



Введение

Миф Флоренции

О значении искусства Флоренции XV — начала XVI веков сказано немало громких слов. Все они давно стали общим местом. Посетив в 1905 году Осенний салон в Париже, художественный критик Луи Воксель был поражен буйством красок на полотнах Анри Матисса, Андре Дерена и их единомышленников (рис. 1). Особенно броско их работы смотрелись в соседстве с выполненными в классической манере скульптурами Альбера Марке (1872–1939), стоявшими в центре выставочного зала. «Поразительна искренность скульптора посреди этой оргии цвета без полутонов, — писал Воксель, — Донателло среди дикарей» («Donatello chez les fauves»). Это высказывание Вокселя стало знаменитым: окрестив художников «дикими» (*фр.* fauve — дикий), он дал название целому направлению в живописи — фовизму. Но не менее красноречиво его слова свидетельствуют о статусе самого Донателло (а если посмотреть шире — всего флорентийского Ренессанса) на заре модернизма. Даже пятьсот лет спустя скульпторы и критики все еще использовали Флоренцию эпохи Возрождения как мерило истинного искусства. Авангард, по определению, был отрицанием художественного канона, установленного полтысячелетия назад. Нерепрезентативная, не отражающая реальный мир палитра Матисса как будто бросает вызов натурализму Ренессанса, а его выразительные

Рис. 1
Анри Матисс
Женщина в шляпе

1905. Холст, масло; 80,7 × 59,7
Сан-Франциско, Музей
современного искусства

средства воспринимаются как реакция на нормы классического искусства (рис. 2). Что бы ни значили все эти расплывчатые термины — к ним мы еще не раз вернемся — Донателло был олицетворением всего того, с чем искусство раннего XX века собиралось разделиться.

Пятьдесят лет спустя Эрнст Гомбрих выступал с докладом на международной конференции по истории искусства в Амстердаме. Гомбрих — один из самых уважаемых искусствоведов своего поколения — находился на пике своей карьеры. Тема его доклада звучала так: *Идея прогресса в эпоху Возрождения*. «Это идея такого же масштаба, — говорил он своим слушателям, — что и представление о человеке, вкусившем плоды древа познания, — как только у вас появляется понятие о добре и зле, вас навсегда вышвыривают из рая невинности». Он обращался к наследию своего блестящего предшественника, Джорджо Вазари (1511–1574), историка и художника, который много писал об искусстве:

Когда Вазари рассматривает историю искусства почти исключительно как историю искусства Флоренции... им движет не только местечковый патриотизм. Он пишет историю этой новой игры, которая, собственно, и возникла во Флоренции. Эта новая концепция подобна воронке водоворота, охват и скорость которого постоянно нарастают. Возьмем, например, Сиенскую школу — ее перестали заботить проблемы центра, и она стала провинциальной, периферийной, да, на первый взгляд, несомненно, очаровательной, но все же ей пришлось расплачиваться за свой отказ последовать за флорентийцами, как это сделал Урбино, — ее отцепили от поезда прогресса.

Для людей, подобных Гомбриху, Флоренция являла собой универсальный стандарт. Она стала свидетелем одного из самых замечательных периодов культурного, художественного и интеллектуального расцвета. Флоренция видела рождение Ренессанса и не просто создала это эпохальное «движение», но и взрастила его на первоначальном этапе развития. В ее стенах навсегда изменился облик европейской цивилизации, ибо путь в просвещенное будущее был вымощен идеями прошлого. Осязаемое и литературное наследие классической античности превратилось в основной источник смыслов для искусства, философии, общественной жизни и много чего еще, оказывая всепроникающее влияние и став определяющим фактором для этого периода: что есть «Ренессанс», если не возрождение интереса к древнему миру?

В изобразительном искусстве отцам Возрождения принадлежит честь создания нового идеала красоты, основанного на рисунке и творческом замысле, — росток его проклюнулся в этом городе и распространился оттуда по всей Европе. Впервые со времен Плиния и Ви-



Рис. 2
Леонардо да Винчи
Портрет Джиневры де Бенчи

Около 1474–1478. Дерево, масло;
38,1 × 37
Вашингтон, Национальная
галерея

травия эти люди теоретизировали на тему искусства; они создавали новые, часто внецерковные, формы искусства; они подняли статус художника, превратив его из скромного ремесленника в служителя муз, искушенного в поэзии и гуманистической философии. Короче говоря, они придумали саму идею искусства, им мы обязаны возникновением нового типа человека — художника. Отныне живопись, скульптура и архитектура стали полноправными формами познания, рукотворными и при этом умопостигаемыми. Искусство становится отражением сложных идей и подвергается серьезному анализу.

Конечно, истинность этих преувеличенных обобщений в последние десятилетия не раз подвергалась сомнению, и вполне справедливо. Исследователи переносили фокус внимания на другие центры на Апеннинском полуострове, в Европе в целом и за ее пределами, отмечая при этом, что черты флорентийского Возрождения не уникальны, как считалось раньше, а самобытные и мощные художественные традиции возникали и расцветали и в других европейских городах, будь то Венеция и Перуджа, Брюгге, Прага или Нюрнберг. Те, кто продолжал исследовать Флоренцию XV века, все чаще указывали на ее преемственную связь с предшествующими столетиями, если хотите, с поздним Средневековьем. Они стремились развенчать представление

о том, что Ренессанс стал следствием тотального парадигмального сдвига. Такая преемственность особенно очевидна, если взглянуть на религиозную обрядность и сакральное искусство.

Однако самой большой проблемой для тех, кто продолжал посвящать свое внимание флорентийскому Ренессансу, стало то, что он превратился в некий универсальный идеал, эталон, с которым следует сверять любое искусство: «Donatello chez les fauves». Вину за эту предвзятость иногда возлагают на Вазари, к наследию которого обращался Гомбрих, но правда в том, что она возникла позднее. Случись вам изучать историю искусства где-то между сороковыми и семидесятыми годами XX века в Институте искусства Курто в Лондоне, где я работаю, преподаю и пишу эту книгу, вы бы, скорее всего, выбрали курс *Искусство эпохи Возрождения*, предпочтя его обзорному курсу, даже если бы в будущем намеревались изучать Пикассо, Византию или китайские вазы. Как будто понимание Ренессанса и Флоренции как его сосредоточия есть необходимое условие для осмысления искусства всего остального мира. Исходя из этого, вполне объяснимо, почему прославление Флоренции и Ренессанса в целом в XIX и XX веках стало ассоциироваться с западным империализмом и всеми вытекающими из него проблемами. Почему мы не перестаем обращать наши взгляды в сторону именно этого искусства, когда одновременно с ним культуры, столь же развитые и достойные вдумчивого изучения, переживали расцвет в Исфахане на территории современного Ирана или в Бенине в Западной Африке?

Но пока в академических кругах не смолкают споры, полчища туристов продолжают осаждать город на берегах Арно; выставки, посвященные его художникам, привлекают толпы посетителей, а студенты с увлечением посещают лекции по его истории. Рекламные и маркетинговые отделы туристических компаний и галерей неустанно подпитывают миф Флоренции — «колыбели эпохи Возрождения». Корпорация «РЕНЕССАНС» переживает очередной бум, а акционерное общество «ФЛОРЕНЦИЯ» развивает свой бизнес. Эта книга, как и многие другие, обнаруживает причастность автора к этому гигантскому коммерческому предприятию. Огромная пропасть разделяет представления о Флоренции, которыми потчуют туристов, студентов и завсегдаев галерей, и сдержанные (порой даже скептические) суждения некоторых специалистов.

Эта книга основана на твердом убеждении, что нечто значительное действительно происходило во Флоренции в XV — начале XVI века, причем суть произошедшего ускользает, если сосредоточиться на деталях, и, как ни парадоксально, проявляется со всей отчетливостью в более широком контексте. Автор также исходит из того, что искусство Флоренции ничуть не лучше, чем, скажем, произведения художников Бургундских Нидерландов или нигерийского Ифе XV века. Как и большинство трудов о флорентийском искусстве,

написанных в последние годы, эта работа не пытается экстраполировать изложенные в ней идеи на другие регионы Европы или части света. Представления об искусстве Флоренции, — например, о сути его новаторства, или периодизации — следует рассматривать применительно к этому городу и к этой эпохе. Подобно многим моим коллегам, я не претендую на универсальность выводов.

И все же те факторы, которые привлекают к Флоренции внимание исследователей, наиболее явственно раскрываются, когда сравниваешь ее художественное наследие с искусством других частей мира, избегая при этом качественных оценок. Что ни говори, а новшества флорентийского Ренессанса столь глубоко укоренились в западном сознании, что порой нам сложно оценить их исключительность вне сопоставления с выразительными средствами художников остального мира. Приведу очевидный пример: для человека западной традиции нет ничего более естественного, чем использование линейной перспективы для передачи пространства, но лишь до тех пор, пока он не осознает, как редко живописцы остального мира прибегали к этому приему. Это справедливо и в отношении натурализма, или реализма, к которому мы вернемся в главах 7 и 8.

В центре нашего внимания история Флоренции XV — первого десятилетия XVI века, или, если пользоваться общепринятой терминологией, период от Раннего до Высокого Возрождения. Его начало отмечено творением Гибerti — первыми дверями баптистерия, а окончание — гигантской статуей Давида работы Микеланджело. В книге предпринята попытка взглянуть на город по-новому, задавшись вопросом, откуда взялись наши традиционные нарративы, чем они хороши и чего в них не достает. Именно поэтому мы начнем с анализа историй, которые принято рассказывать о флорентийском искусстве, и рассмотрим некоторые их источники — первые со времен античности тексты об искусстве, созданные на Западе. Этому посвящены главы 2 и 3, которым предшествует короткая вводная глава, где речь идет о Зале Лилий (Sala dei Gigli) и различных символах, характерных для ренессансной Флоренции, а также о святых, которым поклонялись горожане, и героях, чьи подвиги они прославляли. Последующие главы сгруппированы не хронологически, а разбиты на два обширных тематических блока. Главы с 4 по 6 знакомят с общественными учреждениями и отдельными личностями. В главах 7–10 мы рассмотрим стиль флорентийского искусства, в особенности присущее ему стремление создать убедительную «иллюзию» пространства и природы, и проанализируем художественные средства, нацеленные на достижение подобного эффекта, и влияние новых стилистических приемов на восприятие зрителя. Возвращаясь к основным вопросам, которые заботили флорентийских мастеров, их покровителей и ценителей, я надеюсь показать, иногда лишь косвенно, что изучать искусство Флоренции эпохи Возрождения крайне важно и по сей день.



DONATELLO
1380-1466
MARBLE