

МАКС ДВОРЖАК

ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО
ИСКУССТВА
В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Курс лекций

ТОМ II. XVI СТОЛЕТИЕ



ПАЛЬМИРА
Т8 ИЗДАТЕЛЬСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Москва / Санкт-Петербург

2 0 2 3

УДК 7.034
ББК 85.103(3Ита)
Д24

MAX DVOŘÁK
Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance
Akademische Vorlesungen
Band II. Das XVI Jahrhundert

Перевод с немецкого и комментарии И. Е. Бабанова

Издание второе, исправленное

Дворжак М.

Д24 История итальянского искусства в эпоху Возрождения : Курс лекций : Т. 2. XVI столетие / Макс Дворжак ; [пер. с нем., коммент. И. Бабанова]. — Изд. 2-е, испр. — М. ; СПб. : «Т8 Издательские Технологии» / «Пальмира», 2023. — 313 с. — (Серия «Пальмира — искусство»).

ISBN 978-5-517-09460-5

Труд Макса Дворжака (1874–1921), одного из основоположников современных философии, истории и теории искусства, профессора Венского университета. В эту книгу вошли его лекции об итальянском искусстве XVI века с подробными комментариями переводчика и искусствоведа И. Е. Бабанова.

УДК 7.034
ББК 85.103(3Ита)

ISBN 978-5-517-09460-5

© Бабанов И. Е., наследники, перевод
на русский язык, комментарии, 2023
© Оформление.
АО «Т8 Издательские Технологии», 2023

I. ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Период истории итальянского искусства, относящийся приблизительно к 1500–1550 годам, принято называть Высоким Возрождением и рассматривать его как кульминацию эпохи Возрождения. Последнее, разумеется, относится лишь к первой половине этого периода: во второй его половине уже предполагается начало упадка искусства Возрождения. «Лишь очень узкая кромка горного хребта составляет вершину, — пишет Вёльфлин. — После 1520 года не возникло, пожалуй, ни одного произведения, безукоризненно чистого по стилю». В основе этого тезиса лежит не столько понимание реальных движущих сил эволюции, сколько догматическая идея. Если же отказаться от подобной концепции стиля (что едва ли нуждается сегодня в обосновании), то положение дел представится иным. В таком случае искусство чинквеченто покажется нам не просто продолжением и завершением искусства предшествующего периода, но движением по иному пути и чем-то принципиально новым. К тому же искусство это неоднородно, оно представляет собою итог различных течений и направлений — разительный контраст по сравнению с относительным единством искусства кватроченто. И наконец, в то время как Возрождение в XV столетии было, по существу, явлением итальянским, национальным, отныне речь идет о новых духовных силах, действующих во всей западной

культуре. Характерной чертой этого замечательного периода является деятельность чрезвычайно крупных творческих индивидуальностей — подобной плеяды не найти в любой другой эпохе. Микеланджело, Рафаэль, Корреджо, Тициан в гораздо большей степени лично и непосредственно определяли ход эволюции, нежели художники XV столетия, которым — несмотря на все индивидуальные различия — мнилась более или менее общая цель. Таким образом, наше внимание, естественно, сосредоточивается на этих ведущих творцах.

МИКЕЛАНДЖЕЛО

Крупнейший художник на исходе кватроченто, Леонардо словно бы синтезировал в своем творчестве прогрессивные устремления целого столетия; наряду с этим он был гением, искусство которого высоко вознеслось над его временем и проложило пути, освоенные лишь последующими поколениями. Мастерство Леонардо достигло полной зрелости сравнительно поздно, в последние годы XV столетия, и при этом — вдали от родины художника, в Милане. Когда же Леонардо пришлось покинуть Милан, он вернулся во Флоренцию, убежденный, несомненно, в том, что займет там главенствующее положение. Однако Леонардо недолго пробыл на родине; разочарованный, он во второй раз покинул Флоренцию, ибо вынужден был осознать, что его искусство уступает место новому искусству, а его слава — славе молодого мастера. Леонардо был побежден в состязании с Микеланджело не потому, что он абсолютно, *sub specie aeternitatis*¹, был ниже его, но потому, что искусство

¹ С точки зрения вечности (лат.).

Микеланджело знаменовало новое время, олицетворяло совершенно новое идейное направление и преследовало иные художественные цели, чем те, с которыми было связано искусство Леонардо.

Мне хотелось бы пояснить эту мысль на примере юношеских произведений Микеланджело. При этом я хочу начать не с первых работ скульптора, а с произведения, которое завершило период его юношеского развития и принесло Микеланджело славу первого художника среди его современников-итальянцев: со статуи Давида. Примечательно, что слава Микеланджело, подобно славе Донателло, началась с произведения, созданного по заказу флорентийского соборного попечительства. В 1461 году попечители строительства предложили Агостино ди Дуччо, заурядному скульптору, выполнить для собора большую статую Давида. Дуччо не справился с работой и испортил глыбу мрамора, оставшуюся лежать во дворе строительной мастерской при соборе до тех пор, пока в 1501 году не было решено вернуться к ней и — пусть даже и не для первоначальных целей — подвергнуть ее обработке. Эту задачу взял на себя Микеланджело, и, когда в 1504 году статуя была завершена, на совещании решили поставить ее перед дворцом Синьории в качестве символа города и свидетельства непреклонной воли к его защите от всех врагов. Открытие статуи явилось великим событием, и мнение о том, что она превосходит все скульптурные произведения Античности, стало всеобщим.

Это изумление перед достижением Микеланджело могло бы удивить нас, если вспомнить, что до него подобный сюжет был столь мастерски воплощен великими флорентийскими скульпторами Донателло и Верроккьо. Однако именно сравнение с их произведениями позволит нам понять, насколько новым оказалось восприятие Микеланджело, —

а это гораздо сильнее должно было быть осознано его современниками, поскольку для нас подобные различия делаются менее заметными вследствие временной дистанции. Хотя и «Давид» работы Донателло также испытал сильное влияние античного искусства, он все же был обусловлен традиционным библейским и христианским толкованием: отрок, победивший великана по Божьему велению, благодаря чуду. Крестьянский мальчик, изображенный Донателло, хотя и полностью развит физически, однако у него по-детски нежные формы и детские эмоции — он смущенно улыбается под взглядом ликующей толпы и кажется не понимающим смысла всего происшедшего. «Давид» работы Верроккьо — благородный отрок, прирожденный принц, породистый и утонченный, с хрупкими конечностями, и вследствие этого его деяние представляется сказочным чудом. Давид у Микеланджело — герой, здесь отроческое начало выражено в героических формах. Никто не должен был усомниться в том, что герои Ветхого Завета — подобно Ахиллу или Гераклу — были способны собственными силами, без чужого содействия, совершать подвиги. Лишь узкие бедра высокой фигуры указывают на юношеский возраст; мускулы, кисти рук и ступни принадлежат мужчине, который физически в состоянии выдержать битву с великаном. Были критики, находившие подобное несоответствие чудовищным. Но изменение восприятия скульптора проявляется не только в формах тела, но и в осанке героя. Это уже не подросток, дерзко и неожиданно совершивший нечто великое, — это целеустремленный борец, который пристально и со знанием дела рассматривает своего врага, уверенный в том, что он окажется сильнейшим, и в том, что он столь же бесстрашно выступит против любого другого противника.

Но и новизна художественного воплощения была не менее значительной, чем различие в толковании библейского

сюжета. Обнаженная человеческая фигура на протяжении всего XV столетия была основным объектом при изучении природы, мерилом достигнутого уровня в отражении природных закономерностей и в передаче естественно-научных наблюдений. Если «Давид» работы Донателло был образцом художественного овладения этими закономерностями при воплощении телесных форм, а «Давид» работы Верроккьо — шедевром натуралистического, индивидуализированного восприятия, претворенного в портретность облика, то статуя Микеланджело преследовала иные цели художественного воздействия. Пожалуй, здесь можно было бы усмотреть некий кульминационный пункт воплощения обобщенных, усовершенствованных и возведенных на высшую ступень достижений кватроченто в овладении обнаженной натурой, если анализировать анатомическое совершенство тела и его пропорций, достоверность сочленений и углубленного знания формы, приводящих зрителя в изумление благодаря невиданному дотоле, все превосходящему мастерству. Подобный подход, как неоднократно уже отмечалось, быть может, и верен до некоторой степени, учитывая в особенности общую идеальную тенденцию и дальнейшее развитие Микеланджело. Но решающей оказалась все же общая идеальная тенденция. Статуя далека от того, чтобы только суммировать естественно-научные наблюдения, и вообще в высшей степени сомнительно, чтобы обширные исследования *ad hoc*¹, как это было в обычае у предшественников Микеланджело, сыграли бы существенную роль при возникновении статуи. Не подлежит сомнению то, что само направление этих исследований было иным. Их целью являлось не единичное, портретное: нечего было и думать, что в этом отроке-гиганте представ-

¹ Для данного случая (лат.).

лена конкретная модель, это исключалось уже самой неоднородностью отдельных форм, вступающих в сочетание; здесь целью ставилась именно та идеальная универсальность, которой с самого начала руководствовался Микеланджело и в которой он обобщил свое знание природы.

Микеланджело не был первым среди тех, кто подобным же образом противопоставил себя натурализму кватроченто. Мы можем наблюдать аналогичное стремление у целого ряда художников: у Перуджино, у Фра Бартоломео, у Леонардо; в то самое время, когда создавался «Давид», во Флоренции уже работал и Рафаэль. Исчерпавшему себя в исследованиях природы искусству предшествующих поколений, которое эти художники воспринимали как неудовлетворительное измельчание, они противопоставляли стремление к духовному углублению и к идеализации или же искали эстетические нормы в насыщенных композициях, в классической завершенности и гармонии форм и пропорций. Из этого, без сомнения, исходил также и Микеланджело, но, однако, он придал этим стремлениям к идеальному стилю новое содержание. Едва ли можно говорить о его стремлении к красоте форм; Вёльфлин, как известно, подчеркивал явную уродливость статуи. Нам не найти здесь также и гармонии пропорций. Важнейшим здесь является исключительное и иррациональное начало, соответствующее конкретной идее: идее юного героя. Натурализм был мертв для ведущих творцов; но в то время как старшее поколение хотело преодолеть его, следуя по пути рационалистических норм или же нового, эмпирического познания, Микеланджело обнаружил большую зрелость, возвысив над рациональным началом — как меру всех вещей — художественную идею и художественную форму. Это вело его, с одной стороны, к готике, к Джотто, по произведениям которого он сделал много зарисовок в молодости, и к Якопо делла Кверча,