



JOHN
RUSKIN

Mornings
in Florence

ДЖОН
РЁСКИН

Прогулки
по Флоренции



УДК 7.0
ББК 87.8
Р43

Перевод с английского А. К. Герцык

Рёскин, Джон

Р43 Прогулки по Флоренции / Д. Рёскин ; [пер. с англ. А. К. Герцык]. — М. : РИПОЛ классик. — 208 с. — (Авторская серия Джона Рёскина).

ISBN 978-5-519-64110-4

Прогулки по Флоренции Джона Рёскина — путеводитель по раннему Ренессансу во Флоренции и одновременно школа взгляда, обучение видеть несходное в повторяющемся и сходство в непохожем. Рёскин научил воспринимать Флоренцию динамично, перейдя от восторгов к анализу идей, вдохновлявших эпоху Возрождения. Флоренция Рёскина — знакомая незнакомка, приоткрывающая тайны лишь тем, кто знает и тайну интеллектуального наслаждения, и тайну доверчивой беседы. Переиздание известной книги снабжено новым предисловием, раскрывающим место книги Рёскина в истории комплексного изучения искусства.

УДК 7.0
ББК 87.8

ISBN 978-5-519-64110-4

© Марков А. В.,
вступительная статья, 2018
© Издание, оформление.
ООО Группа Компаний
«РИПОЛ классик», 2018

АЛЕКСАНДР МАРКОВ

ЦВЕТУЩАЯ КРАСОТА ФЛОРЕНЦИИ

Флоренция для нас несомненный центр Ренессанса, одновременно эстетический и «мозговой» центр. Мы сразу вспоминаем Флоренцию и не задумываясь размышляем о дворе Медичи, о куполе Брунеллески как величайшем достижении инженерной мысли, о масштабных празднествах, о том, как патрон Флоренции Иоанн Креститель стал необходимым участником живописных жизней Святого семейства. Такой образ Флоренции создан изучением Ренессанса, начиная со швейцарского профессора Якоба Буркхардта, увидевшего в собрании философов, поэтов и художников вокруг Лоренцо Медичи — Великолепный вождь молодой торговой империи сам себя считал и поэтом, и философом, и хотя и не художником, но вдохновителем многих художников — начало производственных сообществ нового времени, предшественника современных государств и фирм. При дворе Медичи, считал Буркхардт, впервые культура была осознана как область производства, — и сразу все профессии стали почтенными, художники перестали быть поденщиками, а мыслители — пленниками университетских стен; но все вместе при дворе придумывали не только, куда двигать войско, торговлю или индустрию, но вообще всё придумывали вместе, с неподдельным усердием людей, вдохновившихся тем, что они, наконец, договорились.

Джон Рёскин, издавший свою книгу через 15 лет после Буркхардта (1875 против 1860 г.), в этой книге обращается к тем, кто не готов так быстро преобразовать двор, меняющий историю. Наоборот, книга предназначена для тех, кто хочет ощутить живой пульс искусства, когда история медлит меняться, когда смысл происходящих событий не вполне ясен, просто потому что они кажутся любому внешнему наблюдателю рутинными реакциями правительств и народов. Рёскин пишет свою книгу для тех, кто готов на неделю остановиться во Флоренции, не слишком торопясь даже в большом туре по Италии, и тем самым решил узнать не только о явных, но и скрытых механизмах развития культуры. Узнать не только о том, что в культуре заявлено, но и в чем культура вызревает, накопив много малых изменений: неспособная удержаться от новых впечатлений и воздействий, даже если смысл этих впечатлений станет понятен через несколько поколений.

Как Шопенгауэр рекомендовал читать и перечитывать классиков, общаясь с вершинами мысли в благоговейном безмолвии одиночества, не обращаясь к назойливой суете комментаторов, — так и Рёскин требует от визитёра во Флоренцию вспоминать книгу Вазари и поэзию Данте. Велит он вспоминать и мифы о создании Флоренции, об Атланте, или Аталанте, по преданию заложившем пригород Флоренции Фьезоле, о чем сообщают *Фьезоланские нимфы* Боккаччо. Вспомнить не просто всё, что достойно места в мировой культуре, но вспомнить всё, о чем хорошо и приятно рассказывать, — вот задача Рёскина. В том именно состоял «пре-

рафаэлитизм» знаменитого теоретика: не в предпочтениях манеры или стиля, но в замене документирования в рафаэлевском или академическом духе — воспоминанием, обоснованного свидетельства — приятным переживанием уже пережитого. Книга Рёскина о Флоренции, как и все его книги, — одновременно учебник, обучающий как настроить зрение, в том числе выбирая правильный хронометраж рассмотрения произведений и правильные сопровождающие удовольствия, и достаточное обоснование прерафаэлитской эстетики как эстетики должного настроения, а не просто принятия даже самых воодушевляющих идей.

Джон Рёскин (1819–1900) — известнейший английский просветитель, теоретик прерафаэлитской живописи и идеолог «прерафаэлитского братства», неутомимый практик и неутомонный мечтатель, вернувший ремесло в основу эстетики, а словесные искусства поставивший на службу воспитания взгляда. После Рёскина стало невозможно строить эстетику на основе лишь отвлеченных начал: нужно испытывать эстетику, попробовать ее на вкус, узнать, когда именно мы воспринимаем необычную жизнь форм, — и только тогда, делая свою речь не вполне обычной, делая ее восторженной или критической, но все равно с оттенком необычности, мы сможем понимать пласты искусства. До Рёскина наследие в искусстве уподоблялось скорее геологическим пластам; теперь эти залежи оживают и сами начинают советовать, как именно их наследовать.

В оригинале книга Рёскина называется *Утра во Флоренции*, *Mornings in Florence*, и это название не случайно. Рё-

скин сопоставляет экскурсию, начинающуюся рано утром, с работой, начинающейся тоже рано, и воображает себя кем-то вроде профессора медицины, рекомендующего надлежащую диету и полагающиеся санитарные нормы для всех.

Флоренция для Рёскина — столица Тосканы, и в чем-то тайная ее столица. Этруское начало дает о себе знать в восьмиугольной форме храмов и баптистериев, эта идеальная в своей подвижности и при этом застывшая в своем цветении форма. Так тайна выболтала себя, но только тем, кто может сам в удивлении застыть перед уже застывшим в веках.

Рёскин все время вспоминает прерафаэлитских художников, самый ранний Ренессанс, францисканскую революцию Чимабуэ и Джотто. Еще для Данте Алигьери успех Джотто на фоне Чимабуэ был руководящим знаком прогресса в искусстве и в искусствах, или как мы бы сказали, во всех жизненных сферах. «Вы помните, Чимабуэ в живописи занимал первое место, а сейчас Джотто выступил лучше, так что слава первого отошла в тень». Спортивное соревнование двух художников, старшего умудренного наставника и молодого дерзновенного виртуоза для Данте и было тем зерном, из которого прорастает любой прогресс, бросающий тень на прошлое лишь постольку, поскольку сияет и своим, и отраженным светом, подражая себе и уподобляясь себе в прежде небывалой виртуозности.

Для Рёскина Чимабуэ — изобретатель образа Мадонны как женского образа: не как части композиции или повествования, но как непосредственной данности изображения, как блеска, как впечатления, неотразимого потому, что оно несо-

размерно большое, как в детстве. Чимабуэ оказывается предшественником всех изображений див, всех гламурных женских призрачных портретов, всех этих упрощений и уплощений начального духовного образа; но важно, что и этот начальный духовный образ был создан вполне определенным художником. Чимабуэ — новый апостол Лука, изображающий Деву Марию как явившуюся в убедительности своей красоты и несомненности своей благодати; как вид, который нельзя не видеть; как убеждение, столь же несомненное для всех видящих, как несомненен бой часов, отмеряющих время.

Джотто изобрел другое — «золотые ворота»: умение соблюдать меру вещей так, что в изображении оказываются и опознают себя лишь фигуры, блюдушие меру и сами измерившие себя внутренней мерой. Убери это золото середины, и все фигуры окажутся надуманными, и лишние люди просто будут неуютно чувствовать себя на фресках среди лишних зданий. Но верните его, и сразу все фигуры, напряженные или расслабленные, изящные или неуклюжие, окажутся участниками одного братского шествия, где всем хватит веселья, а не хватит всем только грусти — остального хватит. Тогда получается, что Чимабуэ оказался в тени пришедшего ему на смену Джотто, потому что Чимабуэ, как верный рыцарь, взирал на лик небывалой неземной чистоты, купался в его свете, перед которым невозможно было устоять, — тогда как Джотто понял законы этого сбивающего с ног потока света и научил, пропуская свет через золотые ворота искусства, через меру в вещах и эпохах, всех персонажей стоять на ногах.

Особенно из флорентийских живописцев более позднего, хотя и прерафаэлитского тоже времени Рёскин ценит Гирландайо за его детализованность. Гирландайо во всем предпочтен Гоццолу, и прежде всего потому, что живописец этот не просто стоит на ногах, в потоке света или в потоке впечатлений, но постоянно бодрствует. Его краски яркие, и свежесть флорентийских утр больше всего помогает понять, чего хочет этот живописец. Его движения бодрые, закругляясь в повествование каждой сцены, и Гирландайо не желает возносить все сцены на щитах праздничных аллегорий, но просто смотрит, как могут заговорить от души персонажи, которых от души изобразил ответственный живописец. Наконец, его внимание к чертам лица, походке, наклону головы — это внимание опознания, а не внимания воображения, — поэтому Гирландайо лучше многих других научит узнавать искусство в суете нашей жизни. Как среди множества играющих детей, надевших причудливые костюмы, мы узнаем своих детей по наклону головы, по кивку, по этим простым и при этом таким неповторимым жестам, — так и узнаем персонажей Гирландайо по столь простым эмоциям, но которые сразу говорят о том, что это происходит у нас. Библейские праведники и придворные Лоренцо Медичи в одном пространстве оказываются просто «своими», которым не просто есть что сказать, но к которым есть всегда с чем обратиться. Еще до того, как Аби Варбург, великий создатель современного искусствознания, увидел в служанке в развевающихся одеждах с фрески Доменико Гирландайо «Рождество Иоанна Крестителя» образец «формулы пафоса», при-