающийся иногда алым съенским кирпичом. В архитектуре Бернардо Росселино остается послушным альбертианцем, не избавленным, однако, как все флорентийцы середины XV века, от готических реминисценций. Фасад палаццо Пикколомини, фасад и план Дуомо, спутанные эклектизмом самого Пия, вмешавшегося в постройку, не принадлежат к числу архитектурных чудес.

Но прелестны и гармоничны во дворце Пикколомини двор и в особенности лоджия в три этажа, открывающаяся прямо на исполинский треугольник Монте Амиата, залитый к закату солнца изумительной голубизной.

Не какие-либо отдельные дорожки всего в Пиенце. Где еще можно найти такое волшебное в своей целостности, в своей сохранности видение подлинного кватроченто? С ощущением, похожим на сон, стоишь на этой «воображаемой», несмотря на всю ее реальность, площадке, проходишь по улице, прорезанной несколькими щелями переулков с именами del Baccio, dell' Amore¹⁹⁹, вступаешь в собор, где нетронутым золотом сияют старые сьенцы, Маттео, Сано, Веккиетта — какой-то особенно интересный на этот раз. Всматриваясь в подробности зданий, видишь, что здесь уцелело все то, что исчезло везде, кроме вымышленного Пием города, чего не найдешь даже в столь милостиво пощаженной временем Сьене, — каждый герб Пикколомини с пятью полулунками, каждая буква коммомеративной надписи, фонари на домах, решетки в окнах, кольца для привязывания лошадей и подставки для факелов в стенах дворцов. Я не знаю, как можно было бы прожить в Пиенце даже несколько дней. Это не город, но тень города, тем более поразительная и жуткая, пожалуй, чем более сохранно в ней все, из чего слагалось некогда его бытие. Не обязывают ли эти по волшебству воздвигнутые и чудом уцелевшие стены к каким-то нестерпимым чувствованиям и неестественным позам, к какому-то выходу из своего я и из своего века всякого, кто решился бы провести среди них месяц, неделю! Не тем ли можно объяснить странное чувство облегчения, которое испытали мы, когда зашумел наш разбитый «Фиат», осторожно пролагая путь от тесной городской площадки к полям и дубовым рощам *contado*²⁰⁰, сквозь вечернюю улицу с зажегшимся над ней огромным фонарем и с пятью или шестью любопытными, обозначившими, как на старой картине, все население неимоверной Пиенцы.

Ашьяно

В знойный августовский день слезли мы на станции Ашьяно, чтобы ехать отсюда на лошади в Монте Оливето Маджоре. У нас едва хватило времени пообедать в деревенской

гостинице и заглянуть в некоторые церкви Ашьяно ради хранимых ими старых съенцев. Густой слой пыли устилал улицы городка; возы, запряженные волами, тяжело тащились по ним, скрипя колесами; в раскаленный полдень белело все — розовые стены домов, известковая пыль и видимый сквозь нее диск солнца и самое небо. Когда сторож отворил дверь Колледжиаты, как тускл и бледен показался после этого блеска золотой полиптих Сассетты!

Из старых съенских мастеров Сассетта оказался новейшим по времени его открытия. Долгое время был он затерян среди других живописцев съенского кватроченто, и отчетливое его существование началось лишь лет двенадцать тому назад после работы Бернсона «О съенском художнике францисканской легенды». Но, выйдя из скрывавшей его тени, Сассетта сразу сделался одним из любимцев всех любителей «примитивов». Велика нежность и поэтичность его композиций, прелестен всегда его цвет, сочетающий тускловатое золото и голубовато-пепельные краски. В Оссерванце под Съеной есть превосходная его вещь, но, пожалуй, еще лучше того — это большая икона в Ашьяно. Ее сюжет — «Рождество Богородицы» — всегда был одним из привлекательнейших иконных сюжетов. Русским иконописцам давал он возможность выказать особую нарядность красок и умозрительных византийцев склонял к подробностям человеческих чувств и человеческих нравов. В итальянце все это соединилось с чисто готической женственностью и лиризмом средневекового певца. Лилейность этих склоненных профилей, золотистость этих светлых волос, нечто от цветка, выросшего во рву замка, и от сонета Петрарки, прозвучавшего под нервюрами сводов, — такова доля Запада в этом создании старой Съены, стоявшей на грани двух миров.

Сассетта не был, однако, современником Петрарки, зашнувшим на столетие и растерянно пробудившимся тогда, когда уже успело взрасти искусство флорентийского кватроченто. Если он был, как и все почти съенцы, *retardataire*²⁰¹, то в одном отношении прикосновенен он был и к величайшим новаторствам. В обширном труде Вентури вновь поднят интересный вопрос о происхождении искусства Пьеро делла Франческа, определившего судьбы живописи XV века по всей Италии. Традиция, выводившая Пьеро от неясного Доменико Венециано, отчасти показалась Вен-

тури сомнительной и недоказуемой. Более естественный переход к прекрасному свету и цвету картин Пьеро Вентури заметил у некоторых съенцев, которые побывали на родине его в Борго Сан-Сеполькро или в Перуджии, где работал он в молодости, и были, может быть, его первыми учителями. Эти съенцы — Доменико ди Бартоло и еще очень пока таинственный Сассетта. Когда смотришь на пепельную светлость и голубизну Ашьянского полиптиха, предположение Вентури кажется правдоподобным. И если тускла и угашена икона съенского мастера, то это оттого, что время не очень пощадило ее, и еще оттого, что ослепителен сегодняшний день за приоткрытой кожаной завесой деревенской церкви.

Бывают моменты, когда ничто, созданное рукой человека, не может сравниться или стать рядом с могучим явлением сил природы. Мы возвращались из Колледжиаты в сплошном сверкании, объявшем землю и небо. Мы поспешили укрыться от него в прохладной комнате гостиницы, где ждал нас обед. Над дверью, открытой на балкон, свисали тяжелые гроздья винограда — сожженные солнцем ломкие листья и крупные черные, просвечивающие багрянцем ягоды. В первозданной красоте всех этих форм и всех этих красок лозы и ее плодов и листьев была та сила, которая рождает эпос и мифы. Нам оставалось глядеть, преклоняться, вновь глядеть и невольно отводить взор, как если бы глянула нам в лицо улыбка сельских богов.

Монте-Оливето

Мы приближались к великому бенедиктинскому монастырю Монте-Оливето. После бесплодных, изъеденных оврагами меловых склонов и осыпей показались группы растительности: сады, рощи. Поднялись старые черные кипарисы, расступились вокруг монастырской дороги сосны. Их мягкие иглы, устилавшие землю, запах хвои, сквозная тень, скрип верхушек и крик иволги напомнили русские монастырские леса. И в самом виде Монте-Оливето, в стене его и воротах, в непоказной хозяйственности его построек было нечто извечно монастырское, одинаковое для Востока, для Запада, для России и для Италии. В бурные времена истории было, вероятно, что-то глубоко волновавшее лучшие души в идее

монастыря, обители, града Божия, отделенного стеной, и каменной, и нерукотворной, от неправды и суеты человеческих городов.

Миновали ли навсегда эти бурные времена и вместе с ними отошла ли навсегда в прошлое монастырская идея? Было бы неосторожно в том поручиться: напротив, многое указывает, что и этому созданию Древнего мира, как всем другим, еще предстоит какой-то новый рассвет. Разве не ощущается подчас в современной жизни некая пустота, некий пробел, не заполненный возможностями, подобными тем, которые когда-то открывал монастырь? Разве не приняла жизненная борьба еще более отталкивающих, чем в древности, форм и разве среди нас нет утомленных ею, изведавших всю горечь ее и познавших всю ее тщету? Едва ли среди философов, поэтов, художников и мечтателей нашего века найдется хотя бы один, который не чувствовал бы своей принадлежности к неназванному пока ордену и не спешил бы при всякой возможности уйти в келью несуществующего пока монастыря.

Очень похоже на истину, что такой орден и такой монастырь осуществляются в грядущих обителях людей искусства и мысли. Новое пустынножительство будет, разумеется, отстоять весьма далеко от подвижничеств фиваиды. Но монастырь и не предполагает непременно героических подвигов и чудес аскетизма... Можно представить себе будущее убежище скорее подобным этому Монте-Оливето, с его садами, полями и виноградниками, с его поместительными хранилищами зерна и погребами вин, с его обширными колоннадами солнечных дворов, расписанных фресками, с его прохладной библиотекой, приветливой трапезной и отдельной студией, отдельной спальней для каждого брата. Такой монастырь аристократичен по существу, как аристократично Монте-Оливето, принимавшее лишь членов благородных фамилий.

Бернардо Толемеи, принадлежавший к древнейшему роду Съены, основал Монте-Оливето Маджоре в XIV веке. Жизнеописание его повествует о всяческих успехах и достижениях его молодости. Шестнадцати лет он приобрел звание доктора философии и права, как гражданского, так и канонического. Честолюбивый отец выхлопотал для него титул рыцаря Империи, и принятие этого титула молодым

Толомеи сопровождалось многодневными и блестящими празднествами на улицах Съены, где танцы сменялись турнирами и турниры танцами, пока новый рыцарь не опоясался мечом и не надел шпоры в стенах мраморного Дуомо. Этот триумф, как сообщают биографы, несколько вскружил голову будущему святому. Из всех профессий, открытых перед ним, он избрал, впрочем, сперва мирную профессию юриста. Он преподавал право и занимался государственными делами, сделавшись впоследствии вождем одной из политических партий. Жизнеописатель его рассказывает даже, что он желал захватить в свои руки всю власть в республике. Когда ему исполнилось сорок лет, Бернардо Толомеи был внезапно поражен слепотой, скрывшей от него соблазны внешнего мира и открывшей ему радости мира внутреннего. Он обратился с молитвой к Богородице, прося вернуть ему зрение и давая обет иной жизни. Молитва его была услышана, и Бернардо Толомеи мог снова вступить в переполненную слушателями аудиторию и взойти на кафедру, но после долгого и напряженного молчания он произнес только единственный текст грозной книги: «Суета сует и всяческая суета».

Вскоре после того, сопровождаемый двумя друзьями из благородных фамилий Съены, он удалился в пустынную местность, где стоит Монте-Оливето. Начало обители было положено теми ямами в мягкой скале, которые вырыли собственными руками Бернардо Толомеи и его последователи.

К ним вскоре присоединились другие, и усердным трудом этой кучки людей пустыня была превращена в цветущий оазис. Монастырская усадьба возникла еще до кончины основателя, последовавшей в 1349 году, но в первые годы она не имела, разумеется, того внушительного вида, какой являет сейчас. Как трудолюбивые муравьи, оливетанские монахи год от года и десятилетие от десятилетия умножали, расширяли и украшали свои сооружения. К концу XV века монастырь приобрел тот характер солидного благоустройства и довольства, который, несмотря на нынешнее упразднение и запустение, делает его более похожим на какой-то учено-хозяйственный институт, чем на жилище борющихся с собой отшельников.

Художники разного рода были с ранних пор привлечены к украшению Монте-Оливето Маджоре. Недурной живо-

писью расписана зала капитула и рефекторий, а в церкви и в библиотеке знаменитый Фра Джованни да Верона делал восхитительнейшие интарсии. Но не ради этого посещают путешественники секуляризованный монастырь. Большой киостро его содержит один из грандиознейших фресковых циклов Италии, начатый Синьорелли, оконченный Содомой. Случайность соединила здесь, конечно, эти два не имеющих ничего общего друг с другом имени. Синьорелли был приглашен оливетанскими монахами в расцвете славы и таланта, в 1497 году. Привлеченный Апокалипсисом Орвьетского собора, он бросил работу, не окончив ее. Восемь фресок его остались на стенах *chiostro grande*²⁰², изображающие различные эпизоды из жизни св. Бенедикта. Они сильно пострадали от времени и местами от реставраций и все же принадлежат к лучшему, что оставил нам прекрасный мастер. Не связанный здесь темой так, как в Орвьето, Синьорелли дал волю свободным своим впечатлениям жизни, краски, движения. С особенным удовольствием предался он, под предлогом изображения полчищ Тотилы, связанного с легендой о св. Бенедикте, живописанию разноплеменных наемников, составлявших войско какого-нибудь современного ему кондотьера. Чисто по-художнически Синьорелли был упоен краской и жестом военного лагеря кватроченто. Какие головы, какие наряды, какие фантастические и правдивые вместе с тем пейзажи недр Италии! Разноцветность военных одежд особенно пленяла художника, и с явной ощущаемой радостью писал он полосатые камзолы и в яркие лоскутья одетые ноги своих героев, то старых и беспощадно лукавых, то полных грубой и жестокой силы, то любующихся своей молодостью и высокомерной эlegantностью. Он никогда вообще не боялся резкости краски, здесь же в трех сценах Тотилы прямо бьет нас всей этой «варварской пестротой», и, далекие от того, чтобы ей ужаснуться, мы ему рукоплещем.

В другой сцене, иллюстративное содержание которой ничтожно, Синьорелли выказал себя удивительным живописцем натурального. В комнате деревенской гостиницы, с закопченным деревянным потолком и очагом в форме камина, обедают два белых монаха за уставленным яствами столом. Мальчик и две девушки прислуживают им, одна несет блюдо, другая наливает вино. Хозяйка подымается кверху

по внутренней лестнице, отдавая приказание третьей служанке, и в открытую дверь, на пороге которой дожидается слуга приезжих, врывается солнце. Встретить такую сцену в творчестве одного из величайших мастеров кватроченто — это ли не подарок! И я не знаю, что в ней милее: живость ли воспоминания о прохладной в летние дни деревенской гостинице, подлинность солнца в открытой двери, движение служанки, наливающей вино и такой верной натуре во всем, в каждой складке своего подоткнутого платья, или, может быть, певучая грация другой женской фигуры, далеко вознесенной над простым жизненным наблюдением и столь же сладостно изгибающейся в угоду античным ритмам, как самые ритмические из фигур Боттичелли.

Содома продолжил и закончил цикл, начатый Синьорелли, и написал на стенах Монте-Оливето вообще лучшее из всего, что ему удавалось написать. Кто невзлюбил этого мастера за приторность многих его вещей и за бесстыдный эклектизм каждой из них, пусть воздержится все-таки от окончательного суждения, пока не побывает в оливетанском монастыре. Содома начал работать здесь, когда ему было двадцать восемь лет, и нет ничего более молодого, чем заразительная кипучая веселость и безудержная нарядность этих фресок. Пусть очаровательность женщин, в таком странном для монастыря изобилии являющихся на стенах *chiostro grande*, у кого-то ловко заимствована, она не менее действительна от того. Пусть никакого содержания, ни спиритуального, ни формального, нет в этих композициях, бессвязные эпизоды их так праздничны, так хороши каким-то блестящим артистическим легкомыслием, что мы должны позабыть перед ними о всех строгостях художественной критики.

Для Содомы блестящим временем были эти первые годы его в съенской области. Вазари рассказывает, как удивлял он граждан Съены своим щегольством, своей расточительностью, своими причудами. Он держал в своем доме целый зверинец, в котором Вазари помнит белок, обезьян, пони, барсука, редких кур, индийских голубей и еще множество всяких других зверей и птиц. Помнит он и ученого ворона, который отзывался на стук в дверь голосом хозяина, к удивлению добрых людей и радости мальчишек. Содома был, кроме того, искуснейшим наездником и однажды взял

приз в скачке на Кампо ди Съена, являвшейся прообразом нынешнего «палио». Он носил роскошное платье, парчовые камзолы, и плащи, шитые золотом, и пышные головные уборы, и золотые цепи вокруг шеи, и прочие побрякушки, «приличествующие только шутам и комедиантам». И невзлюбивший Содому Вазари, объясняя странное *nom de guerre*²⁰³ художника, спешит рассказать о грехах его, далеко не столь простительных, как щегольство и чудачество.

Но Содоме, каким он изобразил себя на фресках Монте-Оливето, не простим ли мы всех его прегрешений, даже если то были прегрешения против нравственности. В сцене какого-то маленького чуда видим мы юношу с обольстительным лицом, с разрезом губ и взглядом глаз леонардовских женщин, с изощренной прической, спадающей из-под артистического берета на золотом шитый плащ, со зверьками и птицами, всюду сопровождавшими своего хозяина, по рассказу Вазари. И, глядя на добрых белых монахов, населяющих соседние фрески, — монахов, среди которых пять лет жил и работал художник, потешая и развлекая их так, что оливетанские отцы прозвали его «Mataccio»²⁰⁴, — научимся быть снисходительными, как они, и полюбим весь этот эпизод Содомы в живописной эпопее Италии, как любим ее новеллы.

Палио в Съене

Четырнадцатого августа вечером мы приехали в Съену. Маленький вокзал в ущелье оказался переполнен приезжими. То были, однако, не иностранцы, но только горожане и крестьяне ближних окрестностей — мирные и многочисленные «фамилии» тихой провинции, с малыми детьми и съестными припасами, загорелые приапические виноградари и черноглазые девушки, смешавшие в своем наряде старину деревни с новизной магазина готовых изделий. Необыкновенное чувствовалось и на улицах города: никогда эти улицы и в этот час не были так оживленны. Никогда с таким трудом не разыскивался ночлег в гостеприимной Съене. Как радушная хозяйка, она и радовалась своим гостям, и всплескивала руками в комическом отчаянии при виде множества званых, желавших быть избранными. Так, по

крайней мере, встречены были мы в маленьком альберго Ла Скала, близ Баптистерия, где нам досталась все же комната с окном на овраг Фонтебранды и обед в третьей или четвертой очереди, поданный сбившейся с ног служанкой с блаженным от общего счастья лицом.

Причиной всех этих необыкновенностей было «Палио» — празднество, перевертывающее вверх дном Съену дважды в год, 2 июля и 16 августа, празднество, равных которому по единственной в своем роде гармонии впечатлений тщетно мы стали бы искать в Италии и во всей Европе. Историки, как то обычно для них, спорят, не приходя к согласию о происхождении «Палио». В идее это состязание семнадцати кварталов — «contrade», на которые разделяется город. Неясно, впрочем, и историческое происхождение самих «contrade». По мнению одних, то были издревле деления, на которые распадалось выставяемое в минуту опасности городское ополчение. Каждая контрада высылала вооруженный отряд со своим «саритано», знаменем и знаменосцем, и из них составлялось войско республики. Де Навенн, писавший о Палио в своей книге «Entre le Tibre et l'Arno»²⁰⁵ — одной из лучших французских книг об Италии, — ссылаясь на мнение местного архивиста Лизини, считает военное происхождение *contrade* легендой. Он указывает, что контрады возникли не в героические и воинственные времена Съены, но в XV веке, ближе к его концу, и что их породили «любовь к общественным празднествам, которой всегда отличались съенцы, и желание прийти именно в этом деле на помощь государству и тем обеспечить увеселению особенный блеск».

Хроники Съены полны свидетельств о публичных играх, как *Elmora*, имевшая вид шуточной битвы деревянными мечами и камнями и запрещенная в 1291 году после одного особенно печального финала, как *Pallonata*, начинавшаяся с того, что большой мяч, оспаривавшийся игроками, бросали на площадь с высоты *Torre Mangia*²⁰⁶. С этим чередовались разнообразные гонки и состязания, бега скороходов, скачки на лошадях, на ослах, на быках и буйволах. Около 1500 года Съена стала увлекаться боем быков, предвосхищая *corridas*²⁰⁷ Испании. Но для светлой и ясной духом Италии развлечение показалось слишком жестоким; оно было воспрещено в 1599 году. Его сменили «*buffalate*»²⁰⁸, скачки на буйволах, но и они, после нескольких увечий, прекратились в 1650 году.

«Asinate», последовавшие за ними, также удержались недолго. Мнения веков пережила лишь скачка на неоседланных лошадях, составляющая сущность Палио.

Первое время в состязании принимали участие двадцать лошадей, по числу контрад, на которые разделялась Съена. В конце XVII века число контрад сократилось до семнадцати, каковым остается оно и до нынешнего дня. Но законодательство игр внимательно следило за всеми деталями их: один несчастный случай дал повод найти цифру «семнадцать» слишком большой. Со времени указа 1719 года в скачке на Палио принимают участие лишь десять лошадей, представляющие десять контрад, — семь по очереди, три по жребию. Около того же времени было установлено, что Палио разыгрывается дважды в год, 2 июля, в день праздника *Visitazione*²⁰⁹, и 16 августа, в день Богоматери — покровительницы города. Религиозное значение праздника напоминает этой датой, но о нем и вообще нельзя позабыть, потому что самое «Палио», из-за которого состязаются контрады, — скромная хоругвь с изображением Богоматери, приз, лишенный какой бы то ни было ценности, кроме ценности символической. Соревнование контрад из-за святыни в былые дни, сменившееся соревнованием самим по себе в наше скептическое время, охладившее религиозный пыл даже у граждан *Civitas Virginis*²¹⁰, — таков пафос общественной съенской игры. «Есть особенности, — говорит де Навенн, — которыми Палио отличается от всех других конских состязаний. Никто не поверил бы, что горячее воодушевление, движущее соперниками, питается здесь вполне бескорыстными мотивами. Победа не только не приносит достигшему ее какой-либо выгоды, но, напротив того, обходится часто ему дороже, чем поражение побежденному. Единственный трофей, который оспаривают соперничающие контрады, и с каким притом увлечением, — это скромная хоругвь, где вышита Мадонна, окруженная эмблемами и лаконическими надписями. Город не награждает победителя ничем другим. На поле состязания нет ни букмекеров, ни тотализатора. Деньги ни в какой степени не являются здесь стимулом успеха».

Если страсть патриотическая движет обитателями съенских контрад как действующими лицами в дни Палио, то другая старинная страсть, страсть к зрелищам, собирает на

улицах Сьены эти радостно-праздные толпы зрителей. Пятнадцатого августа город просыпается с двойным, с тройным населением, переносящим нас числом своим в золотой век республики. Перекрестки улиц и площади, кафе и траттории, церкви и музеи — все кишит сельским людом Тосканы. Все двери общественной Сьены раскрыты настежь в этот торжественный день. С тихим удовлетворением и спокойным любопытством деревенская Сьена оглядывает достопримечательности города и испытывает его удовольствия. Вы всюду встречаете кучки приезжих, руководимые каким-либо бывалым *contadino*²¹¹, — в баптистерии перед рельефами Донателло, в палаццо Публико перед *Maeste*²¹² Симоне Мартини, в пинакотеке, перед иконой Дуччио. В соборе идет торжественная архиепископская служба, сопровождающаяся прекрасной музыкой. Деревянный настил, скрывающий *graffitti*²¹³, снят в честь праздника. Ради одного этого, ради случая видеть целиком, во всем сказочном великолепии, невообразимый пол Дуомо надо быть в Сьене в дни Палио.

Надо быть здесь и для того, чтобы проникнуться глубочайшей симпатией к итальянской народной стихии. Что за изумительная толпа переливается в эти дни по узким улицам города! Что за приветливость и ласковость к чужому, что за достоинство по отношению к себе, что за умение быть на людях и оставаться самим собой, быть во множестве и не терять человеческого лица! В такой толпе немыслима паника, в ней нет ничего стадного, слепого, бестиального, в ней всякий знает свое место и признает место другого, никто не оттеснит, не толкнет вас в ней, и даже в минуты наибольшего возбуждения не слышится в ней грубого слова.

Есть оттого глубокое наслаждение слиться с этой толпой, следовать ее течению, отдаться управляющим ею ритмам. По одному из коротких переулков, стремительно падающих к Кампо ди Сьена, она увлекает вас к месту грядущего действия в час репетиции. Залитый солнцем многоугольник площади имеет совсем необычный вид. Подмости, на которых рассядутся зрители в час состязания, лепятся по всем фасадам. Балконы дворцов уже открыты и убраны традиционными тканями. Внутренняя часть площади обнесена изгородью, за которой стеснятся завтра десятки тысяч горожан и крестьян, не желающих тратиться на платное место. Немалое число любопытных усеивает и сейчас эту

изгородь и эти скамьи в ожидании репетиции. Пустота импровизованного скакового круга, который обегает площадь, разделяя подмостки от внутренней изгороди, говорит о напряженности мгновения. Внезапно крики и говор рождаются в стороне палатцо Публико. Из-за поворота выскакивают десять лошадей с извивающимися на них в странных усилиях всадниками. Они проносятся как вихрь, и звонкий стук копыт по камням быстро тонет в гуле толпы. Мотаясь из стороны в сторону, проскакивает неловкий, далеко отставший от других *fantino*²¹⁴, сопровождаемый свистом и хохотом. Репетиция кончилась, и народ высыпает на круг, волнуясь, жестикулируя, споря до хрипоты о завтрашних шансах.

Целых три репетиции предшествуют этой *prova generale*²¹⁵, имеющей место накануне дня состязания или, в сущности, даже четыре, если считать выбор скакунов, с которого начинается устройство Палио. Утром 13 августа несколько десятков лошадей приводят к палатцо Публико, где уже ждут их представители города и контрад, «*deputati del Palio*»²¹⁶. Здесь происходит тогда предварительное испытание, с помощью которого избираются и отделяются от других десять участников Палио. Очередные контрады тянут жребий; судьба таким образом определяет лошадь, с которой отныне связаны все упования победы и славы. Вечером в тот же день происходит первая репетиция, где более или менее ясны становятся относительные шансы контрад. Лишь две, три из них вырисовываются тогда по большей части как могущие серьезно претендовать на успех. И по большей части вторая и третья репетиции, устраивающиеся утром и вечером 14-го, и даже *prova generale* не меняют ничего в предсказаниях и предположениях о розыгрыше, как сложились они в день первой репетиции. Трудности скачки по наклонному кольцу площади, с его неправильной формой и резкими поворотами, так велики, что качества лошади играют здесь главную роль при всем искусстве *fantino* управлять ею и при всей ловкости его действовать «*perbo*» — бичом из воловьей жилы, которым имеет он право не только подбодрять свою лошадь, но и бить по чему попало других лошадей и даже их наездников.

Шестнадцатого августа, в ослепительное голубое утро, Съена пробуждается рано, охваченная праздничной лихорадкой, после ночи, бывшей для многих в самом деле

бессонной. Контрады кипят последними приготовлениями. Их семнадцать, этих контрад, — пять или шесть в каждом из трех «terzo»²¹⁷, на которые природа и история разделили город. Сегодня с утра выступают они во всем разнообразии геральдических зверей, девизов, цветных знамен и пестрых одежд несколько театрального Ренессанса. Мы скоро научимся отличать желто-голубые цвета и черного орла «Aquila» от желто-зеленой «Selva», бело-голубую «Onda» от красного с желтым «Montone»²¹⁸, одетую в национальные цвета современной Италии «Оса» от ее традиционного противника белой и черной «Lupa». Вражда и дружба между собой различных контрад есть нечто существующее не со вчерашнего дня. У каждой такой вражды и дружбы есть своя легендарная история, корни которой зачастую теряются в веках. Кто мог бы объяснить преграду многостолетней ненависти, воздвигнутую между «Оса» и «Torre», между «Selva» и «Pantera», между «Nicchio» и «Montone»!²¹⁹

Лишь десять контрад принимают участие в сегодняшнем состязании: «Onda», «Tartuca» и «Chiocciola» от Терцо ди Читта, «Montone», «Licorno» и «Civetta» от Терцо ди Сан-Мартино, «Istrice», «Оса», «Lupa» и «Giraffa»²²⁰ от Терцо Камоллиа. Мы живем, кажется, в пределах «Aquila», не участвующей в состязании, и оттого направляемся в церковь контрады «Tartuca», чтобы присутствовать при трогательнейшей утренней церемонии. У каждой контрады есть своя церковь, где хранятся воспоминания и трофеи Палио. Скромная «Tartuca», не столь богатая и славная, как какая-нибудь «Torre», владеющая палаццо Публико, или «Оса», обитающая в долине св. Катерины, гордится все же своей церковью Сант-Ансано, носящей имя первого съенского святого.

Десятка два участников, десятка три друзей и родственников уже собрались на паперти и в сакристии Сант-Ансано. Участники уже облачены в романтические и пестрые наряды, более или менее воспроизводящие наряды Съены кватроченто. Так называемая *comparsa*²²¹, составляющая представительство контрады и выступающая в процессии, предшествующей состязанию, смыкает свои ряды. Во главе ее становится барабанщик, за ним два *alfieri*²²², играющие цветными знаменами, затем *capitano* в сверкающем шлеме и кирасе, окруженный четырьмя пажами, знаменосец с историческим знаменем контрады и, наконец, *fantino* на

выездной разукрашенной лошади. Всюду цвета «Tartusa» — желтый, синий и красный, всюду персонифицирующая контраду геральдическая ее черепаха. Что касается до главного участника Палио, до призовой лошади, с которой связаны все надежды на торжество, то вот появляется она, дрожащая и фыркающая от волнения, ведомая конюхом, «barbaresco», и после некоторого колебания по ступеням входит в храм. Священник в облачении, встречая ее, читает молитвы и кропит ее водой, и пугливо пятится, озираясь вбок влажным взглядом, лошадь контрады, не оставив, однако, на полу церковки следов своего пребывания, которые были бы сочтены вернейшими ауспигиями успеха. «Tartusa», впрочем, не особенно разочарована таким поведением своего скакуна: все репетиции уже засвидетельствовали, что у него нет никаких шансов, и знатоки уверенно говорят, что нынешнее Палио разыграют между собой «Оса» и «Лура», если только неожиданность не вынесет вперед капризную бело-голубую «Волну» или пылкого, белого с красным «Жирафа».

Молебствие кончилось, и *comparsa* двигается по улицам. Пусть бедная «Tartusa» не имеет никаких надежд на победу, барабан ее звучит оттого не менее громко и весело в полных эхом старых улицах, и не менее увлечены ее знаменщики традиционной игрой «*sbandierata*»²²³. Сине-желтые знамена в ловких руках *alfieri* то описывают прихотливейшие фигуры в воздухе, то высоко взлетают вверх и, перевертываясь, падают, вовремя подхваченные их держателями. Вместе с *comparsa* мы входим на площадь Дуомо. Здесь, в непрерывных «*sbandierata*» дефилируют контрады одна за другой перед окном архиепископа и перед балконом префекта, яркие, пестрые, неопишимо праздничные в свете августовского солнца на фоне белого с черным Дуомо и темной гудящей толпы горожан и крестьян.

Пока удаляются контрады к Сант-Агостино, где формируется традиционный кортеж, зрители Палио спешат позавтракать. На короткое время пустеют улицы и площади города. Состязание приурочено к часу захода солнца, но еще задолго до того начинает наполняться Кампо ди Съена. Нетерпеливые спешат занять места у самой изгороди. Понемногу населяются платными зрителями скамьи подмостков, идущих вокруг всей площади. Человеческие фигуры появляются на балконах, в окнах дворцов, на крышах, даже на

трубах. Середина площади скоро кишит сплошной черной массой людского муравейника. Незабываемое зрелище! Незабываемое впечатление веселости, легкости, достоинства, инстинктивного порядка в стечении этих десятков тысяч итальянских простолюдинов на одну площадь по узким, как щели, прерывающимся иногда лестницами, переулкам!

«Цирк, амфитеатр, ипподром, plaza de Toros²²⁴ — эти различные образы вызывают теперь одновременно Кампо ди Съена, но еще более неотвратимо уводит оно воображение далеко назад в убранственные эпохи. Теперь это волнующее видение городской площади в Средние века, в день религиозной церемонии или народного праздника — причудливое, живописное, цветистое, шумящее и бурлящее жизнью. Повествования старых хронистов, иные редкие миниатюры, иные вышивки серебром и золотом являют нам подобные же зрелища». Всякий, кто видел Кампо ди Съена в минуты, предшествующие скачке на Палио, повторит вслед за де Навенном это впечатление.

Но уже солнце заходит, раздается первый выстрел сигнальной пушки, «mortaretto», за ним другой, третий. Конные карабинеры проезжают по кругу состязаний, который, впрочем, и без того свободен от любопытных. Играет музыка; глубоким, как голос самой истории, голосом звучит колокол Torre Mangia; десятки тысяч зрителей встречают кортеж, голова которого показывается на углу via del Casato²²⁵. Трубачи открывают шествие, за ними следует конный знаменосец коммуны, сопровождаемый знаменщиками всех городов и земель, составлявших некогда владения республики. Capitano di Giustizia²²⁶, окруженный пажими и сбирами, выступает вслед за тем как вечный представитель полиции чинквеченто. Десять compare, уже виденные нами на Пьяцца дель Дуомо, вытягиваются вновь одна за другой, соперничая яркостью нарядов и ловкостью игры знаменами. Гул одобрения прокатывается по скамьям при виде того искусства, какое выказывают alfieri в традиционных своих sbandierate. Показывается историческое Carroccio²²⁷, священная колесница Республики, влекомая четырьмя лошадьми, убранная алым бархатом с девизами и гербами. Десятки конных и пеших солдат, одетые как воины Синьорелли, окружают ее, исторический колокол, Martinella, без усталости бьется на ее мачте. Среди множества знамен и значков,

развешивающихся на Carraccio, еле заметно само скромное Палио — приз сегодняшнего состязания. Семь контрад, не принимающих участия в скачке, следуют сзади колесницы, и новые группы исторических фигурантов замыкают шествие вместе с Carraccio упраздненных контрад.

Кортеж обошел всю площадь и распределяется теперь яркими цветными пятнами по скамьям огромной трибуны, воздвигнутой перед Палаццо. Музыка смолкла, наездники контрад спешат переменить парадный наряд на более удобный костюм состязаний. Над головами человеческого муравейника вдруг появляются они в куртках, носящих цвета контрад, и в металлических касках, сидя верхом на неоседланных лошадях и сжимая в руке жесткое «perbo»²²⁸. У стен Палаццо традиционный *mossiere* в цилиндре и белых перчатках соберет сейчас десять соперников между двумя канатами и устроит им старт, от которого так много зависит в исходе скачки. Затаив дыхание, замерев от волнения, вся Съена, собравшаяся здесь на площади, ждет нового сигнала потешной мортиры. И когда наконец выстрел звучит, точно вздох облегчения вырывается из десятков тысяч грудей и проносится как ветер над Кампо.

Старт удался, кажется, и «*mossiere*» не придется на этот раз бежать от негодования какой-нибудь обиженной контрады. Но роковой поворот Сан-Мартино, где скакуны должны сделать почти прямой угол и где стены из предосторожности увешаны тюфьями, быстро распределяет участников. Безднажно отстают здесь «Единорог», «Улитка» и бедная наша «Черепашка», в то время как своенравный «Жираф» едва не валится боком на тюфьяки поворота. Бело-голубая «*Onda*» выскальзывает вперед из общей группы, но «*Lupa*» и «*Osa*» преследуют ее неотступно, и на втором круге она уступает место не только им, но и отчаянно пробивающейся «*Civetta*». Гул усиливается, крики поощрения и надежды сливаются в сплошной рев. «*Lupa*», «*Osa*», «*Civetta*» проходят весь третий круг в красивой борьбе, и ездоки их усиленно работают «perbo». Цветам черно-белой «Волчицы», такой традиционно-съенской и к тому же родной сестре римской волчицы, я горячо желаю победы и оттого радуюсь вместе с самыми азартными «*lupaioli*»²²⁹, когда наш искусный

fantino перед самой чертой последним усилием вырывает шею у торжествовавшего уже победу заносчивого «Гуся».

Палио кончено; под долго не смолкающие крики «Lura», «Lura» расходится с площади добрый съенский народ, и хотя всем еще весело, но уже как-то и жалко, что кончился праздник. Спокойно растекается толпа по тратториям, где ждут ее все разновидности *pasta asciutta*²³⁰ и все сорта тосканского вина. В упоении победы шумят одни «*luraioli*», пробираясь в свой квартал. В церкви Сан-Рокко водружат они новое Палио в ряду многих других, которыми гордится особенно удачливая в состязаниях контрада.

Они отслужат там *Te Deum*²³¹, и священник благословит их лошадь и коленопреклоненного прижимающего металлический шлем к груди *fantino*. И весь вечер, всю ночь будет пировать и веселиться «Lura» на своей круто убегающей вниз *Via Valerozzi*²³², увешанной бумажными фонарями и убранный гирляндами бумажных цветов.

А наутро семнадцатого и квартал счастливой «Волчицы», и вся Съена проснутся с сознанием будней, снова вступивших в свои права. Как быстро в одну ночь схлынули толпы приезжих! На улицах нет более ни загорелых *contadini*²³³ в черных шляпах, ни расфранченных сельских красавиц, ни деревенских *prete*²³⁴; ни патриархальных фамилий из Ашьяно и Монтальчино с застенчивыми синьоринами, вступающими на три шага впереди маменьки, и толстощеками мальчуганами, сосущими леденцы. Какая магическая палочка заставила их исчезнуть с такой быстротой, чтобы поспешить к своим полям и виноградникам, скрипучим колодцам и ленивым буйволам, или к выбеленным стенам и черным шкапам деревенской сакристии, или к уюту провинциальной аптеки и провинциальной булочной, украшающих какую-нибудь неизбежную *Via Garibaldi* или *Via Savour*²³⁵. Освободившись от них, Съена принимает обычный свой вид, с обычной неторопливостью возвращаясь к делам своей тихой жизни. Лишь с Кампо доносится стук топоров и молотков — то разбирают подмостки и загородки, чтобы сложить их до будущего Палио. О вчерашнем празднике не вспоминает уже больше никто, и нам как-то странно среди этого наступившего вдруг белого дня будней наткнуться вдруг на *camparsa della Lura*, переносившую в собор добы-

тое вчера Палио. Все действующие лица ее были в обычном будничном платье, но цветные знамена как бы невольно еще кружились в руках бывших *alfieri*²³⁶, и рыжая лошадь «Волчицы», слегка танцую, ставила на камни мостовой вызолоченные в знак победы копыта.

Вольтерра

От Съены до Поджибонси по железной дороге, от Поджибонси до Колле ди Валь д'Эльса по маленькой веточке и далее в легкой двуколке веттурина по отличному шоссе — таков наш путь к Вольтерре. Дорога от Колле до Вольтерры пустынна, однообразна; все время тянется она по высоким плоскогорьям, внезапно спускаясь иногда в крутые овраги; цепи лысых холмов то впереди, то сзади постоянно скрывают горизонт. На этих высотах совсем свежо, и, так как день выдался облачный, время от времени влачащиеся по скудным полям тучи сеют на нас капельки седого тумана.

Мы незаметно приблизились к выделяющейся высотой своего положения, даже среди других горных итальянских городов, Вольтерре. Эта особенность ее более заметна тому, кто приезжает сюда обычным путем и поднимается по извилам дороги от железнодорожной станции. Гостиница с необыкновенно обширной обеденной залой, в одном углу которой жарко пылал огонь, приняла нас в свои недра. Даже в гостинице все было как-то монументально и сурово здесь и говорило не о лете, не об осени, но о некоей вечной горной зиме.

Вольтерра — темный, угрюмый в своей крайней древности город. Он выстроен весь громоздко и тяжело, и как полный контраст ему вспоминается благородное изящество Монтепульчиано. Дикая горные крестьяне в плащах из грубого сукна толпятся на его улицах в дни базаров и праздников. В этих людях нет приветливости и веселости съенского *contadino*. В облике их чудится что-то не итальянское, что укрылось от благодетельных переплавлений Ренессанса и сохранило в целостности черты сказочно древней расы. Вольтерра — один из этрусских городов, и, даже если бы в нем не было замечательного музея древностей и превосходно сохранившихся стен, он по самому духу

своему оставался бы одним из явственнейших свидетельств об этой загадочной нации.

Вольтерра полна, кроме того, ощущений глубочайшего Средневековья Италии. Ее Палаццо деи Приори, ее Пьяцца Маджоре, ее сохранившиеся в большом количестве башни, ее уцелевшие во множестве зубцы на дворцах и бойницы в стенах являют редкое по живописности зрелище. Все то, что утрачено в исчезнувших кварталах старой Флоренции, путешественник найдет здесь, и не Съену, но именно Флоренцию или Пизу и Пистойю заставляет чаще всего вспомнить этот город, глядящий в горные туманы, которые разрываются иногда, открывая вдали полосу моря и странные силуэты островов Горгоны, Капрайи и Эльбы.

Но справиться с первобытной тяжестью и дикостью Вольтерры, набросить на улицы ее и жилища легкий покров своей убранственности, осветить их улыбкой искусств не в силах была даже Флоренция, слишком поздно, лишь в дни Лоренцо Маньифико окончательно покорившая этот дальний угол Тосканы. Вольтерра не богата искусством: две вещи Синьорелли, не из удачных, хотя и хорошей поры, рафаэлевский портрет в палаццо Ингирами — таковы главные ее художественные достопримечательности. «Presepìo»²³⁷ с замечательными пределлами мало известного съенца Бенвенуто ди Джованни в Палаццо деи Приори заставляет вспоминать одну из искреннейших страниц «Sensations d'Italie»²³⁸ Поля Бурже. Кажется, этому ведомому немногим мастеру отдал Бурже какие-то лучшие минуты своей молодости. И не «Presepìo» его, но Благовещению.

Надо выйти за городские ворота «Porta a Selci», спуститься в овраг и вновь подняться мимо С. Ладзаро, чтобы попасть в уединенный монастырь Сан-Джироламо, хранящий Благовещение Бенвенуто ди Джованни. Странные люди всех возрастов и состояний, под присмотром двух сторожей, вооруженных револьверами, чинили никому не нужную дорогу в окрестностях заброшенного монастыря. Размышления о неестественности тех групп, которыми расположились они, прервав на минуту свою более похожую на игру работу, и о какой-то особой возбужденности их обращенных на нас взглядов пришли нам, к счастью, в голову, когда мы уже вступили в церковь. Работники самых глухих дорог Вольтерры — то были пациенты приюта для умалишен-

ных, расположившегося в давно упраздненном монастыре Сан-Джироламо. Эта встреча среди щемящего сердца унылостью пейзажа горной Этрурии вызвала на миг жуткое чувство. После такой встречи мог бы написать Эдгар По своего «Dr. Tarr and Professor Fether»²³⁹.

Но Бенвенуто ди Джованни быстро заставляет забыть даже об ужаснейшем из человеческих несчастий. Благовещение его — истинный перл съенского кватроченто. Неслыханной нежностью и грацией исполнено оно; весь изысканный колоризм съенской иконы сказался здесь в лазурности Богоматери, в сиреневости архангела и в бледной алости святой Катерины, сочетающейся с бледным золотом. Это то, чего можно было бы ждать у колористически тонкого Сассетты, но это еще лучше Сассетты. Невольно перебираешь в уме другие вещи Бенвенуто ди Джованни и жалеешь, что недостаточно видел в Съене и в ее окрестностях этого мало выясненного художника. Вспоминаешь, как болезненно остры по цвету казались его фрески в монастыре Сант-Эудженио, как романтичны пределы, разбросанные по разным собраниям. И вновь благодарно изумляешься артистической неисчерпаемости Италии, щедрости, не знающей границ, с какой вознаграждает она всякого искателя и энтузиаста, — всякого, кто странствует в летние дни по ее знаменитым и неведомым городам, по ее большим и малым дорогам.

Север

Парма

В современной Италии Эмилия является одной из самых передовых областей. Города ее сильно двинулись за последнее время по путям индустрии, и деревни не перестают совершенствоваться в сложностях агрикультуры. Эмилия полно живет всем тем, что составляет достояние современности. Здесь можно изучать успехи итальянской техники, развитие социализма, сельскую кооперацию, народную школу, общественную гигиену. Для тех, чье внимание обращено в сторону искусства и чье любопытство устремлено в прошлое, Эмилия будет наименее обетованной из всех итальянских стран.

Парма разочаровала уже многих своим мелодическим именем, столь мало вяжущимся с прозаическим и будничным видом современного города. Нельзя сказать даже, чтобы в этом были повинны именно наши дни. Модернизация Пармы — дело XVIII века и первых десятилетий XIX, и недаром еще Казанова отметил, что Парма из всех итальянских городов показалась ему наиболее новым и наиболее «французским». Скучая на улицах Пармы, путешественник не перестает скучать и тогда, когда видит окрестный пейзаж. Равнины Эмилии унылы здесь, и в жаркий летний день едва лишь брезжат далекие голубые Апеннины сквозь беловатую мглу и пыль дорог.

Как остров среди все нивелирующих волн современности высятся обширный романский собор, с огромными химерами у входа, с башней кампаниле и диковинным баптистерием. Здесь чувствуешь «разрыв времен», которому не удивился бы во всякой иной стране, кроме Италии, где не дает ощущать этого ни живая и деятельная Тоскана, ни даже промышленная и деловая Ломбардия. Собор и баптистерий полны живописью и очень старыми рельефами, которые, быть может, показались бы интереснее, не будь они в Парме. И пармская галерея, быть может, возымела бы совсем другую репутацию, не окажись она в стенах этого лишенного обаяния города.

Лишь часть того, что собрали пармские Фарнезе, сохранилась в стенах былой резиденции их, носящей имя «Ла Пилотта». Другая, значительнейшая часть перешла в Неаполь, где составляет ядро коллекций нынешнего Музео Национале. Многое отправилось странствовать по городам и дворцам Европы. Кое-что осталось в Пармской галерее из флорентийцев; из венецианцев лучшим пейзажным образом и двумя забавными мифологиями представлен Чима да Конельяно; прекрасна еще романтическая вещь Андреа Скьявоне — «Девкалион и Пирра», золотые тела на сине-зеленом море.

Неожиданностью для посетителя оказываются пармские примитивы, о существовании которых мало кто подозревает, пока не очутится в стенах Пилотты. Старый Якопо Лоски и беллинианствующий несколько Кристофоро Казелли были интересными мастерами, а последние изыскания выясняют привлекательную фигуру Аральди и говорят, что далеко не так безнадежны, как это казалось раньше, были Майнери и Мунари. В общем, «пармезаны» XV—XVI веков остались все же эклектиками, питавшимися плодами феррарского художественного древа, увлекавшимися Моденой и Болоньей, Мантеньей, Боккачино и венецианцами.

Все эти впечатления Пармы, хорошие и дурные, гаснут, разумеется, рядом с впечатлением от Корреджио. Пармский гений является одной из самых странных загадок Возрождения. В силу чего эта изолированнейшая из всех индивидуальностей Ренессанса, эта отточеннейшая из всех его артистических способностей оказалась прикреплена

к безразличным равнинам Эмилии, к скудной силами и энергиями Парме? Корреджио суждено было остаться до конца дней гениальным провинциалом — это ли не ирония судьбы по отношению к тому, чья слава спустя век или два затмила блеск Рафаэля и Микеланджело!

Происхождение искусства Корреджио до сих пор остается тайной для историков. Вряд ли объясняет что-либо первоначальное обучение его у моденца Бьянки, к тому же и не вполне доказанное. Менее сомнений возбуждает пребывание его в Мантуе, где он едва не застал в живых Мантенью и где мог видеть работающими Лоренцо Косту и Доссо Досси. Загадка Корреджио заключается, однако, в том, что, как справедливо отметил Коррадо Риччи, мы узнаем в искусстве его веяния Венеции и не можем построить логической связи его с Венецией.

Среди наследников Джорджоне Корреджио оказался первым, хотя и не мог иметь никакого непосредственного соприкосновения с великим венецианцем. Их связь — это согласие темпераментов, то согласие, которого как раз не было между Джорджоне и Тицианом. Глубокий лиризм Джорджоне не нашел истинного последования среди венецианцев чинквеченто. Но где вернее и чище звучит свирель его, чем в мюнхенском «Фавне» Корреджио и в говоре окружающих маленького полубога вечерних роц!

Лишь с одной стороны, и как будто не с самой острой, показывает Парма своего мастера. Все то, что сделал Корреджио для церкви, отталкивает ложностью своего чувства, нарочитостью эмоций, которых так очевидно не испытывал сам художник. О пармском гении часто предпочитаешь думать лишь исключительно как об авторе «Леды», «Данаи», «Ио» и «Антиопы». Но столь явно суженная перспектива окажется все же неверной для понимания Корреджио. О каких-то важнейших чертах его дарования нельзя судить, не видав расписанные им купола Пармского собора и церкви Сан-Джованни Еванджелиста.

Их нелегко разглядеть, эти росписи, преодолевая дурные условия света и еще более преодолевая предрассудок против живописи «*di sotto in su*»²⁴⁰ — столь же естественный для нашего времени, сколь было естественно увлечение такого рода живописью в дни чинквеченто и сеиченто. Сложности

композиции «Вознесения» в соборе окончательно утомляют нас, и мы с большей охотой останавливаемся на более спокойной теме купола Сан-Джованни Евангелиста. Этого, впрочем, достаточно, чтобы видеть небо Корреджио.

Густые белые облака, пронизанные золотом и сквозящие кое-где синевою, заполняют купол. Герои и боги нового Олимпа, полунагие апостолы Христа, возникают среди тающих глыб этой странной материи, из которой слагается архитектура их небесного жилища. Перед нами эмпирей, новая стихия, не имеющая земной тяжести и в то же время плотная настолько, что ее можно коснуться рукой, упереть на нее ногу. И, с некоторым усилием прорывая ее, утопая, исчезая в ней и вновь появляясь, взлетают сонмы ангелов вслед за возносящейся Богоматерью в куполе собора.

Пусть чудаческой и даже нелепой с различных точек зрения покажется холодному взгляду случайного посетителя эта головокружительная роспись. Поймет ли он мечту Корреджио, участие его в полетах и играх этих порождений стихии — саламандр, сильфид и гениев, которых пришлось художнику окрестить именем христианских святых и оправдать названием ангелов? Пармский мастер создал здесь свое небо язычника и живописца. В потолке Сикстины мы видим лишь прекрасно расписанную стену, и ни на одну минуту не обманывают нас праздничные плафоны Тьеполо, несмотря на все ухищрения *trompe l'oeuil*²⁴¹. Легендарное небо Корреджио покоряет нас силой своей трансцендентальной вещественности.

Постижением натуры, вещества обладал, как никто, этот величайший из живописцев Возрождения. В пармской галерее мы с восхищением глядим на «Мадонну ди Сан-Джироламо», несмотря на разлитые в ней ядовитые сладости барокко. Ничто не может сравниться с той силой, с какой здесь положена краска желтого платья Магдалины и с какой вылеплен коричневатый Иероним. Итальянская молва, назвавшая картину «Il Giorno»²⁴², свидетельствует о глубоком артистическом инстинкте нации, понявшей истинную тему художника. Мадонна ди Сан-Джироламо открывает нам глаза, заставляет нас видеть так, как делает это каждый итальянский день. Никакие тонкости импрессионистического анализа не дают нам так ощутить расплавленный металл дневного света, вливающийся в широко открытые глаза, как дает Корреджио в своей пармской картине.

В густой текучести этого проливающегося потоками света видим мы сине-зеленый пейзаж позади «Мадонны ди Сан-Джироламо». Корреджио мог быть изумительнейшим из пейзажистов Италии. Как огорчает нас его чрезмерная сдержанность в этом отношении, и как мы ценим те немногие видения природы, которые возникают рядом с золотыми телами и тканями его фигур! Пармский художник был наделен чувством таинства жизни, непрестанно совершающегося в природе, какого не видело человечество со времен слагателей античных мифов. С ощущением свершающихся перед нами «тихих чудес» вступаем мы в грозовой вечер его Антиопы и вдыхаем упоительную свежесть рассвета сквозь окно, открытое в горячем жилище Данаи. Нет более живого дерева, чем лавр, круглящий свой ствол позади его Леды, нет туманов, более дышащих, чем те, которые обволакивают его Ио.

Лишь в одной английской книге, в «Critical studies and fragments»²⁴³ Артура Стронга, Корреджио нашел себе правильную оценку как живописец. «Корреджио был величайшим живописным талантом Италии — единственным итальянцем, которого, хотя он и умер в 1554 году, не могли бы научить ничему новому ни Рембрандт, ни Веласкес». И далее тот же автор говорит в следующих словах об артистической судьбе Корреджио: «Ренессанс произвел на свет свой последний цветок. Завоевания его дошли здесь до предела, и отныне у Италии не было вести другим народам. За поэтом должен был последовать педант, из праха творца должен был восстать критик, анализирующий сотню картин, чтобы приготовить один сонет в парадном стиле. И в то же время мы чувствуем, что Корреджио достиг высот, на которых он сам мог удержаться лишь одно мгновение, и что следующий его шаг был бы падением. Так велика острота и тонкость элементов его магии, что даже ему изменяет иногда его искусство, и тогда легкая вуаль аффектации покрывает совершенства грации и экстазы серафической любви растворяются в приступах истерии. И в этом заключается причина того, что ни один из великих мастеров, ни Микеланджело даже в своем упадке, не претерпел столько от руки подражателей, имя которым легион».

Корреджио воскресили к славе Караччи. «Я бешусь и плачу, — писал из Пармы Аннибале Караччи, — при мысли об участи этого бедного Антонио, такого великого человека,

если только, впрочем, он был человеком, а не ангелом во плоти, который остался заброшен здесь, жил в неизвестности и умер в несчастье». Болонцы были искреннейшим образом увлечены Корреджио, но из всех качеств его поняли лишь эмоциональность, которая была нужна, как вино, для утомленного и болезненного их века. Глубокий лиризм Корреджио остался скрыт для их холодно драматизирующего воображения. Эпоха, искавшая новый пафос, тщетно старалась обрести его в художнике, который людям, отделенным от него всего двумя поколениями, уже начал казаться ангельским духом.

Восемнадцатый век не ждал от Корреджио подъемов и предпочитал спокойно наслаждаться улыбкой, излучаемой его счастливыми телами. Таким путешественникам, как Рейнольдс, было открыто нечто из живописной магии пармского гения, и, соприкоснувшись с его искусством, повергались они в благоговейное изумление. Англичанин должно оценить Рафаэля лишь тогда, когда увидел Корреджио. «Рафаэль, стоящий в первом ряду художников, — писал он, — обязан своей репутацией, как мне кажется, исключительно своим достижениям в высших областях искусства: его работы фреской вследствие того должны быть первым объектом нашего изучения и внимания. Его станковая живопись стоит на низшей ступени... Он никогда не был в состоянии преодолеть ту сухость и даже мелочность письма, которую унаследовал от других. Он так никогда и не приобрел той тонкости вкуса к краске, той широты света и тени, того мастерства в сопоставлениях светлого со светлым и теневого с тeneвым, заставляющего выделяться предметы с полнотой и свободой впечатления, которыми восхищаемся мы в произведениях Корреджио. Когда он пишет маслом, рука его кажется такой робкой и скованной, что он не только теряет всякую легкость и блеск исполнения, но, полагаю я, утрачивает даже верность формы, столь совершенную и удивительную в его фресках».

Другие путешественники XVIII века, как де Бросс, в силу более поверхностных впечатлений склоняли свои симпатии в сторону Корреджио. Напитанные чувствительностью мадонны его и ангелы кружили разумные головы и пронзали сентиментальные сердца эпохи. «Дивные фрески Корреджио, — рассказывает Стендаль, — задержали меня в Парме,

городе, впрочем, достаточно скучном. Мадонна, благословляемая Иисусом в библиотеке, тронула меня до слез. Я дал денег сторожу, чтобы он оставил меня на четверть часа одного, взобравшегося на верхушку лестницы. Я никогда не забуду ни опущенных глаз Девы, ни ее страстной позы, ни простоты ее одеяний. Что сказать о фресках монастыря Сан-Паоло? Быть может, кто не видал их, не знает всей власти живописи. С фигурами Рафаэля соперничают античные статуи. Так как женская любовь не существовала в античности, Корреджио не имеет соперников. Но чтобы быть достойным понять его, надо проделать много глупостей в рабстве у этой страсти». Об античности мы имеем иное представление, чем то, которое господствовало в дни Стендаля. Всякому неоклассицизму, по существу, чужд Корреджио, но это лишь оттого, что никто не был более сроден миру подлинной классики. Артур Стронг еще раз прав, говоря, что «Рафаэль и его ученики, работавшие в дни, когда императорский Рим как бы вставал из могилы вокруг них, остались так же далеки от бесконечного *χάρη*²⁴⁴ классической древности, как далека от нимфы монахиня. И в то же время художнику, чьей ноги не было в Вечном городе, Корреджио, единственному из всех итальянских мастеров, было дано: «Узреть Протея, вставшего из волн морских, И рог витой услышать древнего Тритона».

Изумительнейший этот живописец вылился весь в четырех своих мифологических картинах, которые теперь ревниво делят между собою Рим, Вена, Париж и Берлин. Кто из посетителей Казино Боргезе не был блаженно околдован его «Данаей» и кому после веяний этой картины не были более внятны говор вечнозеленых дубов и молчание седых камней в аллеях римской виллы! Даная — одно из абсолютных живописных достижений Ренессанса: прохладу утреннего окна и жар таинственного облака, спускающегося на ложе смертной, велит нам ощутить всеми фибрами совершенная сплавленность красок Корреджио. Роскошь золотящейся поверхности и бережность, почти скупость цвета заставляют нас благоговеть перед распахнутым альковом и смятым ложем. Кожа женщины дышит так, как дышит она только в греческих мраморах, — «мы ловим взглядом содрогание чувственности, пробегающее в этом нагом теле, подобное легкой ряби от ветра в тихих водах» (Беренсон).

Среди бесконечных мифологических галантностей восемнадцатого века, глядевшего на Корреджио своими глазами и не умевшего видеть его, как просты, свежи и природны эти любовные подвиги бога. Антиопа, Леда, Даная и Ио простодушны в своем счастье, и художник уважает их счастье, не смеясь над ним и не видя в нем тени греха. Картины Корреджио не фривольны, но было бы слепотой не узнать в них открытого и прямого прославления того, что наша отравленная библейским иудаизмом мораль привыкла именовать соблазном.

Нет ничего труднее, как представить себе обстановку, в которой писал Корреджио свои удивительные вещи. Из документальных сведений о нем известно лишь, что он жил в Парме и в Корреджио, не был ни богат, ни беден, ни знатен, ни унижен, что у него было много детей, которым он оставил скромное наследство, когда умер в 1534 году, сорока лет от роду. Слава пришла к нему поздно и не была блистательной при его жизни. Даже Изабелла д'Эстэ, столь неравнодушная к художественным знаменитостям, заметила его лишь за шесть лет до его смерти. И все же к Мантуе имеют отношение его мифологии, написанные для Федерико II Гонзага как раз в последние годы жизни художника. Вазари рассказывает, что «Леда» и «Даная» были заказаны для подарка Карлу V. «Ио» и «Антиопа» также находились в собрании Гонзага и были куплены в дни упадка Мантуи Карлом I Стюартом. Интересна судьба этих картин: после казни Карла I «Антиопа» попала в руки банкира, потом Мазарини, по смерти которого ее купил Людовик XIV. «Леда» оказалась в Стокгольме в 1648 году, оттуда перешла в собрание Филиппа Орлеанского. Благочестивый сын распутного регента Франции отрезал голову Леды и сжег бы всю картину, если бы ее не спас Куапель.

Существует письмо Федерико II Гонзага, указывающее, что не все «Метаморфозы Юпитера» были закончены Корреджио. Смерть застала его, быть может, за одной из картин этого цикла. Можно лишь мечтать о том, что сделал бы мастер, проживи он еще десять или пятнадцать лет. Самое драгоценное и самое чудесное, что было в его искусстве, не могло иметь продолжения. У Корреджио не оказалось учеников и последователей, способных обитать в тех древних странах, которые открылись ему перед смертью.

Пармиджанино, родившийся из улыбки его искусства, был захвачен нервностью нового века. Слишком мало ценят до сих пор этого замечательного мастера. Рисунки его, разбросанные по разным собраниям, не имеют равных по энергии, страстности, вдохновенности. Пармиджанино был одной из самых кипящих темпераментов индивидуальностей итальянского искусства, и жизнь его полна приключений и фантазий. В противоположность Корреджио он много странствовал, пять лет жил в Риме в годы всепоглощающей славы Рафаэля и Микеланджело, которая, однако, не поглотила его, как не поглотило раньше очарование великого его соплеменника. Пармиджанино остался глубоко персональным художником, преследующим свое видение тревожной, зыбкой и сверхъестественной грации.

Парма не дает возможности судить о нем: едва различимые в темноте фрески Ла Стекката напоминают скорее о ссорах и драках, которые заставили его бросить эту работу и скрыться в кастелло Фонтанеллато, где он написал историю Дианы и Актеона. Пармиджанино еще раз вернулся к этой работе, но новые скандалы заставили его еще раз бежать из Пармы в Казальмаджоре, где умер он внезапно, едва достигнув тридцати семи лет. Вместе с собранием Фарнезе многие вещи Пармиджанино перешли в Неаполь. Там преклоняемся мы перед чудеснейшими его портретами и вспоминаем другие в галереях Европы и собственный его автопортрет в Уффици. В то время как Ренессанс кажется многим до конца изведанной страной, такой великий мастер, как Пармиджанино, все еще тщетно ждет своего исследователя.

Но и тема «Корреджио» — исчерпана ли она до конца в новой литературе? «La Renaissance avorta»²⁴⁵, — не раз мы слышали утверждение это, произносимое одними с печалью, другими с злорадством. Ничто не свидетельствует так об этом мучительном моменте в истории духа, как непробужденность искусства Джорджоне и несовершенство тех, кого итальянцы зовут *giorgioneschi*²⁴⁶. Среди этих трогательных несовершенств и милых немощностей божественные тела и человеческие пейзажи Корреджио проливают на миг мифическое спокойствие и древнюю удовлетворенность налитой до краев и нерасплесканной чашей. И этот миг — быть может единственный в долгой летописи Возрождения.

Дни в Милане

На улицах

Нет ничего легче, как оказаться несправедливым к Милану и составить о нем вовсе неверное представление. Путешественник, спустившийся в равнины Ломбардии с высот Симплона или Сен-Готарда, спешит дальше; нетерпение мешает ему увидеть Милан, и едва ли ему запоминается здесь что-либо, кроме радостного итальянского неба, раскинувшегося над крышами домов и белыми стрелками Дуомо. Путешественнику, возвращающемуся на север из Рима или Венеции, Милан кажется европейским городом средней руки, лежащим вне пределов истинной Италии и связанным с нею лишь слабой связью. Не без усилия заставляет он себя быть внимательным к миланскому художественному прошлому, вновь обращающему его мысли и чувства к тому, с чем он однажды простился.

Чтобы избежать таких впечатлений, надо не быть в Милане проездом, но хотя бы немного жить в нем. Надо остерегаться пребывания в банальных отелях, вблизи вокзала, и поискать себе пристанища где-нибудь в сердце старого города — на пьядца Фонтана, например, где всю ночь журчит вода Сирен и до утра не смолкают канцоны и арии сограждан Ла Скала, расходящихся по домам из маленьких театров и скромных кафе. И главное, не надо торопиться. Один за другим мелькнут дни, проведенные на миланских улицах, и эти улицы наконец станут тем, что они есть, не

заслоненные ни элегическим воспоминанием о прошедшем, ни заманчивой мечтой о предстоящем.

Конечно и после такого прозрения Милан останется большим городом с явным преобладанием современной жизни над всякой иной. Но разве нет некоторой особой прелести в жизни большого итальянского города? В Милане не чувствуется того оттенка провинциализма, который сделал бы тягостным сколько-нибудь длительное пребывание в какой-нибудь Перуджии или Вероне. Попробуйте провести месяца два-три в этих старинных и живописных городах и остаться честным перед ними, не унижившим их до ощущения скучной провинции или, что еще хуже, до роли приятного курорта. В Риме, в Милане, пожалуй, в Неаполе эта опасность не угрожает вам, тогда как от нее не свободны вполне ни Сьена, ни даже Флоренция. Пребывание в Милане, может быть, научит примириться и с итальянской современностью. Всем нам, гостям Италии, давно бы следовало вменить это себе в обязанность. Глядеть на итальянские города только как на музеи, кладбища или романтические руины, для коих нынешние обитатели составляют лишь не всегда удачный стаффаж, — значит грешить против гостеприимства, которое нам всем оказывает страна и нация. Эта нация живет, дышит, существует; у нее есть не только прошлое, но и настоящее. Мы должны принять его, должны найти в себе такт не противопоставлять современную Италию Италии прошлого, иначе мы не будем достойны ни той, ни другой. Если дурно грешить против вежливости по отношению к отдельным людям, то как простить тот же грех, совершенный перед целым народом!

Никто не обязан, разумеется, интересоваться в Италии ее успехами в индустриализме и технике. Но едва ли уместно и оплакивать новейшее итальянское увлечение всяческой *ingegneria*²⁴⁷. В этом не только одна из форм проявляющейся интеллектуально-творческой энергии нации, но и защита ее от возможного нового порабощения. Любящие свою родину итальянцы с некоторым нетерпением выслушивают восторги, расточаемые иностранцами ее прошлому, и считают врагами тех, кто не видит ее настоящего и не верит в ее будущее. Постараемся понять долю истины, которая есть в этих суждениях, подсказанных уже, конечно, не менее горячей, чем наша, любовью.

Без особого возмущения можно смотреть поэтому на пояс фабричных труб, охватывающий некоторые предместья Милана. Новый город распространился далеко за пределы старого. В старом многое, конечно, уже не то, что видел Стендаль в своих прогулках. «Самое приятное для меня в Милане, — писал он, — это фланировать. Вот план действий, который может пригодиться читателю, желающему последовать моему примеру. Начиная от Скала, я избираю улицу Санта-Маргерита. Я разглядываю новости по части гравюр, выставленные в эстампных магазинах рядом с полицией. Если встречается что-либо Андерлони или Гаравалья, мне очень трудно воздержаться от покупки. Я выхожу на пьядца деи Мерканти, построенную в Средние века. Там я кидаю взгляд на опустевшую нишу, откуда свергнула революционная ярость статую презренного Филиппа II. Я приближаюсь затем к площади Дуомо. После того как мои глаза, уже открытые искусствам при посредстве гравюр, наслаждаются созерцанием этого мраморного замка, я продолжаю путь по улице Mercanti d'Oro. Живые красавицы, встречающиеся мне, отвлекают меня несколько от красот искусства, но вид Дуомо и гравюр уже сделал меня достаточно восприимчивым к прекрасному и малопригодным для финансовых сделок или идей разочарованности и печали...»

Как раз в пределах этой прогулки Стендаля старый Милан претерпел, пожалуй, наибольшие перемены. Живописная некогда Пьяцца деи Мерканти, открывавшаяся пятью арками на прилегающие улицы, прорезана новым проспектом, принимающим немного дальше в самом деле отталкивающий вид, несмотря на свое имя Via Dante²⁴⁸. Площадь Дуомо утратила в 1859 году старые портики, восходившие к временам Джан Галеаццо Висконти. Бесчисленные трамваи совершают на этой площади вечное круговращение, сопровождаемое мучительным визгом колес и звоном колокольчика. Толпа валом валит в зияющее отверстие знаменитой Галереи — прообраза всех покрытых стеклом пассажей. Все это мало располагает к созерцанию мраморных чудес Дуомо. Но вряд ли многие знают, что и самый вид Дуомо был иным в сравнительно недалекие от Стендаля времена. Лишь одна башня, увенчанная стрелой, возвышалась еще в 1808 году над перекрестьем трансепта и нефа. Лес мраморных игл,

устремляющихся в небо и столь ошеломляющих падкого до диковинок туриста, — все это создание чистейшего XIX века.

Диковиной — не более — остается Дуомо в воспоминаниях о Милане. Но мрамор его сам по себе красив, и свет утра, скользящий на нем, или отблеск заката, озаряющий его, не раз заставляют остановиться вдруг и заглядеться. Живя подле стен Дуомо, к нему привыкаешь и с каким-то особенным чувством видишь его мрамор, вбирающий тепло осеннего солнечного дня или влажность дождливого летнего вечера. Много ли, мало ли в нем искусства — это все же улыбка миланской жизни, кипевшей вокруг стен Дуомо так много столетий. И одной этой улыбки недостаточно ли, чтобы угадать историческую веселость и ясность миланцев, их традиционное живое добросердечие, сохраненное сквозь самые тяжкие испытания.

«Не те выдающиеся лица, которых я только что назвал здесь, заставляют меня тосковать по Милану — не они, но общий дух нравов, естественность в обращении, доброта и то величайшее искусство быть счастливым, которое здесь столь широко распространено и которое здесь тем более очаровательно, что милые люди сами и не подозревают о существовании такого искусства, притом труднейшего из всех». Так отзываясь о миланцах Стендаль. В другом месте он говорит: «... миланские обитатели являют соединенными два качества, которые я никогда не встречал вместе и в такой степени: ясность ума и доброту сердца». Можно ли не довериться мнению писателя, который в собственной эпитафии пожелал назвать себя «Arrigo Beyle, milanese!»²⁴⁹

О Стендале нельзя не вспоминать снова и снова в Милане. В книге «Rome, Naples et Florence»²⁵⁰ лучшие страницы посвящены как раз Милану и Болонье. Эти два города были городами любви для того, кто провозгласил любовь важнейшим из человеческих свершений. Если Милан не был отечеством прекрасной и умной Герарди, которая внушила Стендалю во время болонского его пребывания основные идеи книги «О любви», — не оставался ли он городом Матильды Висконтини, походившей на «Иродиаду» Леонардо да Винчи или Анджелы Пьетрагрюа, — «une catin sublime l'italienne, á la Lucrezia Borgia!»²⁵¹

Jean Melia в своей любопытной книге «La vie amoureuse de Stendhal»²⁵² рассказывает трагикомические перипетии

миланской пассии Бейля. Стендаль узнал ее в 1800 году, когда в чине поручика был обитателем Casa Bovara²⁵³, где жила Анджела Пьетрагруа. Первый визит к ней переполняет его досадой: «Он был без денег и дурно одет». Робость, столь ненавидимая в себе и в других, овладевает им. Влюбленный с первого же взгляда, он таится и предпочитает пребывать «в томлении, преисполненном меланхолии». Анджела рисует ему недостижимой, хотя он отлично знает, что она легко сменяет любовников.

Проходит одиннадцать лет, но он не забывает Анджелы. Возвратившись в Милан, он возобновляет знакомство. Итальянка простодушно сознается, что не помнит его. Он рассказывает ей о своей страсти. «Боже мой, — восклицает Анджела Пьетрагруа, — отчего вы этого тогда не сказали!» Они сближаются, проводят вместе время, посещают Бреру, театры, кафе. Годы бессильны против Анджелы: «Она была страшна своей сверхъестественной красотой...» Стендаль стремится к развязке, но каприз или кокетство Анджелы отодвигают ее. Наконец 21 сентября 1811 года, в одиннадцать с половиной часов, как он точно указывает дату, не забыв сосчитать по этому случаю свои двадцать восемь лет и восемь месяцев, Стендаль достигает того, о чем мечтал так упорно и долго. Но лукавая Анджела немедленно отправляет своего возлюбленного в Анкону. Терзаясь в разлуке, он возвращается спустя месяц. Его встречают холодно, Анджела жалуется, что он ее компрометирует, и явно ищет с ним ссоры. Он не понимает, что она смеется над ним. Уступая ее упрекам, он уезжает в Турин и оттуда решается приезжать раз в две недели, прячась в гостинице и являясь на свидание с величайшими предосторожностями, руководимый преданной служанкой синьоры Пьетрагруа. Но наконец этой служанке становится жалко его доверчивости, и она объявляет ему, что ее госпожа «обманывала его в его отсутствие, сменив столько любовников, сколько прошло без него дней». Стендаль не верит ей, но она прячет его так, что сквозь замочную скважину он видит сцену, не оставляющую в нем никаких иллюзий. Разум мгновенно возвращается к нему, и великий энтузиаст трагической страсти призывает на помощь все силы... чтобы не разразиться хохотом. Уличенная Анджела разыгрывает оболстительную сцену раскаяния. Она бросается к его ногам и целый коридор

влачится за ним по полу. Стендаль имеет мужество устоять перед соблазном, о чем, впрочем, не раз жалеет после того, как восемнадцать месяцев размышлений окончательно успокаивают его.

Значительную часть своей жизни Стендаль провел в зале театра, и можно было бы сделать какие-то выводы о влиянии театра на его ум и душу. Скала уже не кажется нам тем раем на земле, каким она была для него и для многих его современников. Но Милан еще хранит старую традицию и остается городом певцов. Какой-нибудь Карузо не вызывает тех бурь восторгов, тех распрей, какие рождали в прежние времена Каталани или Паста, но он известен не менее их всем нынешним обитателям сладкозвучного города. Мальчишки и старики знают в лицо всех посетителей артистического кафе Кова и могут рассказать все подробности их высокой карьеры. И не удивляйтесь, если в одном из кафе Галереи незнакомый сосед наклонится к вам и, указывая на входящего бритого человека с бриллиантом в галстук и живыми блестящими глазами, сообщит почтительным шепотом имя великого тенора, прославившего себя в Буэнос-Айресе и Сан-Франциско. Покинем теперь Дуомо и Ла Скала, углубимся в сеть улиц, ведущих к Оспедале Маджоре, к палаццо Борромео, к Сант-Эусторджио. Как мало здесь нового Милана и как много старого, строившегося с величайшим вкусом и тактом в XVI, в XVII и даже в XVIII, вплоть до эпохи Наполеона, веках. Этот Милан, по крайней мере на три четверти, остался нетронутым. Не модернистическая кирка, во всяком случае, низвергнула главные создания Браманте. Те из них, которые дожили до дней сейченко, стоят и сейчас. Поиски дворов, порталов, лестниц и окон, нарисованных и сооруженных его бесчисленными учениками, могут и сейчас наполнить целые дни. Милан всегда был и остался дольше, чем какой-либо другой из итальянских городов, архитектурным городом. В конце XV века его украшали своими хрупкими и пленительными, мраморными и терракотовыми рельефами Солари и Амадео, в начале XVI века прошла по нему волна восхитительных пропорций ломбардского «Брамантизма». Пеллегрини и Галеаццо Алесси явились на смену брамантескам; Риккини ознаменовал Милан барокко и Пьермарини — Милан неоклассицизма. И своего возлюбленного Наполеона столица первого Regno

d'Italia²⁵⁴ встретила достойными столицы Империи постройками Амати и Каньолы.

Благородны эти старые миланские улицы, с их затененными фасадами дворцов, с их характерной двойной полоской каменных плит, бегущей среди мелких булыжников мостовой. Кирпичная четырехугольная ломбардская колокольня видится зачастую в конце такой улицы, свидетельствуя об одной из исторических церквей Милана — Сант-Амброджио, Сант-Эусторджио, Сан-Сеполькро, Сан-Готтардо. Многие из них расположились кольцом вокруг старого Милана, вдоль опоясывающего его узенького канала «Навильо». И на этом Навильо, омывающем зачастую не набережную, но самые стены домов или ограды садов и дворов, можно встретить живописнейшие черты миланской жизни — «popolare»²⁵⁵ близ Сан-Надзаро и Сан-Лоренцо — «signorile»²⁵⁶ в стороне церкви Санта-Мария делла Пассионе, памятной по надписи на ее портале: «Amori et dolori Sacrum»²⁵⁷.

На берегу Навильо стоит тот маленький палаццо Висконти ди Модроне, который заставил Андре Сюареса написать следующие строки в своем «Путешествии кондотьера»: «Он будто бы создан, чтобы служить пристанищем любви тайной и, может быть, грешной. Терраса, усаженная старыми деревьями, жасминами и розами, спускается отвесно к зеркалу мертвых вод; она окружена каменной балюстрадой, затейливой и немного тяжелой и вместе с тем полной изящества. Зелень и цветы оживляют молчание, их страстное существование — единственный праздник в этом бедном квартале города. Амуры поддерживают герб; из рогов изобилия сыплются тонко изваянные персики и виноградные кисти; молодые побеги лоз и ветки деревьев нежно касаются всех завитков и волют балюстрады. Сквозь листья вырисовывается лоджия из шести арок, разделяющая два крыла дома; двойной ряд ее колонн увит розами. О милый тайный сад, о дивное убежище! Струя меняющегося в цветах фонтана играет на солнце. Канал отражает ветви деревьев и удерживает листья на поверхности своих унылых вод. В Милане нет иного приюта для мечты, для любви, для меланхолии».

Оставим последние слова на совести не всегда справедливого в своих суждениях «кондотьера». На другом конце Милана войдем в обширный, очень старый, еще готический двор палаццо Борромео. Ученая и тщательная реставрация

сохранила в нем многое ценой обычной добавочной сухости. Не реставрированы вовсе, по счастью, удивительнейшие фрески на стенах пристройки, о первом назначении которой так трудно теперь догадаться. Можно объехать всю Италию и нигде не увидеть столь явственных картин жизни начала XV века — жанра, перенесенного на обширные плоскости стен, — эпизода, поднятого до монументальности.

Неизвестный живописец, принадлежавший к циклу последователей великого Пизанелло, изобразил здесь забавы причудливо наряженных дам двора Филиппо Мария Висконти. Три молодых женщины и двое юношей расположились за маленьким столиком где-то среди пейзажа, занятые игрой в «тарок». Высоко подвязанная готическая девушка заматывается упрощенной «ракетой» на другой фреске, пуская мяч, который готовы подхватить в раскинутые подолы ее подруги. На третьей фреске девушки и мальчики увлечены какою-то игрой в саду, сопровождающейся хлопаньем в ладоши.

Уцелевшие по счастливой случайности фрески Casa Vogomeo²⁵⁸ — остаток стенных росписей на темы жизни и нравов, которыми ни одна итальянская область не была так обильна в XV веке, как область Милана. Сам Пизанелло расписывал в 1424 году плафоны и стены Каstellо ди Павия. На синих потолках он золотом писал львов, леопардов и прочих излюбленных им зверей. Большая зала, по свидетельству современника, «была вся расписана прекраснейшими фигурами, изображавшими охоту и рыбные ловли и рыцарские состязания и иные различные забавы Герцога и Герцогини того государства».

Лет двадцать спустя полуготические братья Заваттари украшали процессиональными фресками древний замок в Монце. Десятки живописцев, оставшихся неизвестными нам даже по имени, работали для Висконти и Сфорца в их миланских дворцах и окрестных поместьях. В краткое правление блистательного Галеаццо Мария Сфорца эта убранственная живопись достигла апогея. Ни одна черта жизни полубезумного в своей гордыне герцога не должна была исчезнуть для потомства. На стенах бесчисленных зал и комнат должны были сохраниться для вечности его девизы, его подвиги, его охоты, его наряды, его любовницы, его слуги, его лошади, соколы и собаки. В обычной своей иронии история не по-

щадила ничего из этих замыслов Галеаццо Мария. Рукой времени стертые без малейшего следа его пиры и охоты даже со стен Каstellо Сфорцеско, остающегося важнейшим свидетелем миланского прошлого.

В Каstellо

Кирпичные зубчатые стены миланского Каstellо, его башни и ворота напоминают нам, москвичам, наш Кремль. И в этом нет ничего удивительного. Зодчие, близкие по эпохе и по искусству Аристотелю Фиораванти, строили Каstellо Сфорцеско. О пребывании Аристотеля при дворе Франческо Сфорца имеются даже документальные сведения. Но стены Каstellо не дошли до нас в такой относительной сохранности, как стены Кремля. Все ныне видимое здесь — плод весьма тщательной, весьма обоснованной ученой реставрации, совершенной в недавние годы архитектором Лука Бельтрами. И несмотря на то что лучшей реставрации во многом нельзя было придумать, обычным холодом веет от нее, и камни восстановленных стен и башен, поучая многому ум, ничего не говорят сердцу.

Каstellо остается памятником чисто «идеальным» миланской истории. Для искателей живописных характеров, трагических биографий, романтических коллизий и фантастических эпизодов где найти богатство, равное жизнеописаниям Висконти и Сфорца! Все драмы Шекспира пережиты в судьбе Джованни Галеаццо или Филиппо Мария Висконти, Галеаццо Мария Сфорца и Лодовико Моро. Все драмы и все комедии, ибо шекспировский двор на лоне сельских забав и во власти эльфов лесной охоты, это тоже более всего миланский двор, проводящий лето среди угодий Виджевано, Кузаго и Гальяте.

Во Флоренции, в Ферраре, в Мантуе, у Медичи, у д'Эстэ, у Гонзага мы чувствуем всегда стихию подлинного Ренессанса, глубокое проникновение осветляющих струй интеллектуализма. Висконти и Сфорца были задеты Возрождением лишь с поверхности. Они до конца оставались во власти Средневековья, темного духом и полного страстной энергии. Галеаццо Мария Сфорца был однажды гостем Лоренцо Медичи. Здесь столкнулись два мира, из которых один уже умел задумываться

по-нашему, другой умел только жарко молиться и неимоверно грешить. Сфорца посчастливилось иметь историка, пересказавшего нам судьбы их в живом изображении. Бернардино Корио в своей «Истории города Милана» является одним из интереснейших итальянских хронистов. Он был личным свидетелем и участником многих событий, разыгравшихся при миланском дворе в дни Галеаццо Мария и Лодовико Моро. В памятный День святого Стефана, в 1476 году, он ехал в свите, сопровождавшей герцога к месту его нечаянной и трагической гибели.

Лишь Галеаццо Мария возвратился в свою столицу из удачного похода в савойских Альпах. Был первый день Рождества; стоял жестокий холод, покрывший толстым стеклом льда ручьи и реки. Три ворона один за другим тяжело поднялись и перелетели дорогу герцогу, когда он приближался к стенам Милана. Схватив оружие, Галеаццо выстрелил; одну минуту он думал вернуться назад в Аббиатеграццо. Погруженный в мрачность, предчувствуя беду, вступил он в Каstellо и, несмотря на праздничный день, велел убрать черным дворцовую капеллу и исполнять во время рождественской мессы песнопения из заупокойной службы.

На следующее утро он должен был отправиться слушать торжественную обедню в церкви Сан-Стефано. Иные из придворных советовали ему не выезжать по случаю необыкновенного холода. Мнения разделились; Галеаццо Мария выслушивал их, одетый в алый атласный камзол, подбитый соболем; одна нога его была в красном, другая в белом — по обычаю Сфорца. Он попробовал надеть панцирь, но отбросил его, «боясь показаться слишком толстым». Было уже не рано, когда он наконец решился ехать, спустился в Корте Дукале, поцеловал детей и сел на лошадь.

Толпа была так густа перед входом в церковь Сан-Стефано, что слуги герцога прокладывали ему путь, нанося удары плашмя направо и налево. Галеаццо медленно продвигался сквозь неф, но он не достиг алтаря, когда трое молодых людей тесно обступили его и нанесли ему с величайшей быстротой двадцать три раны кинжалами. Заговорщики были: Джованни Андреа Лампуньяни, Джироламо Ольджати и Карло Висконти. Лишь последний действовал в силу побуждений личных. Первые два были идейными тираноубийцами. В тот

день на рассвете они молились у ранней обедни коленопреклоненные, прежде чем пойти на свой подвиг.

Галеаццо Мария умер, истекая кровью; в церкви поднялось смятение, заговорщики пробовали скрыться. Лампуньяни упал и был заколот; другие бежали, но были схвачены вскоре и преданы заключению, а после страшной казни Джироламо Ольджати, бредивший Муциями Сцеволами и Брутами, оказался достойным героем излюбленной им античности. Когда палач рассекал ему грудь умышленно тупым ножом, он восклицал: «*Stabit vetus memoria facti, mors aeterna, fama perpetua!*»²⁵⁹ Этот выученик гуманистов жаждал посмертной славы не менее, чем ненавидимый им тиран Галеаццо. Оба они были в том истинными людьми кватроченто. Дж. А. Симондс приводит в своих очерках эпитафию одного никому не ведомого миланского литератора эпохи, латинизировавшего свое имя в Ланцина Курция. Эпитафия гласит приблизительно следующее: «Перед талантом беспомощна смерть. Жив будет Ланцин Курций во веки веков, и имя его обойдет землю — так велико могущество Камен». Можно сколько угодно иронизировать над этой странной нам жаждой посмертного величия, над этой смешной уверенностью в грядущей славе забытого всеми латиниста. Но, не любя славы, не взыскав будущего, можно ли так «монументально» жить и делать, как жили и делали люди Ренессанса? «*The time is out of joint!*»²⁶⁰ — восклицал Гамлет. Вот этого ощущения у них никогда не было и не могло быть. Чувство преемственности свершений, непрерывности жизни было тем материком, на который могла прочно опереться вся созидательная деятельность Возрождения. За это чувство мы дорого могли бы дать и без него, где добудем крепкую веру в «могущество Камен»?

Существует и поныне в Каstellо Сфорцеско та зала, *Sala delle Colombine*²⁶¹, где Галеаццо Мария провел свой последний вечер в кругу придворных и дам, у жарко пылавшего камина, кидавшего отблеск на потолок, украшенный девицами герцога — голубками в золоте лучей и «мотто»: «*A bon droit*»²⁶². В этой зале собраны теперь скульптуры миланского кватроченто, виднейших как раз мастеров его — Амадео и Кристофоро Солари. Весь этаж Каstellо занят музеем скульптуры; мраморы и терракоты живых, впечатлительных и трудолюбивых ломбардцев крайне обильны в нем.

Значительная часть цветения фасадов и интерьеров былого Милана нашла себе тут пристанище.

В скульптурном наследии миланского кватроченто нет явлений исключительных и гениальных. Все стоит здесь на уровне прекрасного, радостного и совершенного ремесла. Ломбардская скульптура — искусство, подсобное к ломбардской архитектуре, и уроженцы альпийских долин лепили глину и высекали мрамор с такой ничем им не стоившей производительностью, что у архитекторов не хватило сил справиться с этим натиском декорации. В начале XVI века ломбардская архитектура потонула с головой в море терракот и рельефов. В этой ремесленности делания, в нередкой анонимности его, в незнающем никакой меры инстинкте украшения ломбардцы оказались средневековыми людьми. Миланская скульптура Ренессанса осталась до конца «готична».

От Возрождения ваятели ломбардского кватроченто восприняли лишь страсть к изображению человека, вернее говоря, человеческого лица. Нигде и никогда в Италии не было такого увлечения профилевым скульптурным портретом. Терракотовые и мраморные медальоны с портретными изображениями усеивают и по нынешний день фасады ломбардских церквей, порталы дворцов, арки кортиле, фризы зал и каминов. Обилие их поражает в музее Кастелло. Видя их здесь, встречая их на каждом шагу, повсюду во время прогулок по городу и его окрестностям, убеждаешься, что это и есть главный мотив ломбардского украшения, его наиболее чисто и ясно звенящая нота.

Превосходные медальоны такого рода с портретами Лодовика Моро и несчастного Джиаан Галеаццо Сфорца имеются в собрании Дрейфуса в Париже. Среди тех, которые остаются рассыпанными по стенам ломбардской столицы и тяготевших к ней городов, можно отыскать, вероятно, всех персонажей исторической драмы, разыгравшейся здесь на рубеже XV и XVI столетий. Раскрыть иконографию ломбардского медальона — задача, могущая увлечь историка. И не заманчива ли для него мечта о находках совсем неожиданных, о встрече, например, с где-то таящимся, тонко изваянным профилем того, кто был самым необыкновенным из гостей Кастелло Сфорцеско...

В «Ченаколо»

В Каstellо вспоминаешь о Леонардо, в «Ченаколо» видишь его воочию. И здесь, как во многих местах Милана, оказываешься лицом к лицу с реставрацией, притом исключительно тщательной, осторожной и искусной. Укрепляя и проясняя «Тайную вечерю» Леонардо на стене трапезной Санта-Мария делле Грацие, Луиджи Кавенаги превзошел всех реставраторов, которые когда-либо были на свете. Фотографии, висящие здесь же, вполне и всесторонне оправдывают его. И не ему, во всяком случае, может быть поставлено в вину то некоторое разочарование, с каким глядит современный посетитель на это одно из величайших *mirabilia* Возрождения.

«Тайная вечеря» оставляет нас почтительно холодными, не радостными, не потрясенными. Она является для нас как бы историческим дополнением, неизбежным, но в то же время не очень нам нужным к образу Леонардо Моны Лизы, рисунков и «Trattato della pittura»²⁶³. Идеальная легкость художественного делания, стройность психологического разрешения темы — все эти качества «Чены» лишь малой долей входят в наши представления о Леонардо. И нам так легко обойтись без нее в наших угадываниях Леонардо, что не особенно существенным кажется значение ее для самого художника. В действительности это, конечно, неверно. Для Леонардо «Тайная вечеря» была крупнейшим из всех его художественных достижений. Вспомним только, что великий мастер писал ее с перерывами около шестнадцати лет и что самая медлительность его, на которую жаловались и настоятель монастыря, и Лодовико Моро, была обусловлена важностью замысла, глубиной раздумья и неустанностью поисков.

Не достаточно ли рисует страстную заинтересованность художника этой работой новеллист Банделло, сохранивший живое о нем воспоминание: «Он имел обыкновение, и я сам это много раз видел, всходить рано утром на подмости, — и так, повторяю, с ранней зари и до позднего вечера не выпускал кисти из рук, забывал о пище и питье и все время работал. Но иногда проходило два, три и четыре дня, когда он вовсе не брался за кисть и только проводил в трапезной час или два в день, неподвижно разглядывая, наблюдая

и обсуждая про себя свои фигуры. Видывал я также, как иной раз находила на него блажь или причуда, и тогда, в самый полдень, под самым палящим солнцем, он выходил со двора Каstellо, где лепил в это время из глины своего удивительного коня, и направлялся в монастырь делле Грации и там, взойдя на помост, брал кисть, давал два или три мазка какой-нибудь фигуре и потом немедленно уходил оттуда в другое место».

Для самого Леонардо и для тех «знатных людей», которые, по рассказу Банделло, собирались в доминиканском монастыре делла Грации и там «тихо стояли и созерцали знаменитую и чудесную Тайную вечерю Христову», эта «Тайная вечеря» была художественным завершением всего кватроченто, выводом целой эпохи. И не казался ли Леонардо вообще чем-то совсем иным для тех людей, не знавших ни рисунков его тетрадей, ни прозрений его манускриптов, ни даже таких «частных» портретов, как портрет Джоконды?

Наше знание, бесспорно, полнее их знания, вернее ли — вопрос иной. В нашей легенде о маге и волшебнике Ренессанса они не поняли бы многого, но и были бы правы во многом более, чем мы. Отношение Леонардо к своему веку ускользает от нас. В ослепительном интеллектуализме его мы замечаем те грани, в которых чудятся отблески мыслей, не переставших волновать и нашу эпоху. В рукописях Леонардо слышится подчас голос его, обращенный к нам, тот голос, которого не могли услышать его современники. Но Леонардо жил и работал все-таки для них, а не для нас. «Тайная вечеря» напоминает нам о том: она возвращает нас в историю. Были сердца, которые восторгались этой совершенной уместностью художественного создания, были умы, которые наслаждались чтением этой окончательно данной психологии. К тем восторгам и наслаждениям нам нечего прибавить, и, может быть, как раз оттого мы бессильны их повторить. Мы уходим из «Ченаколо», не найдя в нем н а - ш е г о Леонардо, и оставляем в нем того Леонардо, который был до конца понят и оценен своей эпохой.

Для художников этой эпохи «Тайная вечеря» была настоящим несчастьем. Влияние Леонардо оказалось губительно в искусстве. В судьбах Ломбардской школы оно перемешало все карты, перепутало все дороги и не только создало ряд беспомощных рабских подражателей, но и успело сбить

с толку таких остро своеобразных мастеров, как Брамантино, и таких мощных талантов, как Гауденцио Феррари. Высокоталантливый, но слабовольный Содомо сделался также его жертвой. В произведении Леонардо умерщвлено все то, что составляло прелесть кватроченто: грация его несовершенств, романтизм его недомыслий, таинственность его непробужденности и сладостность его невыговоренности. На стене «Ченаколо» в результате многолетних усилий великого ума все было додумано, доделано, досказано до конца. Здесь был подведен итог кватроченто, и подведен тогда, когда оно вовсе не могло этого ожидать. Отрава, расточаемая искусством Леонардо, была выделена его несвоевременностью и преждевременностью — типическими болезнями гения. Когда Леонардо приступил к написанию «Тайной вечери», Беноццо Гоццоли еще расписывал детскими своими картинками Кампо Санто в Пизе, Боттичелли заплетался в беспомощных композициях Сикстинской капеллы, Гирляндайо еще не успел приступить к своим флорентийским фрескам, Микеланджело был десятилетним мальчиком, Рафаэль и Андреа дель Сарто лежали в колыбелях. Еще был жив Пьеро делла Франческо; ученики его, Мелоццо да Форли и Лука Синьорелли, писали лучшие свои циклы; в Венеции едва расцветали лишь Беллини и Карпаччио; Мантенья работал над «Триумфом Цезаря» в Мантуе, и Эрколе Роберти царствовал в Ферраре. Кватроченто достигло, казалось, своей кульминации в тот самый момент, когда Леонардо всей силой гения интеллекта и воли обрекал его уйти в прошлое.

По странной случайности человек, в котором было гениальным все — малейшее движение мысли и руки, — попал в Милан, житейски радостный и обильный, успевающий отлично во всяких ремеслах, но никогда и ни в чем не поднимающийся до гениальности. Катастрофа, неизбежная при этой коллизии, обрисовалась благодаря тому с особой наглядностью в миланской живописи конца XV — начала XVI века. Но катастрофично, по существу, было влияние Леонардо и для всей Италии кватроченто. Одна Венеция каким-то чудом избегла его. Повсюду в других местах «веселое ремесло» живописца было принесено в жертву гениальности. Рафаэль и Микеланджело поспешили занять вакансии гениев, учрежденные, может быть, и не совсем для них сознанием чинквеченто.

Будучи разрушительным началом для кватроченто, Леонардо не оказался источником лучших свойств последующей эпохи. Какой-нибудь Перуджино остался в этом смысле гораздо более плодотворным со своим инстинктом пространственности и чувством архитектурности. «Тайная вечеря» не прошла бесследно для чинквеченто, но от нее как раз чинквеченто и усвоило закон, написанный словами в одной из рукописей Леонардо. «То человеческое изображение, — говорит он, — достойно наибольшей похвалы, которое лучше всех выражает страсти души». Чинквеченто стало стремиться к выразительности, и, чем больше архитектурность его композиций ограничивала движение фигур и выразительность жеста, тем с большей настойчивостью искало оно выразительности в лице.

Величайший соблазн Леонардо был в том, что он ввел в итальянскую живопись лица не только выразительные, но и выражающие нечто вполне определенное. Лица «Тайной вечери» доставляли такое удовольствие его современникам, потому что каждый мог их читать, дешифруя скрывающуюся за ними психологию. Это было целым открытием. Для всяких посредственностей обозначилась новая цель живописи, гораздо более достижимая для них и для толпы зрителей. Лицо не осталось, само собой разумеется, на том высоком уровне духовности, на котором умел давать его Леонардо. Оно упало до вульгарного и мелочного понимания. Взывая к милостивому вниманию толпы, родились тысячи то свято, то грешно улыбающихся ломбардских и флорентийских головок.

Все это было не более чем экспериментом для Леонардо, одним из бесчисленных его экспериментов — к несчастью чуть ли не единственным, какой он успел довести до конца. Несчастье здесь двоякое: как то, что все прочие эксперименты остались *in statu nascendi*²⁶⁴, так и то, что случайно эксперимент этот был проделан над живописью. Лишь случайно Леонардо оказался живописцем по профессии. Ни из чего не явствует, что он любил живопись. Для всестороннего его гения звание *artiste-peintre*²⁶⁵ было лишь бедным рубищем земного бытия. «Тайная вечеря» была поводом для этого безмерного интеллекта погрузиться в шестнадцатилетний опыт о мире и человечестве, глубину которого мы не можем измерить. То, что вынесено им в дань жизни на поверхность

стены Санта-Мария делле Грацие, не перестает наполнять нас удивлением, но не волнует, не окрыляет и не осчастлививает нас, потому что в этом блистательном чуде искусства нет ни капли простой любви к искусству.

В церквах

Многочисленны миланские церкви, где все еще «на месте», все еще не в равнодушном музейном хранилище остается то, что накопилось веками для их прославления и украшения. Одни из них являются поистине «палимпсестами», где переплелось слоями убранство различных эпох и стилей, миря в великой исторической правде романскую суровость с цветистостью XVII и XVIII веков. Другие, в силу случайных причин, являются свидетельствами какого-либо единственного века. Надо ли предпочитать одни другим и настаивать на первоначальной цельности, которой можно достигнуть лишь опять-таки с помощью ученой реставрации?

Ей положительно посчастливилось, этой реставрации, в Милане: встречая ее вновь в великой ломбардской базилике Сант-Амброджио, мы вновь должны признать различные ее заслуги и самую большую среди них ту, что она не коробит нас. И великолепный атриум, и своды нефов, и мозаики, и «звериные» капители, и каменное плетение романских орнаментов — все производит здесь должное впечатление.

Предоставим ученым решать свой бесконечный спор, построена ли базилика в IX или в XI—XII веках; удовлетворимся тем, что редко где может быть так почувствована самая глубина романской архитектурной концепции, так понят романский организм конструкции. Для вступающих на почву Италии где сыскать лучшее преддверие ко всем достижениям ее великой пространственной архитектуры разных эпох и стилей! Восстановление первоначальной архитектурной идеи, затемненной барочным благочестием архиепископа Карло Борромео, здесь было, пожалуй, действительно необходимо. Разумная, как всюду в Милане, реставрация не коснулась при этом в своих поисках цельности украшающих стены фресок Боргоньоне, Луини, Гауденцио, Ланини и других живописцев ломбардского Возрождения.

Ради этих фресок, ради бесчисленных алтарных образов этих живописцев достойны миланские церкви многих и многих часов блужданий по городу, поисков в темноватых капеллах и светлых алтарях, отдыха на полированных временем деревянных скамьях нефов и сакристий. История миланской живописи, неполная, может быть, но совсем достаточно ясная, жива в миланских церквях, и только в церквях Вероны и Сьены еще остается в такой же мере жива история школы веронской и сьенской.

Винченцо Фоппа, брешианец, родившийся около 1430 года и проживший на свете чуть ли не девяносто лет, может считаться основателем миланской школы. Он был сверстником Мантеньи и Козимо Туры и вместе с ними прикосновенен был к падуанской мастерской Скварчионе. Он, очевидно, знал, кроме того, вымыслы Якопо Беллини. Искусство Пьеро делла Франческа было также ведомо ему, и он отчасти явился вестником этого великого всеитальянского искусства в областях верхней Италии. От пятидесятых и до девяностых годов XV века Фоппа жил в Павии, и отсюда далеко распространялись влияния его живописи, чувствуемые, по словам Беренсона, повсюду «между Брешией, Генуэзским заливом и хребтом Мон Сениса».

В Ломбардии, в альпийских долинах, в полуфранцузском Пьемонте искусство Фоппы должно было преодолеть сильнейшие и естественнейшие средневековые привязанности. Для того края Фоппа был несомненным ренессансным новатором, как ни казалась бы нашему глазу простовата и рудиментарна его живопись. Незамысловатой, но крупной и бодрой фигурой живописца, трудолюбивого, плодотворного, любящего серебристую краску и движение действенных композиций, рисуется он нам в своих миланских фресках.

Прекрасная капелла, которую флорентиец Микелоццо построил в Сант-Эусторджио для купца Пиджелло Портинари, украшена фресками Фоппы и его учеников. Здесь чувствуешь себя совсем «рядом» с тем, что любишь у феррарцев, и если Фоппа проще их в чувстве и менее артистичен в линии, то в понимании краски и света он даже более их верен заветам Пьеро делла Франческа. Фрагменты других фресок Фоппы, перенесенные из других миланских церквей в Бреру и в музей Каstellо, укрепляют это впечатление и заставляют сильно пожалеть, что не сохранились светские

росписи «maestro peritissimo nell' arte sua»²⁶⁶, которыми он украсил в 1460 году «медицейский банк» в Милане.

В просторной церкви Сан-Пьетро ин Джессате еще не до конца открыты фрески каких-то мастеров, вышедших, очевидно, из искусства Фоппы. «Фоппески» эти отличные колористы, и благородство прохладных их красок доставит большое наслаждение тому, кто в летний день забредет в мало посещаемую церковь на миланской окраине. Исследователи видят в одних из этих фресок руку мало выясненного Донато ди Монторфано, в других — несколько более известного Бутиноне. Возможно также, что вместе с Бутиноне работал его согражданин и постоянный сотрудник, Дзенале. На общей их родине, в маленьком городке Тревилио совместными усилиями их создан один из самых сверкающих красками и золотом алтарных образов всей Италии — знаменитый полиптих в Сан-Мартино.

«Фоппеском» и, может быть, учеником Дзенале был хорошо известный по церквам и особенно по музеям Милана Амброджио Боргоньоне. Не только справедливо именовали его многие «северным Фра Анджелико», но покойный Де Визева готов был считать его христианнейшим из всех итальянских художников, и, возможно, не был в этом не прав. И благочестие Боргоньоне сказывается, конечно, не только в том, что он был каким-то необыкновенно упорствующим «отсталым», написавшим лет двадцать спустя после «Чены» Леонардо свое «Венчание Богоматери» в Сан-Симпличиано совершенно в том же духе, как писал Фра Анджелико лет за шестьдесят до Леонардо. Нет, при всем глубоком, чистом и подлинном душевном «монашестве» своем Боргоньоне умел быть своеобразным мастером, небезразличным живописцем. Он писал свои вещи, не раскрашивая их, как Фра Анджелико. И в сладость Фра Анджелико он не впадал никогда. Фрески его, сохранившиеся во многих миланских церквах, и те, которые перенесены из Сан-Сатино в Бреру, свидетельствуют о понимании им цветовых отношений. В галереях иные вещи Боргоньоне удивляют нас тонкими гармониями серой, черной и белой краски, и, сколь не неожиданно сопоставление старого ломбардца с Уистлером, сделанное Беренсоном, назвать его вполне произвольным и придуманным, пожалуй, нельзя.

С Боргоньоне, со странным и «выходящим из ряда» Брамантино, которого лучше, чем в церквах Милана, можно видеть в миланских галереях, кончается старая Ломбардская школа, школа Фоппы. Даже сам упорный Боргоньоне, по мнению Беренсона, подпал к концу своих дней под некоторое влияние Леонардо. Для живописцев, родившихся после 1460 года, это влияние сделалось поглощающим. В первой четверти XVI века понятие о миланском художнике растворяется в понятии о «леонардесках». Леонардески были разнообразны по своей одаренности, по слабым проблескам оригинальности, по степени своей близости, внутренней или только внешней, к Леонардо. Наиболее интересны из них те, которые попали в орбиту гения в дни первого его приезда в Милан, — Больтраффио, Амброджио да Предис, Франческо Мельци. Но численно над ними далеко преобладают жалкие имитаторы, с необыкновенным азартом вульгаризировавшие в искусстве великого мастера все то, что, к сожалению, легко поддавалось в нем вульгаризации, — Марко д'Оджоно, Чезаре да Сесто, Джампетрино, Конти, Салаино, Чезаре, Маньи и Франческо Наполитано. Губительным оказалось влияние Леонардо и для такого отличного мастера, каким был дохнувший Венеции Андреа Соларио, мужественный и твердый в своих портретах, расслабленный и сентиментальный в своих мадоннах и Ессе Ното²⁶⁷. Никто не выражает столь явно всей глубины падения леонардесков, как самый миланский из всех миланских художников начала XVI века, Бернардино Луини. Он не был учеником Леонардо в буквальном смысле этого слова, обучаясь первоначально живописи, вероятно, у Боргоньоне, а может быть, немного и у Браманте вместе с Брамантино. И все же какой-то непреодолимый инстинкт дурного искусства увлек его к худшему, что было в живописи леонардесков. Луини обладал поразительной легкостью делания. Производительность его достигла неслыханных размеров. Миланские галереи насчитывают десятки его мадонн и святых, улыбающихся своими томными взглядами и фарфоровыми кукольными личиками; сотни их вывезены в собрания Италии и Европы. В противоположность другим леонардескам и в силу, быть может, своего первоначального художественного

воспитания Луини любил ставить себе монументальные задачи, разделяваясь с ними по большей части весьма небрежно и дешево.

Рассыпая фрески во множестве по стенам миланских и окрестных церквей и капелл, Луини в редких и отдельных случаях умел все-таки быть счастливым.

Почти шедевром легкости и движения можно назвать его «Вознесение ангелами святой Екатерины» — фресковый фрагмент, перенесенный вместе с другими в галерею Брера с виллы Пелукка. Эти фрагменты вообще отмечают что-то искреннее, простое и хорошее в искусстве Луини. Романтическая легенда-хроника связана с ними. Рассказывали, что, когда Луини писал фрески в Сан-Джорджио ин Палаццо, настоятель храма, поднявшись на подмостки, вступил с живописцем в горячие денежные пререкания и вдруг свалился вниз и разбил себе голову. Испугавшись возможных обвинений, Луини бежал из Милана, переодетый мельником, и укрылся в поместье друзей из фамилии Пелукка, близ Монцы, где прожил два года, пока бедствия чумы не изгладили воспоминаний о происшествии с неосторожным и запальчивым каноником. Украшая залы и капеллы виллы Пелукка мифологическими и библейскими фресками, Луини влюбился в дочь Гвидотто Пелукка, любовь которой уже оспаривали между собой некие Ферриго Раббиа и Амаротто Гаванти, причем Раббиа был другом Луини. Соревнование двух претендентов было решено на турнире, где Раббиа победил Гаванти. Победенный впал в ярость, подстрекаемый не слишком лояльным по отношению к своему другу художником. Собрав друзей, Гаванти устроил засаду и умертвил счастливого соперника, после чего героиня всего этого происшествия вступила в монастырь, а Луини вернулся к своим картинам и фрескам.

Бурный эпизод Пелукки говорит о молодости ломбардского мастера, и молодость была лучшим временем для его живописи. В ранних вещах Луини не кажется нам только худшим из имитаторов и вульгаризаторов Леонардо. «Пьета» в церкви Санта-Мария делла Пассионе написана в серьезном духе искусства Фоппы и не без архитектурных веяний Браманте. К таким ранним и лучшим Луини относится также фреска его Ессе Ното в одной из капелл Сант-Амброджио.

Гораздо более печальное впечатление производят, в общем, многочисленные и знаменитые росписи Луини в церкви Сан-Маурицио, известной в истории Милана под именем Монастеро Маджоре. Эти росписи, где кроме Луини работали его сыновья, ученики и различные «луинески» (были и такие), относятся к последним годам жизни миланского мастера, к 1529—1530 годам, и являют собою как бы завершение всей его деятельности. В летописях старой миланской жизни Сан-Маурицио играло роль исторического монастыря, связанного с судьбами герцогской семьи и знатнейших фамилий. Когда в 1506 году папа Юлий II изгнал Бентивольо из Болоньи, они укрылись при миланском дворе и породнились со Сфорцами. Одна из дочерей Алессандро Бентивольо и Ипполиты Сфорца вступила монахиней в «Монастеро Маджоре». Фрески Луини сохранили нам на стенах Сан-Маурицио портреты прекрасной монахини и ее высокородных родителей. Новеллист Банделло уверяет также, что в сцене мученичества святой Екатерины запечатлены черты графини ди Челлан, трагическая судьба которой рассказана им в замечательнейшей новелле четвертой, первой части, посвященной Изабелле д'Эстэ. Историки искусства не хотят, впрочем, согласиться со старым новеллистом, невзирая на то, что, пожалуй, он видел собственными глазами кипящую страстями Бьянку Марию ди Челлан и водил знакомство с самим Луини. Ипполита Сфорца, изображенная на фреске Сан-Маурицио, была другом его и первая посоветовала ему писать новеллы.

Какими-то очень живыми и подлинными страницами миланской истории кажутся эти бесчисленные фрески Луини и луинесков, когда сквозь боковую дверьходишь в опустевшую ныне монастырскую церковь Сан-Маурицио. Пропорции Дольчебуоно, строившего ее, хороши, и красивы пятна золотистых росписей, прерываемые зеленью или лазурью. Но если считать, как считает Дж. А. Симондс, *Monastero Maggiore*²⁶⁸ центральным памятником всей Ломбардской школы, столь же важным для Милана, как Фарнезина для Рима и Скуола ди Сан-Рокко для Венеции, то суждение, которое выносишь здесь об этой школе, остается крайне невыгодным. Фрески Луини и тех, кто писал с ним, поспешны до небрежности, внешни до полной пустоты; дряблость манеры и приторность выражения сочетаются здесь на каждом

шагу как-то вполне равнодушно и откровенно. Будем более справедливы к искусству ломбардцев: если Сан-Маурицио и представляет его, то лишь в незавидную эпоху внутренней старости, одряхления. Оно знало и лучшие дни.

В галереях

Редко какой итальянский город может сравниться с Миланом по обилию картинных галерей. Кто из итальянских путешественников не знает Бреры, не видел дома Польди-Пеццоли? Но интересны во многом не менее этих двух знаменитых хранилищ и Амброзиана, и галерея Каstellо. Настойчивый искатель не забудет осмотреть и собрание Casa Voghomei²⁶⁹; он проникнет и в частные коллекции князя Тривульдио и историка живописи Густаво Фриццони, и еще недавно он мог бы видеть ныне распроданное богатейшее собрание Креспи.

Из всех государственных галерей Италии Брера, где много потрудились Коррадо Риччи, кажется наиболее внимательно и разумно устроенной. Ломбардская живопись представлена в ней примерами вполне достаточными. Но, не останавливаясь вновь на мастерах «первой» и «второй» Миланской школы, которых видели в церквах, с волнением глядим мы на такую величайшую художественную редкость, как фресковые фрагменты Браманте. Не будь этих остатков росписей палаццо Панигароло, полустертых следов на фасаде Casa Silvestri²⁷⁰ и фресок в Кьяравалле, мы ничего не знали бы о живописи Браманте, кроме литературных свидетельств. Интереснейшим из них является, кстати сказать, запись умбрийского живописца Капорали, который был принят в римском доме Браманте и ужинал однажды там вместе с Перуджино, Лукой Синьорелли и Пинтуриккио. Своего гостеприимного хозяина Капорали вспоминает как «живописца далеко незаурядного и легкоуспешного слагателя стихов»...

Фрагменты Бреры доказывают, что Браманте был отличным, сильным и радостным живописцем, красноречивейшим в простой и монументальной форме своей, энергичнейшим в терпкости своих красок. Он оказывается самым верным из учеников и последователей великого Мелоццо

да Форли. Нечто от искусства Мелоццо перешло благодаря ему в Ломбардию и здесь удержалось в благородных странностях Брамантино, мелькнуло кое-где у старого Фоппы и у скромного Боргоньоне и молодому Луини позволило написать его лучшие вещи. Гауденцио Феррари возникает в конце этой живописной и монументальной традиции, гениально предвосхищая Веронезе в своих фресках из Санта-Анна делла Паче, перенесенных в Бреру.

Бартоломео Суарди, известный под прозвищем Брамантино, является одной из самых интересных и привлекательных ломбардских фигур. Весьма немного известно о нем в истории; можно считать установленным только, что он родился около 1465 года, был в Риме и работал там в Ватикане, после чего состоял придворным архитектором и живописцем Франческо II Сфорца и умер в 1536 году. Историкам искусства этот беспокойный и впечатлительный мастер доставил много хлопот. В своей плохо известной карьере он испытывал влияния иногда неожиданнейшие и мимолетнейшие, оставаясь прочно верным лишь одному Браманте. Воображение его, кроме того, отмечено капризностью и некоторою чудачливостью. Своих Мадонн, как та, что украшает Бреру, он любил кутать в широкие плащи и надевать им на голову восточные тюрбаны; крайне неровен он и в своем колорите.

Особенно трудно связать со всей деятельностью неуловимого ломбардца ту группу приписываемых ему вещей, которая считается ранней. Поэтичнейшие «Филемон и Бавкида» Кельнской галереи относятся сюда, но самым изумительным примером всей путаницы, которую вносит Брамантино в классификацию историков, является приписывавшееся ему, отвергавшееся и вновь оставленное за ним авторитетнейшими специалистами «Поклонение волхвов» Амброзианы. Для неспециалиста, однако, ясно, что прекрасная эта вещь как две капли воды похожа на острую и пленительно своеобразную живопись Эрколе Роберти. Если историки упорствуют в оставлении амброзианской картины за Брамантино, пусть объяснят они, какие взаимоотношения могли быть между этим ломбардцем и великим феррарским мастером. Как бы то ни было, картина Амброзианы принадлежит к числу избраннейших произведений эпохи, переходной от кватроченто к чинквеченто. Композиция ее

непогрешимо ритмична, краска пронизана золотом, архитектура великолепна. Все проникнуто певучей торжественностью, тем звуком, который извлекают ангелы картины из причудливых своих инструментов, верные традиции Эрколе, первого изобразителя «концертов». И несмотря на все старания критиков, не об Эрколе ли говорит это небо с «падуанской» голой ветвью на нем, эти особые овальные черепа и острые подбородки фигур, вся эта артистическая напряженность Феррары, которой не устаем восхищаться мы, перейдя из Амброзианы в ту залу Бреры, где высится бесспорный шедевр Эрколе Роберти, торжественный равнинский образ его из церкви Санта-Мария ин Порто.

Больтраффио — вот тот из миланских последователей Леонардо, на котором останавливается наше внимание после осмотра галерей. Мимо него не пройдешь, впрочем, никогда, на каком бы конце Европы его ни встретил. Все помнят сладостно-поэтического «Нарцисса» в Уффици и нежнейшую «Мадонну Касио» в Лувре. Больтраффио был целиком во власти той поэтической стихии, несколько более литературной, чем живописной, природы, которая для Леонардо оказывалась лишь одной из возможностей. Многим созвучным ему людям покажется поэтому, что Больтраффио унаследовал как раз лучшее из того, чем владел сам Леонардо. Пейзаж, например, который так необходимо освежителен и отдохновенен в неумолимом интеллектуализме великого флорентийца, — этот изумительнейший и волшебный пейзаж Леонардо мы встречаем только в картинах Больтраффио, единственного среди леонардовских. Массивные черные «Донатеры» Бреры открывают нам вновь его дымные скалы и туманно-зеленые горизонты. Больтраффио явился, кроме того, достойным наследником леонардовского портрета, со всей страстностью его, дремлющей и глядящейся в себя, точно в глубокое зеркало. Как неизменно венчает плющом и лавром головы своих мечтательных юношей этот автор вечно льющегося из сердца его сонета. Не выходя из Бреры, любуемся мы портретом Джироламо Касио, вспоминая других «поэтов» и «нарциссов», также увенчанных им в разных галереях Италии и Европы — в собрании Борromeи в том числе. В другом миланском собрании, Тривульцио, видим превосходный профильный портрет Лодовико Сфорца, сближающий Больтраффио с его старшим сверстником и свой-

ственным по близости к Леонардо — открытым Морелли ломбардцем Амброджио да Предис. Этого полулеонардеска также непременно выделит каждый из безличной толпы миланских подражателей и вульгаризаторов гениального мастера. Амброджио да Предис сохранил нам самое верное свидетельство о тех портретах возлюбленных и придворных Моро, которые Леонардо делал по заказу герцога и которых напрасно ищут до сей поры историки искусства. Особой интенсивностью жизни отмечены все портреты Да Предиса — его «Франческо Бривиио» в Польди-Пеццоли, его знаменитые «Музыкант» и «Дама с жемчугом» Амброзианы, приписывавшиеся до открытия Морелли самому Леонардо. Но Амброджио при всем своем мастерстве не был и не мог бы быть, как Больтраффио, любимым учеником Леонардо. Нечто первоначально простое роднит его искусство с искусством первой Миланской школы, школы Фоппы, и, быть может, не так уж не правы те исследователи, которые «отдают» ему незамысловатый памятник честного миланского художественного ремесла — до сих пор не подававшуюся классификации «Pala Sforzesca»²⁷¹ Бреры.

Не одними ломбардскими живописцами прославлены галереи Милана. Возвращающийся на север из Рима, Флоренции, Венеции пусть не забудет полюбоваться здесь в Брере «Sposalizio»²⁷² Рафаэля, редким Мантенъей, исключительным Либерале да Верона, великолепным Кривелли, грандиозным Тинторетто, гармоническим Синьорелли и сказочно-восточным Джентиле Беллини. Кто покинет Милан, не помня в Польди-Пеццоли знаменитого профильного портрета флорентийской девушки с длинной шеей, о котором столько мудрили и ничего в конце концов не решили критики, приписывавшие его в менее ученые времена Пьеро делла Франческа, а позднее Поллайоло или Вероккио. Не рискнуть ли в свою очередь и нам определением, впрочем, наверно, уже высказывавшимся кем-либо и когда-либо, произнеся перед портретом «потерявшей своего живописца» флорентийки имя Алессо Бальдовинетти? Малый комнатный масштаб свойствен этой галерее, составленной без особо строжайшего выбора и в те времена, когда было легко составлять галереи. Многое заурядно-миланское нашло себе успокоение на стенах Польди-Пеццоли, но рядом с этим нашлось место там и для прекрасной феррарской, очень близкой

к Эрколе Роберти «Аллегории», и для трагического больного ребенка Мантеньи, и для восхитительного «Самсона и Далилы», которого Беренсон считает работой веронца Франческо Мороне.

Пинакотека Амброзианы более сохраняет местный, «национальный» характер, но и здесь встречаем мы флорентийца Боттичелли и несколько интересных венецианцев. В собрании Борромеи можно видеть редкого Парентино, а в собрании Тривульцио — превосходный мужской портрет Антонелло да Мессина. Другим портретом этого редчайшего мастера обладает ценная обыкновенно слишком мало и осматриваемая слишком бегло галерея Каstellо. Как сверхъестественно хорош, однако, здесь портрет работы гениальнейшего из портретистов Лоренцо Лотто! Даже отличные портреты его в Брере как-то стираются рядом с этим портретом молодого человека, в сером с черными полосами кафтане, с лицом бледным, странным и «вопрошающим» так лихорадочно и неотступно, как умеет вопрошать только Лотто. И точно умышленно собрались в галерее Каstellо, рядом с Лотто и Антонелло да Мессина, другие изумительные портреты итальянских мастеров: венецианка Личинио, дож Якопо Соранцо Тинторетто, латник Якопо Бассано, человек с белой собачкой Порденоне. Но как бы ни были пламенны краски Тинторетто, нежны пейзажи, видимые сзади фигур Личинио и Порденоне, ничто, быть может, никакой другой портрет в мире не сравнится с этим ударом нервного тока, силой которого обладал один Лоренцо Лотто.

В окрестностях

Низменные равнины — сырые и изрезанные каналами в сторону По, где расстилаются нежнейше-зеленые рисовые поля, холмьящиеся в сторону Альп, встающих на северном горизонте; промышленные и торговые городки с поднимающейся высоко из них ломбардской кампаниле, густая сеть всяких дорог, виллы, фактории, нередкие заводские поселения; летний зной и влажность садов, обильных оросительными водами, и голубой очерк Резегон ди Лекко в ослепительно голубом небе. Привлекательны ли эти окрестности Милана так, как окрестности Рима, Флоренции? И близость озер —

до Комо всего час пути, до Лаго Маджоре — два, не пугает ли того, кто в этой стране озер решил заранее видеть лишь обетованную страну немецкого свадебного путешествия! Немногие знают окрестности Милана так, как они того заслуживают. Кто видел фреску Браманте на стене седого в старости своей аббатства Кьяравалле и дивную «Лоджию Дам», построенную великим архитектором в поместье Сфорца — Виджевано? Кто побывал в соседнем Тревильо ради алтарного образа Бутиноне и Дзенале и съездил в недалекое Верчелли ради роскошных фресок Гауденцио Феррари? Кто знает, наконец, страну итальянских озер с той стороны, с которой именно и надлежало бы знать ее, — как родину бесчисленных зодчих и ваятелей, излюбленное место деятельности ломбардских живописцев. Луини работал в Лугано и Комо, алтарные образа Гауденцио встречаем в Беладжио на Лаго ди Комо и в Ароне, Каноббио и Палланце на Лаго Маджоре; одна из самых интересных вещей Брамантино находится в Локарно, и двумя произведениями этого редкого мастера может гордиться скромная приходская церковь Медзаны близ Соммы.

Саронно и Чертозу ди Павия должны бы видеть и самые торопливые из иностранных гостей Милана. Одно к северу, другое к югу, в часе пути от столицы, возвышаются эти два ломбардских святилища. Для глубоко почитаемой в Ломбардии церкви Мадонна деи Мираколи в Саронно работали Бутиноне, Луини, Гауденцио и Ланини. Дж. А. Симондс был бы более прав, если бы назвал не миланскую Сан-Маурицио, но эту церковь центральным памятником ломбардской живописи. Купол, где Гауденцио Феррари написал хор поющих и играющих ангелов, — это одно из самых блестящих разрешений одной из самых трудных художественных задач. Достаточно купола в Саронно, чтобы раз навсегда заинтересоваться Гауденцио и угадать в нем одного из великих живописцев Возрождения — величайшего среди тех, кто рожден к северу от По и к востоку от Минчио. И точно во имя какого-то соревнования со своим более одаренным соседом Луини в Саронно серьезнее и значительнее, чем где бы то ни было. Никто не должен произнести о нем окончательного суждения, не увидев фресковых циклов в хоре Сароннской церкви, произведений отточенного мастерства и подлинного большого стиля.

Чертоза ди Павия, возникающая так неожиданно среди болотистых равнин в каком-нибудь десятке верст от берега По, не являет тех живописных достижений, которыми прославлено Саронно. Несколько золотых иератических вещей Боргоньоне запоминаются здесь, но все меркнет, впрочем, перед архитектурно-скульптурным неистовством фасада, убранственностью внутренних частей храма и царственным масштабом «киостри». Чертоза была задумана как воплощение всех свойств, способностей и особенностей ломбардского строительства на переходе его от кватроченто к чинквеченто. Со всей ясностью сказалось здесь, что ломбардская архитектура вне Браманте была искусством ограничено декоративным и что ломбардская скульптура, вне тосканских влияний, была чем-то исключительно прикладным. Все грандиозное сооружение Чертозы, от первого и до последнего камня, было делом рук великолепнейших, каких свет никогда не создавал, ремесленников, возомнивших себя художниками. Идея, священная для ренессансной архитектуры, идея, которая присутствует в самой скромной церковке, в самом простом крестьянском доме Тосканы, и не снилась здесь. При всех мотивах и орнаментах богатейшей своей декорировки Чертоза осталась готичной, по существу, нисколько не менее, чем готично разубранный Миланский собор.

И в этом великое сооружение Сфорца только особо верно истинному духу Милана. В историю города оно вошло какой-то главной чертой и переплелось тесно с судьбой его герцогов. Столь много испытавший на своем веку Моро недаром нашел себе здесь успокоение на мраморной надгробной плите рядом с милой своей Беатриче. И что может быть более кровно миланским, чем непревзойденная по совершенству «деланности» дверь «Старой сакристии», украшенная медальонами миланских герцогинь, или чем пышное цветение терракотовых гирлянд, amorini²⁷³ и медальонов в «chiodro piccolo»!²⁷⁴ По одной из очень странных случайностей неподалеку от Милана есть возможность отдохнуть от этого вечного ломбардского surcharge²⁷⁵ на образце чисто тосканской гармонии, сдержанности и простоты. Немного в стороне от железной дороги, соединяющей Милан с Варезе, находится маленький городок Кастильоне д'Олона, куда однажды забросила судьба нескольких флорентийцев.

Какой-то близкий последователь великого Брунеллески построил здесь церковь «Кьеза ди Вилла». В другой церкви, Колледжиата, и в баптистерии мы натываемся на фрески редчайшего, полумифического, непоседливого и необъяснимого Мазолино. Едва ли происхождение живописи флорентийского кватроченто станет нам много яснее и после этого неожиданного свидания с Мазолино. Но убедимся здесь еще раз, как сильна была, как чудесна романтическая волна в флорентийском кватроченто с первых его лет. Радость и свежесть этих пляшущих Саломей, этих пиршеств, этих странно и живописно разряженных флорентийских персонажей — участников и зрителей библейской сцены — ни с чем не сравнима. С какой-то полнейшей внутренней свободой, которой никогда не узнали ломбардцы, Мазолино распоряжается своей темой, своим воображением, своими красками. Он не был нисколько мастером, но с совсем иной человеческой меркой должны мы подойти к творческим способностям флорентийца после великолепного и ограниченного ремесла ломбардцев. Сто драгоценнейших лет истории понадобилось этой более тусклой северной породе людей, чтобы взволновать и увлечь нас странностями какого-нибудь Брамантино в той степени, в какой волнуют и увлекают нас выдумки азбучного Мазолино.

Гауденцио Феррари

При входе в миланский музей Брера, в галерее, увешанной фрагментами фресок, перенесенными сюда из дворцов и церквей, несколько фресок на правой стене заставляют внезапно остановиться и долго медлить перед ними, прежде чем пройти через вертушку кустада. Эти фрески — сцены из жизни Иоакима и Анны, Поклонение волхвов, ангелы; небрежный рисунок их соединяется с затейливостью композиций, крайним беспокойством движения и любовью к странному и живописным подробностям. В поезде волхвов негрские лица, скачущие лошади, обезьяны, карлики, леопарды мелькают среди пестрых тканей и развевающихся султанов с живописностью преувеличенной, сгущенной, почти неистовой. Колорит фресок поражает, как нечто беспримерное в живописи итальянского Возрождения. Мы ви-

дим здесь прозрачные, легкие лиловые тени, воздушность силуэта и рядом с этим чистые, с чрезвычайной смелостью сопоставленные краски, среди которых особенной, как бы даже болезненной интенсивностью отличается зеленый цвет. Фрески явным образом рассчитаны на мгновенное впечатление, на сильный зрительный удар, что выводит их из атмосферы Возрождения, почти всегда такой созерцательно-глубокой и в действии медленной, и приближает к быстрым нервным подъемам нашего времени. Перед ними чувствуешь себя как бы в присутствии тех же художественных задач, какие были выдвинуты французскими живописцами конца XIX века.

На самом деле фрески были написаны в 1545 году, и они были последней, предсмертной работой Гауденцио Феррари. Удивительнее всего кажется это имя, стоящее под фресками, тому, кто привык связывать его с очень ровно и не слишком интересно написанными алтарными образами ломбардского мастера, сохранившимися в североитальянских церквах и различных музеях. Эклектик, знавший и Рафаэля, и Леонардо, не свободный от миланской женственной сладости, консервативный в своем несомненном благочестии, северянин Италии, почти германец в типах своих светловолосых святых и ангелов — таков Гауденцио Феррари европейских галерей и беглых итальянских впечатлений. Таков почти и Гауденцио в истории искусства, отделявавшийся не раз от недоумения, вызванного описанными фресками, ссылкой на то, что будто это лишь плод старческого упадка художника! Указывая на слабость рисунка, на вероятное участие в последней работе престарелого мастера его учеников, историки не забывали, впрочем, приводить одно драгоценное свидетельство традиции. По преданию, именно эти фрески Гауденцио, украшавшие некогда церковь Санта-Анна делла Паче в Милане, произвели сильнейшее впечатление на молодого Паоло Кальяри; живописные фигуры и яркие ткани, так стремительно и беспорядочно брошенные ломбардским художником, заняли впоследствии спокойное и почетное место на венецианских пирах Веронеза.

«Веронез ли мог ошибаться» — такой мысли, конечно, достаточно одной, чтобы пуститься в поиски, которые должны разъяснить искусство Гауденцио Феррари и открыть какие-то новые видения его живописного великолепия.

Милан, столь богатый всяким искусством, оставляет нас на этот раз неудовлетворенными. Мы только угадываем значительное в фрагментах фресок, оставшихся в темном углу Сант-Амброджио, и необыкновенное в странном озарении ангелов над полуразрушенными фресками в одной капелле Санта-Мария делле Грацие. Сквозь оконце в пещере Св. Иеронима на алтарном образе в Сан-Джорджие аль Палаццо мы видим еще дивный горный пейзаж, напоминающий о тех горах, откуда был родом Гауденцио. Он не был уроженцем Милана. Он умер здесь и жил здесь в молодости. В те годы, когда Леонардо писал «Тайную вечерю», он учился в кругу многочисленных миланских художников, где сталкивались традиции старой школы с обаянием Браманте и Леонардо. Из художников этого круга полный таинственной нервной силы Браманте произвел на Гауденцио, по-видимому, особенно длительное впечатление, и, быть может, это впечатление более всего помешало ему стать таким *leonardesco*, каким стал Луини. Долгая и тесная дружба соединяла его, впрочем, с Луини. Не раз еще и теперь мы встречаем их в ломбардских церквах, в Саронно например, где Гауденцио как бы довершил дело своего друга, расписав вскоре после его смерти купол церкви, более всего прославленной грацией луиниевских женщин.

Здесь, в Саронно, уже нельзя сомневаться в величии искусства того, кого старинный ломбардский писатель Ломаццо не напрасно называл орлом среди живописцев. «Самое лучшее в живописи Гауденцио Феррари, — пишет Дж. А. Симондс, — это хоры ангелов, опечаленных или ликующих, иногда исключительно прекрасных и всегда проникнутых необычайной силой действительной жизни, всегда парящих на крыльях, достаточно могучих, чтобы удержать их в воздухе, как настоящих птиц Господних». Такими ангелами, поющими и играющими на всевозможных музыкальных инструментах (на всех без исключения инструментах, какие были известны в дни Гауденцио, по правдоподобной догадке сакристана), переполнен купол в Саронно. В крайней тесноте этой композиции, в особой тревожности того подъема, с которым проведена ее тема, больше же всего в красках, таких сложных по впечатлению и стремящихся к искусным диссонансам, здесь уже нет противоречий странным фрескам на стене Бреры. Здесь начинает открываться истинный

Гауденцио. Чтобы узнать его совсем, надо побывать в Верчелли, где в Сан-Кристофоро сохранились два наиболее законченных и грандиозных цикла его фресок, или, еще лучше того, на его родине, в альпийском селении Варалло.

Гауденцио часто подписывался на своих картинах «De Varalli» или «De Varalli vallis»²⁷⁶. Он родился, собственно, в Вальдуджии, близ Варалло, но в Варалло прошла значительная часть его жизни, и здесь были исполнены им работы, быть может, самые важные для понимания его внутреннего мира. Природа на его родине сурова, прекрасна, полна чистоты, свежести. Она одна может привлечь путешественника в ущелье Вальсезии, в глубине которого стоит Варалло. От Новары линия железной дороги идет до начала гор в сплошных виноградниках и садах, увешанных осенью тяжелыми плодами. Направляясь прямо к снежной вершине Монте Розы, поезд входит в долину Сезии, замкнутую лесистыми горами. Сады исчезают, и селения становятся редки до самого Варалло. На улицах Варалло, маленького городка, расположенного при слиянии двух шумящих рек, вдыхаешь тот горный разреженный воздух, в котором всегда есть ледяное дыхание. Это стихия чистой и бедной жизни, такой, какой жил здесь Гауденцио в своем доме, сохранившемся до сих пор и отмеченном надписью. Напротив дома — памятник, поставленный Гауденцио жителями Варалло, детище миланского памятника Леонардо, почти трогательно выражающий провинциальное представление о «своем» Леонардо и Рафаэле.

Главная достопримечательность Варалло, знаменитая «святая гора», связывает маленькую столицу Вальсезии с памятью Гауденцио гораздо прочнее, чем все памятники в мире. Такие горы, усеянные капеллами с изображениями Страстей Господних, распространены в Ломбардии и Пьемонте. Посетители итальянских озер знают, может быть, более другое Сакро-Монте в излюбленном месте летнего отдыха светской Италии, в Варезе. Сакро-Монте в уединенном Варалло, конечно, еще лучше выражает ту пылкую религиозность, ту очень прямую веру, рождающуюся из крестьянского недоверия неверного Фомы, которая создала все эти горные святилища. Из желания видеть воочию, почти осязать подвиг Христов, из необходимости повторять изо дня в день, твердить, как трудный урок для головы поселянина,

мудрость великой драмы выросли эти крутые каменистые тропинки новых Голгоф, эти капеллы, расписанные фресками или уставленные терракотовыми фигурами. В Варалло несколько десятков капелл; длинный ряд их начинается раем прародителей и кончается Воскресением, и в каждой из них есть и фигуры и фрески, написанные как панорамическое дополнение к фигурам. С понятным сомнением путешественник, ищущий в Италии строго эстетических впечатлений, заглядывает в эти зданьица, приютившие под своей кровлей, страшные в их дряхлости, в обветшалости их одежд, терракотовые куклы (старость кукол страшнее человеческой старости) и небрежную живопись местных маленьких мастеров эпохи барокко. Дыхание варварского севера, преодолевающее иногда преграду Альп, и бессильное только перед второй преградой Апеннин, сказалось здесь. И, однако, в этой полуварварской деревенской затее принимал некогда деятельное участие сам Гауденцио.

Очень многие из капелл Сакро-Монте в Варалло были исполнены когда-то Гауденцио Феррари, и притом не только фрески на их стенах, но и их терракотовые фигуры. В XVII веке большинство из них было уничтожено и заменено новыми; до нас дошли только капелла Распятия и капелла Поклонения волхвов полностью и несколько фигур в других капеллах. Работая на Сакро-Монте, Гауденцио разделял всей душой стремление своих скромных сограждан к духовному поучению. Ради той же цели он расписал иллюстрациями Евангелия огромную стену в церкви Санта-Мария делле Грацие, стоящую у подножия священной горы. Но Сакро-Монте поставило задачу неизмеримо более для него привлекательную, чем простая иллюстрация. Сила общего впечатления, которое обрушивается на переводящего дух пилигрима, — таково, в сущности, труднейшее художественное задание всех этих наивных ансамблей. И конечно, если кто мог справиться с ним — это только Гауденцио. В Италии мало найдется мест, которые производили бы такое почти страшное по своей силе впечатление, как капелла Распятия в Варалло. Нам нет надобности приближать себя к психологии альпийского крестьянина: мы можем позабыть вовсе о терракотовых фигурах с неподвижными гримасами их лиц и тленом их уборов. На стенах и на потолке капеллы перед

нами открывается истинный мир Гауденцио, мир бесчисленных трагических существ, населявших его воображение и воплощенных здесь в его фресках. Толпа, переполнявшая Голгофу его видений, теснится теперь, умещааясь с трудом, на большой стене: сотни воинственных всадников в необыкновенных и фантастических одеждах, лес копий, гигантские перья на шляпах, зеленые чалмы, красные мантии, золотом шитые камзолы, развевающиеся знамена с полумесяцами, горностаи и парча, седые бороды, белые кони с оскаленными мордами, коричневые лица солдат и черные лица негров. Это уже не спокойная любовь к живописному, какая была у венецианцев, это одержимость им, галлюцинация, то свойство, которое итальянцы называли *furia*²⁷⁷ и которое заставляет вспомнить о Тинторетто. Но Гауденцио острее, нервнее, чем Тинторетто; лихорадочнее его живопись, лишенная устойчивости и круглоты великого венецианца, угловатая, неровная, рассыпающаяся резкими цветными пятнами, почти исчезающая иногда и вдруг снова собирающаяся в единственное по силе впечатление.

Гауденцио жил в самое тревожное время итальянской истории. Он видел крушение герцогства Лодовико Моро и вступление французов в Милан. Перед его глазами на равнинах Ломбардии происходила долгая и кровопролитная борьба за Италию между императором и французским королем. Он видел поход разноплеменных полчищ коннетабля Бурбонского, разграбивших Рим в 1527 году. Это объясняет зловещую и воинственную живописность образов, которые так изобильно рождались вокруг его распятий и так неотступно сопровождали его волхвов. Но обстоятельства его жизни не могут, конечно, объяснить его искусства, проникнутого столь необычной для чинквеченто, столь напряженной эмоциональностью. О крайней чувствительности Гауденцио говорят его лица: в толпе, окружающей распятие, нет безучастных лиц классического Возрождения. По всем лицам пробегает здесь содрогание внутренних токов Гауденцио, со значительной силой передающееся еще и теперь зрителю. Необыкновеннее даже, чем эта пестрая и воинственная толпа, ангелы, разлетающиеся на потолке капеллы от парящего в своем минутном торжестве Люцифера. Полет их стремительно жив, и нечто от шума их

длинных одежд в воздухе навсегда удержано в этих круто завившихся складках. Таких тяжелых, печальных ангелов, с крупными и странными чертами лица, таких остановившихся в выражении острой душевной боли взглядов, такого энергического отчаяния больших и сильных рук нет в искусстве вне Гауденцио. Нет такой близости к миру взволнованных ангелов, ощущения их действительного существования. Спускаясь с Сакро-Монте, веришь всем сердцем, что Гауденцио видел своих ангелов, слушал их тяжелый полет в лесистых горах Вальсезии.

Спускаясь с Сакро-Монте, видишь Варалло внизу, две шумящих реки и лесистые горы. Эти горы бесконечны. Дороги и тропинки разбегаются по ним в разные стороны. Одна такая тропинка долго вьется по склонам среди стройных альпийских каштанов, почти не приводит в Чивiasco и дальше на перевал Ла Кольма. Сквозь ветви буков и берез оттуда открывается внизу новая долина, голубое озеро Орта, за ним Варезе и равнины Ломбардии. Новые пространства Италии, новые страны кажутся более пленительными отсюда, чем только что оставшаяся позади, замкнутая горами суровая страна Гауденцио. Но тайна Гауденцио не уходит из памяти. Вокруг этого имени не сплелась легенда из таинственных и чудесных деяний жизни, какая сплелась вокруг имени Леонардо. Настоящая тайна есть, однако, в простом, незаметном и, может быть, случайном деле этого скромного полудеревенского художника. Сакро-Монте в Варалло представляет самую свободную минуту в его творчестве. Он инстинктивно открыл здесь свою предельную живописную впечатлительность, свою способность видений. Гауденцио знал мир опечаленных ангелов, о котором Дюрер успел только намекнуть своим ангелом Меланхолии. Мы узнаем благодаря ему, что мир этот существовал даже в дни Тициана, Корреджио и Джулио Романо. Такова великая творческая щедрость Италии. Никогда и никакая другая страна, никакое другое искусство не скажут нам столько о бесконечности и разнообразии человеческих судеб, вдохновений и сил. В Италии рождаешься второй раз, чтобы увидеть кругом безмерно более широкие горизонты, чтобы назвать себя жителем новой планеты, в ослепительных циклах которой мелькнул и этот эпизод Гауденцио.

Бергамо

Бергамо состоит как бы из двух отдельных городов, и если большой город внизу, на равнине, кажется не слишком привлекательным со своими индустриальными кварталами и широкими улицами, раскинувшимися на месте бывлой ярмарки, то прекрасен маленький старый город вверху на горе, полный тени и свежести в самое жаркое летнее утро, когда сырая прохлада винных подвалов несется навстречу сладким ароматам увивающих стены глициний. Звонким стуком деревянных «Zoccoli»²⁷⁸, шумом горной воды, льющейся из фонтана в медные кувшины женщин, говором странным и малопонятным соплеменников Арлекина и Бригеллы пробуждается верхнее Бергамо, и приветливый старый альберго его раскрывает свои двери редким путешественникам, знающим всю прелесть этого места.

Главная достопримечательность «citta alta»²⁷⁹ — капелла Коллеони, быть может, и не оставит того впечатления, к которому стремились когда-то строившие и украшавшие ее простодушные ломбардские мастера. Как и в Милане, как и в павийской Чертозе, им не удалось здесь вырастить что-либо похожее на стройный архитектурно-скульптурный организм подлинного Возрождения. Беспомощны оказались они опять в чрезмерной производительности своего счастливого ремесла, невылазно готичны в перегруженности и пестроте, от которой рябит в глазах. Не этими ломбардцами мог быть воздвигнут, конечно, истинный памятник кондотьера, и понадобился гений флорентийца Вероккио, чтобы создать монумент Коллеони. Но для гробницы рано умершей любимой дочери старого Бартоломео, для этой «Medea Virgo»²⁸⁰, родившейся, когда ее отцу было шестьдесят лет, и все же не пережившей его, — кто мог бы нежнее и пленительнее изваять девушку, так нестрашно уснувшую навек, чем сделал то чувствительнейший из ломбардских «инстинктивных ваятелей» Амадео!

С окраины верхнего Бергамо, с дороги, соединяющей его с нижним городом, открываются просторы ломбардской равнины, зеленой, обильной, насыщенной всяческой жизнью, подернутой дымкой зноя к полудню и туманами рисовых полей к вечеру. Высоко, очень высоко поднимаются

в море ломбардских нив и садов колокольни церквей нижнего Бергамо, увенчанные фигурами архангелов с мечом в руке. И мимо этих церквей: Сант-Алессандро, Сан-Спирито, Сан-Микеле, Сан-Бернардино и Сан-Бартоломео — не должен пройти тот, кто знает долю участия Бергамо в итальянской живописи.

Школы Бергамо никогда не было, но земля вокруг предальпийского города оказалась плодородна и в течение многих лет усердно рождала художников. Превитали, Джироламо да Санта-Кроне, Пальма Веккио, Кариани, Морони родились здесь в дни Ренессанса, отличные портретисты Витторе Гизландо и Бартоломео Надзари — в XVIII веке. Лоренцо Лотто, как выяснилось лишь недавно, не был уроженцем Бергамо, но жил здесь особенно долго и работал особенно прилежно. Ни в одном из итальянских городов не найдется столько алтарных образов неуловимого и беспокойного Лотто, сколько их есть в церквях Бергамо и в окрестных его селениях, как Альцано Маджоре, Челана, Коста ди Медзате, Понтераника, Седрина, Трескорре. И удивительные его интарсии, где так странно сочеталась совсем современная прямота артистического впечатления с глубоким мистицизмом концепций, делает Санта-Марию Маджоре в верхнем Бергамо достойной целью одного из исключительнейших художественных паломничеств.

Беренсон, добывший «на практике» методы своих художественных исследований, избрал объектом первой работы Лоренцо Лотто как труднейшую из всех тем итальянского Возрождения. Вечно странствующий, вечно неровный и неожиданный, одинокий и в то же время легко заражающийся от искусства других, беспомощный, восхитительный, расхолаживающий, выходящий вперед из своей эпохи и вдруг далеко отстающий от нее, Лотто является поистине жестоким искусом для всякого исследователя. Беренсон не потерпел крушения на нем: он раскрыл многое в личности и в творчестве Лотто, и во всех отношениях замечательна и удачна его книга, названная «опытом строящей критики». В этом «опыте» что именно принадлежит, однако, неподражаемому критическому дарованию автора и что можно отнести на долю примененных им методов? Исследуемые кем-либо другим, дали ли бы они те же самые, всецело удовлетворяющие их результаты? О методологии

художественных исследований, о том, что называется «художественной критикой» или «историей искусства» вообще, вполне уместно задуматься в Бергамо, потому что это город «отца» современной стилистической науки учителя Беренсона, учителя, в сущности, всех, кто писал об итальянском искусстве за последние двадцать или тридцать лет, перевернувшего вверх дном все традиционные определения картин и перечеркнувшего все каталоги европейских галерей знаменитого Джованни Морелли.

На пути, соединяющем верхнее и нижнее Бергамо, среди тенистых садов и каменных стен, увитых глициниями, расположилась «Академия», заключающая в себе картинные галереи Каррара, Локис и Морелли. Многое делает это собрание одним из интереснейших в Италии. Жаждающий «находок» не без пользы проведет часы в маломодных залах бергамской Академии. Не взывают ли к его критической проницательности особенно многочисленные в ней и неясные «джорджонески»? Не ожидают ли его приговоров «Орфей и Эвридика» или юный и женственный Иоанн Евангелист, в котором даже Морелли и Фриццони не пожелали угадать феррарца Эрколе Роберти. Дух критической переоценки положительно витает здесь, как некое спиритуальное наследие величайшего *dilettanto*²⁸¹ нашей эпохи. Но, кроме того, и вполне реальное богатое наследство оставил после себя знаменитый критик: при виде Лионелло д'Эстэ работы Пизанелло, при виде боттичеллиевского портрета Джулиано Медичи собиратель может только вздохнуть о тех временах, когда не залы публичной галереи, существующей для всех и ни для кого, но свой дом еще возможно было населить такими шедеврами.

Джованни Морелли был страстным собирателем, это объясняет в нем многое, может быть главное. Опытное изучение картин, основу которого он положил в своих книгах, родилось из его собирательского опыта. Когда в 80-х годах вышли в свет под будто бы русским псевдонимом Ivan Lermolieff его первые книги, полные весьма ядовитых суждений по адресу авторитетнейших хранителей немецких галерей, то был голос практика ради самого себя, а не ради каких-либо общих выводов проделавшего увлекательную работу художественного распознавания. Морелли был естествоиспытателем по образованию, врачом по профессии.

Методы точных наук как будто бы дали ему в руки могущественнейшее исследовательское оружие. Они позволили ему сохранить перед картинами необходимое критическое хладнокровие. Морелли впервые взглянул на старых мастеров не чужими, но собственными глазами, испытанными к тому же в точном наблюдении. Биографическая легенда и культурно-историческая характеристика отошли для него на второй план, уступая место факту картины, единственному достоверному объекту исследования. И в этом факте существеннейшим для «эстетической морфологии» оказалось как раз второстепенное, устойчивейшим — случайное, характернейшим — произвольное.

Сущность «мореллианизма» состояла в открытии, что типичными и определяющими для каждого художника оставались те части картины, где он менее всего проявлял сознательную свою волю и более всего предавался инстинкту или традиции. При всем глубоком будто бы индивидуализме мастера Возрождения не индивидуализировали до конца некоторых важных частностей лица или фигуры. Многие из них писали всегда одну и ту же руку, и почти все повторяли однажды нарисовавшееся им ухо, без колебаний снабжая им самые разнообразные головы. К этим двум морфологическим признакам (помимо многих еще других) охотно прибегал Морелли в своих метко нацеленных распознаваниях. Труднейшие и сложнейшие случаи «атрибуции» были разрешены благодаря им. Но то были лишь окончательные удары, которым всегда предшествовали полное изучение художника во всех его проявлениях и внимательная проверка всей его документальной истории. Морелли делал выводы лишь на основании целого ряда сопоставлений, в которых морфологические признаки занимали как раз то надлежащее место, какое отводил им его верный инстинкт. Внутреннее убеждение, на которое нельзя было, конечно, открыто сослаться столь объективному критику, играло здесь все-таки главную роль, и, если кто-либо попытался бы уж очень настойчиво ухватиться за пресловутые, вызвавшие столько насмешек «пальцы» и «уши» мореллианизма, тот, несомненно, извлек бы на свет не какой-нибудь доступный всем и каждому определительный прием, но своего рода «тайную доктрину», интуитивное знание, годное, увы, опять-таки лишь для немногих, избранных и посвященных.

Посвященным и избранным для искусства сам Джованни Морелли был в совсем особой, высочайшей мере; если это не было признано им самим, то мы легко убеждаемся в том, читая его едкие и пронизательные книги. Люди с таким глазом и с таким пониманием рождаются раз в столетие. Старая история итальянского искусства была им разрушена, но так, что ее оказалось возможным перестроить на верной и прочной основе. Морелли освободил память Леонардо от живописных апокрифов, впервые определил подлинное наследство Джорджоне, воскресил из небытия Феррарскую школу, назвал ряд дотоле неведомых имен тосканских, ломбардских, умбрийских и венецианских живописцев, возвратив им ряд полотен, скрывавшихся во всех галереях под чужими традиционно громкими именами. Основных точек зрения его не изменила потом критическая работа многих поколений. Все писавшие после него о живописи Возрождения оказались в большей или меньшей степени «мореллианцами». И мореллианизм сказался в большей или меньшей степени на всем, что после него писалось вообще об искусстве.

В конце XIX века историей искусства занимались, ища в ней поучительных культурно-исторических зрелищ, литературно истолковываемых параллелей, философски-психологических характеристик. Были талантливые истории живописцев, блестящие изображения эпох, глубокие мысли по поводу живописи, не было истории живописи. Мореллианство, поставившее впереди всего картину как основной эстетический феномен, переместило в критическом интересе все центры тяжести. Оно создало стилистическую критику, которая не пожелала знать о художниках ничего раньше того, что рассказывали о них формальные элементы их картин. Поддерживаемый деятельным формализмом современной передовой живописи, возник и расцвел формализм критический. В систематизации художественных явлений впервые вертикальные деления уступили место делениям горизонтальным. Наука об искусстве стала наукой о языке искусства, и «художественное языковедение» сделалось сравнительным языковедением. Увлекательные сопоставления вельфлиновского «Klassische Kunst»²⁸² были бы немислимы без всей отчетливости формального критического суждения.

Бернхард Беренсон, самый одаренный и самый последовательный из мореллианцев, установил некие окончательные точки зрения на стилистическую историю живописи итальянского Возрождения. Он шел к этому теми же опытными путями, проделал ту же работу практического распознавания, что и бергамский «Ivan Lermolieff». Он сам был ревностным собирателем ренессансных мастеров и остался им до сего дня, невзирая на последнее свое коллекционерское увлечение Древним Китаем. На протяжении двадцати лет Беренсон составлял, кроме того, подробнейший каталог произведений итальянской живописи. Краткий текст, предпосланный им к первой части этого грандиозного труда, к «Венецианским живописцам», содержит в себе еще обычные для недавнего времени культурно-исторические обобщения. В тексте, предваряющем «Флорентийских живописцев», Беренсон вступает на совершенно иной путь. История флорентийской живописи раскрывается ему как история великих формальных достижений. Осязательность формы и движения — вот то, что составляет истинное содержание ее от Джотто и Мазаччио до Микеланджело. Путь гения в ней отмечен этапами чисто формальных решений. Рожденный от Джованни Морелли хаотический художественный экспериментализм кристаллизуется здесь у Беренсона вокруг некоторых направляющих осей.

Законченность и стройность приобретает он в последующих частях труда Беренсона. В «Живописцах Средней Италии» автор изучает композицию и противопоставляет литературное («иллюстративное») начало в живописи началу формальному. В «Живописцах Северной Италии» содержится наблюденное им в собирательской и распознавательной практике, и в немногих метких словах высказанное, целое «учение» о трех фазах, через которые неизбежно проходит всякое искусство, — «архаической», отмечаемой чисто формальными исканиями в области основных элементов осязательности (или трехмерности), движения, композиции и колорита — «классической», где между этими элементами достигнуто равновесие — «упадочно-эклетической», где всякое искание уступает место пользованию готовыми, однажды найденными формулами, однажды признанными достижениями и приспособлению их к вульгарному пониманию.

Беренсон возвратил художественному деланию Возрождения ту самостоятельную, как течение некой реки, жизнь, которой оно, несомненно, жило в свое время. Критический формализм приблизил нас к творчеству мастеров Ренессанса так, как не могли бы сделать того самые проникновенные психологические разгадывания эпох и индивидуальностей. Старая живопись сделалась только впервые, в сущности, понятна нам, потому что впервые понят был ее формальный язык. Для знания, например, Лоренцо Лотто не безмерно ли важнее вся та тщательная критическая работа, которую Беренсон проделал, распутывая сложную сеть чисто формальных влияний, чем экскурсии в психическую атмосферу современной художнику «католической реакции». И, рассказывая о формальном энтузиазме флорентийского кватроченто, не дал ли этот пронизательнейший из художественных критиков современности нам в руки ключа, с помощью которого мы можем наконец нечто сказать словами о том неизъяснимом первенствовании, о великой власти над умами и сердцами, которую все всегда чувствовали как исключительную прерогативу флорентийцев, но до сих пор не умели назвать.

По теоретической схеме Беренсона бесконечно полезно изучать живопись Возрождения, чтобы подойти к ней совсем близко, совсем вплотную, чтобы видеть картины как они есть и как они сделались. Без этого упражнения своих распознавательных способностей мы не достигнем того, чтобы какое-то взаимодействие родилось между картиной и нами. В этой возможности между тем заключается цель всякой истории искусства или художественной критики. «Наука об искусстве» может быть оправдана только жаждой общения с искусством; вне этого она остается лишь одним из проявлений той низкой любознательности, которая объемлется современным идеалом всесторонней образованности. Критический формализм является могучим орудием не эстетического образования, но эстетического воспитания.

Наша эпоха не имеет ясного отношения к искусству. Современная живопись существует неведомо для кого и для чего, и достижений ее не ждут ни стены храмов, ни стены дворцов, ни стены частных жилищ. Не имея истинного обиталища, ютится она на выставках или в музеях. Единственное живое общение, возникающее ныне между вещью искусства и че-

ловеком, не создавшим ее, рождается в страсти собирателя и коллекционера. Полный эстетический опыт для современности невозможен, в сущности, вне опыта собирательского. Ни один самый сведущий критик или историк искусства не владеет тем отношением к искусству, какое доступно, однако, для вызывающего его скептические улыбки любителя и коллекционера. Эти люди, которые могут взять в руки картину, поместить ее так, как им того хочется, глядеть на нее тогда, когда это им вздумается, или хотя бы не глядеть на нее вовсе, — единственные, поддерживающие в современном обществе вещественную связь с искусством. Все остальные принуждены питаться музейными абстракциями. Безличное и бесстрастное государственное собирательство повсюду сменяет собирательство частное, полное личных страстей и вкусов. Есть что-то весьма грустное в зрелище этого социального заблуждения, но самые крупные социальные несчастья не бывают ни анахронизмами, ни абсурдами. Всегда нечто отвечает им в духе и в смысле времени. Музей не только избличает материальное разобщение человека с искусством, которым явно грешит наша эпоха, но он свидетельствует и о некоем новом возникающем отношении, зиждущемся на новых человеческих способностях. Утерев соприкосновение с вещью искусства, мы приобрели способность так остро, как еще никогда, реагировать на художественные абстракции. Не наши все эти бесчисленные картины в бесконечных музеях и галереях, усеявших просвещенную Европу, но они живут какой-то глубоко внедрившейся в наше сознание жизнью. Физическое удаление от них возмещается нашей многократно возросшей душевной впечатлительностью. Нельзя поэтому думать, что критически-художественное исследование должно остановиться на том, что достигнуто мореллианизмом в лице Беренсона. Задача всякого работающего в искусстве непрерывно повышать в себе и в других уровень эстетической восприимчивости. Материальное разобщение, в котором мы не повинны, но против которого мы бессильны, может быть искуплено лишь слиянием спиритуалистическим. Формальным анализом, стилистической критикой не исчерпываются, разумеется, здесь все возможности. Раскрывая нам сущность сделанного, «беренсоанизм» покидает нас на таинственнейшем пороге замышленного. Являя нам день осуществления, он лишь подводит нас к пределам творческой

ночи. Здесь, оставленные им, стучимся мы в заветные двери художественной концепции.

Удастся ли нам проникнуть в эту сокровенную область творчества? Теснимые материалистическим адом нашей эпохи в рай чистых абстракций, мы можем быть лучше подготовлены теперь, чем когда-либо, чтобы понять знаки населяющих ее образов. Творческое воображение старых мастеров, быть может, постигаем мы слишком по-своему нашим болезненным, обостренным, замкнувшимся от действительности воображением. Но, во всяком случае, именно оно, и ничто другое, производит то необходимое вмешательство в нашу жизнь, то прямое воздействие на нас, вне которого бессмысленно и ничтожно всякое «занятие искусством». Концепция художественного творчества является ныне очередным искусом для критических догадок. Экспериментализм Морелли научил нас не уходить в сторону от картины и не искать объяснений ее в чем-либо ином, кроме нее самой. Формализм Беренсона раскрыл законы ее построения. К моменту возникновения картины направляется теперь наша критическая проницательность. За фактом искусства мы стремимся увидеть породившую его эстетическую идею, художественная феноменология должна уступить место художественной идеологии.

Какие-то точки, вокруг которых возникает и слагается концепция художественного произведения, существуют в каждой картине. Быть может, ради одной развеваемой ветром пряди золотых волос написано «Рождение Венеры» и ради цветка в стеклянном сосуде написал весь свой алтарный образ в перуджийском соборе Лука Синьорелли, как всю пестроту «Боярыни Морозовой» воссоздал, по собственному признанию, Суриков ради однажды увиденной им на снегу черной вороны. В своих книгах об итальянской живописи Беренсон намечает объяснение того, каким образом действуют на нас чисто формальные достижения в передаче объема предметов или движения фигур. Живописец, обладающий высшей степенью впечатлительности к объему вещей, передает в двух измерениях картины трехмерность их с такой силой, которая недоступна нашему непосредственному наблюдению. Мы не ощущаем осязательности человеческой фигуры с той полнотой, с какой ее ощущал Микеланджело, и не чувствуем вещественности яблока так, как чувствовал его Сезанн. Картины

Микеланджело и картины Сезанна поднимают все наше существо на высшую ступень ощущений формы и вещества и тем повышают в нас ощущение самой жизни. Они как бы вливают в нас волны могучей жизненной энергии. При взгляде на движение, переданное одним из великих мастеров его, Дегазом или Поллайоло, все наше существо проникается теми самыми живительными токами, какие сопутствуют подобному движению в действительности. Художник щедро дарит нас всей освежительностью этого ощущения, избавляя нас от тяжести и утомления, которые явились бы спутниками действительного движения.

Можно оспаривать частности беренсоновских утверждений, нельзя усомниться, однако, в правильности его общих выводов. Тайна захватывающего очарования, которым полны для нас верные формальные решения всякой живописи, всякого искусства, объясняется тем, что произведения такого рода подымают нас на иную, высшую ступень мироощущения. Может устареть какое угодно философское или лирическое содержание картины, красота ее персонажей и новизна ее темы, но никогда не может устареть и потерять силу воздействия на нас ее формальная сущность. Мир, изображаемый художником, лучше мира «действительного», потому что действительный мир для нас — это лишь тот, который мы видим собственными глазами, глазами не художника, воспринимаем собственным низшим ощущением обыкновенного человека.

И то, что говорит Беренсон о воздействии на нас эстетических феноменов, должно быть применено к воздействию на нас эстетических идей. Проникая в концепцию картины, не подымаемся ли мы на иной, высший и творческий уровень воображения? Постигая произрастание картины из первоначального ее таинственного зерна, не приобщаемся ли сами к этому божественному процессу? Почувствовать, как из пятен сырости на стене возникает пейзаж Джоконды и как является в этом пейзаже улыбка Моны Лизы, — не значит ли вместить в себя все то богатство мира, которое заключено между этими моментами, не значит ли последовать за самим Леонардо на всех головокружительных путях его творческого воображения!

История искусства, художественная критика в таком представлении весьма далеки от тех скромных задач, какие может ставить себе «одна из отраслей» всестороннего

образования. Она не делает нас сведущее, но делает нас лучше. Как древняя атлетика, служит она человеческому совершенству, и бесчисленные музеи, созданные ею, могут быть понимаемы как место высокого упражнения, как тихая наша палестра. На пути к нашей Олимпии ставим мы статуи победителей в великих эстетических играх. Позабудем же о черном сюртуке ленбаховского портрета Джованни Морелли и поместим удивительного бергамского «dilettanto» на подобающий ему среди них пьедестал.

Брешия

Редкий путешественник не испытывал минут беспричинной депрессии. Непереносимым кажется тогда вечер, который предстоит провести в чужом городе; тягостной и бессонной рисуется ночь в неведомых стенах какой-то гостиницы. После малогостеприимной Пармы я очутился однажды с этой тоской на сердце среди пустых и пыльных улиц низменной Кремоны. День позднего лета клонился к вечеру, солнце неприятно-косо освещало площадь перед древним собором и его высочайшей башней. В тусклой пестроте выступали на его внутренних стенах запутанные многофигурные фрески Романино и Порденоне. Я поспешил выйти из собора и сел за столик маленького кафе на главной улице. Вяло и скучно надвигались сумерки провинциального дня. Принаряженные семейства и гарнизонные офицеры стекались слушать военную музыку в городском саду. Малодушное желание бежать из Кремоны, не видя ни ее прекрасных терракот, ни росписей Кампи, овладело мной. Спустя два часа медленный treno locale²⁸³ увозил меня в сторону Брешии, и поздно ночью с каким-то странным чувством освобождения и успокоения катился я в громяющем omnibusе гостиницы «Оролоджио» по улицам предальпийского города. Легким и ласковым воздухом повеяла мне в лицо Брешия, когда я открыл окно, выходившее на обширную пьяцца дель Дуомо, перед тем как ложиться спать.

Впечатление приветливости и бодрой оживленности оставляет Брешия и в последующие дни. Узкие улицы вьются среди садов в гористой части города, в то время как «Лоджия», над которой работали чуть ли не все великие зодчие Венето вплоть до Сансовино и Палладио, прелестная пло-

щадь перед ней, портики лавок и Торре дель Оролоджио с бронзовыми куклами, ударяющими в колокол, свидетельствуют ясно, что всем здесь владеет крылатый лев Сан-Марко. Нет ничего, однако, более неожиданного, чем встретить в этом венецианском окружении остатки римского форума и целый веспасиановский храмик, обращенный ныне в музей древностей и хранящий в стенах своих крылатую Победу. Была какая-то первая Брешия, позднеимская и раннехристианская, византийская и лангобардская, соседствовавшая с Миланом Амвросия и с Равенной Галлы Плацидии. И о том, что она была сильна и богата в столь часто увлекающую нас эпоху «*basse empire*»²⁸⁴, мы можем судить по обилию, редкости и даже изысканности памятников, наполняющих ее античный и средневековый музеи. Крест с портретными медальонами Галлы Плацидии, Гонория и Валентиниана давно знаменит среди всех занимающихся эрой «распада и происхождения». Чудесны здесь позднеимские авории — консульские диптихи с именами, звук которых соединяет посмертную славу Рима с младенческим лепетом рождающейся Италии. В драгоценной пластинке Париса и Елены сияет одна из последних улыбок эллинизма, и нет ничего более наполняющего сердце наше какой-то болезненной любовью к ушедшему миру, чем сладостная печаль этого умирающего мифа в неумирающем мастерстве малых искусств. Брешия Возрождения, высокоискусная в самых разнообразных ремеслах, слагавших великолепный обиход венецианской жизни, насчитывала и несколько живописцев. Немногое может быть сказано о Феррамале и Чиверкио, двух учениках Фоппы, отметивших здешнее запоздалое кватроченто. Память о них растворяется в славе двух великих мастеров брешианского чинквеченто — Джироламо Романино и Алессандро Моретто.

Встречи с этими двумя живописцами, повсеместные в их родном городе и достаточно частые в других городах Италии и галереях Европы, приносят множество разочарований. Нет художников более неровных, более легко и как-то охотно падающих с того уровня, на котором должна была бы стоять их творческая сила. В этом сказывается какой-то неистребимый провинциализм Моретто и Романино; любой малый венецианец оказывается ровнее и устойчивее двух живописцев из Брешии, на которых иногда «невозможно

глядеть» и которые вместе с тем равняются иногда с самым лучшим, что было создано Венецией.

В брешианской галерее Тозио-Мартиненго, хаотичнейшей и заброшенной из всех итальянских галерей (до последнего ее переустройства), все эти недостатки Моретто и Романино были подчеркнуты до мучительности. Посетитель выходил из нее с огромным неудовлетворением, с решительным сомнением во всякой установившейся репутации, предоставляя разве только церквям Брешии «реабилитировать» ее двух прославленных живописцев.

Есть, по счастью, в Брешии церковь — Сан-Джованни Евангелиста, где капелла *Corpus Domini*²⁸⁵ является каким-то художественным средоточием Брешианской школы в лучший ее момент. Здесь недурен даже алтарный образ Чиверкио, и без всяких оговорок прекрасны фрески, исполненные в 1521 году на правой стене Моретто и на левой Романино. Удивительными и своеобразнейшими колористами оказываются поистине великие брешианцы. Как отчетливо чувствуем мы здесь весь размах их индивидуальностей и темпераментов! Черная, белая и алая краска Романино пылает огнем, стихия укрощенной страстности до краев переполняет его суроволицых и бородастых венецианцев в драме «Лазаря» и в драме «Магдалины». И на противоположной стене, в нежнейшей янтарности и зеленоватости плывут волшебные пейзажи и ангелические видения Моретто — «Сон Илии», где пророк и крылатый посланец Иеговы показались Беренсону спящим кентавром Хироном и юной Никой, восставшей над ним.

Всякие сомнения в таланте Моретто и Романино исчезают у того, кто видел капеллу *Corpus Domini*, и самая эта капелла в ее архитектурной и живописной целостности принадлежит к числу тех мест, которые необходимее всего надо видеть в Италии. Романино из двух брешианцев кажется особенно подкупающим, но, пожалуй, родной его город, за исключением фресок *Corpus Domini* и двух портретов в галерее, не может похвалиться лучшими его вещами, ибо в Сан-Франческо он плох и в Сан-Фаустино сомнителен. Решительно по всем галереям Европы и Италии разбросан Романино. Нервный и неустойчивый, отражает он в своих разнообразных вещах веяния, носившиеся тогда в искусстве, увлекаясь в ранние годы свои Джорджоне; ему со всяческим основанием приписывает Лионелло Вентури прелестные

мифологические кассоне в Падуе. И все-таки не здесь, но еще ближе к альпийским предгорьям надо искать Романино, чтобы увидеть его в том же масштабе, что и в капелле брешианской церкви. Фрески и декоративные росписи его сохраняет на многих стенах своих трентский Кастелло, и рука Романино писала некоторые, увы, полустертые ныне триумфы Коллеони в любимом замке великого кондотьера — Мальпага в окрестностях Бергамо.

Моретто остался более дома в родной своей Брешии. Уже не говоря о фресках палаццо Мартиненго, где брешианская графиня, носящая это имя, повторена много раз на фоне наивных и чудесных пейзажей, здесь нет положительно ни одной сколько-нибудь значительной церкви, не насчитывающей одного или нескольких его алтарных образов. Целый ряд таких алтарей есть в Сан-Кlemente; в Сан-Франческо мы отдаем предпочтение Моретто перед Романино; в Санти-Надзаро и Чельсо любимы низом и поэтическим пейзажем сложного образа Моретто, даже рядом с превосходным ранним Тицианом главного алтаря, и вместе с тем изумляемся неартистичной условности всей его композиции. После брешианских церквей мы начинаем отдавать должное отличным местам, красивым холодностям живописи Моретто, но выносим общее весьма неблагоприятное впечатление от его композиций. Церковность связывает его по рукам и ногам; не артист задумывает эти композиции, но лишь прилежный поставщик *imagerie sainte*²⁸⁶, отвечающий вкусу каноников.

Но как же связать с этим отдельные достижения Моретто, где он касается самых вершин именно искусства композиции, возведенного в культ художниками чинквеченто! Таков его «Пир в доме левита» в венецианской церкви Санта-Мария делла Пьета — произведение идеального равновесия, чистейшей построенности, перед которым пиры Веронезе кажутся нестройными и загроможденными. «Санта-Джустина» Моретто в Вене восхищает нас именно артистизмом концепции: где встретится что-либо подобное этой патетически-живописной героине ренессансных времен, поставленной на фоне мечтательного пейзажа между молитвенно преклонившим колена чернобородым венецианцем и припавшим к ногам ее белым единорогом.

Вся сложность судьбы Моретто угадывается в этих противоположностях. Он был и высочайше одаренным артистом,

и неподражаемым живописцем, и поэтом пейзажа, и пронзительным портретистом, и в то же время более верным и более покорным, чем кто-либо из его современников, слугою Церкви. Уолтер Патер был прав, думается, когда угадал неподдельную религиозность Моретто, смиренность какую-то, мало обычную для людей его века. В деревенских алтарях альпийских предгорий, в приходских церквах окрестностей Бергамо и Брешии — в Альбино, Комеро, Манербио, Мадзано, Одзинуови, Пральбоино, Паитоне — оставил Моретто лучшие свидетельства своей глубокой душевности. Всякое суждение о великом брешианце будет неверно и неполно без воспоминания о стене далекого Паитоне, о маленьком деревенском мальчике, которому на горных тропах дровосеков и пастухов явилась благодная и белая Мадонна.

Мантуя

Мы приближались к Мантуе. Жаркий августовский день был готов разразиться грозой. Навстречу бегу поезда быстро двигалась сошедшая с Альп сизая туча, вспыхивавшая беззвучными молниями. Обширные водные пространства *lago inferiore*²⁸⁷ уже показались впереди и налево, когда сквозь шум колес послышался первый раскат грома. Дождь хлынул прежде, чем поезд успел остановиться у станции. Было бы тщетно переждать его в станционном доме, отвечавшем на каждый удар дребезжанием всех своих стекол: грозы любят озерный город и медлят расставаться с ним. Покорные судьбе, мы взобрались в стойчески державшийся на своем посту омнибус и покатались по совершенно опустевшим улицам, где мешались стихии и гремели громы, как в первые часы мироздания. Было душно, точно в теплице, несмотря на грозу, в комнате мантуанской гостиницы, загроможденной теми густыми кисейными пологам, которые должны спасать приезжего от москитов. Но эти традиционные сооружения плохо исполняли свою роль в тот необыкновенно томительный вечер, в ту насыщенную теплом, влагой и электричеством ночь, до утра озаряющуюся время от времени снова беззвучными молниями рассеянной грозы.

На следующее утро солнце вошло над омытыми камнями мантуанских улиц, светя сквозь завесу жемчужных паров. Ни с чем не сравнима была нежность воздуха, неба, мечта-

тельность удивительного лагунного пейзажа, открывшегося с Понте Сан-Джорджио. Разливы Минчио, окружающие кольцом этот странный город, имеют в себе нечто венецианское, но совершенная зеркальность, свойственная этим водам, может быть найдена лишь в той части венецианской лагуны, которая носит имя *laguna morte*²⁸⁸. Особенное местоположение Мантуи издавна возбуждало любопытство путешественников. Де Бросс удивлялся ему в своих письмах. «Не понимаю, кому могла прийти в голову мысль построить город в подобном месте, ибо, хотя он и не стоит среди озер, как это часто утверждают, а только на краю их, он все же до такой степени окружен болотами, что к нему можно приблизиться лишь с одной стороны, и то лишь по узкой насыпи. Естественная сила такого расположения увеличена, кроме того, искусством. Крепостные сооружения города и его цитадель имеют настолько хороший вид, что, если не знать, как знает мой друг д'Аллере, все стратагеми Фронтинана, мне кажется немислимо взять приступом подобную крепость».

Как крепость, Мантуя имела первостепенную важность в войнах XVIII и XIX веков. Она составляла часть знаменитого «четырёхугольника», на обладании которым основывалось австрийское господство в Северной Италии. Ни одна из бесчисленных кампаний, полем коих была Ломбардия, не обошлась без того или другого участия Мантуи, ни один из итальянских городов не видел столько осад, вылазок, штурмов, бомбардировок и капитуляций, начиная от первой достопамятной осады 1630 года и до дней Кустоцы и Сольферино.

Эта крайняя воинственность позднейшей мантуанской истории странным образом противоречит особенно мирному характеру более ранних эпох в жизни вергилианского города. Ни один город Италии не пользовался таким миром и благополучием на протяжении XV и XVI веков. С тех пор как в 1328 году Буонакольси были побеждены и изгнаны Луиджи I Гонзага, улицы Мантуи не знали междоусобной борьбы и стены ее не ведали неприятельских приступов в течение трехсот лет. Пусть не обманывает нас суровостью своих башен и зоркостью своих бойниц старинный Кастелло ди Корте. Мантуанское кватроченто не видело ни единого неприятеля в его рвах, и мантуанское чинквеченто не ознаменовало ни одной внутренней драмой его покоев.

Вступим в сырые толщи старого мантуанского замка, подыдемся в Камера дельи Спозии, хранящую на своих сте-

нах фрески Мантеньи. Мелодия этих золотящихся красок, которая не перестает звучать здесь в ограбленном и разоренном доме Гонзага, — вот подлинный голос ренессансной Мантуи. Среди благородных архитектур и романтических пейзажей, вокруг старого маркиза, внимательно выслушивающего доклад придворного, и его торжественно раскинувшей парчовое платье жены группируется великолепная «фамилия» — престолонаследники, кардиналы, гуманисты, блистательные юноши и нежные дамы. Любимый карла позирует у ног маркизы, в то время как оседланные лошади и своры собак ожидают всех этих сыновей ее и племянников, столь элегантно выказывающих нам стройность ног и с такой грацией сжимающих в руке перчатки. Красноватые амуры на фоне синего неба поддерживают надпись, равно увековечивающую славу Гонзага и славу любимого их мастера Мантеньи, и потолок незабвенной залы прорывается по воле этого мага круглым отверстием, сквозь которое глядят на нас солнечность облаков, игры голых детей, радужность павлинов, улыбки мантуанских соблазнительниц, прислушивающихся к словам их черной служанки...

Мантенья превзошел самого себя в росписях Камера дельи Спозии. Несмотря на плохую местами сохранность их и реставрацию, мы с восхищением глядим на этот счастливейший из живописных ансамблей Возрождения. Вся Северная Италия могла учиться здесь убранственности; Корреджио и Тициан вступали с благоговением под своды Каstellло ди Корте. Мантенья, прошедший почти всю жизнь в стенах озерного города и с такой любовью запечатлевший мантуанский пейзаж в «Успении» Прадо, служил трем поколениям Гонзага. Маркиз Лодовико и жена его Варвара Бранденбургская увековечены им фресками Камера дельи Спозии, для сына их, Федерико, расписывал мастер новый загородный дворец Мармироло, для внука, Франческо, исполнил он «Триумф Цезаря» и написал его самого коленопреклоненным у ног победной Богоматери в память битвы при Форнуово.

Среди герцогских фамилий, прославивших Италию кватроченто, ни одна не была так предана искусствам и знаниям, как фамилия мантуанских Гонзага. Даже Монтефельтри в Урбино, даже д'Эстэ в Ферраре должны уступить им в этом отношении пальму первенства. Если же мы станем сравнивать Гонзага с Медичи, то справедливость заставит признать нас огромную разницу: не Медичи, конечно, создали

Флоренцию кватроченто и не было чудом, что Флоренция произвела их на свет. Но кто сотворил изумительные маленькие столицы, с их дворцами, переполненными живописью, с их садами, населенными вырытыми в далеких землях антиками, с их библиотеками, кунсткамерами, театрами, типографиями, залами академии и кабинетами музыки, кто и какой магической силой превратил в средоточие всех творческих энергий жизни затерянное в глухих горах Урбино, уснувшую среди низменных равнин Феррару, потонувшую в болотах Мантую!

Три ренессансных фамилии, связанные между собой тесным родством, явили огромную интеллектуальную силу, и из этих фамилий никакая не была так до конца верна началам всякого просветления, как род мантуанских Гонзага. Умножая разумной заботливостью скромные ресурсы крохотного своего государства, первые Гонзага, не носившие даже еще титул маркиза, укрепляли озерный город, строили плотины, осушали болота, насаждали ремесла. Джовани Франческо Гонзага, получивший звание маркиза лишь в 1433 году, был ревностным покровителем наук и искусств. Брунеллески дважды посетил его маленький двор, Филельфо был его другом, и Леон Баттиста Альберти посвятил ему свой трактат о живописи. Витторино да Фельтре, приглашенный им в воспитатели сына, прославил Мантую по всей Италии. Здесь, на берегу этих тихих озер, воздвигнул великий гуманист свой «Дом Радости», свою Casa Zoiosa, где в залах, расписанных фресками, в садах, усаженных платанами и акациями, воспитывалось юношество Возрождения в совершенствах тела и духа. «Его обучение состояло из латинского, греческого, математики, логики, философии, музыки, пения и танца. Часы занятий прерывались игрою в мяч в лугах Минчио, состязаниями в стрельбе из лука, в плавании и фехтовании, а также охотой и рыбной ловлей. Витторино читал сперва своим ученикам избранные отрывки Вергилия и Цицерона, Гомера и Демосфена, затем постепенно истолковывал их и заставлял заучивать отдельные места наизусть как лучшее средство усвоить стиль. Он держался нескольких простых правил, преподавая своим ученикам сочинительское искусство. Прежде всего будьте уверены, говорил он, что вам действительно есть что сказать, и после того выражайте это как можно проще и искреннее, избегая изысканных оборотов речи. Я хочу

научить моих учеников мыслить, добавлял он, а отнюдь не изощряться во всяких пустяках. Витторино сам лично занимался с менее способными учениками и принимал охотно бедных юношей, которые не могли внести установленную плату, обучая их, как он говорил, *per amor d'Iddio*²⁸⁹. Летом он увозил учеников в единственное именье, которым владел, на маленькую виллу, расположенную на холмах Пьетоле, где родился Вергилий. Там, пока отдыхали они на траве от своих игр, Витторино рассказывал им истории Персея и Геракла...» Федерико Урбинский, Лионелло д'Эсте, Лодовико Гонзага были в молодости учениками Витторино да Фельтре, и мантуанский маркиз сохранил столь глубокое к нему уважение, что, уже будучи государем, не сел на его присутствии. Сестра Лодовико, Цецилия Гонзага, была удивительнейшей из воспитанниц Витторино, поражавшей всех ранними познаниями и блестящими способностями. Умершею на двадцать пятом году жизни принцессу изваял Пизанелло на одной из прекраснейших своих медалей.

Еще более, чем отец его, Джованн Франческо осуществил Лодовико Гонзага гуманистическую мечту о просвещеннейшем государе. Он был страстным любителем книг и собирателем манускриптов. Он установил в Мантуе печатный станок, и первое, что он выпустил в свет, был «Декамерон» Боккаччо. Лодовико положил начало тем естественно-историческим коллекциям, которыми гордились мантуанские герцоги в XVI веке. Великий Леон Баттиста Альберти был его строителем, и архитектор Фанчелли соорудил для него виллы Гоито, Кавриано, Гонзага и Ревере. Пизанелло расписывал залы его Каstellо, Донателло прожил два года при его дворе. Мантенья был привлечен им в Мантую и навсегда остался здесь, сделавшись верным его слугою и другом.

Артистическим и просвещенным традициям старого Лодовико наследовал его сын, недолго правивший Мантуей маркиз Федерико I. Другой сын, кардинал Франческо Гонзага, был известен в Италии как величайший знаток античности. Особенный, совершенно исключительный блеск приобрел мантуанский двор в годы внука Лодовико, женатого на Изабелле д'Эстэ маркизе Франческо. Не был человеком особенно интеллектуального склада сам новый мантуанский маркиз, искусный кондотьер, генерал войск Венецианской республики, вождь всех военных сил Итальян-

ской лиги, давшей французам кровопролитное сражение при Форнуово. Он был неутомимым охотником и страстным любителем лошадей, выращивавшим благороднейшие породы скакунов и неизменно торжествовавшим на всех конских состязаниях тогдашней Италии. В жене его, столь справедливо знаменитой Изабелле д'Эсте-Гонзага, сочеталось все то, что можно было представить, рисуя «идеальный» образ ренессансной принцессы и государыни, окруженной идеальным в своей типичности ренессансным двором.

Об Изабелле д'Эсте написано много книг. Биографы ее любят говорить о том очаровании, которое внушает через века образ мантуанской маркизы. Но им едва ли удастся вызвать в нас прилив живой человеческой симпатии. Об Изабелле д'Эсте мы можем судить достаточно верно: она вела обширную многолетнюю переписку с различными персонажами Возрождения, и эта переписка сохранилась в архивах Гонзага. Нет, кажется, ни одного события и ни одного значительного лица Италии 1500—1530 годов, которых не касались бы письма всеведущей и вездесущей маркизы. В каждой строке ее посланий сквозит бесконечность ее интереса к жизни, ее интеллектуального «предметного» любопытства, ее жажды действия. Большие дела и маленькие приключения Ренессанса, достижения художников, интриги политиков, празднества, моды, хозяйственные дела, государственные заботы, домашние мелочи — все ворошат, все пересыпают перед нами эти письма, как неисчерпаемую груду перемешанных между собою цветных и тусклых камней.

В каждом из них, как в капле воды, отражен мир Возрождения, и каждая подробность его преломлена многогранным умом Изабеллы. Но мы тщетно стали бы искать здесь проявлений ее сердца. О чувствах мантуанской маркизы не говорят ничего эти письма, кроме того, что она была примерной супругой, матерью и сестрой. И мы напрасно стали бы доискиваться спасительной брешки в этих слишком непогрешимых и слишком официальных чувствах. Тому, кто стремился бы проникнуть сквозь непреодолимую их преграду, неуловимым и неосязаемым покажется душевный облик знаменитой маркизы. Рядом с ее разумными совершенствами сколь более человеческой представляется тень хрупкой и болезненной сестры ее мужа, Элизабеты Гонзага, жены несчастного Гвидубальдо Урбинского. Иза-

белла окружала нежнейшими заботами эту обаятельную женщину; она в какой-то мере жила для нее, как жила она для своего мужа маркиза Франческо, несмотря на все его измены, для своего сына маркиза Федерико II, несмотря на сомнительную его благодарность. Но Изабелла д'Эсте вообще жила не для себя и даже не для своих близких, но как-то для всей эпохи. О ней думаешь, как о некоем живом монументе Возрождения. Мантуанская маркиза не жила, но представляла. Она самым буквальным образом олицетворяла собой всю умственность Ренессанса и весь блеск его материальности. Если она нам кажется внешней, то этому виною ослепительная внешность ее эпохи. Нас утомляет ее собирательство, охватывающее все, что создано рукой художника и написано рукой поэта, все, что вырыто из латинской почвы и привезено из дальних земель, все, что могло быть куплено в венецианском «фондако» и заказано фландрским цехам. Нас давно бы пресытили те бесчисленные приемы, празднества, торжества, балы, банкеты, комедии, парадные мессы и карнавальные шествия, которым предавалась Изабелла в Мантуе и Ферраре, в Милане и Болонье, в Венеции и Риме. С необычайной легкостью несла она тяжкое бремя быть «старшей из дочерей своего века» и неизменно первой избранницей своего времени.

После мантуанской маркизы остались связки писем, сундуки с нарядами и драгоценностями, коллекции картин и предметов искусства, собрание книг и рукописей. В моральной и интеллектуальной атмосфере Возрождения она оставила след более глубокий, чем если бы была сама натурой творческой и артистичной. Изабелла д'Эсте явилась одной из первых создательниц моды, не только моды на покрой платья и на фасон прически, но моды искусства, поэзии, нравов.

Отношения мантуанской маркизы к художникам, которые работали для нее и которых она стремилась заставить работать для себя, не совсем таковы, как это хочется изобразить ее панегиристам. Не из чего не явствует, что Изабелла действительно понимала искусство тех великих мастеров, которых засыпала она заказами. В своем рвении добыть ту или иную картину начинающего входить в славу художника великая модница Ренессанса кажется нам несколько суетной и поверхностной. Станный Эрколе Роберти, работавший для ее отца, феррарского герцога, тайно сбежал из Мантуи, быть может, не только оттого, что испугался

морской болезни на мантуанских озерах. Портрет, который сделал с Изабеллы д'Эстэ сам Мантенья, ей решительно не пришелся по вкусу. «Нам очень досадно, — писала она, — что мы не можем послать вам наш портрет: он так плохо удался художнику, что не походит на нас ни в малейшей степени. Мы выписали чужеземного мастера, славящегося тем, что он никогда не изменяет натуре». Этим чужеземным мастером был убогий в своем искусстве Джованни Санти!

Как ни стремилась Изабелла к художественным звездам первой величины, эти звезды не слишком спешили воссиять в ее небе. Леонардо не задержался при мантуанском дворе и, хотя сделал с Изабеллы ныне луврский рисунок, не обнаружил большого интереса к блистательной маркизе. Напрасно Изабелла бомбардировала письмами своего флорентийского поверенного, приказывая ему добиться во что бы то ни стало согласия Леонардо принять большой заказ. Напрасно она писала художнику собственноручные письма, наполненные самыми лестными обещаниями и уверениями. Леонардо остался не только глух, но и нем: архив Гонзага не содержит его ответов на красноречивые послания маркизы.

Немногим более удачно оказалось ее предприятие с Перуджино. Не считаясь с возможностями искусства Перуджино, Изабелла д'Эсте навязала ему заказ аллегорической картины, которая должна была, по ее замыслу, составить счастливый *pendant*²⁹⁰ к аллегориям Мантеньи, украшавшим ее кабинет («Парнас» и «Добродетель, изгоняющая пороки»). Контракт, который скрепя сердце подписал Перуджино, очевидно польстившись на деньги, содержит длинейшее изложение того, каким именно образом должен был бедный художник иллюстрировать заданную ему тему «Борьба любви с целомудрием». Кляня от всего сердца ученую маркизу и все ее модные выдумки, напрасно пытался умбрийский мастер отделаться от этого заказа, столь чудовищно противоречащего всем его склонностям. Агенты Изабеллы преследовали его неотступно. «Я не могу понять поведения этого человека, — доносил один из них Изабелле. — Я боюсь, что он смеется надо мной. Мне известно, что он покинул Флоренцию вот уже две недели, и я не могу добиться, ни куда он скрылся, ни когда он вернется. Его жена и приятели не знают, где он, или скрывают это, быть может, оттого, что, несмотря на все обещания, он, вероятно, предпринял другую работу. Не проходит дня, чтобы я не справлялся о нем. Когда он работал над

вашей картиной, я навещал его еженедельно. Не подогреет ли его усердие новый денежный аванс? Но это совершенно невозможный человек, не делающий никакого различия между теми и другими лицами среди своих заказчиков! Я не встречал никого, кому так много было бы дано от искусства и так мало от природы». В конце концов Перуджино написал заказанную картину, и, как и надо было ожидать, она оказалась никуда не годной картиной.

Нечто подобное же произошло у Изабеллы д'Эсте с Джованни Беллини, медлительность которого так волновала ее, что она грозила великому венецианцу судебным процессом и тюрьмой. Можно поставить в упрек Изабелле еще, что она «прозевала» Корреджио, не поняла Джорджоне и заинтересовалась Рафаэлем и Тицианом только тогда, когда о них уже кричала вся Италия. Но упрекать ее в этом можно было бы лишь тогда, если бы хотелось всерьез принять ту позу вдохновительницы искусств, в которую стремятся поставить ее иные биографы. Мантуанская маркиза была усерднейшей заказчицей, и это не совсем одно и то же с вдохновительницей искусств. Ни в чем не подымалась она выше средних воззрений своего времени и ничем не углубляла их. От нее нечего ждать ни проникновения в прошлое, ни прозрения в будущее. Вся до конца исчерпывалась она своим настоящим, своим сегодняшним днем, и в этом не только слабость ее, но и сила. В том, что говорит нам Изабелла д'Эсте, мы тщетно старались бы услышать слабый голос человеческой души, но в каждом жесте и слове ее звучит эхо тысячеголосой повседневности Ренессанса.

С воспоминаниями об Изабелле д'Эсте входит путешественник в обширный дворец Гонзага, в царственную Reggia²⁹¹, раскинувшую свой квадрат неподалеку от старых стен Кастелло ди Кортэ. Из опустелых, но сохранившихся комнат маркизы в верхнем этаже глядит он на тусклую голубизну мантуанского неба, на бледность озерных вод, в то время как залетевшие в окно ласточки вьются под золоченым потолком, несущим девиз Изабеллы *Nec spe nec*²⁹².

Мантуанская Reggia кажется воплощением каких-то снов о королях и дворцах, которыми грезили мы в детстве, читая волшебные сказки. Есть нечто увлекательное для нашего воображения во всякой анфиладе дворцовых комнат и зал, во всяком лабиринте переходов и лестниц, являющемся *необходимой mise en scene*²⁹³ придворных странностей и вели-

колепий. Волшебные гrotы, околдованные леса, восточные базары Шахерезады не более блаженно-сказочны для нас, чем резиденции исчезнувших королей и жилища угаснувших герцогов. Человечество, столь ревностно ниспровергающее троны, преследуя свой мираж справедливости, — в силах ли оно бороться с тенями и духами, населяющими места разрушений, с призывами их, манящими нас в страну чудес... I saw pale kings and princes too, Pale warriors, death pale were they all; Who cried «La belle dame sans merci Hath thee in thrall!» К e a t s. La Belle Dame sans Merci²⁹⁴. Превратности судьбы, пронесшиеся над дворцом Гонзага, делают его лишь более торжественным. Почти все, что могло быть сдвинуто с места, увезено отсюда алчностью завоевателей. Войска Фердинанда II разорили Мантую в 1630 году и войска Бонапарта в 1797-м, австрийские оккупанты систематически грабили дворец в течение ряда десятилетий. Reggia лишилась своих картин и статуй, своих гобеленов и бронз, своих зеркал и своей мебели. Вступая во дворец, теперь мы проходим по совершенно пустым залам. Лишь в ряде покоев, занятых в начале прошлого века Наполеоном и Евгением Богарнэ, сохранилась некоторая обстановка да великолепная обивка стен в стиле Империи.

В зале «Зодиака» так странно, но не противоречиво соседствуют росписи потолка в духе Джулио Романо и тончайшие «стукки» в обрамлении дверей с зеленым атласом стен Империи, с дивными венецианскими зеркалами последних дней Мурано. Обитаемой в дни «Regno d'Italia»²⁹⁵ была и следующая зала, «Зала рек», расписанная также учениками Джулио Романо и сохранившая чудесные люстры эпохи. Вновь люстры, фигурные зеркала, желтый штоф на стенах и фрески чинквеченто встречаем мы отлично мирящимися между собой в той части дворца, которая носит название «Appartamento Ducale»²⁹⁶. В других залах лишь потолки свидетельствуют истинно о старом убранстве.

Старая ренессансная Мантуя, изгнанная временем из стен и со стен дворца Гонзага, утратившая весь свой движимый обиход, живет до сих пор в потолках Реджии. Из этих покоев мы навсегда уносим с собой воспоминание о внутреннем небе герцогского жилища, где потемневшие благородно-коричневые балки образуют, пересекаясь, строгие квадраты или затейливые многоугольники, где тускло отливает чернеющая позолота, где затейливо переплетаются изысканные

гипсы Приматиччио и густо синее старинная окраска — где сама душа Возрождения обращена к нам в речениях замысловатых девизов.

Кто мог бы забыть потолок с лабиринтом Изабеллы, где вьется надпись «Forse che si forse che no»²⁹⁷, и потолки ее «райских комнаток», глядящих на озеро, сохранивших остатки росписей, виноградные лозы, стукки, гирлянды плодов, мраморные рельефы вокруг дверей и прекрасные интарсии стенных шкафов, равные интарсиям дворца в Урбино! Все величие старейших зал Реджии, так называемого Corte Vecchio²⁹⁸, закреплено в огромных зеленых кессонах залы «Манто», в золоте потолка залы «del Giuramento»²⁹⁹, в роскошных гипсах и царственной синеве залы «Воинов», населенной фигурами Викторий и Муз и бюстами мантуанских государей.

Долгие часы бродит путешественник в героических пространствах Реджии Гонзага, останавливаясь перед арабеском несравненных артистов чинквеченто или перед куском старой фрески, пылающей красными телами придворных мифологий. Он выходит в лоджию и глядит на заросший высокой травой и молодыми деревцами двор турниров или пытается угадать, как смотрели из этих окон на озерные регаты Франческо и Изабелла. Чувствуя себя совсем как в сказке, заглядывает он в апартаменты карликов, бывших традиционной слабостью Гонзага, видит ряд крохотных, но пропорциональных белых комнаток, карличью лестницу, карличью капеллу, где совершались карличьи свадьбы. Здесь хочется ему смеяться над старой жизнью и хочется заплакать от этих касаний к ней, от необыкновенной вдруг близости ее, от ощущения сна, охватывающего все существо своей лаской, — того сна, от которого так скоро надо проснуться и не увидеть его больше нигде, кроме Мантуи.

Сын Изабеллы д'Эсте маркиз Федерико II, для которого добилась она искусством своей политики герцогского титула от императора Карла V, доставил ей немало огорчений. Будь Изабелла менее государыня Ренессанса и более женщина, мы услышали бы ряд жалоб и признаний в ее письмах. Вступив на престол совсем еще юношей, Федерико II охотно слушался матери в делах государственных, но не был склонен ей уступать в делах домашних. Ничто не могло преодолеть его страсти к одной молодой придворной даме, Изабелле Боскетти, приобретшей ис-

ключительное влияние на него, которое уравновешенная маркиза тщетно пыталась оспаривать.

В те годы, когда Федерико был молод и любил Изабеллу Боскетти, им была предпринята постройка загородного дворца, известного под именем палаццо дель Те. Гонзага владели рядом загородных вилл; дворцы и сады Гоито, излюбленного маркизом Лодовико и Маримило, где отдыхал Франческо, исчезли бесследно. Для следующего поколения мантуанских правителей мысль о настоящей вилле, о настоящей сельской жизни среди опекаемых хозяйственным оком полей и виноградников оказалась не столь привлекательной. Когда в 1524 году неугомонный в своих придворных визитах и светских общениях граф Бальдассаре Кастильоне привез в озерный город молодого римского архитектора, скульптора и живописца Джулио Пиппи, прославившего любимым учеником Рафаэля под именем Джулио Романо, маркиз Федерико заказал ему выстроить и расписать летний дворец у самых стен Мантуи.

Выйдя за городские ворота Порты Пустерла, видим мы эту затею молодого маркиза и его молодого художника в месте малоудобном и малопривлекательном, в низине, прорезанной теперь железнодорожными путями, пролегающими у самых стен палаццо дель Те. Но и в былые времена это место не могло отличаться особыми достоинствами: здесь простирались луга, на которых Франческо, страстный коннозаводчик, выращивал своих знаменитых скакунов. Палаццо дель Те, воздвигнутый здесь, был странностью или капризом владельца Мантуи, и, когда мы глядим на его стройный и несколько строгий, вытянутый в длину фасад с крупными рустами и мощными дорическими пилястрами, пробегающими сквозь полтора этажа, нам кажется, что идеальная эта стена, не скрывающая за собой никакого человеческого жилища, возникла в одно прекрасное утро из мантуанских болот по мановению волшебной палочки.

Садовый фасад палаццо дель Те, с его лоджией во всю длину, также похож больше на театральную декорацию, чем на стену обитаемого дома, и самый сад, откуда мы глядим на него, слишком мал и тесен в своей искусственности даже для того, чтобы служить праздникам или приемам. Во дворце Джулио Романо и Федерико Гонзага никто никогда не жил и не мог жить! С таким чувством проходим мы по его залам, готовые упорствовать в своем убеждении,

даже если бы его опровергла история. Есть совершенно исключительная по своей напряженности показность во всем живописном и скульптурном убранстве палаццо дель Те. Строитель и живописец здесь все рассчитывал на впечатление, прибегая к силе искусства или диковинности выдумки, и в каждом своем задании он был так поглощен какой-либо отдельной затеей, что не позаботился даже об общем впечатлении всей затеи в целом.

Убранство палаццо дель Те мало связано с его архитектурой, строгий фасад его ничем не предвявляет тех не признающих никакой меры шуток и не знающих никакого удержания вымыслов, которым преданся Джулио Романо в аранжировке росписей и стукко. Портреты любимых коней мантуанского герцога выступают так неожиданно из стен первой же комнаты, вакханалии, сопровождающие «свадьбу Амура и Психеи», оглушают нас в главном зале, тела исполинов, перемешанные с глыбами камня и кусками колонн, рушатся в нестройной катаклизме знаменитой sala dei Giganti³⁰⁰. И всюду «обманы зрения», удивительные ракурсы, намалеванная архитектура, разливы краски, дерзость выдумки; и рядом с этим — благородная тонкость гипсов Приматиччио в одном из маленьких кабинетов и музыкальность ренессансного гротеска в заброшенном садовом павильоне.

Чинквеченто явилось в покои палаццо дель Те во всеоружии своей артистической кухни, спеша ответственность вкусу молодого мантуанского маркиза всеми ее блюдами, как ни были бы они разнообразны и в какой странной последовательности ни чередовались бы они. Джулио Романо мы чувствуем здесь всюду, и если не всюду видим руку его, то узнаем лишь одному ему присущий напор воображения. Римскому мастеру не повезло в истории. Художественная критика наших дней склонна судить строго его живопись и находить ее поверхностной и легкомысленной. Джулио Романо ставят в вину, что он вульгаризирует свои темы и без всякой бережности относится к их выполнению. Но то, что связано с его именем в Мантуе, лишь в очень редких случаях исполнено им самим. Он не ответствен, конечно, за поспешную живопись «Гигантов», и даже «Амур и Психея» не дают возможности верно судить о нем, потому что росписи всей этой залы палаццо дель Те сравнительно недавно переписаны безбожным реставратором. На римской юбилейной выставке 1911 года, помнится, были показаны

в Капель Сант-Анджело эскизы Джулио Романо к этим мантуанским пирам и вакханалиям. Они поражали подлиннейшим мастерством, искреннейшим и счастливым подъемом, роскошью, золотом растворенной краски. Палаццо дель Те, во всяком случае, выражает размах дарования этого грандиозного мастера, всю творческую щедрость, с которой он сыпал вокруг себя большие идеи и шутовские выдумки, всю энергию жизни, которой он был переполнен и которую выплеснул на стены зала Амура и Психеи, рождая пьяных весельем извлечь из небытия богов и зверей.

Но для кого и для чего все-таки построил Федерико II свой удивительный палаццо дель Те? Гонзага не были бедны ни загородными виллами, ни городскими дворцами, пригодными для торжественных приемов и для интимных увеселений. Стены нового дворца слишком явно отданы искусствам, и за этим их прямым назначением нам нечего искать других, более скрытых. От своей матери Изабеллы д'Эсте молодой мантуанский маркиз как бы унаследовал историческую позу представительства. Палаццо дель Те как будто построен только лишь для того, чтобы запечатлеть вкусы эпохи. И если эти вкусы были воплощены в молодом Гонзага, он мог бы, как героиня одного из рассказов Анри де Ренье, пройти по залам своего дворца, и, подобно тому как отразилась она в каждом из зеркал, приготовленных ее верным поклонником, он отразился бы здесь в каждой фреске и в каждом украшении, придуманном его любимым художником. Он мог бы после того, как та героиня недавней сказки, запереть свой дворец и навсегда забросить ключ от него: палаццо дель Те был воздвигнут не ради того, чтобы в нем жить, но ради одного взгляда, одного мгновения.

В своем почти всюду преобладающем fortissimo³⁰¹ красок и выдумок палаццо дель Те уже предсказывает некоторые закаты, уже свидетельствует о некотором помутнении ренессансного духа. Художественные неудачи Изабеллы д'Эсте приводят нас в соприкосновение с более высокими сферами духа, чем художественные удачи ее сына. С кончиной великолепной маркизы, последовавшей в 1539 году, и со смертью ее сына, первого герцога Мантуи, не пережившего ее и один год, безвозвратно отошла в прошлое славнейшая страница мантуанской истории.

Существование маленького герцогства, вкрапленного в империю Карла V, стало весьма иллюзорным в те годы,

когда рухнули вольности Флоренции и Сьены. Франческо II и Гульельмо II Гонзага могли удерживать Мантую и Монферрат лишь благодаря браку с Катериной и Элеонорой Австрийскими. В правление их, переполненное династическими заботами, понемногу стала хиреть Мантуя, и Италия быстро отвыкла интересоваться тем, что происходило в стенах озерного города. Художники еще не забыли к нему путей: Рубенс воспитался при дворе Гонзага, прожив здесь восемь лет своей молодости, и через Мантую пролегла дорога одной из интереснейших художественных комет барокко — Доменико Фети.

Но поздние Гонзага были уже не те, что в годы доброго Джован Франческо и прямодушного Лодовико. По мере того как тучнели их тела, облеченные в широкие мантии сеиченто, темнели и отягощались злом придворные нравы Мантуи. В бытность наследным принцем Винченцо I Гонзага в стенах озерного города разыгралась одна из самых странных историй барокко. В Италии появился в те годы молодой шотландский кавалер, Джемс Кричтон, успевший заслужить в Париже прозвище *l'admirable Krichton*³⁰². Он изумил весь мир своей красотой, своей ловкостью владеть шпагой, своим актерским искусством и своей необыкновенной ученостью. Едва достигнув двадцати лет, он заставил говорить о себе всю Италию, диспутируя публично на математические, теологические и философские темы, и совершенно околдовал мантуанский двор, выступив в герцогском театре в пятнадцати ролях в один вечер.

Гонзага не пожелали расстаться с этим юным волшебником: Джемс Кричтон получил приглашение быть наставником молодого престолонаследника. К несчастью, перед очарованием шотландца не могла устоять и возлюбленная будущего герцога. В результате, когда *l'admirable Krichton* проходил летней ночью по улице Мантуи, трое замаскированных неожиданно атаковали его. Но нелегко им было справиться с одним из лучших фехтовальщиков в мире. Кричтон быстро вышел победителем из борьбы, и единственный оставшийся в живых из нападавших должен был бросить оружие и просить о пощаде, сняв с лица маску. То был сам молодой Гонзага! Пораженный такой победой, Кричтон преклонил колено и вручил побежденному принцу свою собственную шпагу. Этой шпагой Винченцо Гонзага поспешил проколоть грудь коленопреклоненного героя барокко.

Винченцо I не был должно наказан судьбой за это злодеяние, но Немезида подняла свою карающую десницу над всем его родом. В год смерти его не только умер его сын, Франческо IV, но и его внук, маленький Лодовико. Мантуанский престол перешел ко второму сыну Винченцо I, кардиналу Фердинандо, а затем к третьему, Винченцо II. Ни тот ни другой не имели законных наследников, и прямая линия Гонзага прекратилась с ними в 1627 году. Герцогство перешло в руки потомков младшего из сыновей, Федерико II, женатого на французской принцессе Невер и Ретель. В лице Карла I, носившего титула герцога Невер и Ретель, была призвана править в Мантуе боковая ветвь Гонзага.

Но ей недолго пришлось царствовать без решительных испытаний. Габсбургский дом с неудовольствием видел превращение Мантуи в гнездо французских связей и влияний. Накопленные веками богатства Мантуи уже давно искушали, кроме того, все соседние государства. Осенью 1629 года наемные полчища австрийского императора спустились с Альп и обложили Мантую. Напрасно Карло Гонзага ждал помощи со стороны Франции. Лишь Венеция прислала ему некоторое количество солдат под предводительством храброго офицера Дуранте.

Пользуясь естественными трудностями подступов к городу, мантуанцы и венецианцы успешно защищались. Приступ, который имперцы повели через мост Сан-Джорджио, был отбит с жестокими для них потерями. Осада затянулась; в лагере осаждающих вспыхнули болезни. Зараза была занесена в город и здесь свирепствовала среди голода и тесноты. Неприятель должен был снять осаду и отвести свои войска на зимние квартиры в соседние города. Но мантуанцы тяжело заплатились за это освобождение. Из тридцатипяти тысяч населения и шестидесяти тысяч сбежавшихся в город крестьян лишения и болезни унесли около восьмидесяти тысяч.

Кроме того, имперцы не думали вовсе окончательно расстаться с мечтой о богатой добыче. В апреле 1630 года, усиленные подкреплениями, они появились вновь под стенами Мантуи. На этот раз участь озерного города была решена. Соппротивление защитников его слабело с каждым днем, и в ночь на восемнадцатое июля генералы Альдринген и Галласо, командовавшие войсками императора, решились на штурм. Измена одного офицера швейцарской гвардии герцога облегчила им это предприятие. На рассвете неприятельские

полчища ворвались в город, и последовало то, что перешло в итальянскую историю под именем sacco di Mantova³⁰³.

Три дня наемные солдаты неистовствовали на улицах и в домах озерного города. Из жителей его спаслись лишь те, кто полуодетые искали убежища в церквах. Но и те лишились всего своего имущества. Герцогской семье была дана возможность беспрепятственно уехать в Феррару. Дворцы и замки Гонзага подверглись после этого беспощадному разграблению. Здесь грабили не только простые солдаты: генерал Альдринген завладел единственной в своем роде библиотекой Гонзага, пополнением которой так гордились маркизы и кардиналы великолепной фамилии. Насколько дочиства была ограблена герцогская семья, свидетельствует то обстоятельство, что, когда несколько месяцев спустя Карло I получил от императора разрешение возвратиться в свою столицу, Тосканский герцог должен был прислать ему приличествующую обстановку на две комнаты, Пармский герцог — столовое серебро и Моденский герцог — сто пар волов и двести работников для обработки земли.

С болью в сердце описывает мантуанский летописец, как, покидая город, вывозили имперцы награбленное в нем добро. «Четвертого сентября 1631 года открыли выступление из Мантуи итальянские полки Феррари и Оттавио Пикколomini, а также полки Коллоредо и герцога Саксонского, последующие шестьюдесятью фургонами с награбленным имуществом. За ними тронулись восьмого сентября полки Гаральда Бранденбургского, Барневельта и Изолани с восьмьюдесятью фургонами и двенадцатого сентября полки Ривара, Зульц, Пайнер, Пиккио и Соронья с семьюдесятью фургонами и, наконец, двадцатого оставил город барон Иоганн фон Альдринген с восьмьюдесятью фургонами военной добычи...»

Покидая ныне Мантую, мы не увозим с собою тех богатств, которые вывезли из нее хищные имперцы, но бесцетные спиритуальные сокровища, которые приобретаем мы здесь и с которыми ничто не заставило бы нас расстаться.

Венецианский ЭПИЛОГ

Верона

Говор Венеции

После странствий по городам Ломбардии, большим и малым, историческим и современным, привлекательным и разочаровывающим, мы оказались в один летний вечер на улицах Вероны. Густая толпа заполняла *via Mazzini*³⁰⁴, соединяющую Пьяцца Эрбе с «Ареной». Закрытая для экипажей, блистающая огнями лавок, эта узкая улица, с полоской синего вечернего неба над головой, с отчетливо слышащимся в особенной тишине говором прохожих и шорохом их ног, напоминала венецианскую Мерчерию. Нежным венецианским сумраком была окутана старая Пьяцца Эрбе, где мы пообедали в тот вечер, за столиком перед маленькой trattoria, слыша как смех и песни веронского люда, окончившего свои дневные труды, перемежались с плеском фонтана Вероны и с резким свистом носившихся между башен бесчисленных стрижей. В тот вечер долго не затихала Верона, и долго медлили посетители нарядных кафе перед Ареной расставаться со своими ледяными «granita»³⁰⁵, и уже совсем поздно в открытые окна альберго «Академия» к нам все еще доносились звон шагов на плитах и голоса ночных гуляк.

Я не помню, что говорили и пели в ту прекрасную ночь на улицах Вероны, но говор всего этого многолюдного города

был говором Венеции. С какой радостью ловило здесь ухо незабываемый и милый звук венецианской речи! Пусть детским и забавным покажется диалект венецианцев тому, кто привык к флорентийской правильности и римской серьезности. У всякого, кто приближается к Венеции после долгой разлуки с ней и слышит вдруг этот говор, не может не забиться сильнее сердце и не переполниться сладостью предвкушений. На свете нет ни одного места, которое с такой силой магнита притягивало бы к себе, и для познавшего эту силу однажды никакие призывы сирен не сравнятся с услышанным в переулке возгласом, где столько итальянских «дж» и «ч» сменились венецианским «з» и «с».

У всей области, прилегающей к Венеции, есть особенное благородство, выделяющее ее среди других так же, как выделяются чем-то из остальной Италии Тоскана и Лациум. Если бы на Пьяцца Эрбе и не возвышалась колонна, несущая льва Сан-Марко, мы все равно узнали бы в Вероне венецианский город. Тоскане, Риму и Венето одним в Италии свойствен архитектурный инстинкт, которого недостает Неаполю, Ломбардии или Умбрии. Живописность Вероны, ее редкая даже в благословенной стране живописность, слагается благодаря этому не только из элементов природы, жизни и веяний времени. Всякое человеческое делание стоит здесь на каком-то высшем художественном уровне, и всякое человеческое жилище становится здесь произведением искусства.

Улицы и дома Вероны прекрасны, их стены богаты золотом и пурпуром старого камня, старой окраски, старых фресок, исполненных рукой веронского мастера чинквеченто; бесчисленны, как ни в каком другом городе, балконы в этом городе Ромео и Джульетты. Дворцы Санмикели чередуются с хрупкими формами раннего Ренессанса, готические церкви поднимают высоко свои огромные нефы, романские порталы покоятся на спинах химер, ломбардский кирпич сменяется венецианским мрамором. Лоджия дель Консильо глядится в свое совершенство на маленькой тихой, залитой солнцем площади, в то время как в двух шагах от нее народная жизнь шумит на Пьяцца Эрбе.

Единственным в своем роде видением, сравнимым лишь с венецианской Пьяццей, является нам веронская Эрбе. В подлинности своего назначения, в неизменности жизни, веками гнездящейся в ней, Пьяцца Эрбе превосходит даже

иной раз слишком заполненную иностранцами Пьяццу Сан-Марко. Летнее утро блещет на ней во влажности камня, в хрустале струй фонтана, в красках плодов и овощей, пахнущих землей и садом, под белыми зонтами палаток. Форум Вероны полон тогда народом: крестьянки и крестьяне окрестных долин мешаются здесь с *alpini* и *bersaglieri*³⁰⁶ местного гарнизона; хозяйственные *massaia*³⁰⁷ в черных платьях и скромных митенках наполняют свои корзины и сетки всеми плодами, какие сплетает в гирлянды Мантенья, и всеми овощами, какие не устает изображать Кривелли; проходящий мимо патер останавливается здесь и долго глядит, заложив руки за спину, и слушает веселый и вежливый торг, и сладко жмурится его бритое лицо в утреннем солнце, в то время как расширенные ноздри вдыхают свежесть ранних часов и аромат деревни. К полудню пустеет Пьяцца Эрбе, складываются зонты палаток, исчезают соломенные стулья, солнце заливаает всю площадь, ленивые псы с высунутым языком бродят среди остатков торжища, и голые дети ловят брызги фонтана. Окрестные погребки и харчевни переполнены, в черноте их дверей кружится золотая пыль, и на столах прохладно поблескивает стекло тоненьких высокогорлых сосудов, налитых душистым и кипучим Вальполичелла. По безлюдному в этот час Корсо пробегает, звеня, полупустой трамвай. Полдненное солнце раскаляет римские камни Арены, и небо белеет от зноя в пролетах ее арок. Широки и пустынные улицы в этой части города. Ветер гонит по ним горячую пыль и развеивает голубой плащ волочащего по камням свою длинную саблю одинокого офицера.

В молчании знойных дней, в отдохновенности усеянной звездами летней ночи катит сквозь город Адидж свои стремительные волны. В Вероне удивляешься этой обильной водами могучей реке, такой малообыкновенной в Италии. Лишь Арно сливается так же с обликом Флоренции и делает из нее такой же речной город, каким помнится нам Верона с ее мостами и набережными и странными водяными мельницами, расположившимися в русле реки. И есть нечто действительно напоминающее Флоренцию, когда стоишь на берегу Адиджа и смотришь на линии стен и крыш «Веронетты», увенчанной кипарисами садов Джусти и холмом Кастель Сан-Пьетро, отдаленно сходным с холмом Сан-Ми-

ниато. Данте должен был думать об этом сходстве, глядя вот так же через Адидж.

Для приезжего с севера Верона сразу с изумительной полнотой раскрывает все силы Италии. Поставленная на границе, она с особенной страстью обостряет контрасты юга и севера. Доступная чужестранцу, она непримиримо щетинится своей *italianit*³⁰⁸. Крещение Италией производит Верона рукой властной и щедрой, и новообращенному легко захлебнуться в волнах ее итальянской стихии. Перед историком развертывает она длинный свиток своей летописи, где занесены дела латинян, нашествия варваров, туманные жития сказочных королей, драматические судьбы герцогов Делла Скала и славы венецианского расцвета. Целой человеческой жизни едва хватило бы, чтобы узнать прошлое Вероны! И целые года мог бы посвятить исследователь познанию веронских искусств, переходя в сети ее старых улиц от дворца к дворцу и от церкви к церкви, проведя часы в прохладе Дуомо или великой базилики Сан-Зено, вступая в торжественные гулки готические нефы Санта-Анастасия и Сан-Фермо, ища бесчисленные рельефы, алтари, капеллы, надгробные монументы, интарсии и фрески среди нетронутых богатств Сан-Джорджо и Санта-Мария ин Органо, Сан-Паоло и Сан-Надзаро, Сан-Бернардино и Санта-Еуфемия.

В сохранности своей старины, в яркости живописной жизни Верона являет один из самых целостных и могучих образов Италии. В саду Италии это одно из самых обильных живыми соками и самых богатых плодами деревьев. Значительность города, здоровый рост тела его и движение его глубоко самостоятельной души мы ощущаем здесь на каждом шагу. Сделать свою «Verona la degna»³⁰⁹, соединить ее участь со своею, овеять ее своим духом могла только одна Венеция.

Когда в годы памятной Камбрейской лиги самому существованию Венеции угрожал союз могущественнейших государей эпохи: германского императора, французского короля и римского папы, — мудрая «Serenissima»³¹⁰ освободила принадлежавшие ей города от данной ими присяги. На семь лет тогда Верона получила призрачную самостоятельность под опекой императора Максимилиана. Но в 1516 году, с помощью отпавшей от союза Франции, город был вновь возвращен Венеции. «Нам странно читать, — восклицает один

из историков Вероны, — как каменные львы Сан-Марко, убранные прочь в дни Максимилиана, были извлечены тогда из потайных хранилищ, украшены цветами и поставлены на свои места со всяческими изъявлениями радости. Колокола весело звонили, крики «Марко, Марко» раздавались по всем улицам, потешные огни были зажжены в темноте зимней ночи, и французские рыцари не могли сдержать удивления при виде этой любви к Венеции, выказанной веронским народом...»

В 1797 году, когда были сочтены дни республики, Верона восстала против войск Бонапарта, но порыв ее не был поддержан одряхлевшей Венецией, во имя которой проливалась кровь «Веронской Пасхи». Затем наступили годы чужеземного ига, и лишь издалека доносилось к берегам Адиджа эхо освободительных битв на равнине Ломбардии. Итальянская, свободная современная Верона не пожелала, однако, отказаться от своего прошлого. В 1888 году она добровольно водрузила в знак исторической связи своей с Венецией крылатого льва Сан-Марко на мраморном столбе Пьяцца Эрбе.

Историки пусть объяснят причины готовности, с какой принимали власть Венеции покоренные ею города. В то время как Сьена и Пиза полны были непримиримой ненависти к господству Флоренции, в то время как летопись тосканского государства обильна примерами восстаний и отпадений, благами мира и довольства пользовались адриатические и предальпийские города, где поднял однажды в знак владычества лапу мраморный лев Сан-Марко. В этих городах нам не надо книг, чтобы угадать их венецианское прошлое. В Вероне и в Брешии, в Виченце и в Тревизо, в Басано и в Удине, в каждой стене и в каждой плите улиц, в звоне колоколов, в голосе толп, в красках утра и в огнях вечера мы узнаем говор Венеции.

Скалджери

Даже самые кратковременные гости Вероны посещают великую базилику Сан-Зено и осматривают гробницы герцогов из дома Скала. Сан-Зено расположено почти за городом, среди пустырей, огородов и виноградников. На обширной, обвеваемой всеми ветрами площади высится его огромный

романский фасад, рядом с иглой кампаниле и коричневатой башней, увенчанной гибеллинскими зубцами. Этот угол древнейшей Италии погружен и сейчас в глубокий сон о веках, переплавлявших латинский юг и германский север в горниле, откуда вылилась единая нация. Как ни было бы жарко снаружи, как ни были бы накалены солнцем дышащие варварской силой удивительные рельефы портала и дверей Сан-Зено, пронизывающий до костей холод живет внутри базилики. Войдя в эту великую могилу прошлого, невольно сжимаемся мы и спешим обойти ее просторные нефы и крипты, и грандиозный образ Мантеньи на главном алтаре прибавит вошедшему сюда лишь новое содрогание холодностью своих красок, являющих суровых святых, каменные плоды и металлическое небо, пронизанное серебряными зимними облаками.

Мантенья, искавший классической строгости, был полон сам суровостью Средневековья. Торжественнейшая из его картин была уместна в городе, где треченто ознаменовало себя взрывами энергий и страстей. Проходя по тихой улице невдалеке от собора Вероны, приезжий останавливается, пораженный единственным в своем роде зрелищем герцогских гробниц. На маленькой площадке, в тесноте родового убежища, здесь продолжают свое бытие Скалиджери. Под навесами, усеянными готическими остроконечностями, на низких колонках покоятся их тяжелые саркофаги. Мраморные покойники простерты там в кругу аллегорических добродетелей и святых. Смирение и отдых кончины не надобны, однако, им, и точно в какой-то дикой и сверхъестественной надежде вознесены на самый верх своих гробниц, на самую верхушку готических навесов чудовищные двойники тех, кого даже смерть не могла удержать на каменном ложе.

Кангранде, Кансиньорио, Мастино делла Скала восседают там на конях, одетых боевыми попонами, сжимая в руках копья. Забрало в виде собачьей головы откинута на спину того, кого именовали летописи Италии «великим псом», и каменное лицо его смеется страшной улыбкой. В этой расе веронских герцогов есть нечто северно-рыцарское, и верится, что не могла не исчезнуть она перед возрожденной цивилизацией. Зловещая звезда Скалиджери вспыхнула ненадолго в итальянском небе и, про-

катившись, низринулась в тьму, как раз когда восходили в нем тихие светила д'Эстэ и Гонзага.

Неведомо откуда взялся родоначальник веронских герцогов Мастино I делла Скала, избранный в 1262 году «capitano del Popolo»³¹¹. Возглавляя кровавую традицию судьбы Скалиджери, был он изменнически убит на улице, в нескольких шагах от своего дома, под сводом, носящим до сих пор имя «volto Barbaro»³¹². Его брат Альберто наследовал ему, чтобы положить начало могуществу нового государства. В конце XIII века Вероне уже повиновались Мантуя, Реджио, Парма, Фельтре, Беллуно, все Трентино, Виченца и Эсте. Стремясь укрепить свою династию, Альберто женил старшего сына Бартоломео на внучке императора Фридриха II и младшего — на дочери миланского герцога Маттео Висконти. Альберто мирно скончался в 1301 году; на престол вступил Бартоломео делла Скала. Этот веронский герцог видел Данте своим гостем, и к нему именно относятся строки песни семнадцатой «Рая»: *Lo primo tuo rifugio eil primo ostello Sara la cortesia del gran Lombardo, Che in sulla Scala porta in santo ucello...*³¹³

Бартоломео правил всего три года, его сменил Альбоино, «бледнейший из всех Скалиджери». В лице младшего из трех сыновей Альберто Кангранде, вступившего на престол в 1312 году, дом делла Скала достиг вершины могущества. Кангранде был счастливым воином и искусным политиком. Пределы своего государства он в несколько лет распространил на Бассано, Чивидале, Падую и Тревизо. Он сделался признанным вождем и главной надеждой всех гибеллинов Италии. Можно считать доказанным, что о нем именно мечтал Данте, как о том государе, который мог бы объединить под своей властью Италию и тем положить конец с недавним ее распрям и междоусобицам.

Флорентийский поэт посвятил Кангранде последнюю часть «Комедии» и был при его дворе постоянным гостем. Этот веронский двор представлял живописное и редкостное зрелище в первой четверти XIV века. «Кангранде соединял вокруг себя, — рассказывает один из историков, — тех выдающихся людей, которых преследования судьбы заставили покинуть родину. Но он также содержал при себе музыкантов, шутов и других увеселителей, которых придворные осыпали большими знаками внимания, чем людей, извест-

ных своими деяниями или ученостью. Одним из гостей его был Муцио Гаццата, реджийский летописец, который оставил нам описание приема, оказывавшегося знаменитым и несчастным изгнанникам. Различные покои были отведены им во дворце, отмеченные соответствующими символами — Триумфа для воинов, Роши Муз для поэтов, Меркурия для живописцев, Рая для проповедников и для всех — переменчивой Фортуны. Подобным же образом принимал Кангранде у себя при дворе своих знаменитых военных пленников: Джакома да Каррара, Ванне Скорнаццано, Альбертино Муссато и многих других. Все они имели своих собственных слуг и пользовались в равной мере хорошим столом. По временам Кангранде приглашал некоторых из них к своему собственному столу, в особенности часто звал он Данте и Гвидо да Кастель ди Реджио, изгнанного со своей родины вместе с другими сторонниками свободы и прозванного за простоту Ломбардским блаженным».

Было бы ошибочно, конечно, представлять себе двор Кангранде чем-то вроде урбинского двора Гвидубальдо или феррарского двора Лионелло д'Эсте. Не гуманистическая, но политическая страсть руководила «великим псом Вероны», когда он собирал подле себя мятежников, изгнанников, людей партии и действия. Отведенные им покои дворца были полны беспокойных мыслей, несбыточных надежд, химеричных планов, лихорадочных расчетов. Досуги всех гостей Кангранде были вынужденными досугами, и не за себя одного, но за всех них жаловался Данте на горечь мгновений, когда солон кажется чужой хлеб и трудна лестница в чужом доме.

Самая внешность этих собраний под кровом Скалиджели была, несомненно, отлична от той, которую рисуем мы во дворце Урбино или в Мантуанском Кастелло. То были иные времена, более суровые, более скудные убранством и более обнаженные в своих чувствах. Нам кажутся грубыми те шутки, с которыми по рассказу Петрарки обращался к Данте Кангранде, и есть какая-то мрачность в застольных увеселениях веронского герцога, среди его погруженных в собственные тревоги гостей.

Кангранде умер внезапно, не успев совершить и половины задуманного им, не достигнув и сорока лет. Джон Рескин в таких словах говорит о его деяниях и о его смерти:

«Он укрепил Верону против немцев, опоясал ее рвами, вырубленными в скалах, воздвигнул ее башни и стены. Он создал царственно и щедро гостеприимный двор. Он сделался вождем гибеллинов Ломбардии и покровителем благородных изгнанников всех других государств. Овладев после жестокой борьбы Виченцей сперва, затем Падуей, он с помощью силы или хитрости покорил Фельтре, Беллуно и Бассано и умер тридцати семи лет, покушав яблок в слишком жаркий день года 1329-го».

Кангранде не оставил сыновей, и ему наследовали племянники, дети Альбоино, — Мастино II, яростный, но не слишком удачливый честолюбец, и Альберто, преданный роскоши и наслаждениям. С их появлением историческая звезда Скалиджери покатила вниз. Мастино II оказался богатейшим из государей Италии, вторым в Европе после короля Франции. Кроме транспаданских городов ему повиновалась Парма, Модена и Лукка. Но распространение веронского могущества стало беспокоить равно Флоренцию и Венецию. Республики заключили между собой союз и объявили Мастино II войну, поддержанные д'Эсте, Гонзага и Висконти.

Неосторожность и беспечность Альберто делла Скала, которому брат доверил в управление Падую, сыграла роковую роль в судьбе веронского герцогства. Проводя время в праздности, соблазняя женщин, ища забав, Альберто не заметил той ненависти, которую питал к нему Марсилио Каррара, потомок прежних падуанских владетелей, лишенных престола Вероной. Продолжая традицию Кангранде, его племянники рассматривали этих пленников войны и жертв политики как приближенных, помощников или друзей, окончательно забывших прежние обиды.

Марсилио Каррара был послан даже со специальным поручением в Венецию, чем и воспользовался для осуществления своих планов мщения. Ему случилось сидеть однажды за ужином рядом с дожем Франческо Дандоло. «Мне надо вам нечто сказать», — шепнул он своему соседу. После чего дож уронил салфетку и, пока оба наклонялись, чтобы поднять ее, — «Что дали бы вы тому, кто отдал бы вам Падую?» — успел спросить Марсилио, и дож успел ответить ему: «Владение ею!» По возвращении в Падую Марсилио Каррара стал готовить измену. Мастино делла Скала заподозрил недоброе

и отправил приказ арестовать его. Письмо было получено как раз тогда, когда правитель Падуи Альберто был занят игрой в шахматы. Не желая отрываться от увлекавшей его партии, Альберто передал письмо Марсилио, прося прочесть его и изложить, в чем дело. Тот сделал это, объявив, что герцог просит прислать несколько соколов, после чего вышел из комнаты и немедленно привел в действие все пружины заговора. Городские ворота были открыты венецианским войском, Падуа оказалась навсегда потеряна для Скалиджели. Альберто делла Скала превратился в пленника Венеции.

В течение войны Мастино II потерял Бергамо и Брешию, Беллуно и Фельтре, Парму и Лукку. Его государство ограничивалось теперь Вероной и Виченцей. Неудачи привели его в бешенство; в припадке гнева он собственной рукой заколол своего родственника епископа Бартоломео делла Скала. Существует предание, что после того до самого дня смерти он никому, даже жене, не показывал открытым свое лицо.

Сыновья Мастино II — Кангранде II, Кансиньорио и Паоло Альбоино — были не лучше и не счастливее его. Кангранде II вызвал против себя целое восстание, которое было подавлено им со всяческими жестокостями. Тем не менее он умер насильственной смертью, умерщвленный рукой собственного своего брата Кансиньорио, который похитил у него престол и безуспешно пытался похитить у него жену. Кансиньорио был настоящим извергом в духе миланских Висконти: желая обеспечить наследование своим двум незаконным сыновьям, он заточил в темницу младшего брата, кроткого Паоло Альбоино, и в конце концов умертвил его. При всем том Кансиньорио был искусным политиком и разумным правителем, отдалившим на несколько лет неизбежное крушение веронского государства. Он был усердным строителем и украсителем Вероны; фонтан, шумящий на Пьяцца Эрба, до сих пор свидетельствует о его полезных трудах.

Кансиньорио отличался хилым здоровьем, он умер совсем еще молодым человеком. Пламенно любимые им сыновья, Бартоломео и Антонио, наследовали ему. Совместное их правление продолжалось шесть лет, после чего Бартоломео был изменнически убит своим братом. Обстоятельства, при которых совершилось убийство, делают этот эпизод трагичнейшим даже в полной трагедий веронской истории. Бартоло-

мео, пользовавшийся симпатией всех своих подданных, был влюблен в красивую девушку из семьи Ногарола. Но он не был счастлив в этой любви, потому что девушка выказывала предпочтение молодому человеку из благородной семьи Маласпина. В один июльский вечер 1381 года Бартоломео делла Скала возвратился с охоты усталым и разочарованным. Он рано лег спать и не заметил наемных убийц, спрятанных в его покоях по умыслу Антонио. Вместе со своим преданным секретарем он был зарезан во сне, после чего убийцы завернули их тела в черные плащи с капюшонами и, пользуясь темнотой ночи, подбросили их на площадь Санта-Чечилия по соседству с домом Ногарола.

На следующее утро Верона пробудилась в ужасе и негодовании. Антонио делла Скала, вступивший на престол, торжественно обещал отомстить за смерть брата. По его приказу члены семейств Ногарола и Маласпина были схвачены и преданы суду. Несмотря на жесточайшие пытки, ни один из обвиняемых не сознался в приписываемом ему преступлении. Молодая Ногарола и предмет ее любви погибли, зверски замученные. Их стойкость на допросах послужила, однако, лучшим свидетельством истины, которая не замедлила распространиться: виновником смерти Бартоломео делла Скала и автором всего этого дьявольского заговора был брат его Антонио.

Окруженный опасностями, снискавший всеобщую ненависть, терзаемый упреками совести, Антонио пытался забыть сам и заставить других забыть совершенное им злодеяние. Необычайными празднествами был отмечен брак его с Самаританой да Полента, дочерью владельца Равенны. Самаритана была известна своей красотой и эксцентричностью. Драгоценные камни и восточные благоухания были ее манией, и про нее рассказывали, что даже чулки ее были украшены великолепными рубинами и сапфирами. В Верону она въехала сидя на белом коне, наряженная в ослепительно белое платье, все осыпанное алмазами. Празднества, которыми сопровождалась свадьба, длились двадцать семь дней, и самым блистательным было то, какое разыгралось на древнем песке Веронской арены. Здесь был сооружен «Замок любви», девицы и дамы знатнейших фамилий защищали его, обороняясь цветами, сладостями и душистыми водами от шуточных приступов молодых людей Вероны и Виченцы.

Но никакие потехи не могли отвратить от Антонио дела Скала и легкомысленной Самаританы неизбежной их участи. Ни празднества, ни пиры не прибавили им друзей и союзников. Среди бесконечных затруднений, политических и военных, последний герцог Вероны успел продержаться всего шесть лет. В ноябре 1387 года он бежал с семьей из Вероны, и в тот же день знамя Висконти было водружено над Каstellо. Падение дома делла Скала совершилось после перипетий трагических и живописных, занявших ровно одно столетие с четвертью.

Венеция дала убежище бывшему государю Вероны. После его смерти, последовавшей через два года, былая капризница Самаритана впала в крайнюю нужду. Мудрая республика положила ей скромную пенсию. В наследстве Скалиджери La Serenissima видела свою естественную добычу. Понадобилось еще лет двадцать «государственной игры», по прошествии которых Верона вместе с Падуей спокойно перешла в руки Венеции.

Пизанелло

Верона дала жизнь одному истинно великому художнику раннего Возрождения. Пизанелло родился и вырос в ее стенах. Большая часть жизни его протекла, правда, в других городах: неутомимый в странствиях, питавших его страстное любопытство к жизни и к природе, Пизанелло работал в Венеции, Риме, Ферраре, Мантуе, Павии и Неаполе. При дворе просвещеннейшего Лионелло д'Эсте свил он свое артистическое гнездо. Тем не менее именно в родном его городе ищем мы теперь Пизанелло, ибо стерты рукой времен венецианские, римские и павийские фрески его, утеряны почти все алтарные образа его и портреты, и из тех бесспорных шести произведений, которые дошли до нас, двумя, и значительнейшими притом, гордится Верона.

В суровой готической Санта-Анастасия глядим мы на фрагмент фрески, помещенный высоко над аркой. В красках, приближающихся в скупости своей к одноцветной «grisaille»³¹⁴, среди которых поблескивает кое-где сохранившееся серебро, различаем светловолосого рыцаря Сан-Джорджио, уже занесшего ногу в стремя, чтобы сесть на

боевого коня и выступить на подвиг. Царица в пышном наряде и затейливой прическе обращает к нему свой равнодушный профиль модницы раннего кватроченто, оруженосец везет ему боевое копьё, в то время как ждут его лошади свиты и собаки охоты и как медленно приближаются к нему конные персонажи, странные и характерные, выехавшие из ворот фантастического города, украшенных виселицей, где болтаются двое повешенных.

Вся «кукольная» светскость и как бы рассеянность Пизанелло сказались в этой диковинной композиции. Мы угадываем в ней художника, поглощенного зрелищем вещей мирских и природных. Наряды и моды притягивают его внимание так же, как формы животных, редкие обычаи, заморские лица. Среди группы конных людей его фрески Сан-Джорджио едет тот калмыцкий стрелок из лука, которого он так неподражаемо нарисовал в луврском рисунке. Это все тот же Пизанелло, который в лондонском «Видении св. Евстафия» окружил выехавшего на охоту нарядного принца собаками разных пород и оленями разных мастей, зайцами, утками, цаплями, журавлями, все тот же мастер, который в луврском портрете Джиневры д'Эсте с изумительной грацией и точностью написал «лица» цветов, ее окружающих, и в крыльях реющих над ней бабочек не упустил ни одной рожденной природой краски.

Для понимания Пизанелло, обиженного историей, сохранившей так мало его картин и фресок, драгоценны рисунки, перешедшие из собрания Валларди в Лувр. Просматривая их, мы видим, что именно питало зоркую наблюдательность и острую впечатлительность художника. Не без основания вспоминают Леонардо, когда видят этих зарисованных Пизанелло зверей и птиц, эти искания характерного и необыкновенного в человеческом лице и фигуре, это желание подглядеть жизненную механику в каком-либо повороте и движении. Но в то время как Леонардо думает в каждой своей черте, Пизанелло не знает мысли. Он не стремится овладеть миром и мирским вещам предоставляет всецело владеть собой.

Он любит ловить своим рисунком придворных щеголей в обтянутых чулках и высоких шапках и разряженных дам со шлейфами, узкими поднятыми талиями и тюрбанами волос на голове. Он слишком много имел дела с внешностью

вещей, слишком «насмотрелся» в жизни своей, прошедшей в первом цветении дворов Феррары и Мантуи. Из всех итальянских художников кватроченто Пизанелло был самым придворным. Какими *borgnese*³¹⁵ кажутся рядом с ним его флорентийские современники, Учелло и Липпи, Кастаньо и Мазаччио! На половине жизненного пути он как бы устал от живописи и создал искусство медали — единственное искусство, которое могло наконец утолить жажду славы всех его знаменитых друзей и высоких покровителей.

В медалях Пизанелло запечатлена эпоха. Герцоги и принцессы, кондотьеры и гуманисты увековечены в них не только такими, какими видели бы мы их, но и такими, какими хотели бы они видеть себя. Пизанелло нашел какую-то единственную точку зрения, с которой одновременно были доступны ему и правда природы, и правда вымысла. Его профили оттого образуют вечную школу для портретиста. Легкость угадывания и проникновения глубокого опыта сочетал художник в подходе к человеческому лицу. Монументальность стиля таинственным образом соединил он с живой интимностью концепций. Персонажей своих одновременно ощущал он героями и людьми.

Искусство медали, как никакое иное, отвечало этой слагающейся в мгновение единства двойственности его гения. Нежность воска и твердость металла равно взывали к его творчеству. Простота и строгость его «recto» мирились с геральдической живописностью его «verso»³¹⁶. Вся мечтательная умственность раннего Ренессанса выражена в этих замысловатых олицетворениях, лаконических аллегориях и фигуральных девизах, которыми заполнены обратные стороны медалей Пизанелло. Римские близнецы сосут крылатого грифона Перуджии на обороте медали Никколо Пиччинино, косматый единорог склоняется покорно у ног вечерней музыки с серпом месяца на обороте медали, отмеченной нежным профилем Цецилии Гонзага, пеликан разрывает свою грудь, чтобы вскормить птенцов в кругу надписи *Mathematicus et omnis Humanitatis Pater*³¹⁷, обозначающей медаль Витторино да Фельтре.

Эти ренессансные лица, вылитые из темной бронзы, в тончайших планах которых так трепетно рождается тень и так мягко скользит свет, мы видим их в прекрасном собрании болонского Museo Civico³¹⁸ или в залах Скифаноий,

где наряду с Пизанелло выступает вся созданная им школа итальянских медальеров, от несправедливо забытого Маттео да Пасти до ложно прославленного Сперандио. Верона погрешила перед своим великим сыном тем, что не собрала этих произведений его в одной из комнат своей галереи. Юношеским и ранним поэтому рисуется нам «веронский Пизанелло», настолько ранним, что ему может быть приписана здесь «Мадонна с куропаткой», считающаяся обычно работой готического Стефано да Дзевиио. Но войдем в торжественный неф Сан-Фермо Маджоре, остановимся перед полустертым ангелом Благовещения, перед уцелевшей головой полного немного девической грации архангела Михаила. Эта фреска Пизанелло, написанная когда он не достиг тридцатого своего года, по крайней мере за пятнадцать лет до первой медали, говорит о чувстве красоты, обостренном почти до болезненности, об аристократизме художественном и врожденном, не найтом при герцогских дворах. Струистые каскады крыл, стремительность внезапно прерванного движения, вдохновенный ритм, пламенная энергия — таким запоминается нам навсегда ангел Благовещения на стене Сан-Фермо, из всех ангелов, когда-либо спустившихся на землю, донесший лучше всего дыхание небесных вихрей и свежесть облачных рос.

Веронская школа

Великие мастера, родившиеся в Вероне, Пизанелло и Веронезе, 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. И все-таки из второстепенных школ Италии только одна Сьенская может раскрыть перед нами зрелище такого множественного и почти непрерывного последования, какое являет Верона от дней Джотто до эпохи Тициана и Рафаэля. И только в одной Сьене так же нетронуты еще сокровища церквей и так же полны эти города произведениями «национальных» художников.

Сам Джотто бывал в Вероне и расписывал церкви и жилища Кангранде фресками, ныне не сохранившимися. Верона гордится, однако, мастером, индивидуальнейшим среди

малоиндивидуализированного, вообще говоря, искусства треченто. Альтикьеро Альтикьери справедливо привлек к себе в последнее время внимание исследователей. Фресковый цикл, исполненный им вместе с другим веронцем, Аванцо, в падуанской Капелле Сан-Джорджио, выделяется изо всего, что создали giotteschi³¹⁹ в Тоскане и в Северной Италии. Альтикьеро видит мир свободнее и жизненнее, чем кто-либо из его современников. Чуждый монашескому аллегоризму тех живописцев треченто, которые расписывали Кампо Санто в Пизе или Capellone di Spagna³²⁰ в Санта-Мария Новелла, он любит внешность вещей, сложность архитектуры, заморские наряды, житейские эпизоды, характерные лица. Учитывая все это, Беренсон готов рассматривать Альтикьеро как основоположника некой веронской художественной традиции, передававшейся от одного мастера другому и кульминировавшей в конце концов в искусстве Паоло Веронезе.

В подобных схемах есть всегда грех перед истиной: слишком многое отделяет Веронезе от Альтикьеро, чтобы без всякой искусственности можно было построить между ними последовательную связь. Но что несомненно во всяком случае — это влияние Альтикьеро на творчество Пизанелло, которого во многих отношениях можно назвать учеником старшего мастера. Мы можем убедиться в том даже в Вероне, к несчастью, бедной произведениями родоначальника местной школы. Сохранившаяся на стене Санта-Анастасия фреска семьи Кавалли — это отличный Альтикьеро, и притом такой, от которого открыт путь к соседнему Георгию Пизанелло.

В галерее Вероны собраны другие мастера, предшествовавшие Пизанелло или современные ему. Среди этих темных имен полная колебания критика то извлекает на свет Божий, то прячет в тень имя Стефано, называемого одними «da Zevio» и другими «da Verona»³²¹. Ему приписывается «немецкая» мадонна среди роз, ангелов и пестрых птиц райского сада, равно как и «Мадонна с куропаткой» в городской галерее, и фрески в разных церквях Вероны. Из всех веронцев Стефано имел, по-видимому, более всего случаев последовать искусству Пизанелло, если бы позволили то его малый дар и тихое деревенское воображение.

Два события должны были перевернуть вскоре художественные судьбы Вероны. В 1436 году на стене Дуомо Якопо

Беллини написал огромную фреску Распятия — свое главное произведение, поражавшее большим числом фигур. Двадцать лет спустя Андреа Мантенья водрузил свой торжественный образ на алтаре Сан-Зено. Верона оказалась мало готовой принять искусство Якопо Беллини: Пизанелло уже покинул город, а новое поколение живописцев еще не успело народиться. Но оно как раз подросло к тому времени, когда в Вероне появился Мантенья. За живописью этого великого мастера повлеклось оно с покорностью, иногда почти рабской.

Такие веронцы, как Бенальо или Бонеиньори, являются откровенными «мантеньесками», особенно первый, доходящий иногда до повторений почти буквальных. Кругозор Бонеиньори несколько более широк, и этот очень ловкий и холодный эклектик имитирует иногда Альвизе Виварини. Из веронцев, ставших на работу в годы Мантеньи, один Доменико Мороне мог бы противостоять до некоторой степени слишком могучим примерам падуанского льва. Мы знаем этого интереснейшего мастера, к сожалению, чуть ли не по единственной достоверной его вещи — по той картине, изображающей битву между Буонакольси и Гонзага на улицах Мантуи, которая была жемчужиной миланского собрания Креспи и теперь является одним из украшений Бреры. Картина Доменико Мороне к тому же так исключительна, что ее трудно соединить с какими-нибудь другими вещами. Мы любуемся в этой большой «неожиданности» кватроченто превосходным городским видом с пьядцей, окруженной зубчатыми дворцами, за которой открываются воздушные дали Альп. Свет нежно играет на розоватых и темных фасадах мантуанских зданий, в то время как пестро одетые всадники в живописных группах разыгрывают вежливую ренессансную битву, более похожую на рыцарский турнир. Есть напряжение качества во всей этой вещи, которое высоко ставит Доменико Мороне и делает его каким-то окончательно неуловимым для нашего познания, ибо этой высоты, пожалуй, и нет, например, в приписываемых ему и все-таки спорных фресках, сохранившихся в трапезной веронского монастыря Сан-Бернардино.

Но если мы плохо знаем Доменико Мороне, Верона являет нам во всей полноте его сына Франческо, его ученика Джироламо даи Либри и их современника Либерале — трех

мастеров, составляющих как бы ядро Веронской школы, трех живописцев, отдавших почти все свои силы украшению церкви родного города. Кто не бывал в Вероне, тот еще может иметь некоторое представление о Либерале, памятуя мюнхенскую «Пьета», лондонскую «Дидону» и миланского «Себастьяна» с видом Венеции. Но что может сказать о Франческо Мороне или Джироламо даи Либри тот, кто не странствовал по веронским церквам, переходя по местам, под которыми шумит стремительный Адидж, от Santa Eufemia к San Giorgio in Braida и от Santa Maria in Organo к San Paolo di Campo Marzo!³²²

Франческо Мороне узнается нами здесь, в церквах старой Вероны, как мастер, повторявший алтарные композиции Мантеньи, но сколь отличное от падуанца вкладывавший в них чувство! Никто никогда не воображал Марию такой робкой и кроткой девушкой, такой трогательной и маленькой круглолицой *poplana*³²³. Святые, предстоящие ей, исполнены подлинной благостью; спокойствие и тишина окутывают алтарные образа Франческо Мороне, и золотой отблеск славы пронизывает их дымчато-зеленоватую краску. Идеалистичен и надземен Мороне, и искусство его легко хранит гармонии, звучащие между землей и небом, и особенно долго помнит их тот, кто видел веронский шедевр его — алтарный образ третьей капеллы слева в церкви Санта-Мария ин Органо.

Этих гармоний, быть может, меньше в искусстве другого веронца, Джироламо даи Либри. Неуклюжи и громоздки порой его композиции, грузны фигуры и житейские лица. Все как-то разъезжается в стороны в его вещах, и беспомощно путаются его фигуры в складках, и Мария выросла и отяжелела у него, чтобы стать провинциальной матроной. Не был фигурным мастером Джироламо даи Либри, это несомненно, и все-таки никого другого не ищем мы с таким интересом и не встречаем с такой радостью в Вероне. Все можно простить ему за свежесть и воздушность предальпийских пейзажей, которые занимают такое большое место в каждом его алтарном образе. Все недостатки Джироламо можно забыть и помнить только лимонные деревья берегов Гарды, которыми не устает он восторгаться в каждой картине, стремясь в каждую вместить лимонную ветвь, покрытую плотной чеканной листвой и сгибающуюся под тяжестью

крупных желтых плодов. Не в галерее Вероны надо глядеть Джироламо даи Либри, но опять-таки в веронских церквах, особенно обильных его алтарями и спорящих о предпочтении, которое ради него мы могли бы отдать Сан-Томмазо или Сан-Паоло, Санта-Анастасия или Санта-Мария ин Органо, Сан-Джорджио или Сан-Надзаро.

Либерале де Верона был более сложной художественной индивидуальностью, чем Джироламо и Франческо. Менее замкнут оказался он в кругу профессиональных впечатлений, ограниченных у тех наукой Доменико Мороне и преклонением перед Мантеней. Либерале был серьезным фигурным живописцем и колоризму был предан не менее иных венецианцев. Его несчастье было, что он жил чрезмерно долго, родившись в 1451 году и умерев в 1536-м. В Вероне есть многое, что свидетельствует лишь о старческом его упадке. Погрудный Себастьян с надломленной ветвью в здешней галерее написан Либерале в хорошую пору, но он все же не сравнится с брерским Себастьяном, являющим золотистость остро почувствованного тела рядом с изломом разбитой колонны и мгновенным видом канала Венеции. В епископском дворце Вероны предела его из трех частей напоминает бурным движением дрезденские пределы Эрколе Роберти. Санта-Анастасия, Сан-Фермо Маджоре и Дуомо сохраняют помимо этого отличные его алтари.

Целый ряд мастеров действовал в Вероне вокруг Либерале и Либри. Каваццола не был их учеником, оставшись своеобразным в своем холодном, наблюдательном и суровом искусстве. В этом рано умершем мастере, несомненно, остались скрыты большие возможности, и если не кажется нам он привлекательным, то мы должны все же ценить неослабевающую напряженность его энергии. И это как раз то качество, которого не хватало живописцам веронского чинквеченто, вышедшим из мастерской Либерале и Либри. Среди них были посредственности, как Джольфино, большие таланты, как Джованфранческо Карото. Те и другие равнялись, однако, своим стоянием на границе упадка в лучшем случае и своими падениями в худшем. Неровности их утомляют, и как-то суетно их непонимание артистического уровня и невнятно «косноязычие» их композиций. Эклектиками были все эти веронцы: какой-нибудь Торбидо мог с одинаковым увлечением и ловкостью сле-

довать за Джорджоне и Джулио Романо в разные периоды своей жизни. В галереях Европы они оставили по себе ряд блестящих портретов, носящих по большей части чужие громкие имена. Церкви Вероны они переполнили образами и фресками, неисчислимыми и противоречивыми в стиле и качестве. Многие улицы города хранят на стенах старых домов библейские или мифологические сцены, написанные их слишком легкой кистью.

В Вероне 1540—1550 годов писалось уж слишком легко, но те, кого погубила эта легкость, были принесены, однако, в жертву, услышанную богами, пославшими взамен Веронезе. Прославленный Венецией, Паоло Кальяри был воспитан Вероной. Отец его изваял химерического горбуна, несущего чашу для святой воды в Санта-Анастасия. Его земляками и старшими сверстниками были Антонио Бадиле и Паоло Фаринати, увлеченные его искусством столь же всецело, как и его младшие веронские сверстники, Баттиста Дзелотти и Бернардино Индиа. Общим источником всей этой живописи, так легко и естественно вскипевшей на поверхности веронских стен и на холсте веронских алтарей, был Доменико Брузасорчи. Беренсон первый обратил внимание на забытого историей мастера, в котором, по его мнению, впервые обнаруживается переход от восприятия пластически-живописного, в цепях какого находились еще и Джорджоне и Тициан, к восприятию чисто живописному — восприятию Веронезе, разбившего цепи пластики.

Не называя Доменико Брузасорчи великим художником, Беренсон считает его великим «инвентором». Веронезе оставалось лишь гениально осуществить то, что уже в д е л Брузасорчи, но что перенести на стену или холст мог только в редких случаях. Эти редкие случаи дают нам видеть дворцы и церкви Вероны — палаццо Ридольфи, где Доменико написал коронование Карла V, Vescovado, где он написал фресковые пейзажи, Санта-Еуфемия, Санта-Мария ин Органо, Сан-Надзаро, Сан-Стефано и Санта-Тринита, где он оставил после себя алтари или фрески.

Быть может, Беренсон здесь что-то несколько преувеличил, но в главном смысле своего открытия он не ошибся. Если Веронезе непостижимо и гениально предсказан в фресковых фрагментах Гауденцио Феррари, перенесенных в Бреру из миланской церкви Санта-Анна делла Паче, то

более логически и разумно выходит он из живописных и темпераментных опытов своего веронского предшественника. Доменико Брузасорчи мы законнейшим образом можем рассматривать как истинного учителя Веронезе. К какой традиции примыкает сам этот, пока еще очень загадочный веронский мастер? Был ли он учеником Карото, как полагает Беренсон, учеником Либерале, как думают другие? На стенах веронского Дуомо и маленькой церкви Сан-Пьетро Мартире видим мы фрески какие-то иные, чем все, что видно было в Вероне, — романтические, живописные и наивные, слагающие светлые и сильные краски в нервические диссонансы и в струнные гармонии. Джованни Мария Фальконетто, прекрасный архитектор Ренессанса, написал их, когда еще занимался живописью, и нам вспоминается свидетельство Anonimo Morelliano³²⁴, что Фальконетто был как живописец учеником Мелоццо да Форли. Если поверить, что Брузасорчи был учеником именно Фальконетто, то соблюдена окажется без перерыва традиция чистой живописности в искусстве Ренессанса, приведшая за сто лет от Мелоццо да Форли к Паоло Веронезе.

Санмикели

Джованни Мария Фальконетто оставил живопись в сравнительно молодые годы, чтобы всецело предаться архитектуре. Он жил и работал в первые десятилетия XVI века в Падуе, где великолепные павильоны палаццо Джустиниани увековечили его имя. Верона была родиной других архитекторов Ренессанса — полупоупендарный Фра Джокондо построил здесь блистающий непорочностью палаццо дель Консильо. Фра Джованни работал здесь как зодчий и если не был прославлен этим, то лишь оттого, что все затмила слава его как величайшего из интарсиаторов Италии, оставившего в тосканском монастыре Монте Оливето Маджоре и в веронской церкви Санта-Мария ин Органо непревзойденные шедевры искусства, строившего мозаику из драгоценных и ароматных дерев, то гладких, как кость, то шелковистых с поверхности.

Уроженцем Вероны был великий архитектор чинквеченто Микеле Санмикели, сын Джованни Санмикели, архитектора

и скульптора из Порлеццы на Лаго Лугано, автора живописных фигур, венчающих палаццо дель Консильо.

Шестнадцати лет Санмикели попал в Рим, где сложился как художник в первые годы XVI столетия. Еще будучи очень молодым, он получил надзор за сооружением собора в Орвьето и в этом городе построил несколько дворцов, а в соседнем Монтефьясконе воздвигнул храм Святой Маргариты. После он оказался на службе у папы в качестве военного архитектора и около 1530 года в этой же роли перешел на службу Венеции.

La Serenissima³²⁵ заставляла работать его над укреплениями Лидо и над крепостями ее заморских владений. Везде, где лев Сан-Марко грозил врагу или был им угрожаем, — в Далмации, в Истрии, в Фриуле, на Корфу, на Кипре, на Крите — Санмикели воздвигал или перестраивал бастионы, форты, цитадели, равно удовлетворявшие требованиям войны и вкусам изящества. Венеция, благодаря ему, господствовала над Востоком не только крепостью стен, но и стройностью их пропорций. Чужестранцу и варвару являлась она одновременно в мощи и красоте своего строительства. Турецкие ядра, громившие сложенные ее художниками камни, разрушали не только оплот торговли и твердыню власти, но и гармонические создания изумительной цивилизации, возникшей из морей на месте древних цивилизаций.

В венецианской Вероне работал Санмикели над сооружениями военными и гражданскими. Городские ворота — Порта-Нуова, Порта дель Палио, дворцы — палаццо Бевильаква, палаццо Помпеи, палаццо Каносса дают достаточное представление об его искусстве, дополненное воспоминанием о венецианском форте Сант-Андреа и о палаццо Гримани на Каналь Гранде. Конструктор и инженер в своей военной практике, Санмикели является великим живописцем в своей архитектуре. В противоположность Палладио, мыслившего планами и оперировавшего объемами, Санмикели был архитектором стены. Его искусство несколько «фасадно», и, быть может, эта архитектура, не вполне органичная и не глубоко пространственная, исчерпывается лишь впечатлением поверхности.

Быть может, Санмикели родствен по духу иным зодчим барокко, которым можно сделать тот же упрек. Как и они, он искал живописности, но видел ее там, где они совсем не

умели видеть. Где барокко искало сложностей, там Санмикели всего достигал крайней и суровой простотой. Именно барокко утратило чувство стены, ощущение кладки, которое было так развито у этого кладчика «длинных стен» Республики. Мотив шва был для него источником величайшей живописности: стена его живет в этой теневой сети, брошенной на ее поверхность. Шедевром его являются пронизанные из конца в конец швами ворота Вероны, внутренняя сторона Порта дель Палио, в особенности где тончайшая игра тени достигнута разной глубиной швов.

Суровая «рустика» нижних этажей дворцов Санмикели, огромные полукруглые арки их верхних этажей, плоскостной и стеной характер его архитектуры и декорировка ее в военных зданиях римскими трофеями — все это делает иногда Санмикели похожим на далекого предшественника зодчих Империи. Но в стиле Empire³²⁶ есть холодность и нарочитость, которых нет у Санмикели; какая-то скука неукоснительно прокрадывается в лучшие создания этого бедно-живописного и роковым образом «постного» стиля. Ни одному из строителей начала XIX века не удалось бы перешагнуть пропасть, отделяющую его от архитектора Ренессанса, ни один из них не умел так тонко видеть и так чутко ощущать живописность сдержаннейших мотивов, как умел Санмикели. Разрыв с миром еще не наступил для него, и стена его жила вместе с природой. Пройдя целомудренную в своей скупой украшенности фасадную стену палатцо Каносса, вступаем мы в строгий пилястровый двор, открытый вдруг неожиданно и логично на рыжие земли и зеленые виноградники солнечных холмов за Адиджем.

За альпийской рекой, не устающей катить свои взмутненные воды, за мостом, перекинутым по соседству с гробницами Скалиджери, улицы заречной части круто поднимаются к садам Джусти. В этих садах гостеприимного веронского *povile*³²⁷ сколь многие из северных людей приветствовали впервые Италию и сколь многие прощались здесь с ней. Путешественники XVII и XVIII веков упоминают о них в своих важных или легкомысленных мемуарах, современные туристы бросают в почтовый ящик свои первые или последние итальянские *cartoline*³²⁸ с видом их многостолетних кипарисов. Верона, украшенная этими патрицианскими садами, верна своему назначению быть вратами Италии.

С верхней террасы *giardini Giusti*³²⁹ в час, когда садится солнце, мы в последний раз глядим на нее, прорезанную дугой Адиджа, слабо багровеющую крышами садов рядом с влажной синевой равнины, звучащую отзывающимися друг другу вечерними колоколами, уже зажегшую первые огни в быстро темнеющих улицах и на мостах, опрокинутых в полные отблеском заката воды реки.

Виченца

Как один из пленительнейших итальянских городов вспоминается Виченца, столь тесно сдвинувшая свои красные крыши среди зеленых садов и виноградников счастливой долины, отделяющей предгорья Альп от холмов Монти Беричи. Две неподвижных зеркальных речки, Ретроне и Баккильоне, омывают ее, луга их касаются иногда городских улиц, и перекинутые через них арки мостов повторяются в глубоком стекле их вод. Солнце любит этот прекрасный город, расточительно льет оно свой свет и тепло на плиты его торжественной пьядцы, где бел, как снег, истрийский мрамор Базилики Палладио и черна ржавость зимних непогод на ее колоннах и фризах. Ослепленный архитектурным чудом, перед которым меркнет Либрерия Сан-Марко, долго не сходит приезжий с площади, погруженный в великолепный покой свершений, и как во сне бредет по улицам, безлюдным и фантастическим, с их тихими ремеслами нынешнего дня и героическими жилищами Ренессанса. Закрывая рукой глаза от солнечного блеска, он останавливается здесь на каждом шагу, чтобы разглядеть причудливости готически-венецианской *casa* или взглядеться в вечные новизны палладианского дворца.

Виченца недаром сльвет городом дворцов: о них мечтает путешественник, проснувшийся в свое первое здесь утро в просторной и прохладной комнате гостиницы «Трех гвоздик», и с какой щедростью Виченца осуществляет эту мечту! Немногие представляют себе, что этот город Палладио был бы все же прекрасен, если бы даже несчастье помешало Палладио родиться в нем в 1518 году и быть величайшим из его граждан. Из всех городов венецианской *terra ferma*³³⁰ Виченца оказалась более всех доступна архитектурному ин-

стинкту Венеции. Ни Верона, и уж конечно ни Падуя, и ни Тревизо даже, дышащее и до сих пор Венецией, не были, однако, такими чисто венецианскими в своем строительстве, какой всегда была Виченца. Ее улицы полны домами, которые могли бы отразить свои пропорции, свою окраску, свои окна, порталы и балконы в водах любого венецианского риа. Иные площади ее похожи на венецианские «кампо», и вся Виченца кажется нам маленькой сухопутной Венецией.

Здесь есть свой *Ca d'Oro*³³¹ — палаццо Скио на Корсо; с палладианским *Порта-Коллеони* соседствует здесь *Порта-Коллеони* венецианско-готический, и если один фасад великолепного дворца Тьене создан Палладио, то другой остается произведением ломбардско-венецианского Ренессанса. Виченца особенно долго держалась венецианской готики, любя сквозистость ее фасадов и ажурность ее украшений. На пороге XVI века резец скульптора здесь охотнее, чем где-либо, точил белый мрамор готических оконных обрамлений и кисть живописца заливала простенки горячей венецианской краской. Когда построены этот палаццо Браски, с его портиком, напоминающим венецианские «fondaco»³³², или эта затейливая *Casa Pigafetta*³³³, с ее витыми колоннами, каменными плетениями и эгегическим девизом «Нет розы без шипов»? О последней мы знаем, что она выстроена в 1481 году, к концу XV века относится и *Casa Regau*, в то время как маленькие очаровательные дворцы *Гарцадори* и *Наваротто*, быть может, старше их на сотню лет. Но между теми и другими не было существенных различий: восхищенная строительством расцветавшей Венеции и применившая к нему свой удивительно найденный скромный масштаб, та ранняя Виченца оставалась верна ему в продолжение целого столетия. Это столетие видело ряд живописцев из Виченцы. Ни кватроченто, ни чинквеченто, правда, не явили здесь группы мастеров, связанной местными традициями, которую можно было бы окрестить *Scuola vicentina*³³⁴. Но помещенные между Венецией и Вероной художники Виченцы слишком несправедливо все же бывали обойдены историей и критикой. Совсем недавно воздал им наконец должное Танкред Борениус в своей книге «*The painters of Vicenza*»³³⁵. Облики Бартоломео Монтанья и Джованни Буонконсильо обрисованы с точностью в этой книге, и невольное удовлетворение испытывает, знакомясь

с ней, тот, кто видел превосходных и забытых вичентинских мастеров на их родине.

Бартоломео Монтанья был учеником Альвизе Виварини, державшего в Венеции плодотворнейшую мастерскую, из которой вышли Чима да Конельяно, Марко Базаити, Франческо Бонсиньори и Лоренцо Лотто. На размышление наводит то странное на первый взгляд обстоятельство, что группа учеников «среднего» Альвизе оказалась далеко более интересной и привлекательной, чем группа последователей и подражателей великого Беллини. Как бы то ни было, один Монтанья уже мог бы составить славу мастерской Альвизе. Италия кватроченто немного видела мастеров, проникнутых такой глубокой серьезностью. Этот славнейший из живописцев Виченцы не был замкнут для вежий, волновавших его современников: Монтанья и Беллини, Венеция и Падуя участвовали в сложении его искусства. При всем том его остережешься назвать эклектиком: есть что-то личное в его всегдашней искренности. Композиции его ритмичны, особая мера найдена им между падуанской твердостью и венецианской плавностью, и краска его гармонична и легка в прозрачной ее и золотой зеленоватости. В музее Виченцы блистают своей сохранностью около десятка вещей этого редкого мастера — торжественный алтарный образ с пределами, мадонны, фигуры святых и своеобразнейшее *Presentazione*³³⁶, включающее прекрасный профильный портрет.

Один из немногих на севере Италии, Монтанья устоял перед соблазнами искусства Джорджоне, хотя умер он лишь в 1523 году и много работал в свои поздние годы. Его соотечественник и младший современник Джованни Буонконсильо был как-то задет волной «джорджонизма» и, быть может, в самом себе носил, кроме того, романтические черты темперамента, роднящие его с *Zorzo da Castelfranco*³³⁷. Этот художник забыт еще более, чем Монтанья, и соответственно тому еще более несправедливо. В противоположность своему земляку он неровен и нервен, напоминая тем Лоренцо Лотто; упадок многих его вещей свидетельствует о внутренней слабости, какой именно никогда нет у Монтаньи. Но, проходя по залам венецианской Академии, не останавливаемся ли мы, даже среди всяких ее чудес, перед фрагментом Буонконсильо, изображающим трех святых,

и не предпринимаем ли после того прогулку в отдаленную церковь Сан-Джакомо даль Орио, хранящую его алтарь.

И Виченца не разочаровывает нас в ее художнике. «Пьета» Буонконсильо в здешнем музее — одна из замечательнейших картин всего итальянского Ренессанса, шедевр расположения, чувства, пейзажа. Трагическое выражено здесь в связи с природой, и никогда никому из джорджонесков не удавалось слить так фигуры и пейзаж в счастливости мифа, как сделал то художник Виченцы. Станным образом Буонконсильо превзошел здесь многих великих своих современников, и прежде всего превзошел себя, потому что написанная отлично мадонна его в здешней церкви Сан-Рокко далека все же от его гениальной «Пьета». Может быть, воспоминание об этом сокровище живописной Виченцы расхолаживает несколько того, кому кажется неудачным Джамбеллино в Санта-Корона и обыкновенным Пальма Веккио в Сан-Стефано. Церкви Виченцы, сохраняющие алтари венецианских и своих мастеров, не необозримы так, как церкви богатой Вероны. Обход их займет всего лишь одно утро, естественно закончившись вечером восхождением к Мадонна ди Монте Берико.

Миная тихие улицы города, мы выходим в луга Ретроне и, перейдя маленький мост, начинаем подъем на гору, прославленную мирными виллами зодчих Ренессанса и подвигами боев *Risorgimento*³³⁸. Виченца героически защищала здесь свою национальную свободу в памятные дни 1848 года. Австрийцы, взбешенные отчаянным сопротивлением горожан, изрезали штыками и саблями великолепный холст Веронезе, украшающий и поныне, увы, после сплошной реставрации, трапезную бывшего монастыря Мадонна дель Монте. Но ядра тех ста девяти пушек, с которыми Радецкий предпринял штурм непокорной Виченцы, пощадили каким-то чудом портик, сооруженный сеиченто и идущий с самого начала до верха горы. Мы можем следовать в его тени, видящей столько пилигримов в дни ежегодной *festa della Rua*³³⁹, или подниматься рядом, по тропе, под старыми каштанами, усеянными белыми свечами цветов и гудящими роями пчел в весенние дни. Обширный храм наверху принимает нас в свои учено рассчитанные прохладные пространства. Мы глядим на Веронезе в трапезной и на суровую «Пьета» Монтаньи в сакристии. Но мы невольно

торопимся выйти, чтобы еще раз взглянуть с вершины горы на Виченцу. Как хороша она отсюда в тот час, когда садится солнце и заливает золотом ее тесно сдвинувшиеся красные крыши! Постепенно темнеет густая зелень окружающих ее садов, голубая дымка окутывает равнинные дали, среди роскошных виноградников на самом склоне холмов белеет портик виллы, и зажигаются ее стекла в последнем луче, в то время как высокая кампаниле у палладианской базилики роняет чистый звук колокола.

Не такой ли видел Виченцу бедный герой романа Анри де Ренье в те дни, когда «героические иллюзии» наполнили его голову, столь жестоко потом обреченную действительностью лишь на комедийные палочные удары? «Наш город, — говорит Тито Басси, — не может почитаться ни самым древним, ни самым значительным, ни самым обширным, ни самым прекрасным в Италии, и случайности моей бродячей жизни позволяли мне видеть многие города, превосходящие его роскошью и величием. Мне не приходит мысль приравнять нашу Виченцу к тем блестящим ее соперницам, чье имя одно уже возвещает неоспоримую славу. Что такое она в самом деле рядом с величественным Римом, матерью городов, рядом с божественной Флоренцией, царицей искусства, рядом с ученой Болоньей? Обширный Милан далеко превосходит ее, равно как и многолюдный Неаполь. Две наши соседки даже, Верона и Падуя, имеют над ней в прошлом преимущество войны и науки. Что до Венеции, крылатый лев которой простирает свои когти над нашей Виченцой, то разве не первенствует она своей силой и необыкновенностью? Властительница морей, не есть ли она в то же время несравненная сирена, околдовывающая сердца и взоры. Она притягивает к себе любопытство всего света, и иностранцы, посещающие ее, навсегда уносят с собой воспоминание о незабвенной ее красоте.

И тем не менее была бы достойна внимания их и наша Виченца. Взгляните на нее, расположившуюся у подножия своего Монте Берико, среди плодоносной своей равнины, среди своих садов и виноградников, увенчанных гирляндами лоз и кистей. Ее две речки, ее Ретроне и ее Баккильоне, опоясывают ее лентой живых и свежих вод. Вот она, еще издали являющая нашим взорам свою стройную и высокую кирпичную кампаниле, округленные куполы своих церквей

и величественную архитектуру своей палладианской базилики. О, какое благородное зрелище представляет она, когда глядишь на нее с равнины или с зеленых склонов Монте Берико! Вблизи она не менее прекрасна. Нельзя увидеть ее и не полюбить, но к этой любви к ней примешивается чувство почтения. Не есть ли она город дворцов? Гений божественного ее Палладио украсил ее великолепным каменным убранством. Это он создал здесь те фасады, исполненные благородной торжественности, которые составляют достоинство и славу Виченцы и которые поднимают нашу душу к идеям величия и героизма».

Дворцы Палладио, вскружившие некогда бедную голову Тито Басси, до сих пор стоят на улицах Виченцы, пережившие много раз владельцев и назначение, тронутые временем, но пощаженные людьми, спорящие с веком и как бы упорно не желающие уйти в прошлое, восхищающие нас так же, как восхищали они Гете, и столь же живые, как в дни их первых обитателей. Волнующая вечность оказалась суждена искусству Палладио. Во многие истории искусства вошел этот великий зодчий Италии с несколько странным для него именем «теоретика». Не достаточно ли построил Палладио дворцов, вилл и церквей, чтобы быть и величайшим «практиком» архитектуры?

Никакой другой архитектор не был так чужд шаблону и постоянной формуле. Каждое свое здание Палладио решал наново не только в общем, но и во всех частностях. Гениально одаренный чувством пропорции, он поражает крайним разнообразием своих пропорций. Вариации меры в его колоннах и его ордерах неисчерпаемы, расчленения фасадов и деление планов всякий раз «изобретены» им по-иному. Палладио ни разу не повторил себя, и в то же время все, что им создано, могло быть создано именно им, и только им одним. В этом истинная классичность его искусства, искавшего и нашедшего единство в многообразии.

Независимо от рода его искусства и от его эпохи и места в истории, Палладио изумляет как явление исключительной творческой насыщенности. Замыслы, идеи, осуществления освобождаются им легко, щедро и естественно. Его воображение не отягощено и не переполнено; оно не вступает в трагическое противоречие с законами искусства, потому что законы архитектуры живут в душе Палладио так же

инстинктивно, как живет в душе Пушкина инстинктивный закон стиха. Как Пушкин, он есть сам своя норма, раскрывающаяся у обоих в каждом явлении их искусств и, быть может, в каждом их жизненном движении. Все, что от Палладио, — творчество, и в чистейшие творческие струи влекли бы нас дела и мысли его, прослеженные шаг за шагом и изо дня в день, подобно тому как влекут «дела и дни» русского поэта.

Восстановить дела и дни Палладио трудно, может быть, невысказано. Юность его темна, учителя неведомы. Палладио воспитал себя сам во время своих поездок в Рим и путешествий в места, прославленные римскими руинами. Он изучал древность и постиг ее тайну так, как не могли того сделать его предшественники. Он не стремился похитить у Рима готовые эффекты форм, как хотели одни, или вырвать у него секрет славы, о чем мечтали другие. Организм древней архитектуры он изучал солидно, терпеливо, внимательно и бескорыстно. Он жил в убеждении, что это не чья-то чужая архитектура, рядом с которой возможна какая-то иная, но что это вообще единственная возможная и нужная архитектура.

Менее всего Палладио был подражателем. Мало художников, столь же далеких, как он, от какой бы то ни было ремесленности. Вместе с исследователем в нем уживался изобретатель, и именно «инвенция» была движущим началом его творчества. Осмысливающий прошлое, он весь был устремлен воображением в будущее, изучая старину, был полон неиссякаемой свежестью и новизною. Об отношении Палладио к Риму лучше всего сказал Quatremère de Quincy³⁴⁰: «Палладио как будто бы задался целью показать, что все разумное в формах и пропорциях древней архитектуры годится для всякой эпохи и для всякой страны с теми изменениями, которых не отвергли бы и сами строители древности. Он как бы поставил себе задачу сделать не то, что уже было сделано ими, но то, что они должны были бы сделать и сделали бы, конечно, если бы, возвратясь к жизни, стали работать для наших жилищ. Отсюда проистекает вполне свободное, легкое и находчивое применение им планов, линий и украшений античности во всех родах архитектуры, к которым обращался его талант». Античный мир был для Палладио живым организмом, и архитектура была не утратившей жизни оболочкой этого мира. Этот «теоретик архитектуры»

воспринимал свое искусство природно, стихийно, почти чувственно. Вилла и дворец были для Палладио столь же органичны, как свободно растущее дерево и живой человек. Фриц Бургер, ныне погибший под Верденом, автор книги о виллах Палладио, справедливо говорит об антропоморфизме его архитектуры. Во второй из своих «*Quattro libri dell' architettura*»³⁴¹, не приравнивает ли сам вичентинский зодчий деление частей здания к делению человеческого тела на части «прекрасные и привлекающие взоры» и на такие, которые «непривлекательны и лишены красоты, но тем не менее весьма полезны и даже необходимы для первых», так, что «расположила и устроила природа прекраснейшие части человеческого тела наиболее доступными взгляду и скрыла те, которые менее привлекательны, и подобно этому должны мы располагать и устраивать воздвигающееся здание...».

Не из Витрувия был вычитан архитектурный антропоморфизм Палладио, но был пережит им в опыте творчества. Органическое единство здания составляет сущность его искусства, являясь выводом из этого инстинктивного антропоморфизма. Архитектурная идея Палладио всегда развивается из плана, жилище мыслится им прежде всего как логическое группирование «плановых клеток». Симметрия и асимметричность перемежаются в его планах так же свободно и прекрасно, как в живом теле. Момент разрастания здания был для него излюбленным творческим моментом, и в руинах античности он больше всего любил те, где особенно выражено это разрастание, предпочитая геометричности храма органичную «клетчатость» терм. Пространственные решения Браманте кажутся слишком отвлеченными и математичными рядом с архитектурой Палладио. Интеллектуализм римско-флорентийского чинквеченто склонен был принимать план как замкнутую в себе геометрическую фигуру. Для архитекторов той эпохи фигура плана была заданием, в то время как она являлась свободным решением для Палладио. Поглощенные храмовой пространственной проблемой, они дали воспитаться в себе отдельному чувству фасада, стены. Человек чинквеченто не оказался тем гармонически полным существом, о котором мечтал Леон Баттиста Альберти. Заострение интеллектуальности вызвало в противовес ему из душевных глубин напряжение эмоции. Леонардо и Микеланджело уже болели

и тем и другим. В интеллектуальном тезисе римско-флорентийской архитектуры и в ее эмоциональной антитезе равно родилось барокко.

Палладио спасло то обстоятельство, что он был венецианцем. На венецианской национальности его настаивает вполне справедливо в своей упомянутой книге Фриц Бургер. У этого великого сына Венеции, как и всех ее великих сыновей, была способность видеть вещи так, как не умели их видеть флорентийцы. Палладио столь же открыт для живописного видения мира, как его современник Тинторетто и как его друг и постоянный сотрудник Веронезе. Все трое они столь глубоко вдохнули от жизни, что лишь героические силы их позволили им не захлебнуться. Вещественность мира была впервые узнана в искусстве венецианских живописцев. Великий итальянский зодчий разделил с ними их пафос материальности. Природность и «телесность» его архитектуры заставляет ее жить устроенной, «венецианской» жизнью и позволяет ей охватить в огромном единстве многообразную свободу форм.

Надо было бы быть таким тонким палладианцем, как наш И. В. Жолтовский, чтобы раскрыть в каждом здании мастера глубоко обдуманную композицию масс и комбинацию уровней, игру интервалов и расстановку окон, с помощью которых достигается непогрешимое, безупречное, никогда и никем не достигнутое в такой мере зрительное впечатление единства. Для Палладио более всего важны поэтому те здания, где в неограниченности и вольности природы располагает он и объединяет в одно целое группу жилищ. Виллы Палладио являются в силу того истинным воплощением его гения. Бургер подробно излагает в своей книге, как в отличие от разъединенных эффектов римско-флорентийской виллы создал Палладио идеальное единство венецианской виллы, охватившей в живом движении портиков и лестниц все разнообразие надобностей и прелестей летней жизни. «Деревенская» архитектура Палладио была превознесена в XVIII веке — англичане и русские внешне подражали ей в своих поместьях, никогда не понимая, однако, ее сущности и никогда не достигая гармонического единства в различных назначениях.

Палладио должен был бы строить заново целые города. В таком старом и приверженном к определенным типам

строительства городе, как Виченца, ему негде было раскрыть особеннейшие стороны своего гения. Улица как бы ставит его «под окно» с другими, и он не любит фасадности улицы и охотно уходит от нее в глубину, если то позволяет место, творчески разрабатывая внутрь план и создавая уровни, как, например, в палаццо Вальмарана. Его первая работа в Виченце: сокращение двумя этажами портиков старого средневекового тела Палаццо дель Комуне — была наиболее противоречащей, в сущности, его архитектурным инстинктам. Будучи всего лишь двадцати семи лет от роду (в 1545 году), Палладио восторжествовал, однако, над такими соперниками, как Серлио, Сансовино, Санмикели и Джулио Романо, к которым обращались до него старейшины Виченцы. Спустя четыре года проекты, представленные им, были одобрены в Совете большинством в девяносто девять голосов против семнадцати.

И они не ошиблись, рачительные к красоте и величию родного города граждане Виченцы! Молодой архитектор создал для них чудо живописной архитектуры, которым восхищаемся мы ныне как «базиликой Палладио». Справедлива гордость, с какой говорит об этом здании сам строитель в третьей из книг «Архитектуры»: «Есть в Виченце Базилика, для которой я дал рисунки; идущие вокруг нее портики придуманы мною, и я не сомневаюсь, что это здание могло бы быть сравнено с самыми значительными и самыми прекрасными зданиями, построенными от древности до сего дня, как по величине и по украшениям, так и по материалу, каковой состоит из твердейшего и красивого камня, причем обтесан он и прилажен везде с величайшей тщательностью».

Другие свои здания в Виченце Палладио, как известно, строил из кирпича, применяя смешанную с толченым мрамором штукатурку. Начав с истрийского мрамора Базилики, он кончил деревом и штукатуркой Театро Олимпико, недостроенного, однако, им самим ко дню смерти, последовавшей в 1580 году. Стоя на сцене этой курьезной и важной вместе с тем вичентинской «Олимпии», мы понимаем хорошо, отчего именно здесь воображение Анри де Ренье поместило комическую катастрофу бедного Тито Басси, положившую предел его «трагическим иллюзиям». Есть нечто почти детское в изобретательности Палладио, соорудившего из досок и штукатурки этот овал скамей и эту

замыкающую его колоннаду, эти торжественные фасады сцены и эти улицы, видимые сквозь арки, где «волшебства перспективы» заставляют нас видеть на протяжении реальных десяти шагов иллюзорные бесконечности дворцов и портиков. Целое племя статуй — герои, ораторы, поэты — изгибает колена на каждом выступе сцены и жестикулирует в каждой нише театра. В прохладной полутьме пустого зрительного зала являют они напрасно свое безмолвное красноречие, в то время как пыль веков тихо ложится на их белые головы и скопляется в складках их гипсовых тог. Когда в 1585 году, впервые после открытия театра, законченного уже учениками Палладио, члены Академии маленькой, но просвещенной Виченцы поставили здесь трагедию «Царь Эдип» в присутствии двух тысяч знатных персон, съехавшихся с разных концов Венецианской республики, не был ли этот спектакль, вызвавший всеобщие восторги и повторенный много раз подряд, достойным апофеозом одного из основателей Accademia Olimpica³⁴², строителя театра, несравненного Андреа Палладио! В своем теперешнем покое театр Виченцы кажется поистине мемориалом художника, заключившим в себе последние его идеи и чувства, и если являет он живую радость энтузиаста, детскость мечтания и смелость вымысла, то это лишь оттого, что все в искусстве Палладио было полно движения и полно жизни. На улицах Виченцы неожиданно, живописно и разнообразно делят солнце и тень фасады его дворцов. Чтобы узнать Палладио во всей полноте и свежести творчества, мы должны были бы видеть виллы его, которыми еще обильны окрестности Виченцы и Падуи, изучить их планы, постичь мудрость их расчленений, испытать прелесть их лестниц и портиков. Родной город великого зодчего раскрывает все же одну из важнейших сторон его дарования. Палаццо Тьене и палаццо Порто Барбаран, палаццо Кьерикати и палаццо Вальмарана — как различны они и как «новы» один после другого в их живописном впечатлении. Как едина логика их архитектуры и как бесконечны ее возможности!

Того, кто стал бы искать в Палладио классического примера, великий мастер заразит скорее творческим своеволием. Не близок ли к абсурду фасад палаццо Кьерикати, с его портиком во всю длину нижнего этажа и двумя лоджиями, едва оставляющими место для пяти окон на середине верхнего

этажа, и не есть ли в то же время этот необычайный фасад шедевр движения? Не «проектно» видел Палладио свои фасады и не судил их с той несуществующей точки, с которой заставляет нас видеть их чертеж. Проходя по площади перед палаццо Кьерикати, не стену видим мы перед собой, но всю массу здания, которая вступает в зрительное впечатление, чтобы восстановить равновесие, кажущееся нарушенным лишь в чертеже. И не колоннами заканчивается «в жизни» этот фасад, как заканчивается он только на геометрической схеме, но видимыми сквозь верхний и нижний портик прекрасными арками, которыми выходят оба портика на боковой фасад.

Всегда и везде Палладио ищет новых решений, всегда и везде он умеет быть *ingegnoso*³⁴³. Всяким средством живописности он овладевает легко и как-то перерождает его в своем щедром воображении, и, восхищаясь, например, фасадом палаццо Тьене, мы восхищаемся не рустикой флорентийцев или Санмикели, но рустикой именно Палладио. В изумительнейшем дворе этого палаццо мы отмечаем не только классическую стройность пилястров, но и необыкновенные пропорции высоко поднятых арок и парадоксальное в своей неожиданности разрешение углов. Палаццо Порто Барбаран весь сплошь парадоксален со своими полуколоннами нижнего этажа, поставленными прямо на землю, и странным соотношением высоты *plan mobile* и *plan terreno*³⁴⁴. С какой энергией стремится здесь Палладио при помощи бросающих резкую тень полуколонн, фронтонов, балюстрад и обильных лепных фигур «расшевелить» спящую и монотонную узкую провинциальную улицу!

Палаццо Вальмарана исполнен наряду с этим спокойствием и простотой. Быть может, это лучший из всех дворцов Виченцы, с его прекрасно угаданным цоколем и шестью величественными пилястрами, пробегающими сквозь два с половиной этажа, с его входной аркой, открывающей доступ в гармонически распределенные внутренние пространства, и строгим рисунком его окон. Но и в этом простейшем и сдержаннейшем фасаде умел Палладио явить гениальную новизну и изобретательность своего искусства. Окончания палаццо Вальмарана не раз смущали профессоров архитектуры. Великий зодчий не пожелал к шести пилястрам фасада присоединить такие же два, заканчивающие его

с каждой стороны. Вместо того нижний этаж заканчивает половинный пилястр, верхний — фигура в высоком рельефе. Глядя на чертеж, академические критики качают головой и снисходительно прощают ошибку, в которую может впасть и великий зодчий. Но проходили ли они по улицам Виченцы, оживал ли для них фасад Вальмарана в солнечном свете итальянской осени? Испытывали ли они, как начинает дышать и жить строгая масса дворца именно от этого «последнего прикосновения» мастера, от своеволия его творчества, каприза его логики? Веяния самой души Палладио чувствуем мы на улицах Виченцы в этих двух малоопределенных фигурах, так неожиданно возникших из стены дворца Вальмарана.

Участие скульптуры в искусстве Палладио велико. Есть какая-то тайна в необыкновенной «оживленности» тех статуй, которыми так щедро украшены его виллы. Палладио называет в своей книге много разных скульпторов, работавших для него и вместе с ним, но всегда один и тот же дух свойствен палладианской скульптуре. Динамизм его искусства выражается как-то заостренно в этих фигурах, которые любит он ставить на углах фронтонов и на оконечностях лестниц. Скульптура палладианских зданий не имеет мертвого силуэта. Она колеблется в нашем зрительном восприятии, как пламя свечи.

Ею как бы исходят какие-то внутренние токи, питающие жизнь здания. Архитектура, как и живопись, может быть безвоздушна. В венецианском искусстве Палладио не могло отсутствовать ощущение воздуха. Каждое здание, построенное им, обращено к природе: оно дышит воздухом, и близость дыхания его ничто не выражает с такой явственностью, как трепетная живость палладианской скульптуры.

Нигде не восхищаемся мы этой скульптурой больше, чем на вилле Ротонда. Опясанная виллами Палладио Виченца, насчитывающая в своих ближайших окрестностях сохранившиеся или полуразрушенные виллы Финале, Квинто, Лизьера, Миэга, Кампилья, гордится прославленной La Rotonda³⁴⁵, расположившейся почти в самом городе, на первых склонах Монте Берико. Как и разыскания живописцев Виченцы, палладианские паломничества приводят нас на эту священную ее гору. Минувя вновь город, мы слегка поднимаемся по узким дорогам, вьющимся между

садовых стен. Красноватый черепичный купол Ротонды, изгиб статуи, венчающей один из ее фронтонов, являются нам из-за поворота, и вслед за тем мы вступаем в пределы небольшой усадьбы.

Здесь пышно цветут весной огромные кусты сирени, высокой травой зарастает двор, и вьются по белой стене мелкие одичавшие розы. Ротонда погружена в сладостно-меланхолическое запустение, и окна ее, забитые досками, кажутся закрытыми навек. Местами осыпавшаяся штукатурка обнажила кирпич колонн, потемнел камень лестниц, и зелень легла в складках статуй. Не будучи руиной, Ротонда ушла от надобностей жизни и полно предалась артистическому бытию. Вступающему на ступени ее четырех портиков она являет всюду не называемые словами гармонии форм или серебристые разливы пейзажей. Это одно из чистейших мест созерцания, какие только есть в мире. Обращение к природе, которое всегда обозначено в сельской архитектуре Палладио с исключительной силой, выражено в творческой идее Ротонды. Не рассказывает ли он с величайшим простодушием, как четыре портика виллы задуманы им оттого, что он не решился предпочесть другому ни один из пейзажей, открывающихся оттуда во все четыре стороны.

Для нас, посещающих вичентинскую виллу, окутанную дымом весенних утр или золотящуюся осенними закатами, какое разнообразие зрелищ являет она сама, когда обходишь ее кругом и видишь сменяющиеся перспективы арок, колоннад, фронтонов и лестниц, сквозящие голубизною неба или зеленью садов! Последние совершенства человеческого духа достигнуты здесь, и осуществлены последние слияния его с миром. Античность могла бы мечтать о благодати этого последнего покоя, но и античность не знала бы тех сокрытых кипений творческой новизны — тех «биений сердца», которыми в неостанавливаемом движении прелестно смятенных палладианских статуй прерывается окончательная тишина виллы Ротонда.

Фамилиям нобилей Виченцы и Венеции обязаны мы тем, что гений Палладио осуществил во всей полноте творческие свои идеи. Великий зодчий был рано признан и оценен соотечественниками и современниками. Вичентинский землевладелец Джанджорджо Триссина оказался не только автором поэмы «Italia liberata dai Goti»³⁴⁶, но и страстным

мечтателем о древней архитектуре. При перестройке им своей виллы Криколи был посвящен впервые в архитектурные таинства восемнадцатилетний Андреа. Вместе с тем же Триссино он изучал поздние римские руины, и старинные биографы упоминают о целой экспедиции в Рим, предпринятой охваченными архитектурным энтузиазмом нобилиями Виченцы, в которой участвовал и Палладио. Не отстаивали ли его проект базилики в городском Совете граф Альвизе Вальмарана и граф Джироламо Кьерикати и не был ли другом его и почитателем его таланта монсеньор Даниеле Барбаро, переводчик и комментатор Витрувия, брат Маркантонио Барбаро, для которого Палладио построил, а Веронезе расписал виллу Мазер?

«Лишь в одну вторую половину XVI века, — рассказывает один из историков Виченцы, — графы Тъене построили пять вилл и палаццо, четыре построили графы Вальмарана, три — графы Порто, по две — Кальдоньи и Гоги, и, кроме того, еще строили дворцы и виллы Кьерикати, Сарачени, Барбаран, Капра, Репета, Альмериги, Пьовене, Ангаран, Пизани...» Эти имена вичентинских патрициев стали по праву бессмертны вместе с именем Палладио. Они были не только заказчиками жилищ, но и тонкими знатоками архитектуры. В творческом своеволии Палладио угадывали они и принимали художественный закон. До нас не дошло известий о каких-либо пререканиях зодчего с теми нобилиями, которые вверяли его циркулю свои земли и свои цеккины. Иные из них были талантливыми дилетантами архитектуры: граф Маркантонио Тъене дал рисунок своего дворца, ныне Бонин, построенного им вместе с Скамоцци, и граф Адриано Тъене слывет строителем другого дворца, ныне палаццо Теккио на Корсо.

Патриции Виченцы оказались вернейшими хранителями традиций Палладио и после его смерти. Мода барокко не увлекла их и не заставила забыть искусство, навек прославившее родной их город. На протяжении XVII столетия Виченца стремилась упорствовать в том облике, какой придал ей золотой век ее архитектуры. Родившийся в 1730 году Оттоне Кальдерари воскресил благодаря этому искусство Палладио с такой цельностью и чистотой, какой не удалось достигнуть никому другому. Палаццо Корделлина, палаццо

Лоски свидетельствуют об этом в стенах Виченцы, равно как и многочисленные виллы Кальдерари в ее окрестностях.

Кальдерари работал для одного из потомков Триссино, видевшего первые проблески гения Палладио, быть может, для того графа Парменьоне Триссино, которому молодой Гольдони читал свою первую трагедию «Амалазунта» и от которого услышал дельный совет писать комедии. Потомки славных нобилей XVI века продолжали строить дворцы и виллы, собирать картины и книги в последующие столетия. Благородная традиция Виченцы не прерывалась, и думаешь, что она не вовсе прервалась по сей день, когда слышишь, что знаменитейшая из вилл Палладио, гордость Виченцы Ротонда, перешла недавно, после многих чужих и случайных рук, в собственность семьи Вальмарана, владеющих рядом другой, замечательной в своем роде виллой.

Из посетителей палладианской Ротонды кто не знает прекрасной виллы Вальмарана — кому не улыбались и не жестикулировали каменные уродцы и карлики на стене ее сада, кого не манили украшающие ее фрески Тьеполо! Не будучи произведением самого Палладио, дом виллы Вальмарана уже одним распределением окон свидетельствует об его искусстве. Стены его внутри расписаны Тьеполо во всем блеске, во всей буйности таланта. Все миры романтики призваны здесь венецианским мастером, чтобы стать игрой лицом его воображения. Илиада и Энеида, *Orlando Furioso* и *Gerusalemone Liberata*³⁴⁷ в равной мере служат его капризам и вымыслам. Среди написанных колонн и арок полубоги венецианской Одиссеи купаются в шелковых разливах морей и небес. В кулисной перспективе высятся театральные шатры лагеря троянцев, из которого Ахилл увлекает Бризеиду, одетую в великолепное платье венецианского *Settecento*³⁴⁸. Анджелика и Медор являют несказанную томность поз среди волшебных пейзажей с пиниями или в хижинах пастухов детской сказки, в то время как счастливый беспорядок шелков покинутой супруги Ринальдо открывает ее грудь и колено, соперничающие в ласковости с жемчугом ее шеи. С никогда и никем не достигнутой легкостью и нервностью прикосновения пробегает кисть Тьеполо по этим стенам, оставляя на них краски какой-то вечной авроры, розовой и соломенно-желтой, огнистой и охлажденной, серебряно-облачной и растворенно-голубой. Разнообразие форм,

веществ, светов и переливов выплескивается им с расточительностью венецианца, скопившего веками исторические богатства и спешащего тратить, зная, что некому наследовать их. Граница между фантазией и природой не существует для него, и он так же верит в этого рыцарского коня одного из эпизодов Ариосто, как и в этого гиппогрифа, несущегося между иллюзорных колонн.

Оглушенные несколько этими оркестрами Тьеполо, мы выходим в солнечный двор Вальмарана, грезя о странном вакхизме романтики, воздушном и полном болезненной нежности, как иные сцены комедий Шекспира. Мы вступаем затем в прохладу невысокого продолговатого здания, так называемой *forestiera*³⁴⁹, служившей некогда для ночлега гостей. Фантазия Тьеполо вновь замыкает нас здесь в свой магический круг. Написанные им или его помощниками, на стенах *forestiera* нам улыбаются боги театральной мифологии и маски народной комедии. Венецианцы и венецианки в костюмах карнавала, поселяне на фоне пейзажей Виченцы соседствуют здесь с китайцами, покинувшими фаянс и фарфор для стен Тьеполо, с неграми и обезьянами пиров Веронезе, разыгрывающими свои роли в традиционной мимике *trompe l'oeuil*³⁵⁰. Все писано здесь сухой огненной кистью, все родилось из божественного пламени, которым проникнут и этот полдень за стенами *forestiera*, пока в прохладе ее опустелых комнат гудит пчела над деревенским столом, где вянут запоздалые персики, подобранные в садах Вальмарана.

Вокруг Венеции

На родине Джорджоне

В Кастельфранко на обширной и пыльной площади, окаймляющей зубчатые, увитые плющом стены старого замка, вспоминаешь офорты Каналетто с изображениями маленьких городков венецианской villegiatura³⁵¹ — Доло и Местре, живущих летней и деревенской жизнью вокруг незамощенных пустырей, где прокладывают свои колеи почтовые кареты, привозящие и увозящие путешественников, где раскидывает палатки в день местного святого сельская ярмарка, где ночуют таборы цыган и фургоны комедиантов, где в свежести утра торгуют крестьяне овощами и птицей, в то время как откидываются с грохотом тяжелые двери лавок и подвалов, распространяя острый запах специй и аромат вина.

Таким местом сельского торга для соседнего contado было всегда Кастельфранко, тяготеющее не к аристократическим украшениям Виченцы, но к изобильным всяческой живностью, богатым всякими дарами земли окрестностям Падуи. Мы не станем доискиваться, в силу каких именно причин Кастельфранко явно заглохло нынче, пока процветают рядом с ним Ноале и Кампосампьеро. Торговым селением, хранилищем и складом всего того, что производили окружающие поля, сады, фермы, имения и виноградники, было оно несомненно и тогда, когда родился здесь таинственный и едва не мифический Zorzo, взволновавший под именем

Джорджоне воображение целых столетий и грезящийся доньне каждому артистическому темпераменту.

Быть в Кастельфранко ради одной из величайших необычайностей искусства — какой странной показалась бы эта мысль теперешним обитателям городка, погруженным в незамысловатый и будничныи обиход полудеревенской жизни. Мы спрашиваем у них дорогу к Дуомо и спешим, благоговея заранее, переступить его порог. На алтаре нас ждет подлиннейшее произведение Джорджоне, единственное, в котором не решился усомниться ни один из историков и критиков, знакомое давно по бесчисленным фотографиям, запечатлевшим во всех деталях этот исключительно достоверный отправной пункт стольких исследований и книг, посвященных загадочному художнику. И тот, кто умеет сохранить свободу суждения от «литературных галлюцинаций», не станет скрывать некоторого разочарования, неожиданного и не совсем легко объяснимого, которое вызывает в нем Мадонна ди Кастельфранко.

Есть нечто в размерах этого алтарного образа, что невыгодно отличает его одинаково от больших торжественных венецианских алтарей и от интимных и малых мадонн школы Беллини. Кастельфранкский образ нерешителен в основных своих пропорциях, и, быть может, не в одном только этом. Если есть что-то от новаторства, от предвосхищения живописности венецианского чинквеченто в том, как написано окружение мадонны, есть вместе с тем здесь и как бы упорствование провинциальной робости и тишины. Кастельфранкский алтарь, впрочем, сильно потемнел, и пейзаж, составляющий такую важную его часть, сплошь переписан реставраторами. Но, глядя на другую бесспорную вещь Джорджоне, на его «Грозу» в венецианском палаццо Джованелли, не испытываем ли мы вновь того же впечатления некоторой скованности, трудности, неуверенности, впечатления каких-то первых шагов, которые приводят художника не совсем туда, куда влечет его успешнее пробудиться, но еще не успешнее проясниться воображение?

Загадочность сюжета «Грозы», странность фигур ее, не имеющих между собой никакой связи, порождены скорее всего этим безвыходным раздумьем Джорджоне, остановившегося в нерешительности на рубеже двух эпох, заглядевшегося на разнообразные зрелища мира и прислушивающегося

к смутным голосам своей души. Те и другие он не умел различать отчетливо или слышать внятно. «Гроза» его полна настороженности к самому себе и чуткости к содроганию листвы перед бурей, к металлическим оттенкам зелени и свету, скользящему по стенам домов, к потемневшему зеркалу вод и сияющей белизне одежд «цыганки». Острые изолированные впечатления, отдельно звучащие в природе ноты владеют здесь Джорджоне, и он не может совладать с ними и привести их к полной гармонии. Меланхолическая неудовлетворенность сквозь многие беззащитности вторгается в его искусство.

Едва ли поэтому возможно подходить к его искусству с критерием высоты качества, как делает то Лионелло Вентури в своей недавней книге «Giorgione e il Giorgionismo»³⁵². Подвергнувший тщательному пересмотру всю документальную историю мастера, проверивший все суждения других критиков и переисследовавший все произведения, когда-либо приписывавшиеся Zorzo da Castelfranco³⁵³, итальянский писатель стремится окончательно установить энигматический *oeuvre*³⁵⁴ Джорджоне и раз навсегда отделить его от многочисленных «джорджонесков». Трудности в этом деле преследуют художественных критиков со времен Вазари. Подлинный след Джорджоне оказался уже утерян в те дни, когда Вазари приехал в Венецию собирать материалы для своих биографий и был здесь гостем Тициана и Аретина. Столь обстоятельный в других подобных случаях, он ограничивается в жизнеописании Джорджоне весьма малоопределенными указаниями.

В XVII веке Ридольфи сплетает вокруг художника из Кастьельфранко легенду, составившую основу всех тех определений, благодаря которым почти каждое итальянское или чужеземное собрание украсилось дощечкой с именем Джорджоне. Ридольфи называет более тридцати пяти вещей Джорджоне; каталоги галерей прошлого столетия в общем итоге, вероятно, перевалили бы за сотню. Новая художественная критика в лице Кроу и Кавальказелле приступила к пересмотру легендарных приписываний и с первого же раза сократила число известных и достоверных Джорджоне до одиннадцати.

Джованни Морелли первый, однако, воспользовался драгоценным документом эпохи, являющимся отныне исходной

точкой для всякой истории Джорджоне. Венецианец Маркантонио Микиель, родившийся около 1486 года и умерший в 1552 году, патриций, любитель искусства и собиратель картин, оставил интересные записи о тех произведениях венецианских мастеров, которые видел он в общественных местах или собраниях своих друзей и знакомых. Он любовался картинами Джорджоне в домах Контарини, Веньер и Вендрамин и сам был обладателем одной вещи художника. «Гроза» помечена им как собственность Габриеле Вендрамин, в то время как дрезденскую «Венеру» видел он в доме Иеронимо Марчелло и венских «Трех философов» у Таддео Контарини. Восстановление за Джорджоне дрезденской «Венеры», законченной Тицианом, особенно в первой части пейзажа, было самым крупным из результатов, к которым пришел стилистическим путем Джованни Морелли, подкрепляя свои выводы неопровержимыми свидетельствами Микиеля.

Тем не менее последующей критике в лице Беренсона список Морелли, включающий девятнадцать вещей, казался слишком длинным. «Сатир и Нимфа» и «Три возраста» галереи Питти и еще две-три вещи были исключены из него. «Пуризм» Морелли и Беренсона встретил реакцию со стороны Юсти и Герберта Кука, посвятивших Джорджоне обстоятельные монографии. Этим авторов обвиняет даже в некоем «панджорджонизме» Лионелло Вентури, ибо ими приписывается Джорджоне многое из того, что, несомненно, принадлежит лишь джорджонескам, какими были в свое время и Тициан, и Пальма, и Себастьяно дель Пьомбо, и Катена.

По мнению Вентури, Юсти и Кук воскресили легендарную традицию Ридольфи и тем смешали вновь все карты в критической игре. Сам итальянский автор стоит на точке зрения крайнего пуризма. За несомненных Джорджоне соглашается он считать лишь кастельфранкскую Мадонну, Христа из венецианской церкви Сан-Рокко, «Грозу» Джованелли, дрезденскую «Венеру», венских «Трех философов», эрмитажную «Юдифь» и берлинский портрет, причем первые пять вещей подтверждаются документальными доказательствами, вторые же две — стилистическими сопоставлениями, имеющими в своей основе критерий качества.

Вот этот-то критерий и является, однако, слабым местом логики Лионелло Вентури. Такие бесспорные вещи

Джорджоне, как Мадонна в Кастельфранко и «Гроза», во всяком случае не более всего сильны высотой качества. Там же, где можно говорить о качестве, как в дрезденской «Венере» или «Трех философах», вещи, начатые Джорджоне, еще Микиелем указаны как законченные кем-то другим — Тицианом или Себастьяно дель Пьомбо. Несомненная высота качества не помешала, кроме того, Вентури исключить из произведений Джорджоне луврский «Концерт» и отдать его Себастьяно дель Пьомбо. В книге итальянского исследователя Джорджоне рассматривается вообще в несколько искусственной перспективе мастерства и новаторства. Предвзятость суждений Вентури сказывается в обеих этих точках зрения. Не будучи гением мастерства по всему своему внутреннему складу, Джорджоне был и новатором только отчасти. Рассуждая более спокойно и беспристрастно о происхождении его искусства, нет никакой надобности вырывать пропасть между этим искусством и творчеством последней поры Беллини. Лионелло Вентури не пожелал вникнуть в другую художественную загадку, близкую к загадке Джорджоне и соседствующую с ней, — без особого внимания прошел он мимо гениальных раздумий и созерцательностей старого Беллини.

Быть может, в силу того, что сказано здесь, не так уж не правы те исследователи Джорджоне, которых итальянский критик окрестил «панджорджонистами». Быть может, иная скромная вещь, преисполненная духом Джорджоне, но не отличающаяся высотой качества, была написана все же рукой самого таинственного Zorzo. Но после той работы, которую проделал Лионелло Вентури, праздной затеей было бы вновь выяснять оеувге Джорджоне. Ограничимся теми пятью вещами, которые установлены документальными свидетельствами и записями Микиеля, ограничимся этим, и мы не менее ясно оттого будем представлять, в чем заключается сущность искусства Джорджоне.

Если Джорджоне остается, несмотря на всю пытливость критики, смутной фигурой, нам зато во всем разнообразии явлений вполне отчетливо рисуется «джорджонизм». Уолтер Патер, написавший свою замечательную статью «Школа Джорджоне» в те годы, когда Кроу и Кавальказелле произвели первый критический отбор, впервые понял и высказал это. «Хотя наличность произведений Джорджоне, — пи-

сал он, — сильно ограничена недавней критикой, ее дело не должно окончиться вместе с отделением подлинности от предания, ибо в том, что связано с великим именем, многое и не принадлежавшее ему доподлинно имеет часто определяющее значение. Для эстетической философии, помимо подлинного Джорджоне и подлинных его работ, существует «джорджонизм» — дух или тип искусства, сила влияния, действующая в различных людях, которым могут быть в действительности приписаны предполагаемые его произведения, и образующая настоящую школу, слагающуюся из этих вещей, справедливо или ошибочно носящих его имя, из многих копий с него или подражаний ему, исполненных неизвестными или неустановленными художниками, из непосредственного впечатления, которое он произвел на современников и которое осталось жить после него в их воображении, из многих традиций темы или трактовки, которые восходят к его творчеству и позволяют нам угадывать его самого. Джорджоне становится тогда каким-то воплощением самой Венеции, ибо ее отражение, ее идеал, вся напряженность ее исканий кристаллизуется таким образом в воспоминании об этом чудесном юноше».

Лионелло Вентури показывает нам в своей книге околдованных манией «джорджонизма» одного за другим Тициана, Пальму, Себастьяно дель Пьомбо, Порденоне, Доссо Досси, Романино, Торбидо, Морто да Фельтре, Савольдо, Катену, Кариани, Личинио и Андреа Скьявоне. Этот список, несомненно, можно было бы еще продолжить, включив в него Бонифацио из Вероны, Буонконсильо из Виченцы, Джироламо из Тревизо и, наконец, даже самого Лоренцо Лотто. У одних из этих художников «джорджонизм» был всепоглощающим увлечением молодых лет, других, как Катену, он достигал в старости. Джорджонесками оказались в некоторых случаях люди совсем иного внутреннего склада, чем сам Джорджоне, как, например, Пальма и Тициан, подчинившиеся непосредственному очарованию кастельфранкского художника. В других «джорджонизм» воспламенял конгениальные его «изобретателю» индивидуальности, не имевшие, однако, прямого общения с самим Джорджоне или его искусством, как, например, в случае Доссо Досси или Лоренцо Лотто. Такие родственные натуры заражались «джорджонизмом», даже если действовали значительно позже и в иной арти-

стической среде, о чем свидетельствует хотя бы Андреа Скьявоне. Гениальным *post-giorgionesco*³⁵⁵ можно считать до некоторой степени Корреджио, с его романтикой дня и ночи и одухотворением пейзажа.

Очеловеченные и живущие пейзажи метаморфоз Корреджио были единственным, быть может, явлением античного мирозерцания в живописи Возрождения. Если целью Ренессанса было воскрешение древнего антропоморфизма, то в лице Корреджио здесь улыбнулась ему на миг удача. На мгновение миф оказался возможен, и второе такое мгновение во всей истории европейской живописи нам являет лишь в некоторых своих картинах Пуссен. Этой удаче, этого высшего, чем человеческое, счастья мы стали бы тщетно искать в живописи Джорджоне. Сознание венецианского художника не вмещало той вечной метаморфозы, той вечной текучести замкнутого в круг мира, где человеческое и природное непрестанно вливаются друг в друга и переливаются между собою, творя в единстве бесконечное многообразие.

Искусство Джорджоне свидетельствует, что на рубеже XV и XVI веков в Венеции возникло стремление к свободному душевному опыту. Искусство пожелало прислушаться к голосам человеческой души и к эху, звучащему в окружающем мире. Уже Беллини предчувствовал ту настороженность и созерцательность, которой, казалось, проникнуто искусство Джорджоне. Иные его поздние вещи так же безмянны и бесцельны, как те, которыми Zorzo и его последователи спешили удовлетворить вспыхнувшую жажду своих современников.

Комнаты венецианских дворцов наполнились тогда картинами, в которых зачастую тщетно пытается нынешний критик увидеть тот или иной сюжет. Античные мифы, библейские предания, литературные эпизоды, жанровые сцены в равной мере здесь лишь служат предлогом к размещению бездействующих и остановившихся в какой-то вечной задумчивости фигур среди преисполненных нежностью пейзажей. Навек закрыты глаза, сжаты губы и закинута за голову рука спящей Венеры, в то время как воздвигает на ее горизонте свой хрустальный замок голубеющая гора. Навек остановилась в своем движении обнаженная женщина луврского «Концерта», и не оставят ее легко касающиеся пальцы краев

каменного колодца, и не наполнится водой ее стеклянный кувшин, точно так же, как не перестанет никогда звучать струна, задетая рукой музыканта, и не заговорит свирель, которую медлит поднести к губам его подруга, прислушивающаяся к вечернему шуму пронизанных золотом роц.

Всем замыслам Джорджоне присуща эта магия бездейственного мгновения, длящегося вечно и разъединенного от всех других мгновений. Нет ничего более далекого от непрестанной текучести, от действительности метаморфозы, чем его искусство. Древняя явь сменяется здесь лишь видением мира, преломленным в призме или отраженным в зеркале сна. Эпическое спокойствие исчезает, уступая место лирическим колебаниям и неудовлетворенностям. Мир «не дает покоя» Джорджоне и тем его современникам, которые спешили собирать его картины ради какой-то сладостной печали, излучаемой ими, и которые теперь глядят на нас с такой затаенной страстностью и меланхоличностью разочарований с многочисленных портретов джорджонесков.

Мечтавший о слиянии с миром Джорджоне остался, однако, во власти той двойственности, которая так болезненна в искусстве Боттичелли и так тревожна в творчестве Леонардо. Но венецианец Zorzo был бедным *illette*³⁵⁶ в сравнении с литературно-утонченным Боттичелли, и ему недоступны были те интеллектуальные восхождения, которые совершил Леонардо. Искусство его оказалось свободно в силу того от визионирующей книжности одного великого флорентийца и демонической пытливости другого. Оно не выражало ритмикой линий какие-то поэмы, ненаписанные словами, и не скрывало в глубине *chiaroscuro* философских проницаний. Бездейственное и бессмысленное искусство Джорджоне было до конца музыкально в своей еще нерешительной и первоначальной живописности.

«Джорджонизм» повествует лишь о том, как на грани XV и XVI веков поднялась в Венеции, выросла и широко разлилась волна музыкальности, захватив всякого действующего артиста и всякую артистически устремленную индивидуальность. Во дворцах венецианских нобилей, на водах лагуны, среди виноградников Фриуля зазвучали лютня, флейта и спинет. Сам Zorzo da Castelfranco, как рассказывает Вазари, «играл и пел столь божественно, что его часто приглашали для музыкальных исполнений в собрания

и общества знатных особ». Концерт сделался одной из любимых тем «джорджонизма», мелодия, рождавшаяся и исчезающая в венецианском воздухе, оказалась удержана навек в картинах Джорджоне и его последователей.

Уолтер Патер первый указал на эту музыкальность, проникающую во всем и повсюду искусство Джорджоне. «В любимых эпизодах школы Джорджоне, в этих отданных музыке или подобной музыке мгновениях нашего существования сама жизнь становится каким-то постоянным прислушиванием — прислушиванием к музыке, к чтению новеллы Банделло, к звуку воды, к полету времени». Безумный в своих сюжетах «джорджонизм», немой, если ждать от него человеческой речи, умел говорить лишь голосом свирели и жалобой задетой струны.

В картинах Джорджоне безмолвствуют прислушивающиеся и настороженные фигуры, но полон шумом листвы, шепотом ветра и говором струй пейзаж. Какое тяготение к садам и рощам своей *terra ferma*³⁵⁷, к скалам и ручьям ее альпийских предгорий, к синеющим кристаллическим вершинам ее далее обнаружили вдруг эти художники столицы камней и вод! Каждый из них явился в лагунный город с видением своей родины и был здесь желанным гостем — Тициан, вспоминая мощно круглящиеся леса Кадора и остроконечные кампаниле, поднимающиеся из влажной синевы к облакам, пылающим огнями заката, Пальма, грезивший свежими долинами своего *bergamasco*³⁵⁸ и воздушными цепями гор, которые строят в небе свой голубой чертог для Иакова и Рахили, повстречавшихся на земле среди стад, Джорджоне, дитя этого бедного и маленького Кафельфранко, такого же пыльного и солнечного теперь, как в те дни, с романтикой зубчатого замка и простотою стен, сложенных из коричневого камня или покрытых белой штукатуркой, с ослепительным куполом неба над венецианской равниной и тонкими, истаивающими в свете дня очертаниями далеких вершин, замыкающих ее горизонт. Покидая родину художника, в которой как бы родину свою нашло само искусство пейзажа, мы обращаем невольно последний взгляд в ту сторону, где над изгородью фермы, над зеленью садов или в конце бесконечной белой дороги мелькнет, чтобы вновь скрыться, видение тревизанских Альп.

Бассано

В торжественных галереях европейских столиц, в собраниях принцев XVIII века и банкиров нашей эпохи, в глухих провинциальных музеях, в аббатствах Англии и имениях России кто не встречал картин, почерневших в одних местах и сияющих странной стеклистой краской в других, — картин, переполненных независимо от того, изображают ли они библейский или светский сюжет, столами яств, горами медной и глиняной утвари, рыбами морского улова, курами и утками птичьего двора и всем зверинцем поместья, соединившим в одной толпе вместе с людьми ослов, кроликов, коз, обезьян и комнатных собачек. Кто не знает троих Бассано, неизбежных спутников больших и малых планет венецианского художественного неба!

Для историка нравов нечто существенное рассказывают о Венеции XVI века их картины, неизменно мешающие между собою банкетный зал, рыночную площадь и скотный двор. Самая многочисленность работ Bassani³⁵⁹ свидетельствует, что отец, его три сына, все родственники их и ученики едва успевали справиться с требованиями венецианских нобилей, охваченных жадной запечатлени сельских благ. Писавшие фигуры и сцены в пейзаже Бассано принадлежат тем самым к традиции, начатой искусством Джорджоне. Но как переродилось за полстолетия меланхолическое и нежное чувство венецианского пейзажа, куда девалась нерешительность и неудовлетворенность мифического Zorzo, музыкальность его концепций, медленность его раздумий! Рощи альпийских предгорий, цвета грозовых небес, краски заката и живописные наряды вымышленных фигур — все это мы видим еще у Бассано, но вульгаризированное, уроненное до уровня будней, спутанное в суеде Ноева ковчега, затерянное в столпотворении вечной ярмарки. Если голосом певца, нотой лютни или свирели звучат картины Джорджоне, то у Бассано все заглушено мычанием и блеянием стад, криками обезьян, звоном посуды. Животное своей силой и множественностью окончательно покорило здесь человеческое, и человек у Бассано охотно нам кажется не лицом, но спиной и зад, готовый каждую минуту сам стать на четвереньки.

Силой при всем том полно это искусство, или это сила стихии. Есть своя прелесть в переполняющей его земной тяжести, в доподлинности и прочности его восприятий и осуществлений. В то время как мир не дает покоя Джорджоне, перед Бассано раскидывает он лоно отдыха. Дышавшие атмосферой будней художники были, однако, и удивительными артистами, умевшими вообразить магическое в обыкновенном. По улицам их венецианских городишек, по площадям их деревенских торжищ не перестает проезжать караван трех сказочных Волхвов. Их краски сияют и светятся, как драгоценные камни или как подражающее драгоценному камню венецианское стекло. Тысячу раз прав Беренсон, напоминаящий нам эту родину их палитры.

«Давно уже венецианцы довели до совершенства то искусство, в котором едва ли есть ничтожнейшее интеллектуальное содержание и в котором окрашенность, подобная драгоценному камню, или опаловость ирризации составляет все. Венецианское стекло было одновременно исходом для венецианской любви к чувствами постигаемой красоте и постоянным толчком к новым в этом смысле достижениям. Папа Павел II, например, который был венецианцем, так умел наслаждаться окраской и блеском драгоценных камней, что он беспрестанно любовался ими и всегда перебирал их в руках. Когда живопись освободилась от церковной зависимости и перестала служить исключительно целям храмового украшения, когда к ней стали обращаться лишь в поисках наслаждения, неминуемо должен был наступить день, в который от живописи стали ждать той же радости чувств, какую давали драгоценные камни и венецианское стекло. Бассано мог удовлетворить этот вкус. Большинство вещей его непривлекательны в первую минуту, но вслед за тем они кажутся освежительно прохладны и ласкающи, как лучшие образцы окрашенного стекла, в то время как краски отдельных частей, особенно в освещенных местах, совсем подобны драгоценным камням — так же прозрачны, чисты и глубоки они, как рубины или изумруды».

Существует анекдот о Тинторетто, будто посоветовавшем одному надоедливому заказчику портрета «обратиться к Бассано», ибо Бассано слыл «изобразителем скотов». Но, несомненно, Тинторетто не мог бы пошутить подобным образом, так как лучше изобретателей анекдота знал, каким

глубоким и блестящим портретистом был Якопо да Понте, более известный под именем предальпийского городка, даровавшего ему жизнь, — Бассано. Два или три десятка портретов его, разбросанных по различным собраниям и галереям, свидетельствуют об этом, в то время как и вообще о значительной живописной энергии мастера говорят те картины его, которые определено могут быть приписаны ему, а не его более слабым в искусстве сыновьям, Леонардо и Франческо. И опять-таки уместно будет повторить здесь напоминание Беренсона, указывающего, что в один из важнейших периодов своего развития великий Веласкес был скромным *bassanesco*³⁶⁰.

Не достаточно ли всего этого, чтобы явилась мысль увидеть старого Якопо да Понте и двух его сыновей на самой родине их в пограничном венецианском городе Бассано? Галерея Бассано и городские церкви, насчитывающие десятками вещи троих Да Понте, не показывают, правда, своих художников с лучшей стороны. Со слишком многим пришлось расстаться бедному Бассано, чтобы за счет его обогатилась Венеция, а вслед за нею и все галереи Европы. Но уже один торжественный холст Якопо — «Подеста Маттео Соранцо» — и пейзажи многих других холстов его и его сыновей заслуживают того, чтобы переночевать одну ночь в тихом городке и выйти утром на его полную горной свежести площадь. Пейзаж самого Бассано прибавляет тогда новое очарование к пейзажам его мастеров. Улицы и площади города полны изумительно расписанными фасадами домов, каких не встретить даже ни в Вероне, ни в Тревизо. Чистота альпийского воздуха сохранила эти сельские фризсы Якопо да Понте на *riazzotto del Monte Vecchio*³⁶¹ в Бассано, в то время как венецианская влажность оставила лишь слабые следы от фресок Джорджоне на фасаде *fondaco die Tedeschi*³⁶². Лепящиеся по холму здания Бассано, густую зелень окружающих его садов, равнины Венето, расстилающиеся у его подножия, и речную долину, уходящую в недра столь близких к нему Альп, — все это видим мы не в свете тех магических вспыхиваний, которые так любили все три Да Понте, но в ровном свете яркого осеннего дня. Тешившие свой глаз сказочностью красок, Бассано пленялись этой покойной силой земли. Поток сельской жизни, катящийся так же неустанно и мощно, как эта Брента, под

старинным деревянным мостом, извергнув их однажды среди искусственностей и украшенностей Венеции. И в залы правительств, в пышные церкви, в покои патрициев пришли вместе с ними зрелища гор и небес, веяния полей и пастбищ, топот копыт, крик деревенских пастухов, все голоса бессловесных подданных *La Serenissima*.

Вилла Мазер и вилла Эмо

Ни одна из вилл Палладио, рассеянных между Адиджем и Пьяве, не известна так, как вилла Мазер. Сравнительно многие побывали на ней, сойдя для того на станции Корнуда беллунской железной дороги или преодолев десятка два километров, отделяющих Мазер от Кастельфранко. Причина известности виллы — украшающие ее и превосходно сохранившиеся фрески Веронезе. Это далеко не единственные фрески в ряду тех, которыми Веронезе и его ученики и последователи расписывали в свое время палладианские виллы. Но в то время как лишь фрагменты росписей остались, по-видимому, на вилле Мальконтента, в то время как руку неутомимого Баттиста Дзелотти, скорее, чем руку Веронезе, видят исследователи в росписях виллы Годи-Порто в Лонедо и виллы Эмо в Фанзоло, никто не решится оспаривать ни сохранности, ни принадлежности самому великому Паоло фресок Мазера.

Вилла Мазер значительна, кроме того, в своей истории. В прошлом была известна она как вилла Барбаро, потому что строителями ее были два брата Барбаро, знаменитые в летописях венецианского расцвета. Маркантонио Барбаро, государственный деятель и дипломат, посол Венецианской республики при короле Франции, был собственником виллы Мазер. Но владение ею он делил со своим старшим братом, Даниеле, которому, несомненно, и принадлежала вся артистическая инициатива в деле строительства и украшения. Одной из замечательнейших фигур венецианского чинквеченто был этот Даниеле Барбаро, которому *Yriarte* недаром посвятил свою книгу «*La vie d'un patricien de Venise*»³⁶³. Он родился на пять лет раньше Палладио и умер за одно десятилетие до его смерти. Всю жизнь он был верным другом и покровителем гениального архитектора,

одним из первых оценив его искусство. Нет такой области интеллектуального любопытства, в которой не работал бы Даниеле Барбаро, будучи попеременно математиком, философом, слагателем стихов, историком и дипломатом. Свои литературные и художественные досуги мессер Даниеле мирил со службой Республике, и его донесения в качестве венецианского посла в Англии изобличают одновременно политическую прозорливость и живую наблюдательность, выделяясь тем даже среди других донесений, которыми так справедливо прославлены в истории венецианские дипломаты. Но темперамент Даниеле не увлекал его в той степени к делам государственным и военным, в какой был предан им Маркантонио. Разнообразные таланты старшего Барбаро были весьма кстати оценены папой, который возвел его в сан кардинала и назначил на почетную кафедру Аквилейского патриарха. Для нас среди этих талантов особенно интересны те, которые позволили старшему из двух Барбаро быть переводчиком и комментатором Витрувия, ибо мы не можем сомневаться, что этот труд был исполнен им при самом близком участии Палладио.

Никто не стал бы упрекать нынешнего собственника виллы Мазер г. Джакомелли за то, что он не обставил ее комнат и не убрал ее стен так, как мог это сделать монсеньор Даниеле. Палладианская вилла не сохранила ничего из той мебели, которой она некогда была переполнена, из тех гобеленов и зеркал, которые были для нее куплены, из тех книжных сокровищ, которые были на ней собраны, из тех картин, которые были для нее заказаны. Фрески Веронезе являет она рядом с предметами нынешнего обихода в обстановке современной «комфортабельности», быть может, лишенной к тому же той благородной простоты, которую умеют поддерживать графы Вальмарана в своей вичентинской вилле и графы Эмо Каподилиста в своей вилле Фаноло.

На вилле Мазер живут люди нашего века, и, если внешность их жизни плохо согласуется с росписями Веронезе, это не их вина. Не является ли странным несоответствием присутствие здесь и нас, посетителей виллы, любезно допущенных обозреть ее, в наших одноцветных и пуритански-эгалитарных костюмах рядом с великолепно одетыми пажами и дамами, которых написал Веронезе на фоне несущей

ществующих дверей ради удовольствий искусного trompe l'oeuil. И небо плафонов Мазера, с его зеленеющей лазурью и золотом облаков, с его красноватыми телами богов и переливающимися радугой драпировками аллегорий, — разве это небо нашей теперешней унылой планеты!

Невероятный и невообразимый среди нашего обихода Веронезе оказывается, однако, каким-то родным братом наших художников. Делакруа нашел бы многие свои мечты осуществленными на вилле Мазер, и Сезанн подписался бы под плодами и листьями, написанными на ее стенах. Живописное возрождение, которым Делакруа, Мане и Сезанн прославили XIX век, бессознательно продолжило оборвавшуюся раньше времени венецианскую традицию. Сами того не зная, великие живописцы недавнего прошлого оказались классиками, венецианцами. Они не были долгое время поняты и оценены не только оттого, что критика была слепа по отношению к будущему, но и оттого, что она слепо не видела прошлого. Какого Тициана, какого Тинторетто в самом деле видим мы при беглом обзоре наших знаменитых галерей, где одинаковая почернелость красок и одинаковая пожелтелость лака сообщает всему «канонический» музейный тон? Подлинный Тинторетто был несомненно за тысячу верст от этих черных, бурых и асфальтовых холстов, носящих его имя, но являющих лишь руины его искусства. Лишь после терпеливых розысков и прослеживаний того, что счастливо сохранилось местами из его красок, можно угадать истинную его палитру. И только после свидетельства мадридского Прадо, где условия воздуха предохранили краску от разрушения, можно узнать подлинный колорит Тициана.

Веронезе кажется обыкновенно менее пострадавшим от времени, и посетители галерей считают себя достаточно погрузившимися в колористические блаженства перед холстами его пиров и празднеств. Но пусть взглянут они на стены виллы Мазер, сохранившие краску Веронезе почти совершенно такую же, какой была она в дни Даниеле Барбаро. Пусть взглянут они на эти смелые сопоставления чистых, беспримесных колеров, на это полное отсутствие какой бы то ни было условной тени, на эти пронзительные цветовые ноты и живописные диссонансы, объемлемые торжественной общей гармонией, в которой все вместе так

природно и вольно «устраивается» на стенах виллы Мазер. Пусть взглянут они и пусть поймут тогда, быть может, впервые искусство Паоло Веронезе и вместе с тем оценят героические усилия мастеров, положивших, как Сезанн, в наши дни свою жизнь, чтобы возродить настоящую живопись из небытия.

По своему темпераменту, по всему душевному складу Веронезе представляется близким к живописцам современности. В этом великолепном как будто бы венецианце было нечто от парижской богемы XIX столетия. Все биографии Веронезе рисуют его простодушно и всецело преданным делу живописца, не желающим знать никаких ограничений своему искусству со стороны церковной традиции, не стремящимся ни превзойти во что бы то ни стало своих соотечественников, ни угнаться за такими всеобщими знаменитостями, как Микеланджело. Веронезе был равнодушен к почестям и земным благам, и скромная надгробная плита его в полу Сан-Себастьяно составляет такой необходимый контраст рядом с блеском его живописи в сакристии. Он был свободен от тяжелой умственности гуманизма, от суеверий величия и предрассудков вельможности, которыми был полон Тициан. Судьба не наделила его особенно щедрым воображением или особой глубиной души. Круг замыслов его невелик, и мир фантазий его не безграничен, но ни в каком ином не медлим мы так охотно и, выйдя из него, никогда больше не встретим такой чистоты живописных восприятий, не принесенных в жертву божественному или человеческому разуму. Палладио, очень любивший венецианского живописца, должен был смотреть на него как на своего младшего брата не только от одного того, что был на десять лет старше его. Сам вичентинский архитектор шел в своей жизни другим путем, и вилла Мазер, где Веронезе растворился в мгновенных радугах фресок, являет нам логический этап искусства, полного иных интеллектуальных энергий. В деятельности Палладио нет более важного момента, чем то единство концепций, охватывающее живое и многообразное движение частей, к которому пришел он в последних своих виллах, как вилла Эмо в Фанзоло, вилла Барбаро в Мазере, вилла Бадоев в Фратта Полезина и вилла Триссино в Меледо. Здесь именно нашла свое полное выражение идея

единого здания виллы, включающего как центральный «господский дом», так и все службы и хозяйственные помещения, соединяемые с центральной частью двумя крыльями, которые имеют начертание прямой, ломаной или закругляющейся линии. Вариация назначений, для каких служит здесь каждая живая клетка целостного организма виллы, осуществляется логически не только ее местом в плане, но и ее местом в пространстве: вариация уровней всегда подчеркивает не геометричность, но природность, отличающую архитектурную мысль Палладио.

Тип деревенского дома с двумя крыльями и боковыми павильонами распространился весьма широко в те годы, когда так называемый «неоклассицизм» воскресил интерес к искусству великого зодчего. Мы встречаем его зачастую в русских усадьбах конца XVIII и начала XIX столетия. Но ясно, что мы имеем здесь дело лишь с модой, заимствовавшей внешность палладианской виллы, но не понявшей ее важнейшей сущности. Русское усадебное строительство не могло искренно и серьезно стать на точку зрения Палладио, объединявшего в одном здании весь комплекс помещений, сочетавшего под одной крышей все надобности и проявления венецианской летней жизни. Ни условия нашего климата, ни характер нашего громоздкого старинного усадебного быта не допускали этого. Порттики, связывающие крылья с центральной частью, и внешние лестницы, соединяющие различные уровни, были нелепостью в русской обстановке. Архитекторы, украсившие сто — полтора столетия тому назад столько русских губерний палладианскими фасадами, оказались верными своему веку в том, что и в этих фасадах искали лишь декоративного и театрального впечатления.

Немногие из них поняли, кроме того, насколько был поглощен гений Палладио проблемой единства. К каким изумительным решениям приходил великий архитектор, стремясь направить к общему центру широко раскинутые крылья своих вилл! Изучая его планы и проекты, мы видим, с какой творческой новизной и смелостью Палладио изобретал боковые павильоны, замышляя их так, чтобы, заканчивая здание, они не могли отделиться от него и жить отдельной жизнью. И, стоя перед одним из живых его фасадов — перед этим фасадом виллы мессер Маркантонио и монсьёра Даниеле Барбаро, не можем мы не признать,

что излюбленный ими строитель достиг здесь единства архитектурной идеи, заповеданного ему древними, и, быть может, еще большего единства, кроме того, с этим небом, с этой зеленью садов, с этим фоном полого поднимающихся холмов, с этим горизонтом венецианской равнины.

Есть нечто в особой украшенности виллы Мазер, в обилии ее статуй, в пышной лепке ее фронтонов, в нарядном мотиве ее павильонов, в причудливости декорации, которую создал Алессандро Виттория в ее саду, что соответствует росписям Веронезе и вельможным вкусам обоих Барбаро и что в то же время несколько заслоняет чистоту архитектурной мысли Палладио. Более простая, более скромная и строгая вилла Эмо близ Фанзоло, не свидетельствует ли она о каких-то еще более безукоризненных гармониях, не являет ли она гений Палладио в одном из его еще более несомненных совершенств?

Дорога, ведущая из Кастельфранко в Азоло, приводит нас почти к самой вилле графов Эмо Каподилиста. Мы вступаем в заросший высокой травой ее двор и оказываемся перед фасадом, состоящим из центральной части, с фронтоном, покоящимся на четырех дорических колоннах, и двух боковых портиков, увенчанных на концах маленькими павильонами. С религиозным благоговением хранят владельцы виллы свое родовое жилище и создание великого художника. Ни реставрация, ни перестройка не коснулись посеревших от времени и непогод стен виллы Эмо; лишь зеленый плющ или поставленные в кадках темные деревца украшают ее портики или ее великолепную лестницу, поднимающуюся с земли во всю ширину фронтона.

Вилла Эмо — не приют сельских муз и богов, каким более чем человеческим жильем может казаться вилла Ротонда в Виченце. Ею надо вечно любоваться и вместе с тем в ней хочется жить. Сама она как бы олицетворяет все благороднейшие инстинкты жизни. Мы гордимся быть в числе живущих, гордимся быть людьми, когда проходим в сладостной тени ее портиков, где эхо повторяет звук наших шагов, отзываясь живым и ласковым голосом самих стен Палладио. Гений великого венецианца внушает нам здесь тот неистребимый оптимизм, которым полна и в самом своем умирании Венеция.

На Бренте

Надо иметь большую твердость характера, чтобы, очутившись в Падуе и ночуя в одном из альберго пьяццы Гарибальди, устоять перед призывом Венеции, являющимся здесь в образе трамвая, который перед самыми окнами гостиницы каждый час отходит в Фузину, где пересаживаются его пассажиры на венецианский *varopetto*³⁶⁴, доставляющий их в каких-нибудь полчаса к Сан-Марко. Уступивший своему желанию будет вознагражден за это не только тем, что приблизится к Венеции точно таким путем, каким приближались к ней старинные путешественники, спускавшиеся к каналу Бренты в знаменитом *burchiello*³⁶⁵, но и тем, что хоть из окна вагона взглянет на места, которых грешно не знать каждому, кто хочет знать Венецию.

Эти места заслуживают и специальной поездки из Венеции, быть может, не одной даже, но многих. Забытые в планах обычных туристов, они ждут своих энтузиастов, своих исследователей, которые воскресили бы их историю, ушедшую в архивы, и их топографию, искаженную современностью. Когда в хранилищах венецианских антиквариев, гнездящихся в старинных дворцах на Каналь Гранде и уже столько десятилетий распродающих достояние прошлой Венеции, встречаешь каменных карликов в высоких ботфортах и широкополых шляпах и каменных амуров с рогом изобилия, тогда невольно думается с грустью, какая еще из вилл канала Бренты перестала существовать вслед за другими, какую горячо выкрашенную стену не венчают более эти мимические уродцы и маленькие гении, на плечи которых столько венецианских осеней роняло желтые листья платанов? Какая из вилл рассталась с этой пышной железной решеткой, с этими зеркалами в затейливо извитых рамах, с этими стеклянными фонарями и люстрами, увешанными толстыми кусками хрусталя, с этими вызолоченными деревянными подсвечниками и с этими покрашенными синей и белой краской стульями, видевшими на берегах Бренты столько концертов и столько карточных партий, столько комедий жизни и сцены, столько любовных или политических интриг!

Тот, кто захотел бы повторить опыт старинных составителей «*Delizie del fiume Brenta*»³⁶⁶, был принужден бы написать

длинный мартиролог венецианской виллы. Мира и Доло, Фиессо и Стра, мимо которых пробегает электрический трамвай по пути от Фузины к Падуе, существуют более в воспоминаниях, в записках путешественников XVIII века, в пожелтевших письмах архивов, чем в той действительности, которую являет нынешний день. Мы стали бы тщетно искать теперь многих и многих летних жилищ, которыми так гордились на берегах Brentы знатнейшие венецианские фамилии. Другие пребывают в меланхолическом запустении, обратившись с течением времени в хозяйственные фермы или служа надобностям нынешней скромной villegiatura, столь далекой от всех волшебств былого венецианского лета. В июле или августе пустела Венеция сеттеченто, закрывались до Дня святой Екатерины ее театры и игорные дома, владельцы потайных casino запирали их на ключ, комедианты и певцы покидали город и иностранцы переставали появляться в его гостиницах и кофейных. Патриции спешили в свои поместья на terra ferma³⁶⁷, бесчисленные фриуланские нобили возвращались в свои глухие углы вздыхать о расходах минувшего сезона. Адвокаты, литераторы, проповедники, куаферы, учителя танцев и учителя музыки, поставщики удовольствий следовали примеру моды и обычая, указанному знатью Республики. В этой толпе преобладали, конечно, нелюбители дальних путешествий. Большинство из тех, кто оставлял Венецию, спешили осесть в нескольких часах пути от нее.

Эфемерная жизнь закипала на два-три месяца между Венецией, Тревизо и Падуей. Доло и Мира превращались в столицы летних увеселений. Вокруг торжественных патрицианских дворцов, носивших громкие имена, возникали более скромные виллы простых смертных, где проводили время не менее сумасбродно и весело. Казанова и Кроче были гостями тех и иных, один — покоря сердца, другой — опустошая кошельки. «Во многих широко открытых домах Мира, — повествует Мольменти, — стол был всегда накрыт для гостей, которые стекались целыми толпами; оживленнейшие беседы и встречи здесь не прекращались ни днем ни ночью; в зале, где стоял клавесин, когда угодно можно было застать избраннейший концерт; в другой зале всегда были готовы игорные столы; рядом с ней находился буфет, и, в то время как все развлекались каждый сообразно

своим склонностям, хозяйка дома переходила из комнаты в комнату с корзинами фруктов, которые предлагала она гостям. В большинстве мест *villegiatura* имелся, кроме того, театр, где ставили комедии и оперетты».

Гольдони в своих мемуарах рассказывает об импровизированном летнем театре, который устроил на своей великолепной вилле граф Видман и в котором самому автору пришлось впервые выступить в качестве актера: «Остаток лет я провел в Баньоли, очаровательном месте окрестностей Падуи, принадлежащем графу Видману, венецианскому нобилю и управляющему владениями императорской короны. Этот богатый и щедрый патриций всегда увозил туда с собою многочисленное и избранное общество. На его вилле ставились комедии, в которых сам он принимал участие, и при всей его обычной серьезности едва ли, однако, можно было бы найти более ловкого и веселого арлекина, чем он. С величайшим тщанием он изучал игру великого Сакки и подражал ему изумительно. Я сделал несколько набросков для этого домашнего театра, но сам ни за что не решался выступить на сцене. Некоторые дамы из нашего общества все же уговорили меня взять роль влюбленного, я согласился, и им было над чем позабавиться и посмеяться на мой счет!..»

О музыке, которой так усердно занимались на берегах венецианской реки, нам свидетельствуют страницы записок Бекфорда, мечтателя и визионера, отвращавшегося в годы молодости от «искусственностей» Мира, но умевшего ценить нежность пейзажей Бренты и впадать в экстаз перед ариями *virtuose*³⁶⁸. «Часовой переезд от острова Сан-Джорджио ин Альга, — пишет он, — доставил нас к берегу у Фузины как раз в том месте, где воды Бренты смешиваются с морскими водами. Река эта течет тихо в зеленых берегах, затененных тополями; виноградные лозы увивают здесь каждый ствол и перебрасываются от дерева к дереву красивыми гирляндами. Ковры ароматных трав и ирисов спускаются к самой воде, прерываясь иногда камышом и осокой. Утро продолжало быть безмолвным, пока мы поднимались так вверх по течению, и ни малейшее дыхание ветерка не колебало воздуха; все было покойно и неподвижно, как поверхность реки. Ни единого звука не улавливал мой слух, за исключением возгласов лодочников, перекликавшихся со стражею шлюзов. Я не заметил покамест ни одного жилища и не

видал вообще ничего, кроме зеленых изгородей и полей маиса, окаймленных виноградниками и тополями. Было уже не рано, когда наша лодка скользила мимо Мира, селения дворцов, сады и парки которых великолепно постольку, поскольку могут сделать их таковыми статуи, террасы и вазы далеки от того, чтобы назваться зрелищем сельского вида.

Подобные искусственные зрелища не слишком захватили мое внимание; мы пробыли там не более, чем потребовал наш обед, и достигли Доло за час до захода солнца. Пройдя большие шлюзы, ворота которых отворились с громовым шумом, мы продолжали наше путешествие вдоль мирной Brentы, катящей свои тихие воды сквозь густые заросли. Был уже почти вечер, когда мы добрались до Фиессо, и, так как с реки поднялся туман, я едва мог различить торжественный фасад дворца Пизани. Вилла Корнаро, куда мы были приглашены ужинать, выступила перед нами из густых масс зелени, на которые я глядел с наслаждением, пока они погружались в сумрак. Мы провели некоторое время в павильоне, раскинутом перед главным входом, вдыхая свежесть рощ после недавно прошедшего дождя. Ла Галуцци пела после того композиции своего отца Ферандини, исполнив их с поразительной силой; ее щеки горели, ее глаза блистали, все лицо ее выражало наитие и вдохновение. Я забыл время и место, пока пела она. Уже ночь успела прокрасться далеко, прежде чем я очнулся от моего экстаза...» И, не насытившись вдосталь одним вечером музыкальных блаженств на вилле Корнаро, Бекфорд спешит возвратиться туда при первой возможности. «Солнце едва село, когда мы прибыли вновь в Фиессо. Эфир неба сиял огнем заката, и аромат сходящихся сводами аллея лимонных деревьев был восхитителен. Под ними прогуливался я в прохладе сумерек, в то время как ла Галуцци исполняла свои чарующие мелодии. Она пела до тех пор, пока прелесть вечера не увлекла нас всех из зал виллы к берегам Brentы. Глубокое спокойствие царило на водах и в рощах, и лунный свет освещал полный бесконечного мира пейзаж. Мы ужинали поздно, и, прежде чем Галуцци успела повторить мои излюбленные арии, занялась утренняя заря».

Ни импровизированные комедии с участием Гольдони, ни арии несравненных prima donna не ожидают более нынешнего путешественника на берегах Brentы. Искусственности

Мира, испугавшие Бекфорда, и натуральности Фиессо, пленившие его, в равной мере существуют лишь в нашем воображении. Но что мешает нам повторить начало его поездки и в точно такой же тихий, затаивший дыхание день вступить на пустынный берег Фузины! Все так же, как в былые дни, лежит здесь лагуна гладким, пленительно сверкающим зеркалом, все так же недвижим канал Бренцы и так же ловят малейшее дыхание ветерка его меланхолические камыши. Свисток парохода и шум трамвая лишь на одно мгновение здесь нарушают тишину, в которой отчетливо различаем мы крики водяной птицы и звон косы далекого косца.

Гребцы венецианских лодок и кормчие падуанского *burchiello* не перекликаются более в этих зеленых берегах с былым оживлением, но и сейчас случайный оранжевый парус, наполнившись вечерним бризом, влечется и медленно скользит перед Мальконтентой. С бесконечным восхищением обходим мы кругом эту палладианскую виллу, построенную для Николо и Луиджи Фоскари. Генрих III, французский король, был гостем Мальконтенты в дни бегства своего из Польши во Францию. Отсюда выступил он для торжественного въезда в Венецию в августе месяце 1574 года — того въезда, который дал повод Республике на исходе ее золотого века явить в ряде неописуемых празднеств все свое государственное великолепие.

Надпись на южном фасаде виллы хранит память об этом событии. Сохранились старинные гравюры, на которых Мальконтента изображена с боковыми хозяйственными постройками, ныне не существующими. Они не составляли единого целого с виллой, и сама она не принадлежит к тому совершеннейшему типу виллы с двумя крыльями и павильонами, к которому пришел несколько позднее Палладио в своих виллах Эмо, Барбаро и Бадоев. Задумана она была им как изолированный дворец с высоким перроном, несущим портик из шести ионических колонн, увенчанный фронтоном. Две боковые лестницы, из которых одна перестала существовать, дают доступ на этот перрон. Ионический портик Мальконтенты принадлежит к чистейшим и счастливейшим созданиям Палладио: есть нечто от девственной архаичности в пропорциях его, и если в портиках виллы Ротонда жива мечта архитектора о Риме Августа или Траяна, то вилла Фоскари вся светится суровой улыбкой старого республи-

канского Рима. Воскреситель великих искусств прошлого, Палладио, как всегда, является одновременно и новатором; все сделанное им, как всегда, вместе с могущественнейшей традицией отмечено острым своеобразием, смелым искажением — южный фасад Мальконтенты украшен лишь живописным размещением окон, и кто иной решился бы на эти необычайные и новые ритмы теневых оконных пятен, кроме гениального вичентинского инвентора! Фрагменты фресок, близких к Веронезе, освобождены недавно из-под штукатурки на вилле Мальконтента. Берега Brenty не лишены, таким образом, ни архитектурных, ни живописных наследств Венеции. В часе пути от Мальконтенты глядится в воды реки колоссальный палаццо Пизани, известный в летописях венецианского сеттученто как вилла Стра. Здесь все задумано в монументальном масштабе, который пленил, должно быть, Наполеона, сделавшего палаццо Стра резиденцией Богарнэ. Широкие аллеи и огромные платаны хранят до сих пор императорский вид, и сам буксусовый лабиринт кажется нам геометрической шуткой торжественного и рационального века. Венеция, еще живущая в более скромных виллах и поныне окружающих Фиессо и Стра, не исчезла ли она здесь, чтобы уступить место чему-то иному? Но мы видим ее еще раз в главном зале палаццо Стра, где Тьеполо написал один из своих лучших плафонов, где в лазоревостях и жемчужностях неба раскидываются исторические триумфы Пизани, соединившие дожей, посланников, адмиралов и полководцев с аллегорическими фигурами всех разновидностей славы и преуспевания, с невероятными пышностями всевозможных убранств, с улыбками женщин, столь неожиданно глядящих на нас из углов огромной залы и столь же соблазнительных, как сама Венеция.

В лагуне

Искатели старой Венеции охотно посещают острова лагунного архипелага. Искажено уродливостями современного курорта Лидо, видевшее сто лет назад уединение Бекфорда и Байрона, погиб прекрасный островок Санта-Елена у восточной оконечности города, застроенный металлургическим заводом, который к тому же заброшен, не начав существо-

вать. Джудекка и Мурано немало пострадали от времени, лишившись многих своих садов и своих Casino, тешивших венецианцев восемнадцатого века. С волнением вступаем мы в тот почти единственно уцелевший сад на Джудекке, куда позволяет проникнуть нам любезность счастливого англичанина, владеющего им. Анри де Ренье нашел здесь одну из лучших страниц своей прозы. Как и героям его романа «La peur de l'Amour»³⁶⁹, нам дышат влажными ароматами розы заботливо поддерживаемого цветника. Горький запах вечнозеленых кустарников смешивается с солеными веяниями Адриатики. Низкие аллеи отбрасывают длинную тень в час заката, и ни с чем не сравнимый покой царствует здесь над этим пустынным берегом и над этим бледным пространством лагуны.

Из сада на Джудекке видны маленькие лагунные острова: Сан-Ладзаро, обитаемый армянскими монахами, Сан-Серволо и Сан-Клементе, занятые приютами для душевнобольных, Сан-Спирито, гордившийся в XVI веке церковью Сансовино и картинами Тициана, ныне служащий пороховым погребом, Повелья, отмеченный своей высокой Кампаниле. Узкая полоса земли тянется за ними — тот естественный мол, который ограждает лагуну со стороны моря и делает возможным самое существование Венеции. Не только история, но и география венецианской лагуны выделяет ее из всех других мест нашей планеты. В опыте веков обитатели этого странного побережья, которое не есть ни суша, ни вода, но и то и другое вместе, познали его особенную природу. Они отвели в стороны реки Brentu, Силе и Пьяве, образовавшие лагуну с незапамятных времен, но и грозившие постепенно завалить ее своими отложениями. Они укрепили тот естественный песчаный барьер, который простирается от Бурано до Кьоджи, усилив его в самых узких местах каменными murazzi³⁷⁰. Они углубили и очистили проходы, которыми лагуна сообщается с морем, так называемые Порто ди Кьоджа, Порто ди Маламокко, Порто ди Лидо и Порто ди Тре Порти, заставив их служить целям навигации. Они изучили те подводные каналы, которыми морской прилив проникает два раза в сутки в лагуну и распространяется в ней, неся ее водам жизнь и дыхание. И так как в часы отлива плавание возможно лишь по этим невидимым ка-

налам — они обозначили их рядами *rali*³⁷¹, составляющих незабываемую черту лагунного пейзажа.

В книге историка и энтузиаста Венеции Horatio F. Brown³⁷², названной им «Жизнь в лагуне», читатель найдет полные глубокого интереса подробности венецианской природы и венецианского быта — топографию вод, историю гондолы и *traghetto*³⁷³, рассказ о регатах, процессиях, поверьях и песнях венецианского люда, живущего веслом и парусом. Без всякого красноречия английский автор заставляет нас мечтать о поездках в лагуне. Мы вспоминаем вместе с ним свежесть утр, наполнявших ветром наш парус, и легкий рокот воды, стучавшей в дно быстро скользящей лодки, мы воскрешаем в памяти вечерние огни, разлитые вокруг нашей гондолы по неподвижной поверхности лагуны. Мы видим вновь перед собой маленькие городки, уснувшие на косе взморья, — Маламокко, Сан-Пьетро ин Вольта, Пеллестрина с коричневыми или белыми домами и черными сетями, простертыми вдоль набережной, где причалены свернувшие свои рыжие паруса вместительные *bragozzo*³⁷⁴ — маленькие первоначальные Венеции, пахнущие рыбой, овощами, смолой и солью, без прославленных дворцов и церквей, без картинных галерей и достопримечательностей, без иностранцев и творимой ими суеты сует...

Кьоджа, вторая столица венецианской лагуны, первенствует среди этих поселений рыбаков и мореходов. Почти все сообщение былой Венеции с югом Италии и с заморскими владениями Республики шло некогда через Кьоджу. В восемнадцатом веке город кишел всеми теми, кто избегал иметь дело с венецианской полицией, но стремился быть поближе к Венеции. Сюда стекались контрабандисты, банкроты, шулера, ростовщики, шарлатаны и поставщики запрещенных удовольствий. Казанова не раз оказывался гостем лагунного городка и посетителем его странных притонов. Но рядом с этой эфемерной Кьоджей сеттеченто пребывала другая, провинциальная и патриархальная, извечно тихая рыбацья и нищенская, которую вспоминает в своих мемуарах более степенный Гольдони.

«Кьоджа, — рассказывает он, — это город, находящийся в восьми лигах от Венеции и так же, как она, выстроенный на сваях. Там насчитывается сорок тысяч жителей всякого рода, рыбаков, мореплавателей, женщин, делающих кружева

и позументы, коих производство значительно здесь, и лишь весьма малая часть этого населения не принадлежит к числу простого народа. Все обитатели городка делятся на два сословия: богатых и бедных. Все, кто носит парик и плащ, принадлежат к числу богатых, те же, у кого есть только шапка на голове и на плечах куртка, считаются бедными, и сплошь и рядом у этих последних бывает раза в четыре больше денег, нежели у первых...»

Еще проще, еще беднее нынешняя Кьоджа, чем в дни Гольдони, лишившаяся своего прежнего значения морского порта и утратившая половину своего прежнего населения. Художники и любители живописностей ищут впечатлений вдоль каналов ее, заставленных рыбацкими лодками — солидными *bragozzo* и тяжелыми *trabaccolo*³⁷⁵. Бесчисленные сети вычерчивают свои черные узоры на плитах ее набережных, в то время как набежавшая из близкой Адриатики волна тихо колеблет сплетение мачт и снастей в ее небе. В грязных переулках ее, заваленных неназываемыми отбросами земли и моря, черноволосые женщины сидят кружками на соломенных стульях, занятые рукоделиями, перекликающиеся на тягучем диалекте или поющие жалобные речитативы. В одном из таких кружков вдруг вспыхивает ссора, и целые часы тянется артистическая перебранка, мешающая имена всех небесных святых с существительными и прилагательными, которых не включил, конечно, Гольдони в свои «*Varuffe Chiozzotte*»³⁷⁶. Но вечер смиряет словесные состязания женщин, нередко переходящие в потасовку, на которую с мудрым беспристрастием спокойно поглядывают их мужья, братья и возлюбленные. С необыкновенной торжественностью разливается вечернее золото в небе Кьоджи, пока лиловый сумрак сгущается в ее тесных улицах. Одна за другой, развернув благородным движением морской птицы свои паруса, рыбацьи лодки выходят из ее каналов. Оранжевые, рыжие, табачные паруса, огневеющие в лучах заходящего солнца, скользят вдоль набережных, являя нам традиционные свои росписи — звезды, деревья, фигуры архангелов, изображения сирен и зверей геральдики. Нежнейше-голубая простирается лагуна, и вскоре лишь два-три перистых розоватых облачка да успевшие удалиться оранжевые паруса еще удерживают свет зари. Еще немного,

и все темнеет, зажигаются огни на водяных знаках, синий вечер сменяет краткий и волшебный миг голубого вечера.

Мечтающие о какой-то еще более старой Венеции, о георических и первобытных эпохах лагунного архипелага, которыми вдохновлялся д'Аннунцио, когда писал свое «La Nave»³⁷⁷, ищут следов древнего Альтинума на северном конце лагуны и посещают великую базилику на островке Торчелло. Подле царственных византийских мозаик, подле сурового столпа Кампаниле так тихи там воды, так ароматно сено, собранное с островных лугов, так душисто молодое вино, выжатое из вот этих лоз, прогретых солнцем и надыхавшихся морским воздухом. Летние грозы, спустившиеся с Альп, как-то особенно часто проходят над Торчелло, будя эхо его исторических камней и отражая зигзаги молний в потемневшем зеркале его лагуны. И когда умолкает гром и туча уносится к Бурано, чтобы дальше развеяться над Адриатикой, возвращается маленький остров в свой вечный плен тишины и забвения.

«O beata Solitudo! O sola beatitudo!»³⁷⁸ — такой надписью отмечен вход во францисканский монастырь, расположившийся на другом северном острове лагуны, Сан-Франческо дель Дезерто. Его пинии, его кипарисы, самый песок его пологих берегов незабвенны для того, кому понятна святость тихих минут. В подвижническом опыте святого Франциска и в повседневности, владеющей нами, не равно ли блаженны те мгновения, когда среди всеобщего молчания не безмолвствует лишь речь человеческого сердца? Венецианская лагуна, окружающая нас бесконечностью вод и небес, сливающихся между собой без всякого перерыва на полуденном горизонте, есть та обетованная страна безмолвия, в которой каждому впервые слышится внутренний голос его души.

Офорты Каналетто

Любовь к природе — чувство, кажущееся новым, прерогативой последнего века, нашего прелесть в пустынях римской Кампании, прославившего море Сорренто, скалы Капри, озера Шотландии и горы Швейцарии. Со дней Руссо, этого поистине «отца всяческих зол», человечество открыло

в себе чувствительные струны, которых с тех пор не уставало касаться. Не научившись быть ни более добрым, ни более мудрым, оно приобрело способность замирать в восторге перед красивым видом.

Мы заблуждаемся, конечно, когда принимаем эту способность за чувство любви к природе, в котором будто бы было отказано античности и Возрождению. На самом деле она есть не что иное, как свидетельство нашего разрыва с природой. Оказавшись вне природы, мы научились глядеть на нее со стороны, что невозможно было для людей античности и отчасти Возрождения, сливавшихся с ней в одно целое. Перестав понимать ее язык, мы, в силу неизбежного антропоморфизма, наделили ее своими собственными чувствованиями и помышлениями. Перестав слышать ее голоса, мы заменили их своей риторикой. Мир онемел с тех пор, как перестали шептаться дриады лесов и нимфы речных источников, заглушенные нестройными хорами наших прозаиков и поэтов.

Нами утрачено вовсе чувство стихии, составляющей первооснову мира. Огонь, воздух, вода и земля перестали восприниматься нами как «элементы» всякого бытия еще задолго до того, как растворились они в схоластике научного мирозерцания. Если XVII и XVIII века не знали и не разделяли полностью наших печальных истин, то они многое подозревали в них. Открытия химии и учение Церкви давно соперничали между собой в заботах о мироощущении, отличном от того, какое знает дельфин, играющий в соленых безднах моря, птица, пьющая воздух в полете, саламандра, вечно рождающаяся в пламени, и дерево, глубоко пускающее корни в благодетельную землю.

Люди Возрождения были прозорливее нас; среди них венецианцы сохранили особенно долго и в особенной чистоте инстинкт стихии. Они всегда были амфибиями воды и воздуха. Венецианский мир расположился где-то по линии, делящей лагуну и небо. Переливы красок венецианского колорита рождены зеркальностью и текучестью этого мира. Камни Венеции приобрели подвижность: живописец видел их в меняющемся зеркале вод или в струистой призме воздуха. Все окружающее его казалось созданием особой венецианской стихии, пронизанной серебристым светом, осязаемой, как тончайший шелк.

Ни лучезарные закаты Веронезе, ни жаркое дыхание Тинторетто, ни пленительные краски вечных утр Тьеполо не передают в такой степени стихию венецианского пейзажа, как скромные офорты Каналетто. Зыблущиеся линии их улавливают живой ритм ее колебаний. Серебро венецианского света разлито по их шелковистой поверхности. Архитектурные формы струятся вместе с воздухом, слагаясь и возникая из той же первоначальной основы. Струится каскадами сама земля, и здесь Каналетто достигает положенного ему предела: как верный сын Венеции, амфибия, живущая между водой и небом, он не умел воображать землю.

Какое место занимают эти странные подчас произведения в творчестве уверенного, спокойного и ровного изобразителя венецианских видов и примечательностей? Ни в одной из своих картин Каналетто не уклоняется ни на йоту от занятой им позиции несколько официального «портретиста Венеции», наполняющего ясно написанными vedute³⁷⁹ галереи континентальных князей и островных милордов. Сколь многим из людей нашего поколения беспокойный, вечно ищущий эффектов света и краски Гварди казался интереснее и значительнее своего более монотонного предшественника. Но думать так мог только тот, кто не знал подлинного Каналетто, не пожелавшего открыться всем в своих картинах и с тем большей удивительностью раскрывшегося немногим в своих офортах.

«Vedute, altre prese da i luoghi, altre ideate» — «Виды, одни — исполненные с натуры, другие — вымышленные» — так начинается посвящение, которым Каналетто сопроводил собрание офортов. Долю действительности и долю вымысла он примирительно сравнивает в этих словах. Но стоит взглядеться в офорты, чтобы увидеть, как инстинктивна в них глубочайшая сторона венецианской действительности, стихийная первооснова ее и как всецело очарованы вымыслом сознание и воля художника. Не зарисованные с натуры виды Мальгеры, Доло, канала Brenty, сансовиновской «Либерии» или тюрьмы Да Понте («Prison»³⁸⁰) запоминаются навеки нам, но те странные офорты, которым тщетно было бы искать точного и определительного имени.

Из-под аркад, проросших травами руин, глядим мы в сторону моря, отмеченного парусом и мачтами рыбацких судов.

Венецианский дом с характерными трубами и площадкой на крыше (altana) возвышается перед нами, бросая тень на обломанный фронто́н с увенчивающей его фигурой; правее — вросшая в землю триумфальная арка, и еще правее — здание, которое могло быть построено в позднеримские времена и служить христианской базиликой. Таков офорт, который Каналетто не мог бы, конечно, срисовать ни с какой натуры.

На другом офорте видим квадратную средневековую башню, перестроенную в венецианское жилище. Белье сушится на ее просторной верхней лоджии. Тонкие колонки поддерживают примыкающий к стене готический навес, украшенный гербом. Два романтических персонажа в плащах и шляпах рассматривают неподалеку от дома античный саркофаг с изваянными гирляндами, и сзади так неожиданно возвышается на круглом постаменте конная фигура Гаттамелаты, сошедшая со своего монумента в Падуе. Видение замыкается полоской моря, где брезжат мачты и паруса. Можно было бы привести здесь ряд других вымыслов Каналетто, где точно в мгновенной слиянности музыкальной вариации сочетаются стены, крыши, окна, террасы скромного венецианского жилища, руины и статуи античности, полукруглые мосты, перекинутые через пенистые потоки, горизонты лагуны и средневековые гробницы. Последний мотив кажется неожиданным для художника, работавшего около 1750 года. Между тем Каналетто держится его настойчиво. Мы глядим, стоя рядом с монументальной готической гробницей коленапреклоненного епископа, на какой-то фантастический город, опоясанный стеной с квадратными башнями. Угол сходной гробницы видим на другом прекраснейшем офорте мастера, согласившем в струении живых, нервных, изысканных офортных черт готическую Мадонну, фрагменты испещренных гротесками пилястров, великолепный ствол и кудрявящуюся листву черешневого дерева.

Над всем, что создала фантазия Каналетто, на поверхности невиданной этой страны гениальная игла его расстилала нежный зыблющийся шелк венецианского неба. Веронезе и Тьеполо изображали краски неба, Каналетто сделал большее: он передал самую ткань его, жизнь его стихии, течение частиц его вместе с ветром входящих в наши легкие. И он умел сделать это изумительно простыми средствами — еле

приметными глазу меняющимися ритмами офортных линий, чередованием перерывов в них, изгибов, закруглений, пустот и нажимов. Поймем ли, как рождается круглое белое облако над городом, от которого видны лишь верхи башен и купола церквей, и как тают в эфире неба легкие облака над берегами «Торре Мальгера»! Оценим ли достаточно разлитость дневного света в офорте с готической мадонной, предчувствие медленно собирающейся грозы в офорте с пирамидой и триумфальной аркой, плотное морское дыхание «Капо д'Истрия», вечерний просвет офорта с развалинами ворот, легкую светотень уставленной цветочными горшками террасы двух венецианок.

Художником неба, света, светлой стихии остается Каналетто во всех своих офортах, изображает ли он существовавшую в его дни Торре Мальгера или ту «пьяцетту», которая носит почему-то имя «Капо д'Истрия» и которая создана из мотивов несуществующего уже более уголка на Риальто, по воле фантазии мастера открытого на лагуну и законченного руиной портика и античной статуей на круглой базе с римской гирляндой. Счастливы маленькие фигурки, бредущие по плитам этой очарованной «пьяцетты», скрывающиеся в тени ее портиков, пьющие густой морской воздух офорта, вбирающие свет, который скользит по веками изъеденным камням колонн и из чистого серебра отликает фигуру античного оратора. Эти фигурки воображаемой «пьяцетты», все эти эфемерные маленькие существа, в одеждах действительности или романтики, населяющие офорты Каналетто, — гондольеры, отталкивающиеся от мелей Торре Мальгера, солдаты, копошащиеся среди обломков «двойной аркады», странствующие торговцы перед Мальконтентой, нищий монах у капеллы с крестом — все эти обитатели неведомых городов и посетители небывалых остерий, глядящихся в несуществующие природой пейзажи, — все они, новые саламандры венецианской стихии, более чистой, чем небесный огонь, более зыбкой, чем земные воды, более текучей, чем воздух нашей планеты. К завидной участи их приобщает нас Каналетто.

ЭПИЛОГ

Из окон маленького итальянского альберго на Рива дельи Скьявони я видел во все часы дня и ночи пароход, готовый к отплытию в Пирей и Константинополь. В жаркие летние вечера «Торино» заманчиво светился внутри белыми электрическими огнями. Темная масса его, лежавшая в *basino San Marco*³⁸¹, не нарушала каким-либо нескромным шумом венецианской тишины. Я колебался в выборе возвратного пути. «Торино» искушал меня обещаниями открыть со своей палубы видение греческих берегов и морей Леванта. Венеция обращена своим лицом на восток. Для нас, русских, остается она, естественно, первым и последним этапом итальянского путешествия. Нигде не ощущаешь с такой силой тоску о неповторимости своих прежних странствий вместе с жаждою новых и неизведанных.

Уже пробежали газетчики по плитам широкой Рива, возвещая убийство эрцгерцога. Разноплеменные посетители Флориана и Квадри уже обменялись взглядами, в которых вспыхнули первые искры вражды грядущих страшных лет. Предчувствия овладели многими. В эти последние тихие дни Европы Венеция, полная вечной задумчивости, являлась иным, чтобы пригрезиться потом в предсмертные минуты и в годы страданий.

Увидеть снова Италию — для скольких не сбылось и не сбудется это желание! Для скольких, однако, запечатлелись в образах Италии все образы божества, природы и человека. Итальянское путешествие должно быть одним из решитель-

ных душевных опытов. Достоинно совершивший его не тем садится в немецкий вагон, каким вступил он впервые на каменные полы Венеции. Частицу Италии он уносит с собой в свои эпически нищие или буднично-благополучные земли и там, под небом суровым или опустошенным, иначе радуется, иначе грустит и иначе любит.

В те дни, перед тихо лежащим в виду Пьяцетты темным остовом «Торино» мечтая о новых путешествиях, я настойчиво вспоминал о прежних итальянских поездках. Есть страны необыкновеннее, пейзажи разительнее, есть древние миры, полные несказанного величия искусств и словесных преданий. Пологие холмы Тосканы сравнятся ли с кристаллическими горами Аттики и равнины римской Кампаньи с пустынями Египта? Италия, давно открытая чужеземному любопытству, принявшая в своем обиходе весь облик поверхностной цивилизации, предложит ли она искателю острых и живописных черт то, что даст ему Кастилия и Андалузия?

Не театр трагический или сентиментальный, не книга воспоминаний, не источник экзотических ощущений, но родной дом нашей души, живая страница нашей жизни, биение сердца, взволнованного великим и малым, такова Италия, и в этом ничто не может сравниться с ней. Никакими своими зрелищами, никакими чудесами своих искусств она не ослепляет и не оглушает нас. Она не подавляет никого и не вступает в противоборствования с внутренним существом современного человека. Ни одного мгновения не заставляет она нас испытывать оторванности от мира, пусть удивительного, но чуждого и замкнутого в себе. Щедрая и великодушная, она приемлет нас, вливает нам в душу медленными притоками свою мудрость и красоту, меняет постепенно первичную ткань нашего бытия, и мы произрастаем вместе с ней неприметно для самих себя, пока не скажет о том живая боль разлуки.

В Италии все важно для нас и драгоценно. Одни и те же ритмы управляют рельефами Донателло и уличной жизнью флорентийского вечера. Колокола Ave Maria звучат в золоте старого съенского мастера и в сегодняшнем закате над башнями Сан-Джиминьяно. Дело любого итальянского ремесленника полно той же мажорной нотой, которой звучит гений Палладио. Вкус всей палитры Тициана не повторяет ли

сладостная свежесть желтых плодов и виноградность слегка кипучего Вальполичелла! Нет низменного в Италии, кроме того, что навязано ей чужими. Меланхолические вздыхатели о прошедшем, паломники исторических кладбищ лишь крадут ее гостеприимство. Презираемый ими Милан прекрасен, несмотря на всю банальность своих новых кварталов. Кто смеет сомневаться, что дух его не тот, не те живость ума, легкость нрава, всплеск талантности, пылкость любви к родине и расстояние одного шага, отделяющее великий подвиг от малых дел, что были в дни Висконти и Сфорца, в дни Стендаля и в дни *Cinque Giornate*³⁸².

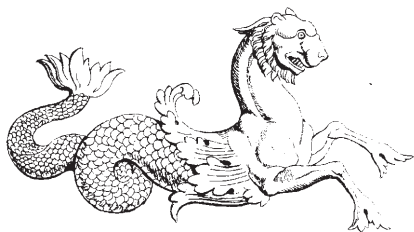
Ценой неизбежных ломок и перемен нынешняя Италия приобретает свое право жить настоящим. Ощущение ее вечной жизненной стихии — вот то, что составляет истинный смысл итальянского путешествия. Венеция и Рим не музеи и не театральные декорации, не кладбища эпох и не архивы человечества. Латинская столица ждет новых вселенских предназначений; лагунный город не перестает отправлять корабли всюду, где однажды поднял в знак владычества лапу мраморный лев Сан-Марко.

Тому, кто верно любит Италию, обыкновенный венецианский *varopetto* не менее дорог, чем удивительная гондола. Великолепный холод Уффици и жар простых сельских дорог Сеттиньяно и Фьезоле соединяются в нашей мечте. Не римские легионы, шествующие по *Via Appia*, но поезда, бегущие в пространствах Кампаньи, преследуют наше действительное воображение. Своей ногой ступал я однажды на камни Испанской лестницы, своим лицом чувствуя горячие веяния сирокко! Своей рукой срывал розы на склонах Монте Берико, в оградах палладианских вилл и своими пальцами ощущал тонкую пыль, осевшую на тяжелых гроздьях в виноградниках Поджибонси или Ашьяно!

Свой опыт, движения своей жизни в жизненной стихии Италии, освобождение новых душевных сил, рождение новых способностей, умножение новых желаний мы называем так много говорящим именем итальянского путешествия. Совершенное во времени и в пространстве, пролегает оно и в недрах нашего существа, в глубинах души вычерчивая свой ослепительный круг. Мы возвращаемся из Италии с новым мироощущением слиянности начал и концов, единства истории и современности, неразрывности личного

и всемирного, правды вечного круговорота вещей, более древней правды, чем скудная идея прогресса...

«Торино» ушел ночью, и утром я долго глядел со странным чувством на то место водной поверхности, где накануне покоился он, заманчиво сверкая белыми электрическими огнями, не нарушая нескромным шумом венецианской тишины. Было ли это предчувствие, что мне не суждено увидеть новые страны, сказочные и необыкновенные? Пусть будет так, но пусть совершится данный мной в ту минуту обет — возвратиться в Италию еще более верным ей и ею освобожденным, — увидеть снова тихий блеск венецианской лагуны и в круге ее горизонта заключить свои дни.



Примечания

- ¹ башне Оролоджио (*ит.*).
² святой беседой (*ит.*).
³ Богородице Дево, радуйся (*лат.*).
⁴ Прах и тлен, пепелище и смерть, Венеция растратила все, чем владела.
Душа же бессмертна — Если она имелась. Роб. Броунинг (*англ.*).
⁵ дух (*фр.*).
⁶ «Опасные связи» (*фр.*).
⁷ «Человек без совести и веры» (*фр.*).
⁸ Синьор Маска (*ит.*).
⁹ верного рыцаря (*ит.*).
¹⁰ «Театральные сказки» (*ит.*).
¹¹ неаполитанских конфетах-хлопушках (*фр.*).
¹² «Бесполезные мемуары» (*ит.*).
¹³ жил (*лат.*).
¹⁴ статус-кво (*лат.*).
¹⁵ Италию (*ит.*).
¹⁶ «Наследие Казановы» (*нем.*).
¹⁷ «Неистового Роланда» (*ит.*).
¹⁸ Между концом октября и началом ноября (*ит.*).
¹⁹ «светлые, прохладные и сладкие воды» (*ит.*).
²⁰ земную жизнь пройдя до половины (*ит.*).
²¹ Черт побери! (*ит.*).
²² Черт возьми! (*ит.*).
²³ Разума склонив колени (*ит.*).
²⁴ «Вот — Феррара...» Кардуччи. Эпическое мгновение (*ит.*).
²⁵ Короля-Солнца (*фр.*).
«О чудесная сладость болонской крови!»
²⁶ Боккаччо «Декамерон» (*ит.*).
²⁷ Доктора Баланцона (*ит.*).
²⁸ «Художники Болоньи» (*ит.*).
²⁹ «светотень» (*ит.*).

- ³⁰ в совокупности (фр.).
- ³¹ «кредо» (ит.).
- ³² «Сладости, сладости!» (ит.).
- ³³ Когда Эол освободит Сирокко (Чистилище. Песнь XXVIII) (ит.).
- ³⁴ мы на холм идем, Где церковь смотрит на юдоль порядка Над самым Рубаконтовым мостом, И в склоне над площадкою площадка Устроены еще с тех давних лет, Когда блюлась тетрадь и читалась кадка... (Чистилище. Песнь XII) (ит.).
- ³⁵ «что обитала пришелицей в Италии...» (Чистилище. Песнь XIII) (ит.).
- ³⁶ И здесь мы оба сели отдохнуть, Лицом к востоку; путник ослабелый С отрадой смотрит на пройденный путь (Чистилище. Песнь IV) (ит.).
- ³⁷ «юдоль порядка» (ит.).
- ³⁸ Мой вождь, и я, и душ блаженных стадо Так радостно ловили каждый звук, Что лучшего, казалось, нам не надо (Чистилище. Песнь II) (ит.).
- ³⁹ «Дом Гвиди» (ит.).
- ⁴⁰ «древнем пламени» (ит.).
- ⁴¹ Новая жизнь (ит.).
- ⁴² Жизнь свободная, ясная и беззаботная — одно из немногих благ, оставшихся на свете... (ит.)
- ⁴³ «Время не ждет, но убегает», «Нет никакой уверенности в завтрашнем дне» (ит.).
- ⁴⁴ «Чистым был свежий и хрустальный воздух...» (ит.)
- ⁴⁵ (Чистилище. Песнь XXX) (ит.).
- ⁴⁶ «Вечное безмолвие этих бесконечных пространств меня пугает» (фр.).
- ⁴⁷ «Чистый дух бродит под корою камней». Жерар де Нерваль. Золотистые стихи (фр.).
- ⁴⁸ «мыслитель» (ит.).
- ⁴⁹ не буди меня (ит.).
- ⁵⁰ Отец отчизны (лат.).
- ⁵¹ на улице Пуччи (ит.).
- ⁵² «очень бедного» (ит.).
- ⁵³ «круглого окошка» (фр.).
- ⁵⁴ «Классическом искусстве» (нем.).
- ⁵⁵ «злодейка Бьянка» (ит.).
- ⁵⁶ зеленый мрамор из Прато (ит.).
- ⁵⁷ Сгори, Пистойа, истребись дотла! Такой, как ты, существовать не надо! Ты свой же корень в скверне превзошла! (Ад. Песнь XXV) (ит.).
- ⁵⁸ Больницы Чеппо (ит.).
- ⁵⁹ неброского камня (ит.).
- ⁶⁰ (Ад. Песнь XXI) (ит.).
- ⁶¹ «Ради величия родной земли» (ит.).
- ⁶² «он родился и рос в большом доме над чудесной рекой Арно» (ит.).
- ⁶³ Я выходил из дома несколько раз в день, Бросаясь снегом, белым и красивым, В девушек, которые стояли вокруг (ит.).
- ⁶⁴ Девы, девушки и юноши Целоваться в губы и щеки... (ит.)
- ⁶⁵ улицы Невинных (ит.).
- ⁶⁶ преизбыточествующую славу (лат.).
- ⁶⁷ Сердце Съены (ит.).

- ⁶⁸ «сердечного благородства» (*ит.*).
⁶⁹ «Ренессанса» (*ит.*).
⁷⁰ «Вот мое государство» (*лат.*).
⁷¹ Маэста (*ит.*).
⁷² Мадонна-Заступница (*ит.*).
⁷³ Мадонна-Млекопитательница (*ит.*).
⁷⁴ Дуомо (*ит.*).
⁷⁵ «Новески» с «Додически» (*ит.*).
⁷⁶ Чья кисть повторит или чей свинец, Чаруя разум самый прихотливый,
Тех черт и теней дивный образец? (Чистилище. Песнь XII) (*ит.*).
⁷⁷ «Юность» (*лат.*).
⁷⁸ образом души (*лат.*).
⁷⁹ «распутной Съеной» (*лат.*).
⁸⁰ Лэнгтон Даглас (*англ.*).
⁸¹ «Я ишу свободу, ибо она дорога мне» (*ит.*).
⁸² Рим или смерть (*ит.*).
⁸³ дилетантов (*ит.*).
⁸⁴ улица Национале (*ит.*).
⁸⁵ улицы дель Тритоне (*ит.*).
⁸⁶ «Это город, набитый иностранцами» (*фр.*).
⁸⁷ улице Кондотти... улице Систина (*ит.*).
⁸⁸ улицы дель Монсеррато (*ит.*).
⁸⁹ улицей Джулия (*ит.*).
⁹⁰ «Дважды любовница» (*фр.*).
⁹¹ виноградника (*ит.*).
⁹² улицы Кавур (*ит.*).
⁹³ улице Рипетта (*ит.*).
⁹⁴ «учтивость» (*ит.*).
⁹⁵ беседки (*ит.*).
⁹⁶ девочка из Анцио (*ит.*).
⁹⁷ Алтаре мира (*лат.*).
⁹⁸ Богам и теням умерших приношение... (*лат.*).
⁹⁹ улица Тускулана... улица Аппиа Нуова (*ит.*).
¹⁰⁰ улицу Латина (*ит.*).
¹⁰¹ Большого рынка (*лат.*).
¹⁰² «за стенами» (*ит.*).
¹⁰³ улице Мерулана (*ит.*).
¹⁰⁴ улицу Салариа (*ит.*).
¹⁰⁵ «Душа по естеству христианская» (*лат.*).
¹⁰⁶ «Сбор винограда» (*ит.*).
¹⁰⁷ «императрица Феодора» (*ит.*).
¹⁰⁸ «райским садом» (*лат.*).
¹⁰⁹ «мозаичного ремесла» (*лат.*).
¹¹⁰ улица Фламиниа (*ит.*).
¹¹¹ «Римский гражданин магистр Якобус вместе со своим любимым сыном
Космой завершил эту работу в лето Господне МССХ» (*лат.*).
¹¹² чудеса (*ит.*).
¹¹³ Испанской капелле (*ит.*).

- 114 «под знаком архитектуры» (лат.).
115 «Маленького храма» (ит.).
116 «возвышенным удовольствиям» (лат.).
117 здесь — «подмастерье» (лат.).
118 «улице Грегориана» (ит.).
119 «новый, причудливый, оригинальный, экстравагантный» (ит.).
120 «виноградника» (ит.).
121 «улицы Национале» (ит.).
122 «сладкой жизни» (ит.).
123 «Жизнь эпохи барокко» (ит.).
124 «Прожила Христина лет Божьих 63» (лат.).
125 «Кампо Ваччино» (ит.).
126 «Темниц» (ит.).
127 «графическом наследии» (фр.).
128 «Аппиевой дороге» (ит.).
129 «окрестности Рима» (ит.).
130 «Военной дороге» (ит.).
131 «Боско Сакро» (ит.).
132 «Желтоватый ликерчик, пресный и приторный, которому совершенно нехстати присвоили имя вина» (фр.).
133 «великое искусство... великое вино» (фр.).
134 «загородных особнячков» (ит.).
135 «нет спасения!» (ит.).
136 «улицы Джулия» (ит.).
137 «Святая Венера» (лат.).
138 «неплохим вином» (ит.).
139 «Дом Бальди» (ит.).
140 «Кассиева дорога» (ит.).
141 «улице Толедо» (ит.).
142 «вещей, предохраняющих от сглаза» (ит.).
143 «плодов моря» (ит.).
144 «здесь — лестницы» (ит.).
145 «цветущая, миленькая, очаровательная девушка тринадцати лет» (ит.).
146 «ребенка» (ит.).
147 «тройного угадывания» (ит.).
148 «песни» (ит.).
149 «комедии масок» (ит.).
150 «смешные выходки» (ит.).
151 «Позолоченных ангелов» (ит.).
152 «Конка д'Оро» (ит.).
153 «улице Кассеро... улице Макведа» (ит.).
154 «винные ягоды» (ит.).
155 «цитрусовые» (ит.).
156 «За стенами» (ит.).
157 «Спящая красавица» (фр.).
158 «хоругвь» (ит.).
159 «Итальянском приключении» (фр.).

- 160 брат (*ит.*).
161 «Цветочков» (*ит.*).
162 бесребреник из Ассизи (*ит.*).
163 братья... сестры (*ит.*).
164 «Я слабоумный» (*ит.*).
165 «Главной жизнью»... «Второстепенной жизнью» (*ит.*).
166 мастеров фрески (*ит.*).
167 Палас-отель (*фр.*).
168 Великой Перуджии (*ит.*).
169 отеля «Елисейский дворец» (*фр.*).
170 «Перуджинцы — и святые и демоны, поскольку ими владеют и святые
и демоны» (*ит.*).
171 здесь — «Живой водой» (*фр.*).
172 «пильщики»... «мясники» (*ит.*).
173 «Мадонна беседок»... «Мадонна оркестра» (*ит.*).
174 драматические личности (*лат.*).
175 (Паломничества в Умбрию) (*фр.*).
176 разбойниками (*ит.*).
177 полководца (*ит.*).
178 «Копья» (*исп.*).
179 «с птичьего полета» (*фр.*).
180 «Придворный» (*ит.*).
181 вилле Имперiale (*ит.*).
182 «храма» (*ит.*).
183 частушки (*ит.*).
184 смешных выходок (*ит.*).
185 здесь — итальянское вино (*ит.*).
186 достройка Дуомо (*ит.*).
187 «мастеров по мрамору» (*ит.*).
188 «нужный человек в нужном месте» (*англ.*).
189 «нужным местом» (*англ.*).
190 древний град (*лат.*).
191 дворец Таруджи... дворец Авиньонези (*ит.*).
192 «Старший» (*ит.*).
193 участки земли (*ит.*).
194 «Слава Тебе» (*лат.*).
195 знаки (*ит.*).
196 благородного вина (*ит.*).
197 местным вином (*ит.*).
198 узких улочек (*ит.*).
199 Поцелуй, Любовь (*ит.*).
200 пригородной местности (*ит.*).
201 отстающим (*фр.*).
202 собора (*ит.*).
203 здесь — прозвище (*фр.*).
204 «Матаччо» (*ит.*).
205 «Между Тибром и Арно» (*фр.*).
206 Торре Манджа (*ит.*).

- 207 корриды (исп.).
208 «скачки на ослах» (ит.).
209 Встречи Девы Марии и Елизаветы (ит.).
210 Града Девы Марии (лат.).
211 крестьянином (ит.).
212 Маэста (ит.).
213 граффити (ит.).
214 наездник (ит.).
215 генеральной репетиции (ит.).
216 «представители Палио» (ит.).
217 «трех частей» (ит.).
218 «Орла»... «Леса»... «Волны»... «Барана»... «Гуся»... «Волчицы» (ит.).
219 «Гусем»... «Башней»... «Лесом»... «Пантерой»... «Раковиной»... «Черепашкой» (ит.).
220 «Волна», «Черепашка»... «Улитка»... «Баран», «Единорог»... «Сова»... «Дикобраз», «Гусь», «Волчица»... «Жираф» (ит.).
221 кортеж (ит.).
222 знаменосца (ит.).
223 «развешивание флагов» (ит.).
224 арена боя быков (исп.).
225 улицы дель Касато (ит.).
226 верховный судья (ит.).
227 боевая колесница (ит.).
228 стартер (ит.).
229 «волчатами» (ит.).
230 макарон с соусом и сыром (ит.).
231 «Славим Тебя, Боже...» (лат.).
232 улицы Валероцци (ит.).
233 крестьян (ит.).
234 священников (ит.).
235 улицу Гарибальди... улицу Кавур (ит.).
236 кортеж «Волчицы» (ит.).
237 здесь — Храм Рождества Христова (ит.).
238 «Итальянских впечатлений» (фр.).
239 «Доктора Дегтя и профессора Пера» (англ.).
240 «как таковой» (ит.).
241 иллюзорно-перспективистской живописи (фр.).
242 «День» (ит.).
243 «Критических этюдах и фрагментах» (англ.).
244 грации (греч.).
245 «Ренессанс состоялся» (фр.).
246 джорджонески (ит.).
247 инженерным делом (ит.).
248 улица Данте (ит.).
249 «Арриго Бейлем, миланцем» (ит.).
250 «Рим, Неаполь и Флоренция» (фр.).
251 «неотразимую итальянскую шлюху, на манер Лукреции Борджиа» (фр.).

- 252 Жан Мелиа... «Любовная жизнь Стендаля» (фр.).
253 дома Бовара (ит.).
254 Итальянского королевства (ит.).
255 «народной» (ит.).
256 «господской» (ит.).
257 «Приношения любви и скорби» (лат.).
258 дома Борромео (ит.).
259 «Останется память о древнем, смерть горька, слава вечна!» (лат.).
260 «Время вышло из колеи!» (англ.).
261 Зала голубок (ит.).
262 «С полным правом» (фр.).
263 «Трактату о живописи» (ит.).
264 в зародыше (лат.).
265 художник-живописец (ит.).
266 «самого сведущего мастера в своем искусстве» (ит.).
267 Се, Человек! (лат.).
268 монастырь Маджоре (ит.).
269 дома Борромеи (ит.).
270 дома Сильвестри (ит.).
271 «Замка Сфорцеска» (ит.).
272 «Браком в Кане Галилейской» (ит.).
273 амуров (ит.).
274 «маленьком монастыре» (ит.).
275 излишества (фр.).
276 «Вараллец»... «Житель Варалльской долины (ит.).
277 неистовство (ит.).
278 «башмаков» (ит.).
279 «верхнего города» (ит.).
280 «девы Медей» (лат.).
281 «дилетанта» (ит.).
282 «Классического искусства» (нем.).
283 местный поезд (ит.).
284 «поздней империи» (фр.).
285 Корпус Домини (лат.).
286 изображений на священные темы (фр.).
287 нижнего озера (ит.).
288 мертвая лагуна (ит.).
289 из любви к Господу (ит.).
290 дополнение (фр.).
291 Королевские палаты (ит.).
292 Нет надежды — нет страха (лат.).
293 декорацией (фр.).
294 Смертельно-бледных королей И рыцарей увидел я. «Страшись!
Владычица твоя!» Китс. La Belle Dame sans Merci (англ.).
295 «Итальянского королевства» (ит.).
296 «Герцогские покои» (ит.).
297 «Возможно «да», возможно «нет» (ит.).
298 «Старого двора» (ит.).

- 299 «Принесения присяги» (*ит.*).
300 залы Гигантов (*ит.*).
301 исключительной силе (*ит.*).
302 восхитительный Кричтон (*фр.*).
303 мантуанского грабежа (*ит.*).
304 улицу Маццини (*ит.*).
305 «стаканчиками мороженого» (*ит.*).
306 альпийскими стрелками... берсальерами (*ит.*).
307 хозяйки (*ит.*).
308 итальянскостью (*ит.*).
309 «Красавицу-Верону» (*ит.*).
310 «Венецианская республика» (*ит.*).
311 «народным предводителем» (*ит.*).
312 «Арка жестокости» (*ит.*).
313 Твой первый дом в скитальческой судьбе Тебе создаст Ломбардец
знаменитый, С орлом святым над лестницей в гербе.
314 «живописи в серых тонах» (*фр.*).
315 простолюдинами (*ит.*).
316 «передней стороны»... «оборотной стороны» (*ит.*).
317 Отец математики и всех наук (*лат.*).
318 Городского музея (*ит.*).
319 джоттески (*ит.*).
320 Испанская капелла (*ит.*).
321 «цвианец»... «веронец» (*ит.*).
322 от церкви Санта-Еуфемия к церкви Сан-Джорджио ин Бреда...
от церкви Санта-Мария ин Органо к церкви Сан-Паоло ди Кампо Марцо (*ит.*).
323 простолюдинкой (*ит.*).
324 неизвестный мореллианец (*ит.*).
325 Венецианская республика (*ит.*).
326 Империи (*фр.*).
327 дворянства (*ит.*).
328 открытки (*ит.*).
329 садов Джустии (*ит.*).
330 суши (*ит.*).
331 дворец Ка д'Оро (*ит.*).
332 «лавочки» (*ит.*).
333 дом Пигафетта (*ит.*).
334 вичентская школа (*ит.*).
335 «Художники Виченцы» (*англ.*).
336 Введение во Храм (*ит.*).
337 Цорцо да Кастельфранко (*ит.*).
338 Рисорджименто (*ит.*).
339 праздника Руа (*ит.*).
340 Кватремер де Канси (*фр.*).
341 «Четырех книг об архитектуре» (*ит.*).
342 Олимпийской академии (*ит.*).
343 изобретательным (*ит.*).
344 бельэтажа... нижнего этажа (*ит.*).

- 345 Ротондой (*ит.*).
346 «Освобождение Италии от готов» (*ит.*).
347 «Неистовый Роланд»... «Освобожденный Иерусалим» (*ит.*).
348 сеттеченто (*ит.*).
349 помещения для гостей (*ит.*).
350 иллюзорно-перспективистской живописи (*фр.*).
351 сельской местности (*ит.*).
352 «Джорджоне и джорджонизм» (*ит.*).
353 Цорцо да Кафельфранко (*ит.*).
354 творчество (*фр.*).
355 пост-джорджонеском (*ит.*).
356 неучем (*фр.*).
357 земли (*ит.*).
358 бергамского края (*ит.*).
359 семейства Бассано (*ит.*).
360 бассанеском (*ит.*).
361 площади Старой Горы (*ит.*).
362 Немецкого склада (*ит.*).
363 Ириарт... «Жизнь венецианского патриция» (*фр.*).
364 пароходик (*ит.*).
365 баркасе (*ит.*).
366 «Чудес реки Brenty» (*ит.*).
367 здесь — материке (*ит.*).
368 виртуоза (*ит.*).
369 «Боязнь любви» (*фр.*).
370 защитными плотинами (*ит.*).
371 свай (*ит.*).
372 Горацио Ф. Брауна (*англ.*).
373 паромов (*ит.*).
374 рыбацьи парусные лодки (*ит.*).
375 двухмачтовыми лодками (*ит.*).
376 «Кьоджинские перепалки» (*ит.*).
377 пьесу «Корабль» (*ит.*).
378 О божественное уединение! О ни с чем не сравнимая красота! (*ит.*)
379 видами (*ит.*).
380 «Тюрьма» (*фр.*).
381 чаше Сан-Марко (*ит.*).
382 «пяти дней» (*ит.*).

СОДЕРЖАНИЕ

ТОМ 1

ВЕНЕЦИЯ	7
Летейские воды	7
Тинторетто	13
Век маски	21
Казанова	49
ПУТЬ К ФЛОРЕНЦИИ	76
Церковь на арене	76
Андреа Мантенья	83
Феррара и ее художники	90
Болонья	102
Мавзолей	115
ФЛОРЕНЦИЯ	126
От Сан-Миниато	126
Кватроченто	133
Судьба Боттичелли	157
Пленный дух	164
Бронзино и его время	169
ГОРОДА ТОСКАНЫ	205
Прато и Пистойя	205
Пиза	212
Лукка	219
Сан-Джиминьяно	224

СЬЕНА	231
Cor senae	231
Монтеапerti	235
Треченто	241
Диомо	247
Кватроченто в Сьене	251
Конец Сьены	257

ТОМ 2

РИМ	263
Чувство Рима	263
Античное	279
Христианский Рим	293
Мелоццо да Форли	309
Высокое Возрождение	315
Барокко	327
Пиранези	345
Римская Кампания	350
ЛАЦИУМ	373
Дух Лациума	373
Остия	376
Кори	379
Нинфа	381
Субиако	382
Олевано	386
Палестрина	387
Корнето	390
Браччиано	394
Витербо	396
НЕАПОЛЬ И СИЦИЛИЯ	401
Жизнь в Неаполе	401
Помпеи	414
Амальфи, Равелло, Пестум	417
Палермо	430
ГРЕЧЕСКАЯ СИЦИЛИЯ	445
Метопы из Селинунта	445
Агригент	449

Сиракузы	452
Таормина	460

ТОМ 3

ОТ ТИБРА К АРНО	465
Долина Умбрии	465
Ассизи	476
Перуджия	484
Город	484
Живопись	488
Хроники	497
Путиями Пьеро Делла Франческа	517
ИТАЛЬЯНСКОЕ ЛЕТО	537
Летом в Риме	537
Орвьето	540
Монтепульчиано	544
Пиенца	550
Ашьяно	551
Монте-Оливето	553
Палио в Съене	558
Вольтерра	568
СЕВЕР	571
Парма	571
ДНИ В МИЛАНЕ	580
На улицах	580
В Каstellо	588
В «Ченаколо»	592
В церквах	596
В галереях	602
В окрестностях	606
Гауденцио Феррари	609
Бергамо	616
Брешия	626
Мантуя	630

ВЕНЕЦИАНСКИЙ ЭПИЛОГ	647
Верона	647
Говор Венеции	647
Скалиджери	651
Пизанелло	658
Веронская школа	661
Санмикели	667
Виченца	670
ВОКРУГ ВЕНЕЦИИ	687
На родине Джорджоне	687
Бассано	696
Вилла Мазер и вилла Эмо	699
На Бренте	705
В лагуне	710
Офорты Каналетто	714
ЭПИЛОГ	719
ПРИМЕЧАНИЯ	723



Литературно-художественное издание

Абсолют нонфикшн

Муратов Павел Павлович

ОБРАЗЫ ИТАЛИИ

Заведующая редакцией *Ю. Данник*
Руководитель направления *Т. Чурсина*
Ответственный редактор *А. Колесникова*
Художественное оформление *Г. Калугина*
Компьютерная верстка *Е. Фроловой*
Технический редактор *М. Караматозян*
Корректор *Н. Кушнарченко*

Общероссийский классификатор продукции
ОК-034–2014 (КПЕС 2008): 58.11.1 — книги, брошюры печатные

Подписано в печать 18.10.2023.
Формат 84х108/32. Усл. печ. л. 38,64.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Гарнитура CharterITC
Тираж 2000 экз. Заказ №

Изготовитель: ООО «Издательство АСТ»
Произведено в Российской Федерации
Изготовлено в 2023 году
129085, РФ, г. Москва, Звёздный бульвар, д. 21, стр. 1,
ком. 705, пом. I, 7 этаж
Наш электронный адрес: www.ast.ru E-mail: ask@ast.ru

«Баспа Аста» деген ООО
129085, Мәскеу қ., Звёздный бульвары, 21-үй, 1-құрылыс,
705-бөлме, I жай, 7-қабат.
Біздің электрондық мекенжайымыз: www.ast.ru
Интернет-магазин: www.book24.kz
Интернет-дүкен: www.book24.kz
Импортер в Республику Казахстан ТОО «РДЦ-Алматы».
Қазақстан Республикасындағы импорттаушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.
Дистрибьютор и представитель по приему претензий на продукцию
в республике Казахстан:
ТОО «РДЦ-Алматы»
Қазақстан Республикасында дистрибьютор және өнім бойынша
арыз-талаптарды қабылдаушының өкілі
«РДЦ-Алматы» ЖШС, Алматы қ., Домбровский көш., 3«а»,
литер Б, офис 1.
Тел.: 8 (727) 2 51 59 89,90,91,92; Факс: 8 (727) 251 58 12, вн. 107;
E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz
Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген. Өндірген мемлекет: Ресей