

А. Н. Бенуа

История живописи

Том 2

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 7.03
ББК 85
Б46

Б46 **Бенуа А.Н.**
История живописи: Том 2 / А. Н. Бенуа – М.: Книга по Требованию, 2023. – 508 с.

ISBN 978-5-458-24451-0

Личность Александра Николаевича Бенуа поражает своим масштабом. Впервые в истории русской эстетической мысли им была обоснована национальная самобытность и международные связи русского искусства нового времени. Ярчайший художник и театральный деятель - А. Н. Бенуа был художественным руководителем блистательных "Русских сезонов" в Париже, одним из основателей и идеологов консолидации талантливейших русских художников в знаменитое объединение "Мир искусства" - безусловно, оказал значительное влияние на развитие европейского искусства XX века, во многом определив его дальнейшее развитие. "История живописи всех времен и народов" - пожалуй, самая значительная работа А. Н. Бенуа по истории мирового искусства. Второй том рассказывает о развитии пейзажной живописи и состоит из разделов: Пейзаж в тосканской и умбрийской живописи второй половины XV века. Живопись "Золотого века" в средней Италии. Конец "Золотого века" в средней Италии. Венецианская живопись "Золотого века"

ISBN 978-5-458-24451-0

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

ПРЕДИСЛОВІЕ
КО ВТОРОМУ ТОМУ



ЖЕ къ концу работы надъ первымъ томомъ «Исторія Живописи» стала ощущаться необходимость въ оправданіи тѣхъ отступленій, которыя были сдѣланы отъ принятаго плана. Сейчасъ же эти отступленія завели насъ такъ далеко, что самое сохраненіе первоначальнаго заглавія первой части нашего труда — «Исторія пейзажной живописи» — можетъ казаться натяжкой. Желая охватить предметъ какъ можно

шире и изучить его какъ можно глубже, мы сначала вносили лишь частичныя добавленія и измѣненія въ готовую къ печати рукопись, но затѣмъ подвергли ее полной переработкѣ, имѣя въ виду созданіе изъ нея той «общей части», безъ которой дальнѣйшее изложеніе представляетъ лишеннымъ прочнаго основанія.

Эти видоизмѣненія, постепенно внесенныя въ систему нашего труда, означаютъ, во всякомъ случаѣ, отнюдь не его суженіе, но, напротивъ того — его расширеніе и углубленіе. Произошло здѣсь то, что такъ часто происходитъ въ здѣшней жизни. Зданіе, начатое по простому и скромному плану, растетъ и обогащается до неузнаваемости во время хода работъ. Изъ-за этого, дѣйствительно, получатся нѣкоторыя несоотвѣтствія между отдѣльными частями, но конечный результатъ доказываетъ, что строители имѣли право пожертвовать цѣлостностью во имя полноты и всесторонности.

Дальнѣйшее изданіе нашего труда намѣчается, приблизительно, слѣдующимъ образомъ. Познакомивъ читателей въ четырехъ томахъ «Общей части»

«дейтмотивомъ» которой останется развитіе пейзажа, съ главными теченіями и нѣкѣми выдающимися личностями исторіи живописи. мы посвятимъ пятый томъ изученію портретной живописи, легко отдѣлимой въ совершенно обособленную область. въ шестомъ томѣ займемся отраженіями бытовыхъ явленій въ искусствѣ и, наконецъ, въ седьмомъ — прослѣдимъ въ живописи развитіе религіозныхъ идей. При этомъ мы оставляемъ за собой право и впредь вносить тѣ или другія измѣненія въ планъ нашего труда, такъ какъ намъ кажется важнѣе всего, чтобы наша книга была живой, чтобы она складалась не столько по предвзятымъ правиламъ, сколько сообразно нашимъ душевнымъ переживаніямъ. Дѣйствительно, насъ мало заботитъ мысль, что эта «исторія» будетъ отличаться отъ другихъ отсутствіемъ строгой плановѣрности; мы бы желали только, чтобы вмѣстѣ съ тѣмъ она отличалась и большей жизненностью — моментомъ, играющимъ первенствующую роль во всемъ, что касается искусства.

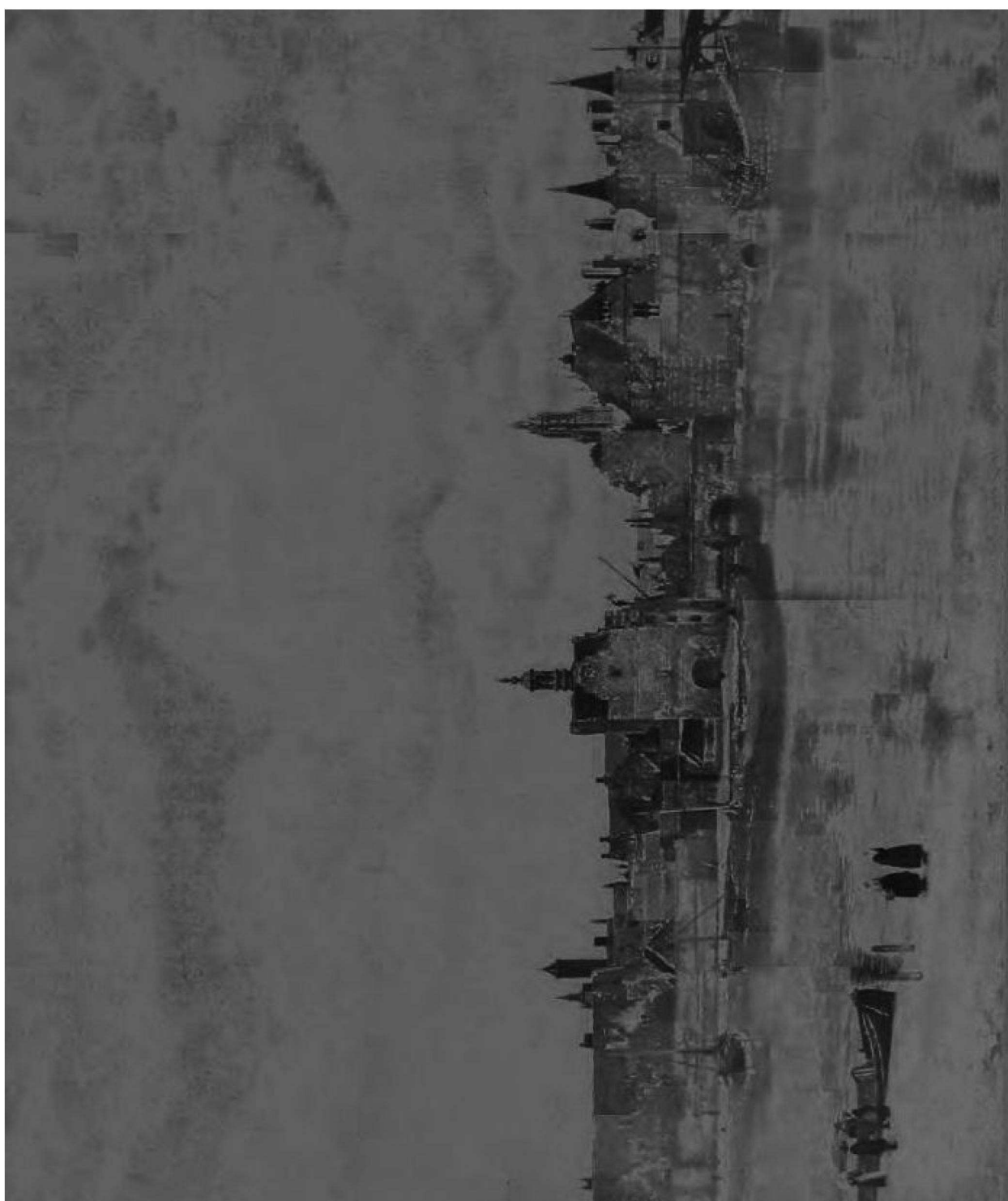
Александръ Бѣгуа.

Ноябрь 1913 г.

ТОМЪ II

ИСТОРИЯ
ПЕЙЗАЖНОЙ
ЖИВОПИСИ





ПЕЙЗАЖЪ
ВЪ ТОСКАНСКОЙ
И
УМБРИЙСКОЙ
ЖИВОПИСИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XV ВѢКА.



Бенедикто Гонцолли, Воспитание святого Августина. Церковь святого Августина въ Сальв-джеминиано.

I.

МЫ какъ бы завершили кругъ въ нашемъ изслѣдованіи живописи первой половины XV вѣка, начавъ его съ флорентійцевъ и перейдя затѣмъ къ сіенцамъ, къ живописцамъ Падуи, Феррары, Венеціи, Вероны и Миланскаго герцогства¹. Мѣстами, гдѣ этого требовала послѣдовательность изложенія, мы забѣгли впередъ и касались даже произведеній начала XVI вѣка. Мы дѣлали это тамъ, гдѣ въ живописи продолжали царить формулы, выработанныя еще въ кватроченто. Теперь необходимо снова обратиться къ Тосканѣ и продолжить изложеніе исто-

¹ Остались еще изслѣдовать лишь живописцы второстепенныхъ провинціальныхъ школъ: Генуи, Пизы, Неаполя, а также отдаленныхъ художниковъ, становившихся интересными, когда мы изъ беремъ въ той-захогустной

средѣ, въ которой они работали, но совершенно мерещущіе, какъ только мы ихъ сопоставимъ съ великими вождями живописи. — Нужно, однако, хотя бы перечислить наиболѣе выдающихся современниковъ мастеровъ, среди которыхъ есть и

рия ее живописи с того момента, когда мы покинули среднюю Италию для обозрѣнія живописныхъ школъ сѣверныхъ областей.

Мы тогда остановились на похвалѣ художниковъ, родившихся «на поворотѣ» отъ XIV къ XV вѣку, — на Мазолло, фра Беато, Маззаччо, старшемъ Инни, Кастаньо, Учелло. Дѣятельность ихъ становится намъ извѣстной съ 1420-хъ — 1430-хъ годовъ. Мазолло означаетъ торжество изученія жизни; Маззаччо — одинъ изъ самыхъ характерныхъ итальянскихъ художниковъ, подчинившій все свое искусство выдержанному стилю; монахи Беато и Инни — не пионеры въ области школьной и технической, но зато означаютъ самое яркое выявленіе спиритуалистическаго начала; у пераго это выявленіе носитъ мистико-религіозный характеръ, у второго — сентиментально-чувственный; наконецъ, Кастаньо и Учелло — первые «ученые» въ исторіи живописи, великіе, неутомимые несатели приложенія законовъ оптики къ живописи, мощные иллюзионисты и при этомъ (особенно Кастаньо) достойные продолжатели стиллистическихъ исканій Маззаччо.

Кромѣ всѣхъ этихъ мастеровъ, мы коснулись еще трехъ — Доменико Венеціано, Пьеро дель Франчески и Джентиле дель Фабриано; они не природные флорентинцы, но все же принадлежатъ къ флорентинскому кругу. Первый привноситъ въ сокровища «линейныхъ формулъ» вѣжность новой красочности, второй сообщаетъ этой новой красочности яркую озаренность; что же касается картины «гениальнаго провинціала», Джентиле изъ Фабриано, выставленной въ 1423-мъ году во Флоренціи, то она вводитъ въ строгую флорентинскую школу увлеченіе сказочностью, извѣстную «архаизирующую преціозность». Въ 1450-хъ годахъ все, что вложено въ флорентинскую школу этими корифеями, находитъ уже въ полномъ развитіи.

Сколько художниковъ, заглушающихъ того, чтобы мы еще обратили къ нимъ вниманіе. Общее всему этому ряду — извѣстная близость къ французской и нидерландской живописи при упорномъ сохраненіи извѣстной архаичной иконности. Слова относятся Донато Барди, Джованни Каммере изъ Пизероло (середина XV в.), Маззо изъ Александрии работавшій въ Генуѣ до 1516 г.), Джованни изъ Пьемонта (середина XV в.), обратившая на себя въ послѣднее время вниманіе семья провинціальскаго художника Бреа (Джованни † 1519 г., Антонио 1504—1543 г. и Франческо 1530—1562 г.) и Джироламо Джованне (1490—1553). Наиболее мощнымъ изъ насмѣливающихся является Мауриньо д'Альба (1470—1528), получившій, вѣроятно, свое художественное воспитаніе въ Римѣ, гдѣ онъ изучилъ много изъ приемовъ живописи у готическихъ такъ изысканныхъ, какъ больше всего отъ обитавшихъ въ Сильверелли. Еще интереснѣе фигура его ученика Дефедеппе-де-Феррари (1470—1533), дѣлалъ, безупречные по судбѣ картины котораго поражаютъ, однако, своей «старинностью». Вообще же декоративная, постановочная и чисто живописная стороны всѣхъ названныхъ художниковъ, тогдашнихъ мастеровъ своего ремесла, сохраняющихъ

средневековые заветы цеховаго отношенія къ искусству среди уже свободнаго творчества распадающагося ренессанса, не представляютъ ничего новаго. У Дефедеппе мы найдемъ нѣсколько очень сказочныхъ вѣжскихъ и изощренныхъ фоновъ, въ которыхъ только ориентированная архитектура играетъ большую роль, но и въ нихъ мы точно стали бы искать библіе жизни, воздуха. Въ своей основѣ его искусство такая же «иконическое», какъ и работы византийцевъ. См. Lanza, Storia Pittorica, т. IV (изд. 1835 г.), стр. 309 и 367; Crowe and Cavalcaselle, History of painting in North Italy; F. Gamba, L'arte antica in Piemonte, глава въ книгѣ Torino, Torino, 1884; G. C. Chiccochio, L'arte nell'alta Piemonte, въ Arte e Storia, VI, 1887; F. Negri, Una famiglia di artisti casalesi del secolo XV, XVI, Alessandria, 1888; L. Cicciocioppo, G. M. Spaniolotti da Casale, Arte 1904; Ch. Saunier, Les primitifs nicols, въ Les Arts, 1912, № 129; Guido Cognola, La Mostra retrospettiva a Nizza, въ Rassegna d'Arte, 1912, № 6; V. Florin, Mastrino d'Alba, въ Galleria nazionale, Catalogo, III, 1897; J. Cicciocioppo, M. d'Alba, въ Rassegna d'Arte, 1906; G. B. Rossi, Mastrino d'Alba, въ Burlington Magazine, 1909; Corrado Vivanti, Geschichte der Kunst in Nord-Italien, Stuttgart MCMXI.

Среди художников, к которым намъ слѣдуетъ теперь обратиться, старшимъ представляется ученикъ фра Беато—Бенотто Гоццолі.²

Иные изсѣдователи хотѣли отнести на его счетъ всевозможныя особенности въ фрескахъ капеллы папы Николая въ Ватиканѣ, какъ-то: наиболѣе реалистическія фигуры въ «Раздачѣ милостыни», а также живописныя ухищренія декораций. Однако, доказать это трудно, и, во всякомъ случаѣ, въ первомъ достойномъ образѣ Бенотто, въ алтарѣ della Cintola³ Ватиканской Пинакотекы (1450 года, происходитъ изъ Монтефалько), онъ еще не болѣе, какъ вполнѣ послушный ученикъ и подражатель Беато. Въ главномъ сюжетѣ этого образа значительную роль продолжаетъ играть золото, а въ очаровательныхъ картинкахъ предѣлы свѣтятся яркія, пестрыя краски: лазуревая рядомъ съ розовой, желтая рядомъ съ зеленой. Особенно прелестна декорация на «Бракосочетаніи Богородицы» (розовый храмъ на античныхъ колоннахъ съ готическимъ верхомъ) и на «Благовѣщеніи» (лоджетта на тонкихъ колоннахъ среди зеленой травы заключенная въ стѣнны сады). Всюду тѣ же схемы, которыя извѣстны намъ изъ серіи картинъ Беато въ Флорентійской Академіи, лишь оживленные еще болѣе ясной расцвѣткой. Отъ всего вѣетъ веселой праздничностью, и уже проглядываетъ, хотя и робко, особенность Бенотто—какая-то свѣтская, земная суетность, столь отличная отъ исключительно «небесной» психологіи фра Анджелико.⁴

Однако, отдѣлившись отъ своего учителя еще въ 1450-мъ году и исполняя цѣлый рядъ самостоятельныхъ работъ въ Монтефалько, въ Витербо, въ Римѣ, Бенотто постепенно забываетъ завѣты Беато и становится самостоятельнымъ. Въ 1459 году онъ получаетъ очень отвѣтственный заказъ: Козимо Медичи, мудрый «негласный» властелинъ Флоренціи, «отецъ отечества», достигшій къ тому времени полноты власти и построившій себѣ среди родного города палаццо въ изысканномъ современномъ вкусѣ, пору-

² Бенотто ди Лео ди Саларо, прозванный Бенотто Гоццолі, родился около 1420 года; въ 1444-мъ году онъ поступаетъ въ помощники къ знаменитому скульптору Гибerti для работы надъ барельефомъ Баттистера; съ 1447 года онъ уже помощникъ Лео Анджелико, жившаго съ 1445 года въ Римѣ. Съ іюля по сентябрь того же года Бенотто работаетъ въ Ормито, съ 1450 по 1452—въ Монтефалько, въ 1453—въ Витербо, въ 1454—въ Римѣ; съ 1459 онъ занимаетъ фресками капеллу во дворцѣ Медичисовъ во Флоренціи; съ 1463—1467 Бенотто работаетъ въ Сала-Джигиниано, съ 1468 по 1467—въ папскомъ Кампоанго. Умеръ Бенотто въ 1497 году въ Пистой, куда онъ бѣжалъ отъ чумы. См. Urbain Neugin, «Benotto Gozzoli», Paris, 1909; Max Wingeroth, «Die Jugendwerke des B. J.», Heidelberg, 1897; Portale, «Fra Angelico e B. G.», Roma, 1912; A. Venturi, «Ritratti Angelici e B. G.», въ «Arte», 1901; Surino, «Le opere minori di B. G.», въ «Archivio della dell'Arte», VII, 1894, стр. 233; C. v. Fabiani, «Nella vita del Biografia B. G.», въ «Rivista di Kunst», 1906; Pausan, «B. G. e S. Gim-

gnano», въ «Rivista de l'Arte», 1881, стр. 125, 189, 201; Surino, «Il Camposanto di Fiesole», Firenze, 1896.— Упомянуты только что барельефы на дверяхъ флорентинскаго Баттистера имѣютъ большое значение въ исторіи живописи и, въ частности, въ исторіи пейзажа. Для Флоренціи они означаютъ то же самое, что для Падуи «перспективные» барельефы Донателло. Еще до того, какъ живописцы рѣшились отнестись первенствующее мѣсто «декорации», съ цѣлью характеризовать мѣсто дѣйствія, это сдѣлалъ съ поразительнымъ мастерствомъ и тактомъ скульпторъ Гибerti. Достаточно указать на то, что неясныя фигуры на этихъ барельефахъ почти сведены къ рѣзкой стѣни и что многія изъ этихъ «мистическихъ картинъ» производятъ удивительное впечатление глубины.

³ Мадонна, передающая новѣя cintola своему Сомѣ.

⁴ Въ томъ же характерѣ исполнена роспись сводовъ въ Ормито, гдѣ Бенотто долженъ былъ дополнить свои фигуры къ написаннымъ уже фра Беато.



Бенотцо Гоццолли. Шестые ангелы. Фреска. Фрески в палаццо Риккарди-Мадичи во Флоренции.

часть Бенотцо росписал часовни в этом истинно царском дворце (ныне Palazzo Riccardi). Часовню эту украшала уже картина Филиппо Липпи «Мадонна в яблущу» (ныне в Берлине), и молодому художнику досталась задача представить тех, кто готов приобщиться к Божественной Матери в ее поклонении Сыну. Для этой цели Бенотцо придумал очень остроумную композицию: из непосредственной близости к образу, стоящему перед окном, он нарисовал молящихся и помогающих ангелов, в остальных