Достаточно только трех имен, чтобы понять значение среднеитальян-ской культуры Высокого Ренессанса: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело.

Они были во всем несходны между собой, хотя судьбы их имели мно­го общего: все трое сформировались в лоне флорентийской школы, а потом работали при дворах меценатов, главным образом пап, терпя и милости и капризы высокопоставленных заказчиков. Их пути часто перекрещивались, они выступали как соперники, относились друг к другу неприязненно, почти враждебно. У них были слишком разные художественные и человеческие индивидуальности. Но в сознании потомков эти три вершины образуют единую горную цепь, олицетво­ряя главные ценности итальянского Возрождения — Интеллект, Гар­монию, Мощь.

**Леонардо да Винчи**

К Леонардо да Винчи, может быть больше, чем ко всем другим деяте­лям Возрождения, подходит понятие Homo universale. Этот необыкно­венный человек все знал и все умел — все, что знало и умело его вре­мя ; кроме того, он предугадывал многое, о чем в его время еще не по­мышляли. Так, он обдумывал конструкцию летательного аппарата и, как 'можно судить по его рисункам, пришел к идее геликоптера. Ле­онардо был живописцем, скульптуром, архитектором, писателем, музыкантом, теоретиком искусства, военным инженером, изобретателем, математиком, анатомом и физиологом, ботаником... легче пере­числить, кем он не был. Причем в научных занятиях он оставался художником, так же как в искусстве оставался мыслителем и ученым.

Легендарная слава Леонардо прошла столетия и до сих пор не только не померкла, но разгорается все ярче: открытия современной науки снова и снова подогревают интерес к его инженерным и научно-фан­тастическим рисункам, к его зашифрованным записям. Особо горя­чие головы даже находят в набросках Леонардо чуть ли не предвиде­ние атомных взрывов. А живопись Леонардо да Винчи, в которой, как и во всех его трудах, есть что-то недосказанное и тем более вол­нующее воображение, снова и снова ставит перед нами самую вели­кую загадку — о внутренних силах, таящихся в человеке. Известно мало произведений Леонардо, и не столько. потому, что они погибали, сколько потому, что он и сам их обычно не завершал. Осталось всего несколько законченных и достоверных картин его кисти, сильно потемневших от времени, почти совсем разрушившаяся фреска «Тайная вечеря» в Милане и много рисунков и набросков — самое богатое их собрание в Виндзорской библиотеке. Эти рисунки пером, тушью и сангиной, некоторые очень тщательные, другие толь­ко набросанные, многие по нескольку на одном листе, иные впере­межку с записями, дают представление о колоссальном мире образов и идей, в котором жил великий художник. Здесь неисчислимые фи­гуры и головы в различных поворотах, прекрасные лица, уродливые лица, юношеские, старческие, лица спокойные и лица искаженные яростью, рисунки рук, ног, пухлые тельца младенцев, этюды женских причесок, драпировок, головных уборов, зарисовки растений и де­ревьев, целые ландшафты, сражающиеся воины, скачущие и взды­бившиеся лошади, головы лошадей, анатомические штудии, аллего­рии и фантазии — борьба дракона со львом, рыцаря с чудовищем, и более странные и сложные — какие-то стихийные космические бед­ствия, хлынувшие потоки вод; здесь изображения гигантских пушек, машин, похожих на танки, водолазных скафандров, церквей, двор­цов, архитектурные проекты и планы. Переполненный замыслами, малой доли которых хватило бы на це­лую жизнь, Леонардо ограничивался тем, что намечал в эскизе, в на­броске, в записи примерные пути решения той или иной задачи и предоставлял грядущим поколениям додумывать и доканчивать. Он был великий экспериментатор, его больше интересовал принцип, чем самое осуществление. Если же он задавался целью осуществить замысел от начала до конца, ему хотелось добиться такого пре­дельного совершенства, что конец отодвигался все дальше и дальше, и он, истощая терпение заказчиков, работал над одним произведе­нием долгие годы.

У него было много учеников, которые старательно ему подражали,— видимо, сила его гения порабощала, — и Леонардо часто поручал им выполнять работу по своим наброскам, а сам только про­ходился по их творениям кистью. Поэтому, при малом количестве подлинных кар­тин самого мастера, сохрани­лось много «леонардесок» — произведений, прилежно и довольно внешне копирующих манеру Леонардо, — однако, отблеск его гения заметен то в общей концепции, то в от­дельных частностях этих картин.

Сам Леонардо учился у известного флорентийского скульптора, ювелира и живо­писца Андреа Вероккьо. Ве-роккьо был крупный худож­ник, но ученик превзошел его еще в юные годы. По рас­сказу Вазари, молодой Ле­онардо написал голову бело­курого ангела в картине Ве­роккьо «Крещение Христа». Эта голова так изящно-благо­родна, исполнена такой поэ­зии, что остальные персона­жи картины не смотрятся рядом 'с ней, кажутся не­складными и тривиальными. Однако двор Медичи не оце­нил Леонардо, который был слишком ранней предтечей Высокого Ренессанса. Тогда еще в зените был стиль кват­роченто, и шумным успехом во Флоренции пользовался Боттичелли, старший това­рищ Леонардо, йи в чем на него не похожий. В 1482 го­ду, когда Леонардо было тридцать лет, он покинул Флоренцию и надолго обосно­вался в Милане. В 1500 го­ду, после завоевания Милана французами и падения Лодовико Моро, миланского тирана, который был покровителем Леонардо,— снова вернулся во Флорен­цию. Последние девятнадцать лет жизни он переезжал то в Рим, то опять во Флоренцию, то снова в Милан и в конце жизни переселил­ся во Францию, где его с большим почетом принял король Фран­циск 1. Надо признать, что Леонардо был довольно равнодушен к по­литическим распрям и не проявлял местного патриотизма. Он чувствовал себя гражданином мира, сознавал общечеловеческое зна­чение своих трудов и хотел одного: иметь возможность ими зани­маться,— поэтому охотно ехал туда, где ему эту возможность пре­доставляли.

От миланского периода сохранились картина «Мадонна в гроте» и фреска «Тайная вечеря». Оба эти произведения эпохальны—целая художественная программа Высокого Возрождения, образцы ренес-сансной классики.

«Мадонна в гроте» —большая картина, форматом напоминающая ти­пичное ренессансное окно: прямоугольник, наверху закругленный. Это распространенный в ренеосансной живописи формат. Ренессанс-ная картина — действительно подобие окна, окно в мир. Мир, в нем открывающийся, — укруп­ненный, величавый, торжест­венный, более торжественный, чем настоящий, но столь же реальный, долженствующий поражать глаз своей реаль­ностью, своим сходством с зеркальным отражением. «...Вы, живописцы, находите в поверхности плоских зеркал своего учителя, который учит вас светотени и сокращениям каждого предмета», — писал Леонардо. Как усердно ни •ра­ботали кватроч'ентисты над перспективой и объемом, у них еще не получалось подо­бия зеркала. У любого худож­ника кватроченто есть сопо­ставление ближних и даль­них пространственных зон, но нет их естественного перете-кания. Фон замыкает карти­ну, как задник декорации, а первый план рельефом вы­ступает на этом фоне; 'между ними — разрыв, единого про­странства не чувствуется. Про­верьте это, посмотрев еще раз на композиции Пьеро делла Франческа, Гирландайо, Бот-тичелли, — всюду будет то же самое.

У Леонардо уже другое. Че­рез его «окно» мы загляды­ваем в полутемный сталакти­товый грот, где пространство развивается в глубину плав­но, неощутимо перетекая из одного плана в другой, выво­дя к светлому выходу из пе­щеры. И группа из четырех фигур — Мария, маленький Христос, маленький Иоанн Креститель и ангел — распо­ложена не «на фоне» пещеры, а действительно внутри нее, как говорят «в среде», причем сама эта группа пространственна. Ощущается реальное расстояние, воздух между младенцем Христом, матерью н Крестителем, — сравните с группой Весны и Флоры у Боттичелли: как там стиснуты и «нало­жены» одна на другую фигуры.

Вот где по-настоящему берет начало станковая живопись. Живопись, которая не покрывает плоскость, но «пробивает» в ней окно; не вхо­дит в пространственные отношения интерьера, но создает для себя свое собственное пространство, собственный мир, отдельное бытие. Мир «Мадонны в гроте» полон глубокого, таинственного очарования, свойственного только кисти Леонардо. Эти четыре существа, связан­ные между собой интимно-духовными узами, не смотрят друг на дру­га — они объединились вокруг чего-то невидимого, как будто находя­щегося в пустом пространстве между ними. На это невидимое на­правлен и указующий, длинный тонкий перст ангела. Есть какая-то неуловимость во внутренней концепции картины, и она ощущается тем острее, что исполнение с начала до конца рациона­листично. Леонардо да Винчи был художником менее всего интуитив­ным, вое, что он делал, он делал сознательно, с полным участием ин­теллекта. Но он едва ли не с умыслом набрасывал покров таинствен­ности на содержание своих картин, как бы намекая на бездонность, неисчерпаемость того, что заложено в природе и человеке. «Тайная вечеря» особенно заставляет удивляться интеллектуальной силе художника, показывая, как тщательно он размышлял и над об­щей концепцией и над каждой деталью. Эту громадную фреску, где фигуры написаны в полтора раза больше натуральной величины, по­стигла трагическая участь: написанная маслом на стене, она начала разрушаться еще при жизни Леонардо — результат его неудачного технического эксперимента с красками. Теперь о ее деталях можно судить только с помощью многочисленных копий. Но копии в те вре­мена были, собственно, не копиями, а довольно свободными вариа­циями подлинника, к тому же копировать Леонардо вообще очень трудно.

«Мадонна в гроте» была образцом станкового решения композиции, а в «Тайной вечере» можно видеть пример мудрого понимания законов монументальной живописи, как они мыслились в эпоху Возрожде­ния, то есть как органическая связь иллюзорного пространства фрес­ки с реальным пространством интерьера (принцип иной, чем в средне­вековом искусстве, где роспись утверждала плоскость стены). «Тайная вечеря» написана на узкой стене большой продолговатой за­лы — трапезной монастыря Санта Мария делла Грацие. На противопо­ложном конце залы помещался стол настоятеля монастыря, и это принято во внимание художником: композиция фрески, где тоже на­писан стол, параллельный стене, естественно связывалась с интерье­ром и обстановкой. Пространство в «Тайной вечере» умышленно огра­ничено: перспективные линии продолжают перспективу трапезной, но не уводят далеко в глубину, а замыкаются написанной стеной с окнами,— таким образом, помещение, где находится фреска, кажет­ся только слегка продолженным, но его простые прямые очертания зрительно не нарушены. Христос и его ученики сидят как бы в этой же самой трапезной, на некотором возвышении и в нише. А благода­ря своим укрупненным размерам они господствуют над пространст­вом зала, притягивая к себе взгляд. Христос только что произнес: «Один из вас предаст меня». Эти страшные, но спокойно сказанные слова потрясли апостолов: у каж­дого вырывается непроизвольное движение, жест. Двенадцать людей, двенадцать различных характеров, двенадцать разных реакций. «Тайную вечерю» изображали многие художники и до Леонардо, но никто не ставил такой сложной задачи — выразить единый смысл момента в многообразии психологических типов людей и их эмоцио­нальных откликов. Апостолы энергично жестикулируют — характер­ная черта итальянцев,— кроме любимого ученика Христа юного Ио­анна, который сложил руки с печальной покорностью и молча слу­шает, что говорит ему Петр. Иоанн один как будто уже раньше пред­чувствовал сказанное Христом и знает, что это неизбежно. Другие же ошеломлены и не хотят верить. Движения молодых порывисты, реакции бурны, старцы пытаются сначала осмыслить и обсудить услы­шанное. Каждый ищет сочувствия и отклика у соседа — этим оправ­дана симметричная, но выглядящая естественно разбивка на четыре группы, по трое в каждой. Только Иуда психологически изолирован, хотя формально находится в группе Иоанна и Петра. Он отшатнулся назад, тогда как все другие непроизвольно устремляются к центру — к Христу. Судорожное движение руки Иуды, его темный профиль выдают нечистую совесть. Но это передано без акцента — нужно вглядеться и вдуматься, чтобы понять. В жесте Христа — стоическое спокойствие и горечь: руки брошены на стол широким движением, одна ладонью кверху. Говорили, что лицо Христа Леонардо так и не дописал, хотя работал над фреской шестнадцать лет.

Он не докончил также конную статую — памятник Франческо Сфор-ца. Успел сделать большую, в натуральную величину, глиняную мо­дель, но ее расстреляли из арбалетов французские солдаты, взяв Ми­лан. Когда Леонардо после этого события вернулся во Флоренцию, там ему предложили написать в ратуше фреску на тему победы фло­рентийцев над миланцами,— по-видимому, не без желания уязвить и морально наказать вернувшегося эмигранта: ведь миланцы в тече­ние 18 лет были его друзьями. Однако Леонардо совершенно спокой­но принял заказ. Он сделал большой картон «Битва при Ангиари», который тоже не сохранился — известна только гравюра с него. Это бешеный клубок всадников и коней. Кто здесь победитель и кто по­бежденный? Кто флорентийцы, кто миланцы? Ничего этого не вид­но: только потерявшие разум и достоинство, опьяненные кровью, одержимые безумием схватки существа. Так ответил Леонардо своим заказчикам. Но они, видимо, не поняли тайной иронии: картон вы­звал всеобщий восторг.

**«Мона Лиза»**

**(«Джоконда»)**

Из произведений последнего двадцатилетия жизни Леонардо назовем знаменитую «Мону Лизу» («Джоконду»). Едва ли какой-нибудь дру­гой портрет приковывал к себе на протяжении столетий, и особенно в последнее столетие, столь жадное внимание и вызывал столько ком­ментариев. «Мона Лиза» породила различные легенды, ей приписы­вали колдовскую силу, ее похищали, подделывали, «разоблачали», ее нещадно профанировали, изображая на всевозможных рекламных этикетках. А между тем трудно представить себе произведение менее суетное. Пошлый шум, поднимаемый «округ «Моны Лизы»,— коме­дийная изнанка популярности, а причина неувядающей популярно­сти Джоконды — в ее всечеловечности. Это образ проникновенного, проницательного, вечно бодрствующего человеческого интеллекта; он принадлежит 'всем временам, локальные приметы времени в нем рас­творены и почти неощутимы, так же как в голубом «лунном» ланд­шафте, над которым царит Мона Лиза. Портрет этот бесконечное число раз копировали, и сейчас, проходя по залам Лувра, каждый день можно увидеть одного, двух, несколь­ких художников, углубившихся в это занятие. Но им, как правило, не удается достичь сходства. Всегда получается какое-то другое вы­ражение лица, более элементарное, грубое, однозначное, чем в ори­гинале. Неуловимое выражение лица Джоконды, с ее пристальностью взора, где есть и чуть-чуть улыбки, и чуть-чуть иронии, и чуть-чуть чего-то еще, и еще, и еще, не поддается точному воспроизведению, так как складывается из великого множества светотеневых нюансов. «Сфумато» — нежная дымка светотени, которую так любил Леонар­до, здесь творит чудеса, сообщая недвижному портрету внутреннюю жизнь, непрерывно протекающую во времени. Трудно отделаться от впечатления, что Джоконда все время наблюдает за тем, что происхо­дит кругом. И даже самое незначительное усиление или ослабление оттенков — в уголках губ, в глазных впадинах, в переходах от подбо­родка к щеке, которое может зависеть просто от освещения портре­та,— меняет характер лица. Сравните несколько репродукций, даже хороших,—на каждой Джоконда будет выглядеть несколько по-ино­му. То она кажется старше, то моложе, то мягче, то холоднее, то на­смешливее, то задумчивее.

Это венец искусства Леонардо. Тихий луч человеческого разума све­тит и торжествует над жестокими гримасами жизни, над всевозмож­ными «битвами при Ангиари». Их много прошло перед глазами Леонардо. Он предвидел их и в будущем — и не ошибался. Но разум пересиливает безумие — Джоконда бодрствует.

\* \* \*

**Рафаэль Санти**

Среди художественных сокровищ галереи Уффици во Флоренции есть портрет необыкновенно красивого юноши в черном берете. Это явно автопортрет, судя по тому, как направлен взгляд, — так смотрят, когда пишут себя в зеркале. Долгое время не сомиевались, что это — подлинный автопортрет Рафаэля, теперь его авторство некоторыми оспаривается. Но, как бы ни было, портрет превосходен: именно таким, вдохновенным, чутким и ясным, видится образ самого гармо­нического художника Высокого Возрождения, «божественного Санцио».

Он был на тридцать лет моложе Леонардо да Винчи, а умер почти одновременно с ним, прожив всего тридцать семь лет. Недолгая, но плодотворная и счастливая жизнь- Леонардо и Микеланджело, дожившие до старости, осуществили лишь некоторые из своих замы­слов, и только яемиопие им удалось довести до конца. Рафаэль, умер­ший молодым, почти все свои начинания осуществил. Самое поня­тие незаконченности как-то не вяжется с характерам его искусства — воплощением ясной соразмерности, строгой уравновешенности, чисто­ты стиля.

И в жизни Рафаэля, видимо, не было жестоких кризисов и изло­мов. Он развивался последовательно и плавно, усердно работая, вни­мательно усваивая опыт учителей, вдумчиво изучая античные памят­ники. В самой ранней юности он в совершенстве овладел манерой и техникой своего умбрийского учителя Перуджино, а впоследствии многое почерпнул и у Леонардо и у Микеланджело, — но все время шел своим, очень рано определившимся путем. Рафаэль, как истинный сын Возрождения, был если и не столь уни­версальным, как Леонардо, то все же очень разносторонним худож­ником: и архитектором, и монументалистом, и мастером портрета, и мастером декора. Но доиыне его знают больше всего как создателя дивных «Мадонн». Созерцая их, каждый раз как бы заново открыва­ют для себя Рафаэля.

Нашим зрителям хорошо известны самое раннее и самое позднее произведение этого цикла — маленькая «Мадонна Конестабиле» в Эр­митаже и «Сикстинская мадонна» Дрезденской галереи.

**«Мадонна Конестабиле»**

«Мадонну Конестабиле» Рафаэль написал в юности, и это действи­тельно юное произведение — по редкостной чистоте, целомудренно­сти настроения, по священнодейственной старательности работы,— но его никак нельзя назвать незрелым. Деликатная, тончайшая тех­ника почти миниатюрной живописи, композиция, рисунок достой­ны гениального художника. Композиция вписана в круг, вернее, в полусферу, так как Рафаэль строит композицию не только закругляю­щимися очертаниями, но и круглящимися объемами. Круглый фор­мат «тондо» он и впоследствии особенно любил и часто к нему об­ращался. Обратим внимание на певучий мягкий абрис склоненной головы, плеч и рук мадонны. Рафаэль не ищет, как Боттичелли, изы­сканной трепетности линий и форм,— напротив, он преодолевает, обобщает прихотливую дробность форм натуры и приводит их к спо­койному, величавому единству. У его мадонн всегда гладкие волосы, чистые овалы лиц, чистые девственные лбы, ниспадающее покрывало охватывает фигуру сверху донизу единым плавным контуром. Так и в «Мадонне Конестабиле». Вставленное в широкую золоченую раму, богато украшенную рельефными арабесками, маленькое тондо Рафаэля на этом фоне не только не теряется, но выступает во всем своем благородстве, как нежный чуть выпуклый опал на драгоцен­ном перстне.

Молодая мать и ее дитя бесконечно трогательны, но слишком просто­душны. В них еще нет покоряющей глубины «Сикстинской мадонны», созданной художником через 15 лет. Тогда Рафаэль стал иным: это уже не тот тихий «отрок, зажигающий свечи», каким мо­жет представиться воображению творец «Мадонны Конестабиле». К тому времени он был автором многих грандиозных композиций, обрел размах и маэстрию кисти, стал знаменитостью.

**«Сикстинская мадонна»**

В его искусстве начинали возникать черты, предвещающие поздний Ренессанс и даже барокко — черты драматизма с налетом некоторой импозантности. Так как это мало было свойственно природе дарования Рафаэля, то произведения, где он отдал дань таким поискам (как, например, «Преображение»), не принадлежат к числу его лучших вещей, хотя именно они потом стали предметом восхищения и всяческого подра­жания для академистов. Может быть, что-то от этого есть и в «Сикстинской мадонне»—не чересчур ли эффектны взбитые облака, по которым она ступает? И не напоминает ли о театре отдернутый занавес?

Но мы слишком любим «Сикстинскую мадонну», чтобы выискивать пятна на солнце. Такая, какая она есть, эта необычная алтарная ком­позиция давно уже вошла в сознание сотен тысяч людей как фор­мула красоты. Такой мы ее безоговорочно принимаем — с ее коле­нопреклоненным Сикстом и изящной святой Варварой, с толстень­кими задумчивыми ангелочками внизу и призрачными херувимскими ликами вокруг богоматери. Кажется, иной эта картина и не мо­жет и не должна быть: тут есть какая-то непреложность совершен­ства, несмотря на некоторую странность сочетания всех ее компонен­тов, или как раз благодаря этой странности. Но более всего — бла­годаря поразительной одухотворенности матери и ребенка. В лице и взгляде младенца есть нечто недетское — прозорливое и глубокое, а в лице и взгляде матери — младенческая чистота. Если бы Рафаэль никогда ничего не написал, кроме этой кроткой, босой, круглолицой женщины, этой небесной странницы, закутанной в простой плащ и держащей в руках необыкновенного ребенка,— он и тогда был бы величайшим художником.

**Фрески Рафаэля**

Но он написал еще очень много замечательного. С 1508 года он по­стоянно работал в Риме, главным образом при дворе папы Юлия II и его преемника Льва X, где исполнил большое количество монумен­тальных работ. Из них самые выдающиеся — это росписи ватикан­ских станц — апартаментов папы. Здесь видно, на какой титаниче­ский размах был способен кроткий, лирический Рафаэль. Крупномас­штабные композиции, населенные десятками фигур, покрывают все стены трех залов. В Станце делла Сеньятура — четыре фрески, посвя­щенные богословию, философии, поэзии и правосудию. Это задумано как идея синтеза христианской религии и античной культуры. Каж­дая фреска занимает целую стену; большие полукруглые арки, об­рамляющие стены, как бы отражаются и продолжаются в компози­циях фресок, где тоже господствует мотив арок и полукружий. Достиг­нуто абсолютное согласие между архитектурным пространством и ил­люзорным пространством росписей. Лучшая из фресок Станцы делла Сеньятура — «Афинская школа»: ее Рафаэль исполнил всю собственноручно. В ней он воплотил пред­ставление ренессансных гуманистов о золотом времени античного гуманизма и, как всегда делали художники Возрождения, перенес эту идеальную утопию в современную среду. Под высокими сводами чисто ренессансной архитектуры, на ступенях широкой лестницы он расположил непринужденными и выразительными группами афин­ских мудрецов и поэтов, занятых беседой или погруженных в ученые занятия и размышления. В центре, наверху лестницы,— Платон и Аристотель; сохраняя мудрое достоинство и дружелюбие, они ведут извечный, великий спор — старец Платон подъемлет перст к небу, молодой Аристотель указывает на землю. Рафаэль ввел в это обще­ство своих современников: в образе Платона предстает Леонардо да Винчи, сидящий на первом плане задумавшийся Гераклит напоми­нает Микеланджело, а справа, рядом с группой астрономов, Рафаэль изобразил самого себя.

Говорят, что время — лучший судья: оно безошибочно отделяет хо­рошее от плохого и сохраняет в памяти народов лучшее. Но и среди этого лучшего каждая эпоха облюбовывает то, что ей созвучней и бли­же, таким образом, участь наследия великих художников продолжает меняться на протяжении веков. Из трех корифеев Высокого Возрож­дения Рафаэль долгое время был самым чтимым, все академии мира сделали его своим божеством. Это официальное поклонение застави­ло впоследствии противников классицизма охладеть к признанному кумиру. Начиная со второй половины XIX века и в наши дни лю­бовь к Рафаэлю уже не так сильна, как прежде; нас глубже захва­тывает Леонардо, Микеланджело, даже Боттичелли. Но нужно быть справедливым: Рафаэль — не тот благообразный, идеальный, благо­честивый классик, каким его восприняли эпигоны. Он живой и зем­ной. Это еще в 80-х годах прошлого века почувствовал молодой Вру­бель и был взволнован открытием: «Он глубоко реален. Святость навязана ему позднейшим сентиментализмом... Взгляни, например,, на фигуру старика, несомого сыном, на фреске «Пожар в Борго» — сколько простоты и силы жизненной правды!»' Многим из нас слава «Сикстинской мадонны» казалась преувеличен­ной, пока мы знали эту картину по репродукциям. Но вот она по­явилась сама — на выставке Дрезденской галереи в Москве. И скеп­тические голоса умолкли, она покорила всех. Освобожденный от при­торного лоска, наведенного эпигонами, Рафаэль встает перед нами в своем подлинном достоинстве.

\* \* \*

**Микеланджело Буонаротти**

И третья горная вершина Ренессанса — Микеланджело Буонаротти. Его долгая жизнь — жизнь Геркулеса, вереница подвигов, которые он совершал, скорбя и страдая, словно бы не по своей воле, а вынуж­даемый своим гением. Ромен Роллан говорит: «Пусть тот, кто отри­цает гений, кто не знает, что это такое, вспомнит Микеланджело. Вот человек, поистине одержимый гением. Гением, чужеродным его на­туре, вторгшимся в него, как завоеватель, и державшим его в ка­бале».

Микеланджело был ваятель, архитектор, живописец и поэт. Но более всего и во всем—ваятель; его фигуры, написанные на плафоне Сикстинской капеллы, можно принять за статуи, в его стихах, кажется с модели снимают гипсовый слепок. При таком способе работы пластический об­раз создается не ваянием, а лепкой, — не удалением материала, а прибавлени­ем, наложением. Ваяние же в собствен­ном смысле — это высекание путем от-калывания и обтесывания камня: вая­тель мысленным взором видит в ка­менной глыбе искомый облик и «про­рубается» к нему в глубь камня, отсе­кая то, что не есть облик. Это тяжелый труд,— не говоря уже о большом физи­ческом напряжении, он требует от скульптора безошибочности 'руки (не­правильно отколотое уже нельзя снова приставить) и особой зоркости внутрен­него видения. Так работал Мякеланджело. В качестве предварительного этапа он делал рисунки и эскизы из воска, приблизительно намечая образ, а по­том 'вступал в единоборство с мрамор­ным блоком. В «высвобождении» об­раза из скрывающей его каменной обо­лочки Микеланджело видел сокровен­ную поэзию труда скульптора; в своих сонетах он часто толкует его в расши­рительном, символическом смысле, на­пример: «Подобно тому, Мадонна, как в твер­дый горный камень воображение ху­дожника вкладывает живую фигуру, которую он извлекает оттуда, удаляя излишки камня, и там она выступает сильнее, где больше он удаляет кам­ня,— так некие добрые стремления тре­пещущей души скрывает наша телесная оболочка под своей грубой, твердой, необработанной корой». Освобожденные от «оболочки», статуи Микеланджело хранят свою каменную природу. Они всегда отличаются моно­литностью объема: Микеланджело го­ворил, что хороша та скульптура, ко­торую можно скатить с горы и у нее не отколется ни одна часть. Почти ни­где у его статуй нет свободно отведенных, отделенных от корпуса рук; бугры мускулов преувеличены, преувеличивается толщина шеи, уподобляемой могучему стволу, не­сущему голову; округлости бедер тяжелы и массивны, подчеркива­ется их глыбистость. Это титаны, которых твердый горный камень одарил своими свойствами. Их движения сильны, страстны и вместе о тем как бы скованы; излюбленный Микеланджело мотив контра­поста — верхняя часть торса резко повернута. Совсем не похоже на то легкое, волнообразное движение, которое оживляет тела греческих статуй. Характерный поворот микеланджеловских фигур, скорее, мог бы напомнить о готическом изгибе, если бы не их могучая телесность. Движение фигуры в статуе «Победитель» сравнивали с движением языка пламени, возник даже термин «зегрепНпа^а» — змеевидное движение.

Два главных скульптурных замысла проходят почти через всю твор­ческую биографию Микеланджело: гробница папы Юлия II и гроб­ница Медичи. Юлий ІІ, тщеславный и славолюбивый, сам заказал Микеланджело свою гробницу, желая, чтобы она превзошла велико­лепием все мавзолеи мира. Микеланджело, увлеченный, задумал ко­лоссальное сооружение с десятками статуй; папа на первых порах его поддерживал, но строптивая независимость художника, требовав­шего свободы действий, приводила к постоянным столкновениям. Ми­келанджело то изгоняли из Рима, то вновь призывали: отношения с капризным и вспыльчивым папой были трудными. Кроме того, Юлий И скоро охладел к проекту, ему сказали, что это дурная при­мета — готовить себе при жизни гробницу. Вместо этого он поручил Микеланджело расписать Сикстинскую капеллу, что тот и делал в продолжение четырех лет, в то самое время, когда Рафаэль расписы­вал Ватиканские станцы. После смерти Юлия II, в 1513 году, Микел­анджело снова принялся за его гробницу, изменив первоначальный проект, но новый папа^ Лев X, происходивший из рода Медичи, рев­новал к памяти своего предшественника и отвлекал художника дру­гими заказами. Между тем наследники Юлия II, грозя судом, требо­вали от него окончания давнишней работы. «Я служил папам,— вспоминал на склоне жизни Микеланджело,—но только по принуж­дению». Он не мог сосредоточенно творить,—ему приказывали, при­нуждали, грозили, отрывали от того, чем он успел увлечься. И на­конец — самое горестное, наложившее печать безграничной скорби на героическое искусство Микеланджело,— осада и падение Флорен­ции, уничтожение республики, эпоха террора и инквизиции, многие годы страдальческого одиночества, проведенные в изгнании в Риме, где Микеланджело и умер в возрасте восьмидесяти девяти лет. Что же он осуществил? Мало по сравнению со своими замыслами, но колоссально много на весах истории искусства.

**Роспись Сикстинской ка­пеллы**

 По иронии судьбы, самым законченным из его трудов оказался не скульптурный, а живописный — роспись потолка Сикстинской ка­пеллы. Хотя Микеланджело неохотно принял этот заказ, не считая себя живописцем, но, взявшись за работу, он загорелся творческой страстью и отдался ей целиком. Вместо того, чтобы покрыть потолок орнаментом и написать лишь фигуры между распалубками сводов, как предполагалось сначала, он всю середину потолка заполнил сю­жетными композициями, окружил каждую более крупными по мас­штабу фигурами обнаженных юношей, между распалубками поме­стил еще более крупные фигуры пророков и сивилл и еще фигуры и группы в треугольниках распалубок и в полукруглых люнетах над окнами. Чтобы все это скопище фигур было архитектонически упо­рядоченным и пространственно организованным, Микеланджело не только использовал реальные архитектурные членения сводов, но еще и написал дополнительные: он изобразил кистью выступающие карнизы, пилястры с фигурами путти, арки и цоколи. Вся эта иллю­зорная сильно моделированная светотенью архитектурная декорация снизу кажется настоящей, а пророки и юноши, помещенные в иллю­зорных нишах и на цоколях, — объемными. В общей сложности несколько сот фигур написано на пространстве в 600 квадратных метров: целый народ, целое поколение титанов, где есть и старики, и юные, и женщины, и младенцы. В фигурах пророков, сивилл и юношей Микеланджело развернул своего рода энциклопедию пласти­ки, неистощимое разнообразие контрапостов и ракурсов. Это нечто вроде завещания всем будущим скульпторам.

Где еще в мировом искусстве можно встретить таких могучих телом и духом, таких яростно вдохновенных мужчин и женщин, как про­роки и сивиллы Микеланджело? Он никогда не изображал слабых людей, у него и старики, и женщины, и умирающие, и отчаявшие­ся—всегда мощны. Кумскую сивиллу он изобразил престарелой: казалось бы, .как можно выразить силу в образе старухи? А это один из самых мощных образов Сикстинской капеллы. Среди ее сюжетных росписей наибольшей славой пользуется «Сотво­рение Адама». Бездонно глубок внутренний смысл этой лаконичной композиции: она остается вечным символом созидания, одухотворе­ния. Творящая сила, бог-демиург, не останавливаясь в своем вихре­вом полете, протягивает руку и едва касается протянутой навстречу, еще инертной руки Адама; мы воочию видим, как оживает тело Адама, ка(к просыпаются дремлющие силы жизни. Работая в Сикстинской капелле, Микеланджело, этот физически да­леко не сильный, подверженный недугам, одержимый постоянными душевными смутами человек, сам совершил беспримерный подвиг. Он отказался от помощников и всю работу выполнил один. Ему при­ходилось писать, стоя на .лесах и запрокидывая голову, так что крас­ка капала ему на лицо,— и так изо дня в день несколько лет. Он собственноручно создал все эти прекраснейшие тела, всю эту громад­ную, невероятно сложную роспись, а его собственное тело по окон­чании оказалось обезображенным: корпус выгнулся, грудь впала, вырос зоб, долгое время он не мог смотреть прямо перед собой и, читая, должен был поднимать высоко над головой книгу. Уже в старости Микеланджело было вновь суждено вернуться к рос­писям Сикстинской капеллы: на этот раз он написал на стене «Страшный суд». Здесь уже нет ясной архитектоники. Лавина нагих тел рушится в бездну. Среди них много портретных лиц. Это возмез­дие, крушение ренеосансной гордыни. Те люди, которые в «Афин­ской школе» Рафаэля так возвышенно и достойно беседовали о воз­вышенных и достойных вещах, теперь низвергаются в мучительный хаос. Вызывает содрогание скорчившаяся атлетическая фигура че­ловека, который прикрыл рукой один глаз, а другой глаз смотрит с выражением безумного ужаса. Но Микеланджело остается верен себе: гибнущие люди прекрасны, и сам Христос воплощен в любимом его облике молодого мускулистого гиганта. От работы над гробницей Юлия II остались статуи грозного караю­щего пророка Моисея и пленников. Из этих последних две вполне закончены, они носят названия «Скованный пленник» и «Умираю­щий пленник». Медленно обходя, спереди и с боков, фигуру «Скованного пленника», следя за меняющимися пластическими аспектами, зритель видит все стадии героического и напрасного усилия разо­рвать путы. То предельное напряжение, то резиньяция, то новое от­чаянное усилие. «Умирающий пленник» не рвет свои узы: закинув за голову руки и склоняя голову к плечу, он погружается в состояние одинаково похожее и на смерть и на сон — благодательное освобож­дение ог мук.

Сохранилось еще четыре фигуры «Пленников» — незаконченные. В одной из них незаконченность, может быть, умышленная — это так называемый «Пробуждающийся плен­ник». Его фигура не вполне выдели­лась из каменного блока и хочет из него вырваться. Напрягшаяся груд­ная клетка уже на свободе, но часть головы, руки, ноги вязнут в обвола­кивающей каменной массе. Это образ «высвобождения» облика из камня, живого духа из косной материи. Мно­гие скульпторы потом сознательно использовали подобный символико-пластический мотив, его часто раз­рабатывал и любил Роден. Должны ли были «Пленники» оли­цетворять итальянские города, пора­бощенные французами, или это алле­гории искусств, покровителями кото­рых считал себя Юлий II? Сам Ми­келанджело не придавал большого значения точному смыслу аллегорий. Для него пластика человеческого те­ла, его движения и контрапосты са­ми по себе были исполнены внутрен­него содержания, широкого и емкого. Как говорил о Микеланджело Милле, он был «способен воплотить все добро и все зло человечества в одной-един-ственной фигуре».

**Капелла Медичи**

Так же не поддаются однозначному толкованию скульптуры капеллы Медичи, законченной уже в 30-х годах. Это «Ночь» и «День», «Утро» и «Вечер» — они полулежат попарно на саркофагах под портретными статуями Джулиано и Лоренцо Медичи, находящимися в нишах. Крышки саркофагов покаты, и положение фигур кажется непроч­ным, кажется, что они и в дремоте чувствуют ненадежность своего ложа, бессознательно ища опору для ног (а ноги скользят), пытаясь спрячь расслабленные сном мускулы. Эти могучие тела одолевает тягостная истома, они словно отравлены. Медленное, неохотное пробуждение, тревожно-безрадостное бодрствование, засыпание, цепеня-Щее члены, и сон — тяжелый, но все же приносящий забвение. «Ночь» в образе женщины, которая спит, опираясь локтем на согну­тую ногу и поддерживая рукой низко опущенную голову,— самая пластически выразительная и прекрасная из четырех статуй. Ей по­свящали стихи. И Микеланджело в ответ на чей-то довольно баналь­ный мадригал, где говорилось, что этот одушевленный камень готов проснуться, ответил четверостишием, ставшим не менее знаменитым, чем сама статуя:

Отрадно спать, отрадней камнем быть,

О, в этот век, преступный и постыдный,

Не жить, не чувствовать — удел завидный.

Прошу, молчи, не смей меня будить.

Когда за много лет до того Микеланджело начинал работу над фаса­дом церкви Сан Лоренцо (капелла Медичи — пристройка к ней), ему хотелось сделать этот фасад «зеркалом Флоренции». Замысел остал­ся неосуществленным. Зато теперь, наполнив усыпальницу Медичи образами тревожных, бесцельных порывов, мрачной покорности и покорного отчаяния, он сделал ее зеркалом Италии. Это образ Ита­лии, уходящей в ночь. Но она остается царственно-прекрасной. Ми­келанджело до последнего вздоха боготворил человеческую красоту. И ему чудилось в ней нечто грозное, роковое — высший предел на границе небытия.

«После многолетних исканий и уже приближаясь к смерти, мудрый художник приходит к воплощению в твердом горном камне наиболее совершенной идеи живого образа. Потому что высокое и редкое на­ходишь всегда поздно и длится оно недолго. Точно так же и природа, когда она, блуждая в веках от одного лика к другому, достигает в твоем божественном лице высшего предела прекрасного, тем самым истощается, стареет и должна гибнуть. Поэтому наслаждение красотой соединено со страхом, питающим странной пищей великое к ней влечение. И я не могу ни сказать, ни помыслить, что при виде твоего облика так тяготит и возносит ду­шу. Есть ли это сознание конца мира или великий восторг». Не всякому было дано так ощутить трагедию заката большой куль­турной эпохи, как Микеланджело. Наступившая в Италии феодаль­но-католическая реакция через какое-то время стала буднями жизни, новые поколения художников уже не видели в ней особенной траге­дии, а принимали ее как данность, как привычную обстановку, в ко­торой надо было жить и работать. И они жили и работали — глав­ным образом при дворах герцогов и королей,— вероятно, и не заме­чая, какое роковое клеймо накладывает на них «преступный и по­стыдный» век, как мельчит и искажает таланты. Художники второй половины XVI века продолжали чтить своих великих ренессансных предшественников и считали, что следуют их заветам. На самом де­ле они следовали им эпигоноки, усваивая обрывки внешних форм и бессознательно доводя их до карикатуры, потому что исчезло содер­жание, когда-то рождавшее и животворившее эти формы.

\* \* \*