СТЕНДАЛЬ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

Под общей редакцией
А. А. Смирнова и Б. Г. Реизова
Вступительная статья
проф. В. А. Десницкого

ТОМ

VIII

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА"
ЛЕНИНГРАД 1935

ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ В ИТАЛИИ

САЛОН 1824 г.

Перевод В. Комаровича

Предисловие и примечания
Б. Г. Реизова

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА"
ЛЕНИНГРАД 1935

STENDHAL

HISTOIRE DE LA PEINTURE EN ITALIE

SALON DE 1824

Переплет, форзац, заставки и концовки по рисункам Ю. Д. Скалдина

СТЕНДАЛЬ — ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРИТИК И ИСТОРИК ИСКУССТВА

I

С ранней юности Стендаль готовил себя к деятельности драматического поэта, мечтая «писать комедии, как Мольер». Все его литературные и научные занятия преследовали эту отдаленную цель, оставшуюся для него навсегда недоступной. Долгие годы обдумывал он свою первую комедию, менял ее планы, набрасывал отдельные сцены, повсюду, даже в Россию, возил с собой ее черновики. Вдруг, посреди этих замыслов и трудов, у него появилась «сумасбродная» идея — написать историю итальянской живописи. Через несколько лет эта идея получила свое осуществление, и неудачливый преемник Мольера выступил на литературное поприще в роли историка искусства.

В 1811 году, когда впервые возник замысел «Истории живописи в Италии», Стендалю было двадцать восемь лет. Образование его отнюдь не позволяло ему приниматься за подобную работу. Ни частные уроки у Леруа, ни курсы профессора Гренобльской школы Же, «великого болтуна без малейшего таланта», не могли оказать ему серьезной помощи в воспитании глаза и руки. Едва ли большее значение имели уроки известного в свое время живописца Реньо, классы которого он посещал в Париже весной 1800 года: занятия были прерваны через два месяца, и Стендаль отправился в Итальянский поход на поиски военной славы.[1] На этом и закончились его практические занятия искусством. Положительно Стендаль не чувствовал в себе призвания к живописи.

Но он был «философом» и «наблюдателем сердца человеческого», у него была «чувствительная душа» и ум «идеолога», изощренный психологическим анализом. И к живописи он подошел с жаждой утонченных ощущений и широтой философско-исторических перспектив.

Теоретический интерес к искусству зародился у Стендаля еще на школьной скамье. Же большую часть своего курса в Центральной школе посвящал беседам по истории живописи: читали отрывки из жизни какого-нибудь художника, и затем Же пускался в эстетические рассуждения, выдержанные в высоком риторическом стиле. Эти речи и «воспламеняли» его учеников, в том числе и юного Стендаля, легко поддававшегося «благородному энтузиазму». Вскоре к этому присоединились влияние книги, полученной Стендалем в награду за школьные успехи: «Критические размышления о поэзии и живописи» аббата Дюбоса.[2] Эта книга оказала значительное влияние и на дальнейшее развитие его эстетических взглядов.

---

[1] См. «Анри Брюлар», Собрание соч., т. VI, стр. 24, 139—140, 242 и др.

[2] Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, par l'abbé Du Bos, l'un des Quarante et Secrétaire perpétuel de l'Académie Française, septième édition, Paris, chez Pissot, 1770, 3 тома.

Позднее Стендаль прочел довольно много книг по философии искусства и эстетике — Винкельмана, Менгса, Лессинга, Берка, Рейнольдса, Адама Смита, г-жи Кондорсе, Найта, Алисона,[1] теоретические сочинения Шиллера и целый ряд других работ, бесконечные французские рассуждения о вкусе, о прекрасном, статьи в словарях и т. п. Если к этому присоединить общие сочинения по теории литературы Лагарпа, Мармонтеля, Дюбуа-Фонтанеля, Блера, Шлегеля, статьи во французских журналах, в английском «Edinburgh Review», в миланском «Conciliatore» и Флорентийской «Antologia», а также философскую литературу эпохи, с которой Стендаль был знаком не меньше, чем с художественной, то нужно признать, что по вопросам философии искусства Стендаль был на высоте теоретического образования своего времени.

В то же время начинается его образование любителя, интимное знакомство с картиной. Не будем говорить о первом художественном волнении, охватившем его в мастерской Леруа,[2] хотя, быть может, чувство это было далеко не безразлично для его дальнейшего эстетического развития. Первые посещения Лувра в 1800 году едва ли оставили по себе сколько-нибудь значительный след, как и первое путешествие в Италию. Но уже с 1803 года начинается более серьезное отношение к картине. В Париже Стендаль часто посещает Лувр, в то время едва вмещавший драгоценные собрания, вывезенные Наполеоном из лучших музеев Европы. Он бывает там не как праздный светский посетитель, но как любитель, серьезно интересующийся живописью. Он подолгу простаивает перед «божественным» Рафаэлем, размышляет о виденных картинах, по нескольку раз возвращается к ним. Он часто говорит о Корреджо, к которому уже теперь чувствует нежную склонность; позднее, в 1813 году, в Дрезденской галерее он видит несколько произведений любимого художника и надолго сохраняет воспоминание о них.

Большое и не только пропедевтическое значение для художественного образования Стендаля имели гравюры. «Наш век часто называют медным веком... Его можно было бы назвать этим именем благодаря множеству гравюр на меди, которые так ценятся в последние годы», писал аббат Ланци в своей «Истории живописи в Италии». Это общее увлечение отразилось и на Стендале. Он постоянно покупал гравюры, возил их с собой, украшал ими стены своей комнаты. Он часто говорит о них в своей переписке, как и в работах по истории искусства.

Для художественного дилетанта типа Стендаля гравюры, действительно, должны были иметь большое значение. Их можно иметь дома, рассматривать в часы подходящего настроения, в удобной домашней обстановке. В музеях или церквах — другое дело: там мешает

---

[1] Winckelmann, Histoire de l'art chez les Anciens, Париж, 1802, 3 тома; Antoine-Raphaël Mengs, Oeuvres complètes, Париж, 1786, 2 тома; Lessing, Laocoon (франц. пер. 1802 г.); E. Burke, A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and Beautiful (франц. перев. 1763 и 1804 годов); Reynolds, Discours prononcés à l'Académie Royale de Peinture de Londres (франц. перевод, Париж, 1787, 2 тома); A. Smith, Théorie des sentiments moraux (франц. перевод 1795 года с примечаниями Кондорсе, и 1798 — с «Письмами о симпатии» г-жи Кондорсе); Richard Payn Knight, An analytical Inquiry into the principles of taste, London, 1805; Alison, Essays on the nature and principles of Taste, 1790 и 1811.

[2] «Анри Брюлар», стр. 111.

публика, еще больше мешают гиды, новость обстановки не позволяет сосредоточиться, наконец, это — удовольствие «по заказу», в определенный день и час, которые могут и не соответствовать расположению духа.

Гравюра имеет еще другое преимущество: она поясняет картину. Это как бы «перевод» произведения на другой, более знакомый язык.[1] Такой «перевод» особенно нужен при первых встречах со старыми картинами, например, с примитивами, пострадавшими от времени. Гравюру можно постоянно иметь перед глазами, изучать ее подолгу, пока произведение не станет яснее, пока не проникнешь в тайну его художественного языка.

Наконец, природа. Вопреки ходячему мнению, Стендаль был остро восприимчив к зрелищам природы. «Я с утонченной чувствительностью искал красивых пейзажей, — пишет он, — исключительно ради этого я путешествовал. Пейзажи были смычком, игравшим на моей душе, и виды, о которых никто не упоминал, линия скал, кажется, поблизости от Арбуа, если ехать по большой дороге от Доля, для меня — словно чувственный и видимый образ души Метильды».[2] У него был зоркий глаз, фиксировавший в памяти сцены, виденные десятки лет назад. Но у него была также своя, особая манера видеть, свои пути, которыми он подходил к произведению искусства.

Между тем, в начале XIX века деспотически господствовала совсем иная система художественного мышления, простая и ясная в своем неуклонном рационализме. К искусству вел путь привычных ассоциаций, укрепившихся в целом поколении теоретиков и мастеров. Героические, отвлеченно «античные» сюжеты, «благородные» и трагические сцены, повышенная патетика жеста, «театральность» композиции, обнаженные тела атлетов, неумолимая линия и равномерно ясный свет, ничего не оставляющие для воображения, — все это искусство, выросшее на риторике римских легенд, стоическое и ограниченное в своем стоицизме, было совершенно чуждо и недоступно Стендалю.

Все преподавание, вся критика, ученые книги и журнальные статьи были проникнуты духом классической системы. Не только творчество и эстетическое мышление, но и истолкование старого наследия было монополией давидизма: другого искусства почти не существовало. Тому, кто не умел итти столбовой дорогой неизбежных для классика ассоциаций, господствующие взгляды и преподавание не только не облегчали, но, наоборот, затрудняли понимание искусства.

«Мне долго казалось, что я от природы лишен способности чувствовать скульптуру и даже живопись», записывает Стендаль в своем дневнике. Это позднее приобщение нужно объяснить «враждебной» его вкусам художественной атмосферой Парижа. Стендалю понадобились долгие годы занятий и размышлений, чтобы проложить свой путь к произведению искусства, пробиться сквозь заграждения давидовской эстетики.

К 1811 году знакомство Стендаля с живописью было не очень глубоким. Он часто посещает Лувр, видит довольно много картин, внимательно следит за выставками. Он знает главнейших итальянских мастеров, отчасти голландцев, и, конечно, «французскую школу». Еще не смея отдаться своим влечениям, он любит Рафаэля, Корреджо, Канову, Прюдона, Клода Лоррена, может быть Пуссена. Рубенс его раздражает. Он терпеть не может голландцев из своего отвращения к «низменному»

---

[1] Сравнение это принадлежит самому Стендалю.
[2] «Анри Брюлар», стр. 27.

быту, к «мещанской» повседневности: ведь это тот же материал, из которого создавал свои комедии Мольер.[1]

Стендаль безнадежно равнодушен к Давиду и его ученикам. Только немногие «классики» возбуждают его восторг: Гро своим «Госпиталем в Яффе» (1804) и Герен — «Федрой и Ипполитом» (1802). Его поражает собственная холодность к Давиду, венчанному главе французской школы и, согласно общепринятому мнению, одному из величайших гениев искусства; может быть, он действительно «лишен способности чувствовать живопись»?

Не успев разобраться в своих симпатиях, слегка разочарованный и даже равнодушный, Стендаль в сентябре 1811 года отправляется в свое второе путешествие в Италию, в «страну прекрасного», на эмфатическом языке эпохи.

Конечно, не изучение живописи является главной его целью: эта поездка меньше всего напоминает паломничество к музеям и церквам с древними фресками. Да в сущности ни одно путешествие Стендаля не бывало только артистическим. Художественные удовольствия входят лишь составною частью в сложный комплекс переживаний путешественника: Стендаль едет в Италию, чтобы изучать итальянский характер, любоваться пейзажами, слушать музыку и смотреть картины.

В Милане он посещает музей Брера, Biblioteca Ambrosiana, но остается довольно равнодушен: мысли его заняты Анджелой Пьетрагруа, и он пробегает картины рассеянным взором. Затем он в Болонье, где осматривает несколько картинных галерей и палаццо; конечно, суждения его о картинах не обнаруживают ни больших сведений, ни новых точек зрения.

Но во Флоренции его внезапно охватывает эстетическое волнение, раньше неведомое: он растроган, едва удерживается от слез: «Мое восхищение перед святой Цецилией, Мадонной della sediola, Мадонной Люксембургской галлереи, Ледой Корреджо никогда не доходило до восторга. Я испытал это чувство вчера перед четырьмя сивиллами Вольтеррано...» Не будем говорить о «дурном вкусе» молодого туриста, восхищенного тем, чем никто не восхищается в наше время. Отметим лишь эту способность к острому художественному переживанию, это первое действительное волнение перед лицом искусства. Отметим также, что одна из сивилл Вольтеррано обладала «той грацией, — пишет Стендаль, — которая в соединении с грандиозным тотчас вызывает во мне любовь». Это та грация, в отсутствии которой Стендаль постоянно упрекал школу Давида и которую он находил у своих любимых художников — Рафаэля, Корреджо, Прюдона, Кановы.

Дальнейшие этапы его путешествия — Рим, где он посетил собор св. Петра и с восторгом осмотрел Лоджии Рафаэля, затем снова Милан, где он уже с бо́льшим вниманием отнесся к коллекциям музея Брера и видел копию «Тайной вечери» работы Босси. После этого, покинув Италию, он отправился в обратный путь, в Париж, к своим обязанностям наполеоновского чиновника.

Стендаль чувствует себя — и не без основания — невеждой в вопросах искусства. «Человек, который не знает поэзии, — пишет он в дневнике 1811 года, — получит от нее больше удовольствия после того как про-

---

[1] «Мне были противны все мещанские и пошлые подробности, которыми пользовался Мольер для выражения своей мысли». «Апри Брюлар», стр. 74.

чтет Лагарпа. Мне необходима подобная книга по живописи». Роль «Лагарпа живописи» сыграла для него книга Ланци. [1]

И вот, однажды, читая Ланци, Стендаль решил написать собственную «историю живописи в Италии».

Это было в Милане, 29 октября 1811 года, в период наибольшего увлечения Анджелой Пьетрагруа. Стендаль записал этот «сумасбродный замысел» в своем дневнике между копией письма Анджелы и подробным рассказом о свиданиях с нею:

«Я прочел.. полтораста страниц из Ланци, который, со своей критической, исторической и робкой болтовней, все же, как итальянец, глубоко чувствует искусство... Мне пришла в голову мысль перевести Ланци — у него 1900 страниц — и сделать из этого два тома в 450 страниц. Но для чего? Я думал... затратить на это четыре или пять недель».

На следующий день этот замысел уже имел некоторые следствия:

«Я был в музее Брера... Я заинтересовался фреской Джотто и картиной Андреа Мантеньи благодаря сумасбродному замыслу, который стоил мне уже 104 франка, истраченных на:

Ланци	22
Босси	24
Вазари (11 томов) (будет еще пять)	55
Guido di Milano di Bianconi [2]	3
	104

Из-за этого замысла я потеряю время, as Mocenigo. [3] Но... я приобрету действительные знания и, вероятно, достаточно денег для второго путешествия по Италии».

По возвращении в Париж Стендаль принялся за осуществление своего замысла, но мысль о напечатании будущей книги уже далека от него. В своем дневнике он записывает мотивы, побудившие его предпринять эту работу, в выражениях, свидетельствующих об эстетическом опыте автора и тонкости его психологического наблюдения: «Чтобы получать удовольствие от живописи и музыки, мне нужно было изучить эти искусства, для того чтобы чувства пишущего о них, кто бы он ни был, не мешали моим чувствам и не побуждали меня к спорам в то время, когда нужно чувствовать. Поэтому я решил сделать выписки из «Истории музыки» Бернея [4] и выписки из истории живописи, которые и будут моим vademecum, если я когда-нибудь еще вернусь

In quel pezzo di ciel caduto in terra». [5]

---

[1] Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti, fin presso al fine del XVIII secolo, edizione terza, 1809.

[2] Книга Босси появилась в Милане в 1811 году под названием Del cenacolo di Lionardo da Vinci libri IV. Издание Вазари, которое упоминает Стендаль, — так называемое издание Classici в 16 томах in 8°, появившееся в Милане в 1807—1811 годах. Последняя затрата Стендаля — «Путеводитель по Милану» Бьянкони.

[3] Выражение это не поддается расшифровке. Повидимому, оно имеет смысл: «как психолог».

[4] Речь идет о сочинении английского историка музыки Чарльза Бернея «General history of music from the earliest ages to the present period» (Лондон, 4 тома, 1776—1789).

[5] «На этот кусок неба, упавший на землю».

Таким образом, «История живописи» была первоначально задумана лишь как сокращенный перевод Ланци, затем как компиляция нескольких сочинений, из которых Ланци все же оставался на первом месте. Мысль о заработке не играла почти никакой роли, а субъективные основания для работы были лишь чисто учебного характера: делая выписки и компилируя авторитетные источники, Стендаль надеялся овладеть техническими и историческими сведениями, необходимыми для того, чтобы глубже понимать произведения живописи. В 1811 году его притязания не шли дальше этого.

Так началась работа над трудным переводом ученого и словоохотливого аббата. Ланци пишет тяжелым и вялым языком, вдается в технические рассуждения, в излишние подробности. Стендаль теряет терпение, он сокращает, исправляет стиль или просто излагает подлинник. Временами эта работа увлекает его, доставляет ему «чистое и иногда восхитительное наслаждение».

Стендаль работает со страстью. Вскоре он уже не ограничивается одним Ланци. Он много читает и делает обширные выписки. Он часто посещает Лувр и, как инспектор коронной движимости, получает из Bibliothèque Nationale книги на дом. Он читает и «Felsina pittrice» Креспи, и «Pittura veneziana» Дзанетти, и «Жизнь Рафаэля» Комолли, и целый ряд других сочинений по интересующему его вопросу. К середине 1812 года «История живописи в Италии» в общих чертах была закончена, причем набросаны были и части, не вошедшие в два опубликованных впоследствии тома: главы об Андреа дель Сарто, о Джорджоне, Вазари, Рафаэле и т. п.[1] Отправляясь 23 июля в Россию, Стендаль захватил с собой 12 переписанных набело тетрадей в зеленых кожаных переплетах и потерял их где-то в русских степях.

Затем наступил долгий перерыв: измученный походом, огорченный пропажей белового экземпляра, в который он успел внести много поправок, Стендаль на два года прервал работу и лишь в 1814 году, в Милане, после падения Наполеона, вновь вернулся к ней: «Когда в один день ты потерял положение и занятие, не позволительно ли развлекаться, нанизывая жемчужины?»

К 1 декабря 1814 года почти вся «История живописи» была уже закончена. С 14 августа 1814 г. по 28 января 1815 г. было написано «Введение» — «под непосредственную диктовку сердца», как говорит Стендаль. Три книги «Об идеале», потерянные в России, были заново написаны в три дня — от 30 ноября до 1 декабря 1814 года. Еще два года ушло на стилистическую обработку, и лишь нужда в деньгах заставила Стендаля предпринять окончательную подготовку книги к печати. Для этого он совершил специальную поездку по Италии и еще раз посетил Рим, где он набросал описание «Страшного суда» (февраль 1817 года). В это время книга уже печаталась в Париже.

В оглавлении книги, составленном самим Стендалем, он часто дает новые названия главам, несоответствующие названиям, данным в тексте; они иногда поясняют содержание глав, смысл которых не всегда вполне ясен.

Все заботы по сношению с издателем и даже частичную редакцию текста взял на себя друг Стендаля Луи Крозе, блестящую характеристику которого можно найти в «Анри Брюларе».[2] Он выполнял весьма ответственные поручения Стендаля, например, «наничкать» печатающуюся книгу «благочестивыми и почтительными примечаниями», чтобы

---

[1] См. приложения.
[2] Стр. 180—183.

спасти многочисленные «опасные» суждения, явно направленные против религии и существующего порядка.

Действительно, издание «Истории живописи» в 1817 году, в эпоху жестокого «белого террора», было делом довольно рискованным. Легкомысленные насмешки некоторых критиков над «манией преследования», которою будто бы страдал Стендаль, вечно боявшийся полиции, цензуры, перлюстрации писем, свидетельствуют лишь о полной их исторической неосведомленности. «История живописи в Италии», с начала до конца исполненная едкой иронии по отношению к «трону и алтарю», легко могла навлечь на ее автора весьма серьезные обвинения, и Луи Крозе вместе с издателем Дидо настойчиво и с беспокойством рекомендовали Стендалю максимальную осторожность.

Но был ли Стендаль осторожен? Его «благочестивые и почтительные примечания» не только ничего не смягчают, но, наоборот, кажутся ироническими бравадами в отношении религии и монархии. Сознавая это, Крозе предсказывал своему другу судебное преследование. Пророчества Крозе не сбылись, но все же Стендаль дорого поплатился за свою книгу: она была главной причиной того, что в 1821 году он был в 24 часа выслан из Милана, а в 1830 году, назначенный консулом в Триест, не получил согласия на это австрийского кабинета. Анонимный рецензент, которому полиция поручила ознакомиться с произведениями вновь назначенного консула, изобразил «эти сумасбродные рассуждения об искусстве» как выступление против католицизма и монархического принципа. Нужно отдать справедливость благонамеренному рецензенту: он очень верно вскрыл политическую сущность «Истории живописи в Италии».

Первому изданию книги было предпослано посвящение, составленное в таких неясных выражениях, что, вероятно, мало кто из читателей угадал в «либеральном государе», которому автор посвятил свой труд, русского императора Александра I. В 1816—1817 гг. Стендаль крайне нуждался в деньгах. Из-за недостатка средств ему грозила необходимость покинуть Италию. Ему пришла в голову странная мысль — поехать в Россию и сделаться учителем французского языка в Москве или в Петербурге. Но для этого надо было заручиться расположением Александра I — и Стендаль нашел подходящим для этого средством посвящение ему своей книги. Во втором издании 1825 года это посвящение было уничтожено, а в посмертном издании Р. Коломб напечатал другое, очевидно, написанное около того же времени, — посвящение Наполеону. Оно-то и вскрывает подлинные политические настроения Стендаля.[1]

Изложенная выше история создания книги может навести на грустные размышления. «Самостоятельность» ее кажется по меньшей мере сомнительной, а плагиат, наоборот, вполне очевиден. Действительно, в широких кругах читателей «История живописи в Италии» пользуется скандальной славой — как образец ловкого литературного мошенничества. В популярной литературе о Стендале об этой книге обычно упоминается лишь как о «забавном» биографическом эпизоде, об остроумной

---

[1] См. приложение. В начале 1812 года Стендаль предполагал посвятить свой труд «To milady Angela G». («Миледи Анджеле Г [рра]»), но в 1815 году, узнав о смерти графини Дарю, он написал новое посвящение: «To the everlasting Memory of Milady Alexandra Z. Even in our aches love a» — «Вечной памяти миледи Александры Z». Смысл последней фразы неясен; может быть, следует понимать: «Даже в наших страданиях заключается любовь» (?).

«проделке» Стендаля, выдавшего (и притом безнаказанно!) перевод чужого труда за собственное научное сочинение. Ироническое упоминание об этом считается признаком хорошей «осведомленности», к сожалению, почерпнутой из вторых и третьих рук.

В 1913 году появился труд крупнейшего французского стендалеведа Поля Арбеле, специально посвященный «плагиатам» Стендаля в его «Истории живописи».[1] Это замечательное исследование обнаружило в тексте Стендаля много страниц, представляющих собою перевод из различных трудов по истории живописи. Открытие Поля Арбеле широкой публикой было воспринято как доказательство полной несамостоятельности «Истории живописи» — заключение, против которого, предвосхитив его, возражал и сам П. Арбеле во многих местах своей работы.

Мнение это, конечно, глубоко ошибочно и совершенно искажает подлинный исторический смысл книги и художественные задачи ее автора.

«История живописи в Италии» может быть разделена на две части: историческую (книги I, II, III и VII) и теоретическую (книги IV, V и VI, к которым можно присоединить «Введение»). Обвинение в плагиате может относиться только к исторической части, и притом лишь к первым трем книгам, так как книга VII («Жизнь Микеланджело») представляет собою вполне самостоятельный труд.

Ранний период итальянской живописи — Никколо Пизано, Чимабуэ, Джотто, все эти старые мастера, предшественники далекого еще Ренессанса, — были мало знакомы Стендалю. То же нужно сказать о Паоло Учелло, Мазаччо, Гирландайо. Правда, Стендаль находил какое-то изящество у Мазаччо и вообще проявлял некоторую симпатию к примитивам, но этого, конечно, было слишком мало для того, чтобы писать о них самостоятельное исследование.

Стендаль не затруднял себя сложной и кропотливой работой исследователя, к которой он не имел ни достаточной подготовки, ни склонности. Сведения о флорентийской школе вплоть до Леонардо он просто заимствовал у Ланци. Эти заимствования (без указания их источника) составляют почти треть первых двух книг, посвященных «Флорентийской школе». Остановим наше внимание на этой «чужой» трети.

Заимствования здесь имеют различный характер. Это либо просто перевод, с особой, конечно, характерной для Стендаля стилистической установкой, либо пересказ сведений, почерпнутых у Ланци и воспроизведенных без значительных изменений, либо, наконец, новое истолкование и комментирование фактов, с которыми Стендаль познакомился у Ланци. Если в первых двух случаях можно говорить лишь о стилистической переработке и о самостоятельном плане изложения, то в последнем нужно отметить глубокую оригинальность философско-эстетического мышления. Приведем один пример из многих. Медленное развитие живописи в Италии позднего средневековья Ланци объясняет тем, что это искусство не пользовалось почетом, подобающим ему по праву: живописцы состояли в тех же цехах, что и резчики по дереву, золотильщики и т. п., и много занимались прикладным искусством, украшая рисунками и красками предметы домашнего обихода — шкатулки, щиты, седла и т. д. Итальянского ученого огорчает столь низменное положение живописи. Стендаль, узнав об этом у Ланци, освещает события совсем иному: видную прикладную роль живописи в повседневной жизни он объясняет интересом к ней современного итальянского потребителя и,

---

[1] «L' Histoire de la peinture en Italie et les plagiats de Stendhal». Paris. Calmann Lévy, 1913.

и противоположность Ланци, видит в этом залог дальнейшего ее развития. Это принципиально иная философско-методологическая точка зрения, новое понимание истории искусства, его социальных корней и общественной функции. Можно ли говорить здесь о «плагиате»? Конечно, ознакомившись с историческими фактами по книге Ланци [1] Стендаль должен был указать на свой источник, и можно пожалеть, что он этого не сделал. Но говорить в данном случае только об «этическом» моменте значит проходит мимо самого важного в «Истории живописи», не замечая того, ради чего книга была написана.

Стендаль не только переводит, но и сильно сокращает Ланци. Отбор материала, может быть, не всегда исторически оправдан, но принцип отбора отчетливо обнаруживается при первом же сличении. Прежде всего Стендаль уничтожает технические подробности, изобилующие у Ланци: он пишет не для специалистов, он не стремится дать полный компендиум исторических сведение об итальянской живописи. Да его и не интересуют эти темные мастера-предтечи. Они важны для него постольку, поскольку они подготовили почву для художников эпохи расцвета.

Такой точкой зрения и определяется отбор материалов из исторического инвентаря Ланци. Похвалы Стендаля тем или иным художникам или замечания, которые он о них высказывает, конечно, более или менее случайны. Несколько имен он выпускает совсем, другие упоминает лишь в примечаниях. Но зато с особым вниманием, иногда даже с увлечением, останавливается он на великих мастерах Ренессанса. Они представляют для него не только исторический, не только даже художественный, но и психологический интерес. Это — Леонардо и Микеланджело, два великих художника, о которых он успел рассказать в этих первых томах своей «Истории».

«У кого хватило бы смелости останавливаться на посредственностях в увлекающей близости великих людей?» — пишет Стендаль, торопливо перечисляя в примечании мелких флорентийских живописцев и совсем пропуская, например, Фра Диаманте. Конечно, это не только оправдание ленивого компилятора: здесь сказывается своеобразная философия истории искусства.

Стендаль подошел к Леонардо. Его наставник Ланци отводит Леонардо несколько страниц в главе о «Флорентийской школе» и затем возвращается к нему через несколько томов, в «Миланской школе», уделяя ему еще столько же места. Стендаль посвящает Леонардо особую книгу, объемом, равную трем четвертям первых двух, излагающих историю флорентийской школы до Леонардо. Он отвергает чисто внешнее, «географическое» деление творчества Леонардо между флорентийской и миланской школами. Леонардо для Стендаля является самостоятельной психологической проблемой, великим явлением культуры Ренессанса. Он долго и с любовью останавливается на этой фигуре и дает оригинальную, в историческом отношении довольно верную психологическую характеристику своего героя. Но здесь он совсем покидает Ланци — конечно, не от лени или усталости. Стендаль ищет других, более обширных, более суггестивных материалов.

Правда, он и теперь не производит работы эрудита и исследователя, он не роется а архивах, не странствует по музеям, не изучает современников Леонардо или состояния науки в его эпоху. Но он окружает себя наиболее авторитетными трудами о Леонардо и использует их очень

---

[1] Хотя приблизительно то же самое он мог узнать и из других существовавших в его время работ по истории итальянской живописи.

своеобразно, пытаясь вскрыть глубокие загадочные черты универсального флорентийского гения.

В 1784 году появилась книга итальянского ученого Карло Аморетти «Memorie storiche sopra Leonardo da Vinci», переизданная также в 1804 и 1809 гг. Это довольно полная биография Леонардо, с каталогом его работ и перечислением его научных открытий. Аморетти отлично знаком с материалом, он обильно цитирует рукописи Леонардо, хранящиеся в Амброзианской библиотеке, но как историк он совершенно беспомощен. Он не в состоянии отделить существенное от второстепенного и случайного. Он грешит бесконечными повторениями. Стендаль заимствует у него биографические сведения о Леонардо, использует каталог произведений, воспроизводит цитаты из рукописей, ссылки на источники, в частности на старых биографов Леонардо. Все пояснительные замечания, выбор фактов, расположение и «драматизация» материала, наконец, психологическая характеристика Леонардо принадлежат Стендалю. Менее четверти текста, составляющего «Жизнь Леонардо» в «Истории живописи» Стендаля, является сокращенным переводом из Аморетти, — переводом облегченным и улучшающим подлинник. Легкие, блестящие страницы Стендаля так мало похожи на тяжеловесное изложение Аморетти, перегруженное излишними подробностями.[1] В «Жизни Леонардо» встречаются также некоторые — очень несущественные — заимствования и реминисценции из Ланци и Вазари. Более значительны заимствования из книги Босси.

Принц Евгений заказал Джузеппе Босси копию с «Тайной вечери» Леонардо. После долгого изучения фрески Босси исполнил копию, а затем написал книгу, появившуюся в Милане в 1810 году под названием: «Del Cenacolo di Lionardo da Vinci libri IV». Через четыре года после этого Босси умер, и Стендаль мог безбоязненно использовать материалы его сочинения.

Он заимствовал у Босси историю создания «Вечери», историю ее медленной гибели, — сгустив в некоторых местах трагизм повествования, — а также всю подстрочную «эрудицию» ссылки на источники, работы предшественников и т. д. Он сильно сократил Босси, так же, как сокращал Ланци и Аморетти; Босси десятки страниц заполняет описанием фрески, — у Стендаля это описание во много раз короче. У Боссе общее впечатление и замысел произведения тонут в нагромождении деталей, — у Стендаля замысел принимает более ясные формы, он запечатлевается в памяти и организует содержание посвященных «Вечере» глав.

Впрочем, описание картины, а тем более психологическая характеристика персонажей, совершенно оригинальны. Стендаль видел картину, изучал ее копии и гравюры, испытывал на себе ее художественное воздействие. Это дало ему возможность проявлять свое искусство тонкой психологической критики, которая была особенно уместна по отношению к этой жестоко пострадавшей фреске.

Сведения о физических и математических трудах Леонардо Стендаль почерпнул из книги Вентури «Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, aves des fragments tirés de ses manuscrits, apportés de l'Italie... an V» (1797)

Последняя и наиболее значительная книга «История живописи», по объему почти равная первым трем книгам, — «Жизнь Микеланджело». Здесь меняется и характер источников и метод их использования. Стендаль обращается к первоисточникам — биографиям Микеланджело, на-

---

[1] Такое же замечательное стилистическое переоформление материала свойственно и всем другим «плагиатам» Стендаля.

писанным его учениками Вазари и Кондиви.[1] В основу своего этюда он кладет Кондиви, отдавая ему предпочтение в случаях его расхождения с Вазари, Однако Стендаль принимает иной, более удобный порядок изложения, более чем вдвое сокращает изложение Кондиви, иногда оживляет сцену, добавляя к сухому повествованию своего оригинала новые подробности: здесь, как и всюду, обнаруживаются его склонности романиста-психолога, заслоняющие необходимую для исследователя заботу об исторической точности.

Отметим, наконец, еще кое-какие незначительные заимствования, обнаруженные в разных местах «Истории живописи»: сведения по истории скульптуры — из недавно появившейся книги Чиконьяры, по политической истории — из Робертсона, Пиньотти, Ансильона, Вольтера и некоторых других.[2]

Познакомившись с материалами, из которых сложилась историческая часть книги, мы можем ответить на вопрос о характере «плагиата» в «Истории живописи в Италии».

Рассматривая вопрос с моральной точки зрения, нужно признать, что многие страницы «Истории живописи» могут служить ярким примером литературного воровства, которое ни защищать, ни оправдывать нельзя. Однако гораздо больший интерес для нас представляет другая сторона вопроса: обладает ли «История живописи» какой-либо самостоятельной идеологической ценностью, или знаменитые «плагиаты» покрывают все, что в ней есть важного и значительного?

Прежде всего отметим, что количество всех плагиатов в «Истории живописи» составляет около восьмой ее доли. Эта «чужая» часть состоит по преимуществу из фактических сведений, бывших в 1817 году общим достоянием историков: даты рождения и смерти малоизвестных художников, перечень их картин, общие соображения о влиянии византийцев, открытие линейной и воздушной перспективы, открытие живописи масляными красками. В этих вопросах Ланци был непревзойденным авторитетом, и писать «по Ланци», почти рабски следовать ему в книге, имеющей философско-популяризаторские задачи, едва ли было бы предосудительно, если бы сам Стендаль открыто признался в этом.

Другая доля этой «чужой» части вполне уместна и даже необходима в сочинении, подобном «Истории живописи»: это — цитаты из Пиньотти, Ансильона, Вольтера, Лафатера, Кабаниса. Историк живописи может и должен привлекать исследования по смежным дисциплинам, если он строит широкую социологическую схему развития исскусств, как то делает Стендаль. В этом случае заимствования достойны осуждения лишь в моральном отношении, из-за «досадного» отсутствия кавычек.

«Чужая» часть в «Истории живописи» представляет собою чрезвычайно сложную и искусную мозаику; эта мозаика составлена по особым

---

[1] Работа Асканио Кондиви «Vita di Michelangiolo Buonarotti», напечатанная в Риме в 1553 г.. была переиздана во Флоренции в 1746 г., с примечаниями Гори и Марнетта. Очевидно, этим изданием и пользовался Стендаль.

[2] Cicognara, Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt... Venezia, 1813—1818, 3 тома; Robertson, Histoire du règne de Charles-Quint, 1771; Pignotti, Storia della Toscana sino al Principato, con diversi saggi sulle scienze, lettere e arti. Пиза, 1813—1814, 9 томов; Ancillon, Tableau des révolutions du système politique de l'Europe depuis la fin du quinzième siècle. Берлин. 1803—1805, 4 тома; Voltaire, Essai sur l'esprit et les moeurs des nations.

законам, подчинена единому замыслу, это богатый узор, ни в чем не похожий на материалы, из которых извлечены составляющие его частицы. Нисколько не меняя моральной стороны дела, это обстоятельство вынуждает нас по новому подойти к вопросу о самостоятельном значении книги.

Что из того, что у Вольтера Стендаль заимствует три строки общей характеристики итальянского Возрождения, притом в переработанном виде? Что из того, что характеристику Тиберия (примером меланхолического темперамента) он берет у Лафатера, а у Пиньотти — некоторые общие взгляды, к тому же весьма банальные, на состояние искусства в эпоху Ренессанса? Самостоятельность книги ничуть не уменьшалась бы, если бы Стендаль заключил эти фразы в честные кавычки с соответствующими ссылками. Более того, самостоятельность книги не уменьшилась бы и в том случае, если бы он, согласно первоначальному намерению, указал в предисловии книгу Ланци как основную использованную им работу, — потому что не в нагромождении подстрочной эрудиции, не в сухом перечне старинных живописцев и их произведений, и даже не в самой истории живописи заключается смысл «Истории живописи» Стендаля.

«Все люди с претензией на чувствительность цитируют Винкельмана; если opus будет иметь успех, то через двадцать лет будут цитировать его» писал Стендаль Крозе, говоря о своем произведении.

Сравнение с Винкельманом чрезвычайно показательно: несмотря на выдающиеся научные достоинства его «Истории древнего искусства», все же не в истории искусства заключалась ее действенная сила: это была новая философия искусства и вместе с тем художественный манифест, создавший эпоху в развитии художественной идеологии. Стендаль противопоставляет свою историю итальянской живописи истории античной скульптуры Винкельмана, он создает свою философию искусства и свой художественный манифест. Но, в противоположность Винкельману, его философия основана на материалистическом и социологическом фундаменте, а манифест возвещает современную красоту, идущую на смену античной.

Конечно, Стендаль пишет не для ученых историков, — к «эрудитам» он всегда относился с некоторым презрением. Он пишет для подобного себе философа и дилетанта — для мыслителя с «чувствующей душой», но ограниченной осведомленностью. Своеобразно и глубоко понимает он свои обязанности по отношению к такому читателю, одному из тех «немногих счастливцев», которым посвящена книга. «Хорошие книги об искусстве, — пишет он, — это не сборники приговоров вроде Лагарпа, но книги, которые, проливая свет в глубину человеческого сердца, делают мне понятной красоту, для которой создана моя душа». Следовательно, критик должен лишь указать своему читателю путь к произведению, привести его к порогу искусства.

Средством для этого служит историческая интерпретация памятника. Историк должен определить, какие мотивы побуждали художника к творчеству, какие задачи он себе ставил и какими средствами их разрешал. Чтобы ответить на эти вопросы, историк должен объяснить социальные и духовные особенности эпохи, идеи и страсти, господствовавшие в данный исторический момент, моральную атмосферу, в которой возникла школа, воспитался художник, созрело произведение.

Но это еще не все: на основании такой социологической истории искусства Стендаль хочет предуказать путь его дальнейшего развития, он хочет дать художнику XIX века путеводную нить к «новой красоте»

недоступной взорам его современников. Для этого он должен построить свою философию прекрасного.

Красота, по мнению Стендаля, это не метафизическая сущность и не качество предметов, называемых прекрасными. Красота есть субъективное переживание созерцающего. Переживание это отнюдь не является функцией особой душевной «способности», предназначение которой — постигать прекрасное: Стендаль тесно связывает эстетическое чувство со всей психической деятельностью человека, которая, в свою очередь, определяется условиями его материального и социального бытия. Следовательно, прекрасное определено характером данного общества, совокупностью его культуры. Прекрасным кажется нам то, что являет непосредственное зрелище пользы, благополучия, с ч а с т ь я.

Это понимание прекрасного Стендаль развивает на историческом материале. Древние греки считали статуи своих богов и героев прекрасными потому, что эти статуи выражали свойства, полезные в данных условиях жизни. С изменением социальных условий, с развитием цивилизации полезными оказываются другие качества, следовательно, старые идеалы утрачивают свою эстетическую прелесть, перестают быть прекрасными. Понятие прекрасного эволюционирует вместе с социальной эволюцией. Новое общество, в корне отличающееся от античного, должно, следовательно, иметь и новый, собственный идеал красоты.

Так история искусства из проблемы эстетической, каковой она была до сих пор, становится проблемой социологической. Историк искусства должен быть историком общества. Он должен определить характер эпохи, основную равнодействующую сложных социальных сил, которая влечет общественную психику в определенном направлении. Тогда только он сможет понять искусство эпохи, являющееся функцией ее социально-творческих сил.

Один из первых Стендаль применяет к исторической науке и художественной критике теорию «господствующей способности». Именно эта господствующая способность или страсть является равнодействующей социальных сил, следствием сложных материальных и социальных факторов — климата, профессии, классового бытия и государственной системы.

История искусства у Стендаля неразрывно связана с историей прекрасного. Однако это не значит, что искусство всегда выражает художественные идеалы своей эпохи. Самое понятие идеала, по мнению Стендаля, появляется лишь на определенной ступени развития искусства.

Обе первые книги «Истории живописи» посвящены развитию искусства до появления «идеала». Это подготовительный период, время ученья. Как сказано было выше, Стендаль довольно равнодушен к примитивам. Ему нравятся лишь некоторые наиболее крупные мастера этого раннего Возрождения — Мазаччо, Гирландайо. Его трогает это «простое подражание природе», эта наивность художественного отношения к миру, характеризовавшая художников «до вторжения идеала».

Период «простого подражания», по мнению Стендаля, должен прекратиться, когда художники вполне овладеют техникой своего мастерства. Идеальная красота, подлинная цель искусства, создается деформацией действительности. Ненужные и излишние ее элементы уничтожаются, и подчеркиваются наиболее важные и значительные. Отбор определяется потребителями, утверждающими содержание понятия прекрасного: если греческий художник подчеркивал элементы, выражающие физическую

силу и отвагу, то современный художник особое внимание обратит на экспрессию.

Художник, выражающий идеал своей эпохи, является подлинным ее представителем. Такой художник доставляет своим современникам величайшее и «действительное» наслаждение, это — художник-«романтик». Классик — это тот, кто воспроизводит идеалы другой эпохи, уже утратившие всякое художественное значение. С этой точки зрения романтиками являются и Микеланджело, и Шекспир, и Расин, поскольку каждый из них выразил в своем творчестве идеал своей современности.

В истории итальянской живописи первым «художником идеала» был Микеланджело. Леонардо при всей своей универсальности был больше исследователем, чем творцом. Изучение природы привлекало его больше, чем создание идеала, который есть деформация природы. Вот почему «Жизнь Леонардо» стоит непосредственно перед книгами IV—VI — «Об идеале прекрасного»: с точки зрения Стендаля, это был все же только «предшественник».

Микеланджело интересует Стендаля главным образом как создатель фресок Сикстинской капеллы и в частности «Страшного суда». Отсюда и основная характеристика Микеланджело, определение его «господствующей способности»: это художник религиозного ужаса, Данте живописи. Само собой напрашивается сравнение с Данте, отнюдь не новое в художественной критике эпохи, но у Стендаля получающее особый смысл. Средневековое христианство для Стендаля представляется системой устрашения непокорных загробными карами. Основное чувство человека этой эпохи — боязнь ада, и, выразив в своем «Страшном суде» это чувство с такой необычайной силой, Микеланджело тем самым выразил свою эпоху. Так объясняется и созданный им «идеал прекрасного», и стиль, отличающий его от натурализма ранних флорентийцев, — этот трагизм, энергия и жестокое величие, присущее всем его произведениям. «Идиллия, написанная в стиле Уголино» — определяет Стендаль его флорентийского Вакха. Эта точка зрения, оригинальная, хотя едва ли правильная, придает «Жизни Микеланджело» логическое единство и своеобразную художественную выразительность.

Микеланджело был для Стендаля героем созданной им поэмы в большей степени, чем любимым объектом художественного созерцания: «стиль Уголино» не был стилем Стендаля. Тем не менее он выступает в защиту своего героя против его хулителей. То было время полного непонимания Микеланджело, почти пренебрежения к нему. Классики считали его «варваром», «Шекспиром живописи». И в борьбе с классицизмом Стендаль оказывается на стороне Шекспира и на стороне Микеланджело. Он предсказывает скорое «возрождение вкуса к Микеланджело», так как современники Революции и Империи, по его мнению, выше всего ценят энергию, которую они найдут с избытком в творчестве самого энергичного из художников итальянского Возрождения.

Но современные художники в свою очередь должны создать новое искусство, столь же мало похожее на фрески Сикстины, как и на античные статуи. Каков должен быть этот новый идеал? Это не будет апофеоз грубой физической силы, в нем больше экспрессии, «точного и пламенного изображения человеческого сердца». Но не будет в нем и готической жестокости Микеланджело; идеал Стендаля более близок мечтательно-сладострастной экспрессии Корреджо или меланхолической грации Прюдона.

В 1817 году Стендаль еще не чувствовал социального состава тех новых людей, для которых будет создано новое искусство. Для характеристики этого идеального современного дилетанта он привлекает то французских салонных causeurs'ов XVIII века, то лорда Байрона, поэта

страсти по преимуществу, то пылких и меланхолических итальянских карбонариев.

«История живописи» ничего не говорит о художниках, наиболее полно воплотивших идеалы Стендаля. Книга обрывается как раз перед «Жизнью Рафаэля», навсегда оставшегося для Стендаля образцом высочайшего художественного совершенства. Восторг его перед Рафаэлем на первый взгляд кажется немного банальным, — уже в течение ста лет и особенно в первые десятилетия XIX века превосходство Рафаэля было общепринятой и непререкаемой истиной. Однако Стендаль любил его, несмотря на то, что это был художник, канонизированный классицизмом: «Рафаэль заклеймен восхищением всех холодных людей», пишет он в «Истории живописи». И воспринимает он Рафаэля совсем не так, как представители классической эстетики. Формальные достоинства, безупречный рисунок, правильность композиции, все то, чем восхищались «холодные люди», для Стендаля были вещами второстепенными и подсобными, а в «экспрессии» Рафаэля он видел совсем не то, что видели в ней ортодоксы классицизма. Какой-нибудь Рафаэль Менгс или Катрмер де Кенси были бы жестоко оскорблены такой фразой из «Дневника» Стендаля: «Если бы она (Мадонна) подняла глаза, то в нее можно было бы безумно влюбиться».[1]

Постоянным соперником Рафаэля в симпатиях Стендаля был Корреджо. Еще юношей, в 1803 году, он говорит о «корреджиевой грации», которую он страстно ищет в жизни и людях. Корреджо пленяет Стендаля помимо его воли, он не может противостоять ему: «Зала св. Павла в Парме и Св. Мария Библиотеки во время моего последнего путешествия сделали меня сторонником Корреджо, и мне нужна поддержка со стороны Рафаэля», пишет он в 1818 году. Наконец в 1840 году, в письме к Бальзаку, он говорит о лучшем своем женском образе: «Герцогиня» (в «Пармском монастыре») — «копия с Корреджо, т. е. производит на мою душу то же впечатление»

Единственным из современных художников, которому Стендаль поднес экземпляр своей «Истории живописи в Италии», был Прюдон. Корреджо, Прюдон — эти два имени часто упоминались вместе, хотя говорить о непосредственной генетической зависимости автора «Психеи» от пармского художника едва ли возможно.[2] Но критика постоянно указывала на творческую близость этих двух мастеров, и Стендаль, конечно, видел в Прюдоне те же особенности, которые восхищали его в Корреджо. Рекомендуя правительству заказать для Лувра копии с лучших произведений итальянских мастеров, Стендаль считает желательным копии дрезденских полотен Корреджо поручить Прюдону. Да и для современников его Прюдон был «художником грации» по преимуществу. Катрмер де Кенси, классик-ортодокс, дает Прюдону определение, под которым охотно подписался бы Стендаль: «Это неизъяснимая грация, которая, сочетаясь со всеми моральными свойствами, особенно близко соединена с искренностью души, наивностью, врожденной скромностью... Одно из качеств этого счастливого дара грации в произведениях искусства заключается в том, что мы любим их даже больше, чем восхищаемся ими». У Катрмера последняя фраза, конечно — ораторский прием, оставляющий автору путь к отступлению, но в глазах Стендаля могла ли быть похвала выше этой?

Основываясь на словах Мериме, принято думать, что Стендаль не был восприимчив к скульптуре, что этот род искусства был ему недо-

---

[1] Слова эти относятся к «Мадонне» Гвидо Рени, но приблизительно то же Стендаль говорит и о мадоннах Рафаэля.

[2] Ср. Raymond Régamey. Prudhon. Les Editions Rieder, Paris, 1928, p. 17.

ступен. Опровержением может служить постоянное восхищение его Кановой. В этом отношении он был созвучен своей эпохе. В начале XIX века Канова не имел себе соперников, особенно в Италии и в глазах итальянцев. Стендаль называет его, вместе с Наполеоном и Байроном, одним из величайших людей, которых он имел счастье видеть. Зная его художественные симпатии, мы легко поймем этот восторг. Для него это была все та же «корреджиева грация»: «Я говорил с Кановой о Корреджо, — пишет Стендаль Коломбу 11 ноября 1825 года; я глубоко удовлетворен тем, что чувствую Корреджо почти так же, как он».

Канова навсегда остался почти единственным скульптором, который вполне удовлетворял художественным запросам Стендаля. И не следует ли объяснять эту пресловутую «холодность» его к скульптуре тем, что она слишком бедна была произведениями, воплощавшими «современную красоту»? Действительно, классики, предвидя близкое торжество романтической живописи, все свои надежды возлагали на скульптуру: «В 1780 году живопись научила скульптуру хорошему вкусу; теперь же скульптура должна остановить свою заблудшую юную сестру», писал Делеклюз. [1]

Имена Прюдона и Кановы приводят нас к проблемам современного искусства, разрешать которые на конкретном материале Стендалю пришлось через семь лет после появления «Истории живописи в Италии», в 1824 году.

II

Поселившись в Париже с 1822 года, Стендаль становится профессионалом-литератором, и принужден жить на доходы от своего пера. Он сотрудничает во французских и английских журналах, печатает книгу «О любви» (1822), брошюру «Расин и Шекспир» (1823), книгу «Жизнь Россини» (1824).

В середине 1824 года барон де Марест предложил ему сотрудничество в «Journal de Paris». Посоветовавшись с Крозе, Стендаль решил, что «порядочному человеку можно писать в журналах, так как их никто не читает». — «Если никто не хочет давать статей о выставке в Лувре, я сделаю это, с небольшой долей лжи, чтобы пощадить национальную славу. Какова степень нелепости и лжи, требуемая главным редактором? That is the question.[3] Но если необходима слишком уж большая нелепость и ложь, я отказываюсь, так как в конце концов автор всегда становится известен. Впрочем, если честь останется незатронутой, я обещаю быть акуратным и позволю сколько угодно уродовать мои статьи главному редактору, верховному судье в вопросе о приличиях и самолюбиях, которые должно щадить... Словом, будьте моим представителем, мне совсем не важны гонорары, но важна честь. Я хотел бы быть известен исключительно под именем Роже».

Салон открылся в Лувре 25 августа 1824 года. В нем было выставлено 2108 экспонатов — произведений живописи, скульптуры, литографии, гравюры и т. п. — количество значительно большее, чем на выставках предыдущих лет. Главное было то, что Салон 1824 года демонстрировал поразительно быстрый рост нового, романтического направления за два года, протекшие с последней выставки 1822 года.

Классицизм умирал медленной смертью. Героика его сюжетов производила впечатление театральности, стоицизм отдавал фальшью, цело-

---

[1] Journal des Débats, 9 мая 1823.

[2] Люсенж «Воспоминания Эготиста» (т. VI настоящего издания).

[3] Вот в чем вопрос.

мудренная нагота казалась деревянной. Не будем останавливаться на многочисленных причинах, разрушавших школу извне и изнутри: падение ее было очевидно даже ее защитникам, которые должны были признать, что романтизм становится господствующим направлением. «Художники новой школы, — писал один из критиков классического лагеря, Делеклюз, — полны бурных надежд и энергии; художники старой школы погружаются в сон. Я убежден в справедливости принципов, которые я защищаю: но если какой-либо искусный художник, придерживающийся моих убеждений, не напишет превосходной картины, то, несмотря на все наши рассуждения, новая школа победит. Может быть, это уже и произошло».[1]

В литературе романтическая революция сказалась раньше и острее, и романтизм в живописи не только широкой публикой, но и очень компетентными лицами считался следствием романтизма в литературе, осуществлением «шекспировской» поэтики в специфической форме изобразительных искусств. И здесь классицизм считал себя школой «идеала», а романтики и субъективно и в сознании публики боролись за «правдивость», следуя ей до последних пределов, вплоть до принятия «безобразного» и «отвратительного». Приверженцам «идеального» это казалось, конечно, полной профанацией искусства.

Классики не могли противопоставить романтикам ни одного крупного имени, почти ни одного выдающегося произведения. Три столпа школы Давида, «Три G», как их называли, Гро, Жерар, Жироде, — были мастерами прошлого. Долго болевший Жироде умер вскоре после открытия Салона (11 декабря); для Гро уже начиналась трагедия упадка творчества, закончившаяся самоубийством в 1835 году; Жерар писал почти исключительно портреты. Наконец, сам Давид присылал из своего изгнания картины, свидетельствовавшие о том, что и глава школы, подчиняясь влиянию нидерландских мастеров, сдает позиции. Младшие представители школы, конечно, не в состоянии были поддержать ее престиж.

Зато романтики насчитывали в своей среде ряд блестящих талантов. В Салоне 1824 года выставили свои произведения: Делакруа, Орас Верне, Шнец, Ари Шефер, Деларош и др. Это было также торжество Энгра, блеснувшего «Пием VII», изумительными портретами и особенно «Обетом Людовика XIII». Здесь был и Прюдон — полное противоречие давидизму — с его посмертной «Андромахой» и «Иисусом на кресте»; поклонников у него было теперь больше, чем когда-либо.

Наконец, в Салоне 1824 года французские художники впервые познакомились с современной английской живописью. Лоуренс, Констебль, Боннингтон, братья Фильдинги прислали свои картины. Особенный успех имел английский пейзаж, и вещи Констебля показались почти откровением. Салон 1824 года можно считать моментом окончательного крушения давидизма.

Стендаль, недавно вернувшийся из поездки в Италию (октябрь 1823—март 1824 года), продолжал чувствовать себя итальянским гостем в Париже. Он сознательно принимал на себя роль посредника между двумя странами. Об этом говорят выпущенные им книги: «История живописи в Италии», «Рим, Неаполь и Флоренция», «Жизнь Россини». Те же итальянские отзвуки слышны и в «Салоне 1824 года»: Стендаль охотно говорит о Канове, Гайеце, о римском «братстве святого Исидора» (основанном, впрочем, немецкими художниками), о современных итальянских скульпторах и живописцах.

---

[1] «Journal des Débats», 9 октября 1824 года.

Понятно, и в этих статьях Стендаль воспользовался случаем выступить защитником романтизма. «В Journal de Paris от 15 числа, — пишет он Маресту, — появилась статья, немного болтливая, но откровенно романтическая». Это была первая его статья о Салоне.[1]

Однако романтизм Стендаля — нечто иное, чем романтизм Делакруа. Мы видели, каков «современный идеал», провозглашавшийся «Историей живописи». Стендаль, конечно, не мог примириться с той «любовью к уродливому», с тем упорным влечением к «отвратительному», которое он обнаруживает у большинства французских романтиков и в особенности у Делакруа. Холодным оставляет его и Энгр с его своеобразным «прерафаэлитизмом», безупречностью линии и колоритом флорентийских мадонн Рафаэля: «Обет Людовика XIII» не произвел на него никакого впечатления.

Стендаль жаждал сюжетов с большим психологическим содержанием, более смелого колорита, воздуха и света, а главное, мечтательной и волнующей, оставляющей простор воображению светотени. Салон 1824 года во многих отношениях его обрадовал. Он признавал первоклассными мастерами Делакруа и Энгра, Шнеца и Ораса Верне; он видел, что живопись сдвинулась с мертвой точки и вступила на новый путь. Но путь этот вел не к тем областям, которые казались ему истинным уделом искусства: в Салоне 1824 года он все же не нашел полного воплощения своей красоты, своего «обещания счастья».

Стендаль хотел издать статьи о Салоне отдельной брошюрой, как он сообщал об этом в письме к Маресту от 17 декабря 1824 года. Однако это намерение осталось неосуществленным, и в нашем распоряжении имеется лишь журнальный текст его статей. Стендаль хотел предпослать отдельному изданию своего «Салона» краткое предисловие, опубликованное Р. Коломбом в виде письма к лондонскому адвокату Сеттон-Шарпу.[2] Он говорит здесь об искажениях, внесенных в его текст редакцией журнала. В чем заключались эти искажения? Повидимому, в некоторых местах редакция произвела легкую «правку» рукописи, не желая допускать слишком запальчивой полемики или слишком резких отрицательных оценок. Может быть, ей принадлежат некоторые выражения по отношению к королю, дофину и т. п., которых Стендаль не хотел бы видеть в своих статьях.[3] Как бы то ни было, предполагать, что «правка» эта существенно нарушила общий смысл статей, нет никаких оснований.

Последним опытом Стендаля в области истории искусства и художественной критики явилась «Заметка о жизни Рафаэля».

Она была написана от 19 до 26 октября 1831 года — даты указаны Роменом Коломбом на собственном его экземпляре «Mélanges d'art et de littérature», где эта заметка была им впервые напечатана. Стендаль уже несколько месяцев был консулом в Чивита-Веккьи, но большую часть своего времени он проводил в Риме. У него уже был значительный художественный опыт и серьезное знание истории живописи. В Риме он часто посещает государственные музеи, частные коллекции и расписан-

---

[1] В последнем издании переписки Стендаля (Correspondance publiée par Ad. Paupe et P.-A. Chéramy, Charles Bosse. 1908) письмо это ошибочно датировано: «август 1824 года». Совершенно очевидно, что оно было написано во второй половине сентября того же года.

[2] См. Приложение.

[3] Ромен Коломб полагает, что изменения, на которые жалуется Стендаль, были сделаны по требованию цензуры.

ные фресками церкви и с глубоким вниманием отдается изучению картин. Через несколько месяцев по приезде в Чивита-Веккью он пишет своему парижскому корреспонденту: «Мои познания в живописи за последний год увеличились втрое. Я изучил одну за другой все картины, находящиеся в Риме». Особенное внимание он уделяет Рафаэлю, которым любуется в Ватикане и в Палаццо Фарнезина: «Я отлично вижу восходящую линию развития Рафаэля, жизнеописание которого я составил», пишет он в только что цитированном письме.

18 или 20 лет тому назад он уже дважды принимался за «Жизнь Рафаэля», которая должна была войти в один из следующих томов «Истории живописи в Италии». Знакомство с современными мастерами и французской романтической школой не поколебало его прежнего восхищения. И вот через четырнадцать лет после появления первого своего труда по искусству Стендаль вновь принимается за те же темы.

Хорошая историческая осведомленность и зрелость критических суждений были причиной того, что «Жизнь Рафаэля» оказалась гораздо более оригинальной, чем аналогичные части «Истории живописи в Италии».

Однако это не значит, что она совершенно свободна от заимствований, выдержек из чужих работ, мелких и искусных плагиатов. Источником таких заимствований явилась книга Катрмера де Кенси «История жизни и произведений Рафаэля».[1]

Повидимому, книга Катрмера послужила Стендалю биографической канвой, которой он придерживался при расположении материала своей «заметки». Иногда он излагает события жизни своего героя «по Катрмеру», иногда высказывает его взгляды (отрицая, например, сколько-нибудь глубокое влияние Микеланджело на Рафаэля), и т. д. Но все это имеет сравнительно небольшое значение. Стендаль пользуется конечно и первоисточниками, он самостоятельно разбирается в биографическом материале, не говоря уж о художественных достоинствах произведений Рафаэля.

«Заметка о жизни Рафаэля» осталась незаконченной и является одним из бесчисленных «посмертных» произведений Стендаля.

III

«История живописи в Италии» появилась в свет в конце июля или начале августа 1817 года.[2] Имя автора было скрыто под инициалами: M. B. A. A. (M. Beyle, Ancien Auditeur).[3] Стендаль печатал книгу на свой счет и, чтобы ускорить ее продажу, прибегнул к помощи прессы. 27 сентября 1817 года в «Moniteur» была напечатана рецензия Луи Крозе, а 6 марта 1818 года в «Journal des Débats» — очень благоприятный отзыв друга Стендаля Ленге. Однако редакторы второй из этих газет обнаружили, что в книге заключаются жестокие оскорбления по их адресу,[4] и 9 марта в «Journal des Débats» была напечатана вторая статья, полная негодования по адресу автора и рецензента, который так же, как и M. B. A. A.,

---

[1] Quatremère de Quincy. Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël. Paris, Charles Gosselin, 1824.

[2] Histoire de la Peinture en Italie. Par M. B. A. A. Paris, P. Didot L'aîné, Imprimeur du Roi, MDCCCXVII, 2 vol. in-8°.

[3] «Г-н — Бейль, бывший аудитор». Стендаль так тщательно скрывал свое авторство, что в Италии автором «Истории живописи» считали некоего Обертена (Aubertin).

[4] См. примечание Стендаля к последним строкам «Введения»

остался, к счастью, анонимным. Стендаль был рад этой неожиданной рекламе; он даже хотел «испустить вопль оскорбленной невинности», чтобы способствовать быстрой продаже книги. Несмотря на все это, за два года из тысячного тиража книги было продано лишь двести экземпляров.[1]

В 1825 году, чтобы сбыть оставшиеся экземпляры, Стендаль предпринял «новое издание» своей книги. Новым в этом издании был только титульный лист, на котором стояло теперь имя «г-на де Стендаля», а также имя «издателя» — Сотле вместо Дидо — и эпиграф в виде шести стихов из «Галеотто Манфреди» Монти.[2] Было также уничтожено примечание, вызвавшее негодование «Journal des Débat»

Последнюю попытку распродать тираж Стендаль сделал в 1831 году, опять предприняв «новое издание». На титульном листе появились эпиграфы 1817 года, и примечание к последней фразе Введения было восстановлено. Через девять лет после этого последнего издания, в 1840 году, на складах еще оставалось 125 экземпляров «Истории живописи».

Несмотря на этот материальный неуспех, книга, несомненно, получила известность в художественных кругах Парижа. По свидетельству Делеклюза, «История живописи в Италии» стала «Кораном» художников-романтиков. Едва ли есть основания сомневаться в этом, если принять во внимание, как высоко ценил некоторые ее страницы Делакруа. В статье о «Страшном Суде» Микеланджело (по поводу копии Сигалона) Делакруа говорит о «великолепном» описании «Суда» у Стендаля: «Это гениальные страницы, одни из самых поэтических и захватывающих, какие мне приходилось читать».[3] Действительно, книга Стендаля сыграла значительную роль в истории романтического искусства не только своими эстетическими теориями, но и решительной апологией Микеанджелло, столь противоречившей традиционным взглядам классицизма. В этом отношении слова Делакруа весьма показательны.

Значение «Истории живописи» в развитии художественной литературы также довольно велико. И здесь Стендаль сыграл роль застрельщика, «гусара романтизма» по выражению Сент-Бева. «Когда десять лет тому назад, — писал Globe 24 октября 1829 года, — мы верили еще в классическую трагедию, в варварство Шекспира, в абсолютную неизменяемость красоты, г-н де Стендаль уже смеялся над Лагарпом, восхищался «Макбетом», заявлял, что красота бесконечна в своей сущности

---

[1] Рецензии появились также в миланской Biblioteca italiana (апрель и май 1819 г.) и в Edinburgh Review (октябрь 1819 г.). Вторая из этих статей, содержавшая очень сочувственный отзыв о книге, была переведена на итальянский язык во флорентийской «Antologia» (июль 1823 года)

[2]
Vedi tutta di guerre e di congiure
Ardere Italia, e tanti aver tiranni
Quante ha cittadi, e variar destino
Come varia stagioni. Oggi comanda
Chi ier fu servo, ed un Marcel diventa
Ogni villan che parteggiando viene.

(«Взгляни на Италию, пылающую заговорами и войнами, у которой столько же тиранов, сколько городов; ее судьба изменяется вместе с временами года. Сегодня властвует тот, кто вчера был рабом, и Марцеллом становится всякий мужик, принявший участие в политических распрях». Последние полтора стиха Монти заимствовал из «Божественной комедии» Данте, ч. II, п. 6).

[3] «Sur le Jugement dernier de Michel-Ange». Revue des Deux Mondes, 1 août 1837.

и видоизменяется в своих проявлениях. Об этом свидетельствуют два тома «Истории живописи», напечатанные в 1817 году».

Первое посмертное издание «Истории живописи» появилось в 1854 году в собрании сочинений Стендаля, предпринятом Роменом Коломбом.[1] Оно отличалось от первого лишь новым посвящением — Наполеону, «заточенному на острове св. Елены», — которое Коломб извлек из рукописей Стендаля. Это издание перепечатывалось несколько раз без всяких изменений.

Наконец, в 1924 году появилось издание «Истории живописи в Италии», выпущенное фирмой Шампиона под редакцией Поля Арбеле.[2] Эти два тома, входящие в «Полное собрание сочинений» Стендаля, принадлежат к числу наилучшим образом организованных в отношении текста и комментария в этом превосходном издании. В основу текста Поль Арбеле положил последнее прижизненное издание 1831 года.

С этого издания и сделан настоящий перевод, являющийся первым русским переводом «Истории живописи в Италии».[3]

«Салон 1824 года» перепечатан был из «Journal de Paris» в старом издании сочинений Стендаля, выпущенном фирмой М. Леви.[4] Это издание «Салона» выполнено крайне неряшливо и содержит большое количество досадных искажений. Мы исправляли эти искажения, насколько это было возможно, отметив наиболее значительные из них в примечаниях. «Салон» 1824 года, как и «История живописи в Италии», появляется на русском языке впервые.

Б. Г. Реизов.

---

[1] Histoire de la Peinture en Italie, par de Stendhal (Henry Beyle). Seule édition complète, entièrement revue et corrigée. Paris, Michel Lévy frères, 1854.

[2] Histoire de la Peinture en Italie, texte établi et annoté avec Préface et Avant-Propos par Paul Arbelet, Paris, Champion, 1924 г., 2 тома.

[3] На немецкий язык «История живописи» переведена в собрании сочинений Стендаля, издаваемом Фридрихом фон Оппельн-Брониковским.

[4] Mélanges d'Art et de Littérature par de Stendhal (Henry Beyle), Paris, Michel Lévy frères, 1867.

ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ В ИТАЛИИ

Каррачи отбросили манерность, которая была тогда в моде, и показались холодными.

Том V.

ВСТУПЛЕНИЕ

Вам известно, что около 400 года нашей эры обитатели Германии и России—люди самые свободные, самые отважные и самые жестокие из всех, каких знает история,—возымели намерение переселиться во Францию и в Италию.[1]

Вот черта из их нравов:

На побережьи Померании Гаральд, король Дании, основал город, который он назвал Юлином или Иомсбургом. Туда он переселил партию молодых датчан, с Пальна-Токе, одним из своих воинов, во главе.

Этот вождь, гласит история, запретил там произносить самое слово «страх», даже в минуту самых грозных опасностей. Ни в каком случае гражданин Иомсбурга не мог отступить перед численным превосходством, как бы ни было оно велико; он обязан был драться отважно, не отступая ни на шаг, и вид неизбежной смерти извинением для него служить не мог.

Несколько молодых воинов из Иомсбурга, вторгшись во владение одного могущественного норвежского властителя по имени Гакон, подверглись внезапному нападению и были побеждены, несмотря на их упорное сопротивление.

Самых знатных, захватив в плен, победители приговорили к смерти, согласно обычаю того времени.

Это известие, вместо того чтобы их опечалить, вызвало у них радость; первый ограничился тем, что сказал, нисколько не изменившись в лице и без малейшего проявления страха:

— Почему бы не случиться со мной тому самому, что случилось с моим отцом? Он умер, умру и я.

Когда воин, по имени Торкил, рубивший им головы, спросил второго, о чем он думает,—тот ответил, что он слишком

---

[1] Тацит, Робертсон, Малле.

хорошо помнит законы Юлина, чтобы обмолвиться хоть одним словом, которое могло бы порадовать врагов. На тот же вопрос третий ответил, что он считает за счастье умереть, не обесславив себя, и что свою участь он предпочитает такой постыдной жизни, как жизнь Торкила.

Ответ четвертого был длинней и занятней:

— Я охотно готов умереть, и этот миг мне приятен; только прошу тебя,—прибавил он, обращаясь к Торкилу, — отрубить мне голову как можно быстрее, потому что в Юлине мы часто обсуждали вопрос, сохраняется ли у человека после того, как он обезглавлен, какое-нибудь чувство; вот я и возьму в руку нож: если, будучи обезглавлен, я подниму его на тебя, это будет служить признаком, что чувства я не вполне утратил; если я его выроню, это будет доказательством обратного; поспеши разрешить вопрос.

Торкил, прибавляет историк, поспешил отсечь ему голову, и нож упал. Пятый выказал такое же спокойствие и умер, глумясь над врагами. Шестой предложил Торкилу нанести ему удар в лицо.

— Я не шелохнусь, и ты увидишь, что я не закрою даже глаз, ибо мы, в Иомсбурге, привыкли не двигаться с места, даже принимая смертельный удар; мы между собой упражняемся в этом.

Он умер, сдержав обещание. Седьмой был юноша, весьма прекрасный собою, в цвете лет; его длинные белокурые волосы ниспадали локонами на плечи. На вопрос Торкила, страшит ли его смерть, он ответил:

— Я принимаю ее охотно, потому что выполнил самый большой долг в жизни и видел смерть всех тех, кого я пережить не могу; только прошу тебя, чтоб ни один раб не прикоснулся к моим волосам и чтоб моя кровь не запачкала их.

Была и другая причина величия этих северных витязей: они были свободны; но лишь только захватили они Францию и Италию и побежденных, подобно стадам скота, поделили между собой, как всюду установились тирания и рабство. Всякое правосудие, всякая добродетель и безопасность исчезли с лица земли несчастной Европы.

Варвары орудовали здесь столь успешно в течение пяти столетий, и к началу XI века феодальное общество превратилось в такое сплетение ужасов, насилий и узаконенной несправедливости, что все как рабы, так и тираны — захотели перемены. Жизнь американских дикарей,—столь убогая,—возбудила бы в них зависть с полным основанием.

Около 900 года города Италии, пользуясь положением этой страны, окруженной морем, попытались завязать торговые сно-

шения с Александрией Египетской и с Константинополем. Едва появилось у итальянцев малейшее представление о собственности, как уже появилась у них и любовь к свободе, столь же страстная, как у древних римлян. Эта любовь возросла у них вместе с богатством, а вы знаете, что в XII и XIII столетиях вся европейская торговля была в руках у ломбардцев (1150). По мере того как они обогащались за пределами своей страны, внутри ее возникало множество республик.

Острый итальянский ум родился благодаря папам. Они заронили этим семена республиканского духа. Купцы итальянских городов быстро поняли, что бесполезно накоплять богатства, когда имеешь над собой господина, который их отберет.

В средние века, как в наши дни, сила заменяла всякое право; однако теперь власть стремится придать своим действиям видимость правосудия. Тысячу лет тому назад самое понятие правосудия едва существовало в голове какого-нибудь могущественного барона, который, запершись у себя в замке, в долгие зимние дни не прочь был иногда предаться размышлениям. Простые же люди, доведенные до скотского состояния, думали изо дня в день лишь о том, чтобы добыть необходимую для жизни пищу. Папы, могущество которых заключалось лишь в силе некоторых понятий, должны были среди этих выродившихся дикарей исполнять необычайно трудную роль. Так как нужно было погибнуть или проявить ловкость, то и тут, как в других случаях, необходимость породила талант. В этом смысле многие из средневековых пап были людьми замечательными.

Само собой разумеется, что дело было здесь не в религии и, тем более, не в морали. Они сумели, без физической силы, приобрести господство над свирепыми животными, которые только и знали власть силы; вот в чем их величие.

Чтобы быть богатыми и могущественными, им надо было только твердо установить, что существует ад, что туда попадают за известные проступки и что у них есть власть эти проступки прощать. Все остальное в религии было сделано так, чтобы подкрепить это небольшое количество истин.

Мы теперь смеемся над монахами, которые продавали свои индульгенции по кабакам; но мы менее последовательны, чем те, кто их покупал. Отпущение греха убийства стоило двадцать экю.[1] Когда сеньеру какого-нибудь города нужно было избавиться от десятка-другого упрямых горожан, он затрачивал четыреста экю и, с индульгенцией в кармане, приказывал отрубить им головы, уж не страшась ада. Да и чего ему было

[1] Робертсон.

теперь страшиться? Разве тот, кто продал ему индульгенцию, не был властен вязать и разрешать все на земле?[1] Священник, давший отпущение, мог ошибиться; но оно не теряло силы для того, кто его получал, — или нет больше католицизма. Твердой вере в таинство покаяния и в индульгенции следует приписать столь кровавые и столь энергичные нравы итальянских республик. Были индульгенции и для более привлекательных грехов, — и это уже предвещало грядущее возрождение искусств.

Каждый год Италия видела, как тот или иной из ее городов либо подпадал под иго тирана, либо изгонял его за пределы своих стен. Это состояние нарождающейся республики или недостаточно укрепившейся тирании, заискивающей у богачей, будучи строем всех самостоятельных городов в течение двух или трех столетий, предшествовавших появлению искусств, придает особенный характер культуре эпохи. Страсти людей богатых, возбуждаемые досугом, избытком богатства и климатом, обуздываются только общественным мнением или религией. Но из этих двух сдерживающих сил первой еще не существует, а вторая сводится на-нет покупкой индульгенций и наемными духовниками.

Напрасно, основываясь на холодном опыте наших дней, старались бы мы представить себе, какие бури волновали тогда эти итальянские сердца. Рычащего льва увели из его лесов и принизили до жалкого положения домашнего животного. Чтобы вновь увидеть его во всей его мощи, надо отправиться в Калабрию.[2]

Нервная конституция южных народов позволяет им живо рисовать себе муки ада. Их щедрость по отношению к предметам или лицам, признаваемым ими священными, не имеет предела.

Такова третья причина изумительного расцвета искусства в Италии. Нужен был народ богатый, полный страстей и чрезвычайно религиозный. Сцепление редких случайностей породило такой народ, и ему дана была способность испытывать живейшие наслаждения при виде различных красок, нанесенных на холст.

«Родина, — говорит Платон, — имя столь сладостное для критян». Так же обстоит дело и с красотой по ту сторону Альп. После трех веков несчастий, — и каких! — самых ужасных, не-

---

[1] «...И хоть я убил несколько человек, божий наместник простил мне это данной ему властью», говорит Бенвенуто Челлини, присужденный к казни, исповедуясь перед собой в 1538 г. (Vita, I, 417, изд. классиков).

[2] Итальянцы XIII века находят себе живую аналогию: племя афганцев, в Кабуле.

счастий, которые принижают, до сих пор еще нигде так, как в Италии, не произносят: «O Dio, com'è bello!» [1]

В Европе забвение античного просвещения было полным. Монахи, которых Крестовые походы увлекли на Восток, переняли некоторые идеи у константинопольских греков и у арабов, народов хитроумных, для которых наука состояла более в тонкости мысли, чем в точности наблюдений. Так пришла к нам схоластическая теология, над которой нынче так глумятся; теология, не более нелепая, чем всякая другая, но требующая, — чтобы знать ее так, как знал ее монах XIII столетия, — крепкой головы, внимания, сообразительности и памяти в такой степени, которую не слишком-то часто, пожалуй, встретишь у философов, глумящихся над ней потому лишь, что глумиться над ней стало модой. Они лучше бы сделали, если бы разъяснили нам, каким образом это школьное воспитание конца средних веков, столь курьезное в том, чему оно научало, но требовавшее от учеников необычайного напряжения внимания, [2] породило самое удивительное явление, какое только знает история: сонм великих людей, сразу появившихся в XVI столетии, чтобы распределить между собой все роли на мировой арене.

Именно в Италии обнаруживается этот феномен во всем своем блеске. Всякий, у кого хватит смелости взяться за изучение истории многочисленных республик, добивавшихся в этой стране, на заре возрождающейся цивилизации, свободы, будет восхищен одаренностью этих людей, ошибавшихся, разумеется, но в стремлениях самых благородных из всех, к каким только способен человеческий ум. Эта счастливая форма правления была открыта позже, но люди, вырвавшие из рук королей английскую конституцию, обладали, — я решаюсь это утверждать, — меньшей одаренностью, энергией и истинной оригинальностью, чем те тридцать или сорок тиранов, которых Данте поместил в своем аду и которые жили одновременно с ним около 1300 года. [3]

---

[1] Эти пылкие нравы, основой которых является любовь и религия, существуют еще в одном уголке земного шара; их можно наблюдать в натуральном виде; но для этого надо съездить на Азорские острова (см. History of the Azores, Лондон, 1813).

[2] Повидимому, ученику не разрешалось произносить ни одного слова, с которым он не связывал бы точного понятия. Теология и все ложные науки, не имеющие себе прямых соответствий в природе, подобны шахматам; утверждать, что искусство шахматной игры есть военное искусство, и руководить передвижениями войска с шахматной доской в руках было бы ошибкой; чему нимало, однако, не противоречит необходимость прибегать к целому ряду комбинаций, очень глубокомысленных, чтобы сделать противнику шах и мат.

[3] Епископ Гульельмино, Угуччоне делла Фаджола, Каструччо Кастракани, Пьер Сакконе, Николò Аччайоли, граф де Вирту и т. д. и т. д.

Таково, во всех областях, различие между качествами творений и творцов. Я охотно готов признать, что самые выдающиеся художники XIII столетия не создали ничего, что могло бы сравниться с цветными гравюрами, которые скромно разложены по земле на наших деревенских ярмарках и которые крестьянин покупает себе, чтобы склонять перед ними колени. Красноречие последнего из учеников риторики ставит его много выше всего, что дошло до нас от аббата Сугерия или мудрого Абеляра. Сделаем ли мы из этого вывод, что школьник XIX века талантливее, чем самые выдающиеся люди XII? Эта эпоха, в которой история открывает столь изумительные факты, оставила в качестве поражающих всех памятников только картины Рафаэля и стихи Ариосто. В искусстве управления государством, — самом поразительном из всех в глазах толпы потому, что толпа восторгается лишь тем, что внушает ей страх, — в искусстве организации сильной державы и руководства ею XVI век не произвел ничего. Это потому, что каждого из прославивших его замечательных людей, обуздывал другой столь же даровитый.

Посмотрите, что совершил недавно в Европе Наполеон. Но, относясь со всей справедливостью к тому, что было великого в характере этого человека, учтите то убожество, в котором пребывали, при его появлении на сцену, государи XVIII столетия.

Вы видите, как изумление толпы и восторг пылких сердец создали мощь императора французов; но посадите на минуту, мысленно, на троны Германии, Италии и Испании, Карлов V, Юлиев II, Цезарей Борджиа, Сфорца, Александров VI, Лоренцо или Козимо Медичи; дайте им в министры Мороне, Хименесов, Гонсало Кордовских, Просперо Колонна, Аччайоли, Пиччинино, Каппони—и посмотрите, с той же ли легкостью устремились бы орлы Наполеона к башням Москвы, Мадрида, Неаполя, Вены и Берлина.

Я сказал бы современным государям, столь гордящимся своими добродетелями и взирающим с таким надменным пренебрежением на мелких тиранов средневековья:

«Эти добродетели, которыми вы так кичитесь, всего лишь частные добродетели. Как короли, вы—ничто. Тираны Италии, наоборот, наделены были частными пороками и добродетелями общественными. Эти характеры вносят в историю несколько скандальных анекдотов, но избавляют ее от необходимости рассказывать о жестокой смерти двадцати миллионов человек. Почему Людовик XVI не дал конституцию 1814 года? Я пойду дальше: даже эти тщедушные добродетели, о которых нам говорят с таким высокомерием, и они у вас вынужденные.

Пороки Александра VI свергли бы вас с престола в двадцать четыре часа. Признайте же, что всякому трудно устоять перед соблазном неограниченной власти; но любите конституционный строй и перестаньте глумиться над несчастьем».

Ни один из этих тиранов, которых я беру под свою защиту, не дал своему народу конституции; если не считать этой ошибки, [1] невольно любуешься силой и разнообразием талантов, которыми блистали миланские Сфорца, болонские Бентивольо, Пико из Мирандолы, веронские Кане, равеннские Полентини, Манфреди из Фаэнцы, Риарио из Имолы.

Эти люди, может быть, еще более достойны удивления, чем Александры и Чингисханы, у которых для покорения части земного шара были в распоряжении неисчислимые средства. Одного только им недостает — великодушия Александра, принимающего кубок из рук своего врача Филиппа. Другой Александр, чуть-чуть менее великодушный, но почти столь же великий, должен был смеяться от всей души, когда его сын Цезарь ходатайствовал перед ним за Паголо Вителли; этот властитель был врагом Цезаря, который склонил его самыми священными обещаниями к личным переговорам близ Синигальи, вместе с герцогом Гравиной. По данному им знаку герцог и Паголо Вителли пали к ногам Цезаря, пронзенные кинжалами; но Вителли, испуская дух, умоляет Цезаря испросить ему у папы, его отца и соумышленника, индульгенцию in articulo mortis. Молодой Асторе, властитель Фаэнцы, славился своей красотой; он вынужден был служить утехой сластолюбивому Борджиа. Затем его привели к папе Александру, который велел задушить его. Я вижу, вы содрогаетесь; вы проклинаете Италию; разве вы забыли, что рыцарственный Франциск I допускал преступления почти столь же ужасные? [2]

Цезарь Борджиа, представитель своего века, нашел себе достойного по уму историка, который при этом, чтобы посмеяться над глупостью народов, объяснил его душу. Леонардо да Винчи был одно время главным инженером его армии.

Ум, суеверие, атеизм, маскарады, отравления, убийства, несколько великих людей, бесконечное множество ловких и, тем не менее, несчастных [3] злодеев, всюду пылкие страсти во всей их дикой неукротимости — вот XV век.

Таковы были люди, память о которых сохранила история; таковы были, конечно, и частные лица, которые от государей отличались, быть может, только тем, что судьба предоставляла им меньше возможностей.

---

[1] Temporum culpa, non hominum.
[2] Президент д'Оппед.
[3] Voltaire, Essai, t. V.

А теперь угодно вам спуститься с высот истории к мелким подробностям частной жизни? Прежде всего отбросьте все эти благоразумные и холодные понятия об общественной пользе, рассуждениями о которых англичане заполняет три четверти своего дня. Тщеславие за оттенками не гналось; каждый хотел наслаждаться. Теория жизни была еще не сложна; этот народ, печальный и мрачный единственной пищей для своих мечтаний имел лишь страсти и их кровавые развязки.

Раскроем исповедь Бенвенуто Челлини, эту наивную книгу Сен-Симона своего века; она мало известна, потому что ее простой язык и глубокая рассудительность неприятны писателям-фразерам.[1] В ней есть, однако, восхитительные места. Например, начало его связи с одной знатной римлянкой, по имени Порция Киджи;[2] по непринужденности и чудесной простоте это можно сравнить с историей г-жи Базиле, молодой торговки, которую Руссо встретил в Турине.[3]

Всем известен «Декамерон» Боккаччо. Его цицероновский стиль скучен; но нравы его времени нашли в нем правдивого художника. «Мандрагора» Маккьявелли — свет, который далеко светит; для того чтобы автор этот стал Мольером, ему надо было бы лишь больше веселости.

Возьмем наудачу какой нибудь сборник анекдотов XVI века.

Я говорю здесь всюду без различия: XV век или XVI; шедевры живописи относятся к началу XVI века, когда мир еще управлялся навыками XV века.[4]

Козимо I, правивший во Флоренции вскоре после великих художников, слыл счастливейшим государем своего времени; теперь его пожалели бы за его несчастья. 14 апреля 1542 года у него родилась дочь, по имени Мария, которая с возрастом проявила все признаки редкостной красоты, наследственного свойства Медичи. Она слишком была любима пажом своего отца, молодым Малатеста да Римини. Старый испанец, по имени Мединам, охранявший принцессу, застал их однажды утром в позе красивой группы «Психея и Амур».[5]

Прекрасная Мария умерла от яда; Малатеста, брошенный в тесную тюрьму, сумел бежать двенадцать или пятнадцать лет спустя. Он уже достиг острова Кандии, которым управлял его отец на службе у венецианцев; но он пал под ножом убийцы. Такова была честь в те времена, жестокая честь, которая за-

---

[1] В. Роско и другие, более знаменитые.

[2] Vita di Cellini, I, стр. 55.

[3] Confessions, livre II.

[4] Удивительное дело! Эпоха расцвета в Италии кончается в тот момент, когда мелких кровожадных тиранов сменили умеренные монархии.

[5] В бывшем музее Наполеона.

меняет собой добродетель республик и представляет собою лишь низкую смесь тщеславия и храбрости.

Вторая дочь Козимо была замужем за герцогом Феррары, Альфонсо; столь же прекрасная, как и сестра, она разделила ее участь: муж приказал заколоть ее.

Их мать, великая герцогиня Элеонора, находила убежище своему горю в роскошных своих садах в Пизе; она была там с двумя сыновьями, доном Гарсиа и кардиналом Джованни Медичи, в январе 1562 года. Они затеяли ссору на охоте из-за дикой козы, которую убил, как утверждал каждый из них, именно он; дон Гарсиа убил брата ударом кинжала. Герцогиня, обожавшая его, пришла от совершенного им преступления в ужас, была в отчаянии, и простила. Она рассчитывала на те же чувства со стороны мужа; но преступление было слишком еще свежо. Козимо, придя в ярость при виде убийцы, вскричал, что не хочет иметь в своей семье Каина, и пронзил его шпагой. Мать и обоих сыновей похоронили вместе. Козимо нашел себе утешение в отваге и хитрости, в которых нуждался для развращения сердец, пламеневших еще свободой.[1] Он преуспел в этом, и его сын, великий герцог Франческо, мог, не тревожась за свою корону, целиком отдаться страсти к наслаждениям.

История его смерти, приключившейся по воле женщины, любившей его, поистине замечательна.

Около 1563 года Пьетро Буонавентури, молодой флорентиец, привлекательный и бедный, покинул родину в поисках счастья. Он остановился в Венеции у своего земляка, торговца, дом которого расположен был как раз в переулке, примыкавшем к палаццо Капелло. Фасад, по обыкновению, выходил на канал. В городе только и было речи, что о красоте Бьянки, дочери хозяина палаццо, и о той строгости, с какой ее охраняли.

Бьянка ни под каким видом не смела показываться у окон, выходивших на канал; она вознаграждала себя тем, что каждый вечер подходила подышать воздухом у маленького, высоко расположенного окна, выходившего на улицу, где жил Буонавентури. Он увидел ее и полюбил; но какая была у него возможность внушить любовь к себе? Бедному ли торговцу помышлять о девушке из высшей знати, руки которой домогалось столько людей в Венеции! Он хотел отказаться от несбыточной страсти. Любовь все время притягивала его к маленькому окошку. Один из его друзей, видя его отчаяние, внушил ему, что лучше найти смерть на пути к счастию, чем умереть, как глупец; что кроме того, приняв во внимание его привлекательную

---

[1] У Флоренции был свой Катон Утический, в лице Филиппо Строцци (1539).

внешность и отцовский деспотизм, может быть, ему будет достаточно признаться в любви, чтобы одержать победу.

При помощи знаков, подаваемых второпях, пока никого не было на улице, Пьетро удалось объясниться в любви; но нечего было и думать о том, чтобы получить доступ в дом первого гордеца в мире. За малейшую попытку, наказанием обоим любовникам была бы, может быть, смерть, как на Востоке. Необходимость заставила его изобрести язык. Необходимость заставила надменную красавицу согласиться достать ключ от калитки, ведущей на улицу, и выйти на первое свидание с молодым флорентийцем — смелый шаг, который можно было совершить только ночью, когда слуги спят. Нежные встречи стали повторяться и имели последствия, о которых легко догадаться. Бьянка выходила каждую ночь, оставляла дверь слегка приоткрытой, и возвращалась перед рассветом.

Однажды она забылась в объятиях любовника. Мальчик из булочной, идя спозаранку в соседний дом, чтобы взять хлеб, заметил полураскрытую дверь и счел за благо потянуть ее к себе.

Бьянка, вернувшаяся минуту спустя, видит, что ей грозит гибель; не растерявшись, она поднимается снова к Буонавентуре и стучит чуть слышно. Он отворяет. Ей угрожала верная смерть. Их участь становится общей; они бегут просить убежища у богатого флорентийского купца, жившего в глухом квартале. Прежде чем окончательно рассвело, все было кончено, и все следы их бегства были заметены. Трудность заключалась лишь в том, чтобы выбраться из Венеции.

Отец Бьянки и в особенности ее дядя Гримани, патриарх Аквилеи, шумно проявляли свою ярость; они утверждали, что в их лице оскорблена вся венецианская знать. Они приказали бросить в тюрьму дядю Буонавентури, который умер в оковах; они добились от сената приказа о погоне за похитителем, с объявлением награды в две тысячи дукатов тому, кто его убьет. По главным городам Италии были разосланы убийцы.

Молодые любовники продолжали жить в Венеции. Раз двадцать они едва не были пойманы. Десять тысяч шпионов, притом самых ловких, жаждали получить две тысячи дукатов; наконец, судно, нагруженное сеном, обмануло всех, и любовникам удалось добраться до Флоренции. Тут, в небольшом домике Буонавентури на via Larga, они поселились тайно от всех. Бьянка никогда не выходила из дому. Он решался на это, лишь будучи хорошо вооружен. Это был как раз тот момент, когда старый Козимо I, пресыщенный длинной цепью интриг и предательств, из которых состояло его правление, сложил с себя бремя государственных забот, передав его сыну, дону

Франческо, князю с характером еще более мрачным и жестоким. Один фаворит сообщил ему, что в одном из домиков его столицы тайно проживает та самая Бьянка Капелло, красота и необыкновенное исчезновение которой наделали столько шума в Венеции. С той поры у Франческо началась новая жизнь; каждый день можно было видеть, как он часами прогуливался по via Larga. Понятно, все средства были пущены в ход; они не имели ни малейшего успеха.

Бьянка, никогда не выходившая из дому, почти каждый вечер садилась у окна; она носила покрывало, но князь все же мог кое-как ее разглядеть, и страсть его стала беспредельной.

Фавориту дело показалось серьезным; он посвятил в него жену. Ослепленная мыслью о той милости, которая выпадает на долю ее мужа, если любовница герцога будет обязана ему своим положением, она решила воспользоваться бедствиями молодой венецианки и опасностью, которая ей еще угрожала. Она подсылает ей почтенную матрону, которая передает ей, что знатная дама хочет ей сообщить что-то важное и, чтобы можно было спокойно поговорить, просит ее оказать ей честь и притти к ней пообедать. Приглашение это показалось Бьянке очень странным. Любовники долго колебались; но высокое положение дамы и необходимость заручиться покровительством побудили согласиться. Бьянка явилась; не буду говорить о любезности и радушии оказанного ей приема. Ей пришлось рассказать о своем приключении; ее выслушали с таким интересом, ей были сделаны такие любезные предложения, что нельзя было не обещать притти снова и не отнестись приветливо к дружбе, которая, едва зародившись, была уже страстью. Князь, в восторге от первой встречи, мечтал, что он сам сможет принять участие во второй. Бьянка вскоре получила новое приглашение. Разговор зашел об опасностях, которыми угрожает мщение разгневанного отца. Были тому ужасные примеры.[1] Наконец, ее спросили, не желает ли она представиться наследному князю, который, заметив ее у окна, не мог не притти в восторг от такой красоты и испытывает живейшее желание засвидетельствовать ей свое уважение. Бьянка слегка смутилась; эта опасная честь избавила бы ее от всех ее страхов, и хоть она сделала вид, что просит ее уволить от этого, однако дама прочла у нее в глазах, что небольшое насилие ее не оскорбит. В эту минуту появился князь с видом вполне естественным и достойным; его предложения услуг, его почтительные похвалы, скромность его обхождения победили всякое недоверие. Бьянка, совершенно неопытная, видела в нем только

[1] История Страделлы.

друга. Встречи стали повторяться. Самому Буонавентури не приходило в голову порывать отношения, которые могли быть одновременно и пристойными и выгодными.

Но князь был без ума влюблен, а Бьянка немного скучала, будучи вынуждена лучшие свои годы проводить во Флоренции заточницей как в Венеции. Князю она была обязана тем, что могла безбоязненно выходить из дому. Он увеличил, под разными предлогами, состояние мужа и постепенно привязал к себе жену простотою и нежностью своего обхождения; она долго сопротивлялась; наконец, Франческо удалось образовать из себя, Бьянки и Буонавентури то, что в Италии называется triangolo equilatero.

Молодая чета сняла большой дом в лучшем квартале Флоренции. Муж вскоре освоился со своим новым положением; он завязал связи среди знати, которая, само собой разумеется, приняла его как нельзя лучше; но гордый своим новым благополучием, он пользовался им с довольно нелепой заносчивостью. Со всеми, даже с князем, он вел себя вызывающе и кончил тем, что был убит.

Это происшествие лишь слегка огорчило обоих любовников. Приветливость и пылкая веселость юной венецианки[1] пленяли князя с каждым днем все больше и больше. По мере того, как Медичи становился все более суров и мрачен, он все более нуждался в рассеянии с помощью живой и очаровательной Бьянки. Родившись в богатстве, любя роскошь и имея все основания не считать себя ниже кого бы то ни было по рождению, она появлялась на улицах столицы как полновластная повелительница. Настоящая повелительница, которую звали, не знаю почему, королевой Джованной, отнеслась ко всему этому трагически и однажды, повстречав Бьянку на мосту Троицы, приказала бросить ее в Арно. Из этого ничего не вышло, и герцогиня вскоре умерла от горя. Великий герцог, тронутый ее смертью и уступая настояниям своего брата, кардинала Медичи, удалился на некоторое время из Флоренции, чтобы порвать с Бьянкой. Он даже прислал ей приказ покинуть Тоскану. Но какие доводы в состоянии перевесить в мрачной душе радость быть любимым счастливой и веселой женщиной? Бьянка, будучи умна, подкупила духовника, и не прошло и двух месяцев после смерти великой герцогини, как она заставила Франческо тайно на ней жениться.

Великий герцог объявил о своем браке в Венеции. Pregadi после совещания объявили Бьянку приемной дочерью республики; два посла, в сопровождении девяноста дворян, посланы

---

[1] Венецианцы—это итальянские французы.

были во Флоренцию, чтобы торжественно отпраздновать зараз усыновление святым Марком и бракосочетание. Празднества по случаю этой столь лестной для прекрасной венецианки церемонии стоили триста тысяч дукатов.

Она стала великой герцогиней; ее портрет находится в галерее во Флоренции. Не знаю, может быть виною тому жесткая манера Бронцино, но только в прелестных ее глазах есть что-то зловещее.

На ступенях трона Бьянку ожидало тщеславие со всеми его неистовствами. До сих пор она была только красивой и любящей женщиной. Теперь она захотела дать мужу наследника, чтобы не оказаться впоследствии подданной его брата. Обратилась к придворным астрологам; отслужили несчетное количество месс. Когда все эти средства оказались бессильными, герцогиня прибегла к помощи своего духовника, францисканца с длинными рукавами из монастыря Ogni Santi, который взялся привести к благополучному исходу это нелегкое дело. У нее появилось отвращение к еде, ее тошнило, она даже слегла; весь двор ее поздравлял. Великий герцог был в восторге.

Когда пришло время родов, Бьянка среди ночи почувствовала такие сильные боли, что в волнении потребовала к себе духовника. Кардинал, который знал все, встает с постели, спускается к невестке в переднюю и тут начинает спокойно прохаживаться, читая требник. Великая герцогиня просит его удалиться; она не может допустить, чтобы он слышал крики, которые у нее будут вырываться от боли; жестокий кардинал холодно отвечает: «Dite a sua altezza che attenda pure a fare l'offizio suo, che io dico il mio. (Передайте ее высочеству, что я прошу ее делать свое дело; я буду делать свое»).

Приходит духовник, кардинал идет ему навстречу, обнимает любовно и говорит:

— Добро пожаловать, святой отец, герцогиня очень нуждается в вашей помощи.

И, продолжая сжимать его в своих объятиях, он без труда нащупывает толстого мальчугана, которого францисканец принес в своем рукаве.

— Слава богу,—продолжает кардинал,—великая герцогиня счастливо разрешилась от бремени, к тому же еще и мальчиком, — и он показал своего мнимого племянника остолбеневшим придворным.

Бьянка, лежа у себя в постели, услыхала эти слова; нетрудно представить себе ее бешенство, если учесть скуку и нелепость столь длинной комедии. Вследствие любви к ней великого герцога, она нисколько не беспокоилась о последствиях мести. Случай представился; они все трое были в прекрасной вилле

Поджо в Кайано, где у них был общий стол. Герцогиня, заметив, что кардинал очень любит бланманже, приказала приготовить это кушанье и положить в него яду. Кардинала предупредили; он не преминул явиться к столу, как обычно. Несмотря на многократные уговоры невестки, он не пожелал притронуться к этому блюду; в то время, как он обдумывал способ, как бы ее уличить, великий герцог воскликнул:

— Ну, что ж! Если мой брат отказывается от своего любимого кушанья, я им полакомлюсь, — и он наложил себе тарелку.

Бьянка не могла его удержать, так как этим она обнаружила бы свое преступление и навсегда утратила бы любовь мужа. Увидав, что все для нее кончено, она с такой же быстротой приняла решение, как и тогда, когда оказалась перед запертой дверью отцовского дома. Как и муж, она тоже положила себе бланманже; и оба скончались 19 октября 1587 года. Кардинал наследовал брату и под именем Фернандо I правил до 1608 года.

Стоило бы поговорить о Риме. Фра Паоло, надо полагать, весьма убедительно обнаружил ухищрения тонкой римской политики, раз он был за это убит. Для бытовых подробностей у нас имеется Иоганн Бурхард, церемониймейстер Александра VI, который, вполне в духе своей должности и национальности, вел точную запись всех нелепейших забав, не теряя серьезности. Он писал каждый вечер. Папа для него неизменно «наш святейший владыка, sanctissimus dominus noster». Это любопытный контраст, но мне невозможно эту мысль развить в виду опасности прослыть философом и даже человеком либерального образа мыслей, врагом трона и алтаря.

Такова же причина смерти молодого и красивого епископа города Фано, Козимо Гери, рисующая нам двор Павла III.[1]

---

[1] «Dominica ultima mensis octobris, in sero, fecerunt coenam cum duce Valentinensi in camera sua in palatio apostolico quinquaginta meretrices honestae, cortegianae nuncupatae, quae post coenam chorearunt cum servitoribus et alliis ibidem existentibus, primo in vestibus suis, deinde nudae. Post coenam, posita fuerunt candelabra communia mensae cum candelis ardentibus, et projectae ante candelabra per terram castaneae, quas meretrices ipsae super manibus et pedibus nudae, candelabra pertranseuntes, colligebant, Papa, Duce, et Lucretia, sorore sua, praesentibus et aspicientibus: tandem exposita dona ultimo, diploides de serico, paria caligarum, bireta et alia, pro illis qui plures dictas meretrices carnaliter agnoscerent, quae fuerunt ibidem in aula publice carnaliter tractatae arbitrio praesentium, et dona distributa victoribus.

«Feria quinta, undecima mensis novembris, intravit urbem per portam viridarii quidam rusticus, ducens duas equas lignis oneratas, quae cum essent in plateola Sancti Petri, accurrerunt stipendiarii Papae, incisisque pectorali-

В этот-то век страстей, когда души могли открыто отдаваться величайшему неистовству, появилось такое множество великих художников: замечательно, что один человек мог бы знать их всех. Если бы, допустим, он родился в том же году, что Тициан, то есть в 1477, он мог бы провести сорок лет своей жизни с Леонардо да Винчи и Рафаэлем, из которых первый умер в 1520, а другой в 1519 году; он мог бы прожить много лет с божественным Корреджо, который умер только в 1534, и с Микеланджело, который дожил до 1563 года.

Этому человеку — великому счастливцу, если бы он любил искусство, — было бы тридцать четыре года, когда умер Джорджоне. Он мог бы знать Тинторетто, Бассано, Паоло Веронезе, Гарофало, Джулио Романо, Фрате, умершего в 1517 году, милого Андреа дель Сарто, который дожил до 1530 года, — словом, всех великих художников, кроме болонцев, явившихся на сто лет позже.

Почему же природа, столь плодовитая в этот небольшой промежуток времени в сорок два года — от 1452 до 1494 года, когда родились эти великие люди,[1] — стала потом так ужасающе бесплодна? Этого, вероятно, ни вы, ни я никогда не узнаем.

---

bus, et lignis projectis in terram cum bastis, duxerunt equas ad illam plateolam quae est inter palatium juxta illius portam; tum emissi fuerunt quatuor equi curserii liberi suis frenis et capistris ex palatio, qui accurrerunt ad equas, et inter se propterea cum magno strepitu et clamore morsibus et calceis contendentes ascenderunt equas, et coierunt cum eis. Papa in fenestra camerae supra portam palatii, et domina Lucretia cum eo existente, cum magno risu et delectatione praemissa vibentibus...

«Dominica secunda Adventus,... quidam mascheratns visus est per Burgum verbis inhonestis contra ducem Valentinum. Quod dux intelligens fecit eum capi, cui fuit abscissa manus et anterior pars linguae, quae fuit appensa parvo digito manus abscissae...

«Die prima februarii,... negatus fuit aditus Antonio de Pistorio et socio suo ad cardinalem Ursinum, qui singulis diebus consueverant portare ei cibum et potum, quae sibi per matrem suam mittebantur; dicebatur pro eo quod

[1] Леонардо да Винчи, родился возле Флоренции в 1452 г. умер в 1519 г. 67 лет.

Тициан, родился около Венеции в 1477 г., умер в 1576 г. 99 лет.

Джорджоне — тоже в 1477 г., умер в 1511 г. 34 лет

Микеланджело, родился во Флоренции в 1474 г., умер в 1563 г. 89 лет.

Фрате, родился в Прато, около Флоренции в 1469 г., умер в 1517 г. 48 лет.

Рафаэль, родился в Урбино в 1483 г., умер в 1520 г. 37 лет.

Андреа дель Сарто, родился во Флоренции в 1488 г., умер в 1530 г. 42 лет.

Джулио Романо, родился в Риме в 1492 г., умер в 1546 г. 54 лет.

Корреджо, родился в Корреджо, в Ломбардии, в 1494 г., умер в 1534 г. 40 лет.

Гвиччардини утверждает,[1] что никогда после блаженных дней императора Августа, осчастлившего сто двадцать миллионов подданных, Италия не была столь счастлива, богата и безмятежна, как около 1490 года. Глубокий мир царил во всех областях этой прекрасной страны. Вмешательства властей было гораздо меньше, чем в наши дни. Торговля и земледелие всюду пробуждали естественную деятельность, которая несравненно выше деятельности, основанной лишь на прихоти нескольких людей. Самые гористые и тем самым наиболее бесплодные места обрабатывались так же хорошо, как и цветущие равнины плодотворной Ломбардии. Направлялся ли путешественник, спустившись с пьемонтских Альп, к лагунам Венеции или к гордому Риму, он не мог сделать и тридцати миль, не встретив два-три города с населением в пятьдесят тысяч человек; среди такого благополучия счастливой Италии приходилось повиноваться только естественным своим государям, родившимся и живущим на ее земле, таким же страстным любителям искусств, как и другие ее сыны, одаренным всеми талантами, полным естественности и у которых, в противоположность нынешним государям, за поступками государя всегда виден человек.

Вдруг злой гений, узурпатор Лодовико Сфорца, миланский герцог, призывает Карла VIII. Не прошло и одиннадцати месяцев, как этот молодой государь вступил победителем в Неаполь, а при Форново принужден был проложить себе дорогу мечом,

---

Papa petierat a cardinali Ursino 2000 ducatos apud eum depositos per quem dam Ursinum consanguineum suum,... et quamdam margaritam grossam quam ipse cardinalis a quodam Virginio Ursino... emerat pro 2000 ducatis. Mater cardinalis hoc intelligens, ut filio subveniret, solvit 2000 ducatos Papae; et concubina cardinalis quamdam margaritam habebat. Induta habitu viri, accessit ad Papam, et donavit ei dictam margaritam. Quibus habitis permisit cibum, ut prius, ministrare, qui interim biberat, ut vulgo aestimabatur, calicem ordinatum, et jussu Papae sibi paratum».

(Corpus historicum medii aevi, a G. Eccardo, Lipsiae, 1723, tomus secundus, colonnes 2.134 et 2.149.)

«...Era Messer Cosimo Gheri da Pistoria vescovo di Fano, d'età d'anni vintiquattro, ma di tanta cognizione delle buone lettere così greche come latine e toscane, et di tal santità di costumi, ch'era .. quasi incredibile. Trovavasi questo giovane... alla cura del suo vescovado, dove, pieno di zelo e di carità faceva oggi giorno di molte buone... opere; quando il signor Pier Luigi da Farnese, il quale ebro della sua fortuna, e sicuro per l'indulgenza del padro di non dover esser non che gastigato, ripreso, andava per le terre della chiesa stuprando, o per amore o per forza, quanti giovani gli venivano veduti, che gli piacessero, si partì dalla città d'Ancona per andare a Fano, dove era dovernatore un frate sbandito dalla Mirandola, il quale è ancor vivo, e, per la miseria e meschinità della sua... spilorcia vita, si chiamava... il vescovo della fame. Costui sentita la venuta di Pier Luigi,

[1] Том I, стр. 4.

чтобы спастись во Францию. Та же судьба постигла его преемников, Людовика XII и Франциска I. Словом, с 1449 по 1544 год несчастная Италия была полем битвы, где Франция, Испания и немцы оспаривали друг у друга мировой скипетр.

Исторические сочинения показывают нам длинную вереницу кровавых битв, побед, поражений, то возносивших, то низвергавших мощь Карла V и Франциска I. Имена Форново, Павии, Мариньяно, Аньяделло не вполне забыты и сейчас, и людская молва повторяет еще иной раз вместе с ними имена Баярдов, коннетаблей Бурбонских, Поскеров, Гастонов де Фуа и всех старинных героев, проливавших свою кровь в той длинной распре и нашедших себе смерть на равнинах Италии.

Наши великие художники были их современниками. Леонардо да Винчи написал портрет Карла VIII, Тициан [1]—портрет Баярда. Гордый Карл V поднял этому художнику кисть, которую тот выронил, когда писал с него портрет, и сделал его графом Империи. Микеланджело был изгнан революцией со своей родины, а потом защищал свою родину в качестве инженера во время достопамятной осады, которую выдержала умирающая свобода против Медичи. [2] Леонардо да Винчи, после того как падение Лодовико принудило его покинуть Милан, уехал ко двору Франциска I, чтобы спокойно окончить там свои дни. Джулио Романо

---

e volendo incontrarlo, richiese il vescovo, che volesse andare di compagnia a onorare il figliuolo del Pontefice, e gonfaloniere di santa chiesa, il che egli fece, quantunque malvolentieri... La prima cosa, della quale domandò Pier Luigi il vescovo, fu, ma con parole proprie e oscenissime secondo l'usanza sua il quale era scostumatissimo, come egli si sollazzasse, e desse buon tempo con quelle belle donne di Fano. Il vescovo, il quale non era men accorto che buono,... rispose modestamente. benchè alquanto sdegnato, ciò non essere ufficio suo, e per cavarlo di quel ragionamento soggiunse: «Vostra Eccellenza farebbe un gran benefizio a questa sua città, la quale è tutta in parte, s'ella mediante la prudenzae autorità sua la riunisse e pacificasse».

Pier Luigi il giorno di poi avendo dato l'ordine di quello che fare intendeva, mandò (quasi volesse riconciliare i Fanesi) a chiamar prima il governatore, e poi il vescovo. Il governatore, tosto che vedde arrivato il vescovo, uscì di camera, e Pier Luigi cominciò palpando, e stazzonando il vescovo a voler fare i piu disonesti atti, che con femmine far si possano; e perchè il vescovo, tutto che fusse di... debolissima complessione,... si difendeva gagliardamente, non pur da lui, il quale essendo pieno di malfranzese, non si reggeva a pena in piè, ma da altri suoi satelliti, i quali brigavano di tenerlo fermo, lo fece legare così in roccetto, com'egli era, per le braccia, per li piedi, e nel mezzo, ed il signor Giulio da Piè di Luco, ed il signor Niccolò conte di Pitigliano, i quali vivono ancora forse,... quanto penò Pier Luigi, sostenuto da due di quà e di là, a sforzarlo, stracciatogli il roccetto, e tutti

[1] Парижский Музей, № 928.

[2] Флоренция была предана главным лицом, которому была поручена ее защита, подлым Малатестой (1530 г.).

бежал из Рима после разгрома его в 1527 году и принялся отстраивать заново Мантую.

Так блестящая эпоха живописи подготовлена была столетием покоя, богатств и страстей; но расцвела она среди битв и государственных переворотов.

Когда кончилось это столетие славы и поражений, Италия, хоть и истощенная, все же могла бы продолжать свое славное шествие вперед; но после того как великие европейские державы перенесли свою борьбу на территорию других стран, Италия оказалась в когтях у унылой монархии, свойство которой — губить все. [1]

Флоренция

В конце XV века, в эпоху благополучия, отмеченного Гвиччардини, Италия в политическом отношении представляет собою картину, сильно отличающуюся от остальной Европы. Всюду мы видим обширные монархии, здесь же — множество небольших независимых государств. Единственное королевство, Неаполитанское, совершенно отодвинуто на второй план Флоренцией и Венецией.

Милан имел своих герцогов, которые много раз близки были к тому, чтобы завладеть Италией. [2] Флоренция, игравшая

---

gli altri panni, ed a trarsi la sua... furiosa rabbia..., tanto non solo li tennero i pugnali ignudi alla gola, minacciandolo continuamente se si muoveva di scannarlo, ma anco gli diedero parte colle punte e parte co'pomi, di maniera che vi rimasero i segni. Le protestazioni, che fece a Dio e a tutti i santi il vescovo così... infamissimamente trattato, furono tali e tante, che quelli stessi, i quali v'intervennero, ebbero a dir poi, che si maravigliarono, come non quel palazzo solo, ma tutta la città di Fano, non isprofondasse;... e più avrebbe detto ancora, ma li cacciarono per forza in bocca e giù per la gola alcuni cenci, i quali poco mancò, che noll'affogassero. Il vescovo tra per la forza, che egli ricevette nel corpo male... complessionato, ma molto più per lo sdegno ed incomparabil dolore,... si morì. Questa così atroce enormità, perchè il facitor di essa non solo non se ne vergognava, ma se ne vantava, si divulgò in un tratto per tutto... Solo il cardinal di Carpi, che io sappia, osò dire in Roma, che nessuna pena se li poteva dar tanto grande, che egli non la meritasse maggiore... I Luterani [dicevano] in... vituperio de'Papi, e de'Papisti, questo esser un nuovo modo di martirizzare i santi; e tanto che il Pontefice suo padre risaputa così grave e intollerabile nefandità, mostrò chiamandola leggerezza giovanile, di non farne molto caso; pure... l'assolvè segretamente per un'amplissima bolla papale,... da tutte quelle pene e pregiudizj ne'quali per... incontinenza umana potesse in qualunque modo, o per qualsivoglia caggione, esser caduto ed incorso».

[1] Надо ли пояснять, что речь здесь идет об абсолютной монархии, от которой ничто так не отличается, как счастливый образ правления, которым мы обязаны либеральному государю? (Р. III.).

[2] Граф Вирту, архиепископ Висконти, меланхолический тесть великого Франческо Сфорца.

роль современной Англии, нанимала армии и оказывала им сопротивление. Мантуа, Фаррара и мелкие государства заключали союзы с наиболее сильными из своих соседей. Это длилось, пока миланскими герцогами были люди одаренные, — до 1466 года.

Один из флорентийских граждан захватил власть и понял, что для прочности своего положения он должен из тирана превратиться в монарха; он был умерен. С тех пор весы должны были склониться в пользу венецианцев; в этом состоянии неустойчивого равновесия Италия объединилась бы, если бы не коварная политика пап. Вот величайшее политическое преступление нового времени.

Флоренция, эта республика без конституции, где, тем не менее, ужас перед тиранией воспламенял все сердца, обладала бурной свободой, матерью великих характеров. Так как представительный образ правления не был еще изобретен, лучшие из ее граждан не могли достигнуть свободы и уничтожить партии. Беспрестанно приходилось хвататься за оружие против дворян; но гений народа убивают не бедствия, а унижение.

Козимо Медичи, один из самых богатых в городе купцов, родившийся в 1389 году, вскоре после первых восстановителей искусств, внушил к себе любовь, как и его отец,[1] покровительствуя народу против дворян. Эти последние схватили его, но, не найдя в себе достаточно решимости, чтобы убить, изгнали его. Он вернулся и, в свою очередь, изгнал их.

Пользуясь террором и всеобщей подавленностью,[2] при помощи беспощадной полиции, он, казнив всего лишь несколько человек,[3] обеспечил господство своей партии и воцарился во Флоренции. Согласно принципам монархической власти, он прежде всего позаботился об увеселении своих подданных и о том, чтобы отвлечь их от политики. Не желая рисковать, он не присвоил себе никакого титула. Свое богатство, не меньшее, чем богатство самых могущественных королей, он прежде всего употреблял на подкуп граждан,[4] а затем—на покровительство нарождающимся искусствам, на собирание рукописей, на содержание греческих ученых, бежавших от турок из Константинополя (1453).

В 1464 году Козимо, Отец отечества, умер; таково его прозвище в истории, которая, чтобы отличать людей, прибегает

---

[1] Установление catasto.

[2] Убийство Бальдаччо, более отвратительное, чем убийство Пиццегрю.

[3] Несколько бедняг, великодушно выданных Венецианской республикой; благородный образ действия, нашедший себе в наши дни подражателей у лояльных швейцарцев (Макьявелли, кн V; Нерли, кн. III).

[4] Он охотно давал взаймы, не требуя никогда долга обратно.

ко всяким средствам. Верхогляды заключили отсюда, что его обожали. Счастье дома Медичи—в том, что ему удалось создать благоприятный для себя предрассудок. Благодушные читатели, доверяющие разным Робертсонам, Роско и им подобным, делающим карьеру, усмотрели в Козимо Вашингтона, сладенького узурпатора, какую-то немыслимую в моральном отношении личность. Это, конечно, заблуждение. Надо знать, что иезуитское лицемерие изобретено было лишь столетие спустя. Козимо Медичи, вместо того, чтобы, подобно нынешним государям, прикидываться чувствительным, ответил раз совершенно просто одному гражданину, который указал ему на то, что по его вине в городе население редеет:

— Лучше остаться без населения, чем без города.[1]

Сын его Пьетро, который отличался высокомерием короля, не будучи им по настоящему, вскоре был изгнан.

Внук Козимо Лоренцо Великолепный был одновременно великим государем, счастливцем и привлекательным человеком. Он властвовал, в большей мере пользуясь хитростью, нежели принижая чрезмерно национальный характер; как умному человеку, ему были противны пошлые царедворцы, которых, как монарху, ему пришлось бы награждать. Купец необычайно богатый, как и его дед, он проводил жизнь в обществе выдающихся людей своего века—Полициано, Халкондилов, Марсилио, Ласкарисов—и в политике был изобретатель. Равновесие сил придумано им; он охранял, насколько возможно, независимость мелких итальянских государств.[2] Некоторые даже утверждают, что, не умри он в сорок два года, Карл VIII никогда не перешел бы Альп.

Он любил молодого Микеланджело, с которым обходился как с сыном: часто он призывал его к себе, чтобы полюбоваться его пылом и показать ему медали и древности, которые сам он собирал со страстью. Козимо покровительствовал искусствам, ничего в них не понимая; Лоренцо, не будь он величайшим государем своего времени, стал бы одним из первых поэтов; судьба его вознаградила: у него на глазах родились или созрели великие художники, прославившие его страну: Леонардо да Винчи, Андреа дель Сарто, Фра Бартоломео, Даниэле да Вольтерра.[3]

Тосканой он управлял непосредственно, а остальной Италией—благодаря восхищению, которое он внушал государям и народам.

---

[1] Ammir. Ist., bib. XXI; Mach., lib. V; Nerli, lib. III.

[2] Теперь их сделали бы непобедимыми силою любви к отечеству и двухпалатной системы.

[3] Тоскана увеличила бы свою славу, перестав существовать в 1500 г.

Вскоре затем его сын Лев стал владыкой другого великого государства. Занятно было бы проследить этот роман изящных искусств и задать себе вопрос, до чего бы они дошли, если бы Лоренцо оказался столь же долголетен, как его дед, и если бы у него на глазах сын его, Лев X, достиг обычного возраста пап. Преждевременная смерть Рафаэля была бы, может быть, возмещена. Может быть, Корреджо превзошли бы собственные его ученики. Чтобы еще раз повторилось подобное стечение обстоятельств, нужны тысячи веков.

Венеция

В то время как берега Арно были свидетелями возрождения трех видов изобразительных искусств, одна лишь живопись возрождалась в Венеции.

Эти два события никак не обусловливали друг друга; каждое из них могло произойти независимо от другого.

Венеция тоже была богата и могущественна; но ее строй, строго аристократический, был весьма далек от буйной демократии флорентийцев. Время от времени народ с ужасом видел, как падала голова с плеч какого-нибудь дворянина; но никогда он не осмеливался мечтать о перевороте во имя свободы. Этот строй, образец тонкой политики и равновесия властей, если иметь в виду только знать, силами которой и ради которой он был создан,—для остального народа был лишь подозрительной и ревнивой тиранией, которая, вечно испытывая страх перед подданными, поощряла среди них торговлю, искусства и чувственные наслаждения.

Одного факта достаточно, чтобы показать богатство Италии и бедность Европы.[1] Когда все государи, вступившие в Камбрейскую лигу, стремились раздавить венецианцев, французский король занимал деньги под 40%, между тем как Венеция, находившаяся на волосок от гибели, достала все нужные ей суммы под скромные 5%.

Именно в ту пору, когда этот аристократический строй, находившийся еще в полной силе, совершал завоевания и, следовательно, допускал известную энергию, родились в континентальных владениях республики все эти Тициаиы, Джорджоне, Паоло Воронезе. Религия, рассматривавшаяся тиранией скорее как соперница, нежели как союзница, в Венеции, повидимому, меньше, чем где-либо, содействовала развитию живописи. Из

---

[1] Commynes, ch. IX, для истории Карла VIII. Италия презирала глупые монашеские разглагольствования о ростовщичестве. Она на два столетия опередила Европу, как теперь на два столетия отстала от Америки.

картин, оставленных нам Андреа дель Сарто, Леонардо да Винчи и Рафаэлем, наиболее многочисленные—это мадонны. Большая часть картин Тицианов и Джорджоне изображает нагих красавиц. У венецианской знати была мода заказывать портреты своих любовниц в виде Венеры Медицейской.

Рим

Живопись, зародившаяся в двух богатых республиках, среди пышных религиозных празднеств и крайней свободы нравов, призвана была на берега Тибра властителями, которые, лишь в старости достигая престола, владея им лишь очень короткое время и не оставляя после себя потомства, проявляют обычно страсть к возведению памятников, чтобы сохранить о себе память в Риме. Самые выдающиеся из них приглашали к своему двору Браманте, Микеланджело и Рафаэля. Входя в необъятные дворцы Монте Кавалло и Ватикана, путешественник изумляется, когда находит на какой-нибудь деревянной скамье имя и герб папы, приказавшего ее изготовить.[1] Посреди показного величия внезапно жалкая человеческая участь высовывает свою иссохшую руку. Этих государей страшит глубокое забвение, в которое предстоит им впасть, расставшись с престолом и жизнью.

Их власть, представляющаяся нам сейчас мягким и робким деспотизмом, была захватнической монархией во времена расцвета живописи, при Александре VI, Юлии II и Льве X.

Александру удалось обуздать местные знатные фамилии; до него римские первосвященники, столь грозные на окраинах мира, у себя в столице были в подчинении у каких-нибудь грубых баронов. Воспользовавшись смятением, в которое поверг Италию набег Карла VIII, он сумел подчинить их себе или полностью уничтожить. Пылкий Юлий II к наследию св. Петра присоединил свои завоевания. Изящный Лев X, вступивший на папский престол почти сразу же после этих великих государей, будучи во многих отношениях достойным их, питал истинную любовь к изящным искусствам. Цветы, посеянные Николаем V и Лоренцо Медичи, распустились при нем.

К несчастью, правление Льва X было слишком кратким,[2] а его

---

[1] Написано в 1802 г., до того как Наполеон внес в огромные голые залы Monte Cavallo утонченную и ослепительную роскошь парижских жилищ.

[2] Он занимал папский престол лишь восемь лет и был сменен фламандцем. Вот даты правления умных пап: Николай V 1447—1455, Александр VI 1492—1503, Юлий II 1503—1513, Лев X 1513—1521, фламандец Адриан VI, ненавидевший искусства, 1522—1523 гг. Слабый Климент VII, казавшийся достойным престола, пока не вступил на него, 1523—1534. Это он уничтожил свободу Флоренции.

преемники—слишком недостойными его. Просвещенность его подданных и легковерие Европы, которую он в конце концов утомил, оказались благоприятны для одной из самых блестящих личностей, когда-либо украшавших собою престол.

После этих великих людей последующие папы были только благочестивы.[1] Впрочем, и они были бы еще могущественными государями, если бы в мирских своих делах проявляли ту же ловкость, что и в делах религии. В этих последних правила политики бессмертны; меняется лишь первосвященник. Весь двор в Риме слишком хорошо чувствует, что в общих интересах—прежде всего, чтобы религия сохранялась. Потому-то папа и ведет себя по-папски; но нам ведь известно, что как государь он имеет единственной целью возвышение своей родни. Это жалкий старик, окруженный жадными людьми, которые только и ждут его смерти. Его единственные друзья — его племянники, а так как они же — его министры, то он избавлен ими от труда бороться с естественной своей склонностью.

Когда племянники Климента X, Альтьери, закончили свой дворец, они пригласили дядю взглянуть на него. Он приказал себя туда нести и еще издали, едва заметив великолепие и размеры этого роскошного здания, в тоске, не произнеся ни слова, вернулся к себе и вскоре затем умер.

Упадок наступил быстро. Не то, чтобы в Риме деспотизм был утеснителен или жесток; я не припомню сейчас никакого другого преступления, кроме того, что Калиостро был удавлен в одной крепости близ Форли.[2] «Но ведь это был,—говорит один знаменитый художник,—контрабандист, укрывшийся в таможне». Эта острота имела успех: в Риме народ хитрый, и громкими фразами его не проведешь — еще меньше, чем в Париже. Если какая-нибудь глупость оказывается там полезной, она уже не считается смешной; но горе напыщенному болтуну, не получившему сразу же звания пэра. Шуткам Пасквино римляне обязаны безошибочным вкусом, которым они отличаются в изящных искусствах. Они обладают даже известной непринужденностью в беседе. Не надо, однако, думать, будто всюду в Италии простые и точные выражения обычны; даже сравнительная степень тут в пренебрежении, и в особо важных случаях надо уметь нагромождать степени превосходные.[3]

---

[1] Папа, подписывающий запрещение ордена иезуитов, так же смешон, как французский король, подписывающий договор 1756 года.

[2] В Сан-Лео, в 1795 г.

[3] Отсюда — отсутствие комического.

Слабое место папской власти—внутреннее управление; оно вовсе отсутствует. Несколько набожных стариков, воспитанных в совершенном неведении счетоводства, предоставляют события их естественному течению. Это очень неплохо, если бы была жизненная сила; но труд обесчещен, и ежеминутно грозный поток опустошения поглощает в тиши какой-нибудь новый участок.

Лондонский банкир, если бы его сделать премьер-министром при сколько-нибудь долголетнем папе, добился бы того, что стала бы родиться пшеница, а следовательно, и люди. Он доказал бы, что папа легко может стать самым богатым государем в Европе, ибо он не нуждается в армии; для него достаточно нескольких рот телохранителей и хорошей жандармерии.

В Риме общественное мнение превосходно распределяет славу среди художников, которые вполне уже сложились; но робкое низкопоклонство, без которого там нельзя прожить, калечит благородные характеры.[1] Среди стольких великих воспоминаний, пред лицом развалин Колизея, вызывающих возвышенную печаль и волнующих даже самые холодные сердца, ничто не поощряет мечтаний юного и пылкого воображения. Печальная действительность всюду выступает наружу, даже в выражении детских глаз. Я был потрясен правилами житейской мудрости, которые мне преподносили шестнадцатилетние мальчуганы, едва вышедшие из школы. В стране, управляемой духовенством, возвышенный образ мыслей в буквальном смысле безумие. В конце концов детей знатных семей стали отсылать во Францию. Благодаря такой немного жесткой мере национальный характер мог бы возвыситься. Дети в Италии, руководимые священниками, лишены даже физического здоровья.

Прошу простить мне эти подробности. Несмотря на нищету, которая выглядывает из всех углов,—так как в душе у папы, если он немного больше, чем просто монах, есть склонность, благоприятствующая развитию искусств, Рим теперь—их столица, но столица разоренной страны.[2]

Вы согласитесь, конечно, что все рассуждения о возрождении живописи—лишь паллиативы. Это искусство дало все виды прекрасного, соответствующие культуре XVI века, после чего оно превратилось в скучный жанр. Оно возродится, когда пятнадцать миллионов итальянцев, объединенных либеральной

---

[1] Жизнь Альфьери, жизнь Челлини, Аретино и т. д.

[2] Сейчас, в 1816 г., папа богаче, чем когда-либо. Его святейшество получает доход со всего имущества монахов (Путешествие сэра В. И.).

конституцией, начнут уважать то, чего они не знают, и презирать то, перед чем преклоняются.[1]

Знатные римляне, по заказу которых работали все эти Рафаэли, Гвидо, Доменикино, Гверчино, Каррачи, Пуссены, Микеланджело, Караваджо, знали цену талантам. Они не чета были нашим нынешним государям, отупевшим у себя во дворцах вследствие полной неспособности к благородному честолюбию; они были людьми, только что утратившими власть, сохранившими еще всю ее гордость и в тайниках сердца лелеявшими мечту вернуть ее себе снова, умевшими ценить трудные предприятия и уважать все великое. Вообще в XVI столетии нигде не найти этой бараньей умиротворенности наших дряхлых монархий, где все кажется покорным, но где, на самом деле, давно уже нечего покорять.

Общие соображения

Мы закончили обзор политического состояния Венеции, Флоренции и Рима, областей, где родилась живопись. Вот исторические условия, общие всем этим трем государствам.

Чрезвычайное богатство, но мало роскоши в частном быту. Ежегодно колоссальные суммы, с которыми не знали что делать.[2]

Тщеславие, религия, любовь к прекрасному побуждают все классы общества к возведению памятников. Способ обнаружить свое богатство, — первая забота во все века и во всех странах, — был тогда таков. Агостино Киджи, самый богатый банкир в Риме, выставляет напоказ свое богатство, возведя палаццо Фарнезина и поручив расписать его Рафаэлю из Урбино, модному живописцу.[3] Богатые старики, — а богатство приходит именно в старости, — строили храмы или, по крайней мере, часовни, которые опять-таки надо было расписывать. Самые простые люди стремились украсить картиной алтарь своего святого.

Считают, что капитал, затраченный Италией на предметы благочестия, равняется стоимости всего ее земельного фонда.

---

[1] Италия может извлечь урок из своих домашних дел. Когда, после смерти Альфонса II, Феррара подпала под власть пап, вместе с независимостью она потеряла и свою школу.

[2] Это можно еще было наблюдать в Генуе, в 1792 г. Один дворянин, выиграв процесс и не зная, что делать с деньгами, воздвиг триумфальную арку в честь своей победы.

[3] История Психеи и Галатеи увековечивает это красивое здание, которое принадлежит неаполитанскому королю, как наследнику дома Фарнезе. Так перешла к нему и Пармская галлерея.

Но религия, подобно тем несчастным матерям, которые, дав жизнь детям, влагают в их тело зародыш неизлечимых болезней, толкнула живопись на ложный путь; она удалила ее от красоты и экспрессии. Иисус на картинах Тициана или Корреджо всегда лишь несчастный, приговоренный к казни, или видный царедворец при каком-нибудь деспоте.[1] Смешно смотреть, когда живопись, это легкомысленное искусство, пытается доказать религиозную доктрину.[2]

У греков, возводивших в сан богов своих героев — благодетелей родины, религия предписывала красоту, красоту прежде всего, даже больше, чем сходство. Часто руки на античных барельефах имеют, самое большее, человеческую форму, а подробности смехотворны; но линия лба отмечает уже способность внимания; а рот — спокойствие сосредоточенной в себе мысли. Это потому, что греки изображали добродетели Тезея, спасшего афинян, а художники нового времени — добродетели св. Симеона Столпника, двадцать лет занимавшегося самобичеванием на своем столпе.[3]

Итальянцы расписывали фресками внутренность своих домов, а иногда и наружные стены, например в Венеции и в Генуе, где еще можно видеть на площади Fontane Amorose все изящество этого обычая.

Наружная сторона больших стен редко бывает покрыта одинаковой краской; почти во всех странах в ней есть что-то грубоватое и неряшливое, исключающее мысль о роскоши. Отсюда столь жалкий вид наших маленьких городков во Франции. Напротив, едва увидев издали дворец в уборе ярких фресковых красок и статуй, уже представляешь себе роскошь его зал. На севере однообразная мягкая окраска домов Берлина наводит на мысль о чистоте и довольстве.

В XV веке Италия украшала живописью не только церкви и дома, но и ларцы для свадебных подарков, и оружие, вплоть до седел и конских уздечек. И раз у общества был такой огромный спрос на картины, естественно, что художников было великое множество. Поскольку людей, заказывавших эти картины, небо наделило пылким воображением, они остро чувствовали красоту и проявляли к великим мастерам ту почтительную благодарность, какую вызывают у нас благодеяния: понятно, что появились Леонардо да Винчи и Тицианы.

Этот век, имевший такую склонность к искусству, не требовал от своих художников, чтобы они шли всегда самыми верными

---

[1] Благодаря своему смиренному и покорному виду.
[2] Правду говорят, что великих людей все пути ведут к истине.
[3] Жития отцов пустынников.

путями для того, чтобы доставлять удовольствие. В молодости всякий роман пленяет. Но XV век обладал тем существенным проявлением вкуса, которое возмещает отсутствие всех остальных и не может ни одним из них быть заменено: способностью получать от живописи сильнейшее наслаждение. Он страстно любил это благодетельное искусство, которое в счастливые времена украшает жизнь легко доступными наслаждениями, а в дни печали подобно убежищу, приготовленному для обездоленных душ. Должен ли я сейчас углубляться в подробности? Следует ли едва переступившему порог сразу приоткрыть святилище?

Книга не может изменить душу читателя.[1] Орел никогда не станет пастись на зеленых лугах, и никогда резвая козочка не будет питаться кровью. В лучшем случае я могу только сказать орлу: «Лети сюда: на этом склоне горы ты найдешь самых жирных ягнят», или козе: «В расщелинах этой скалы растет самая сочная трава».

Человек холодный мало способен чувствовать. В порыве страсти человек не различает оттенков и никогда не приходит к непосредственным выводам. Дикарь, не умеющий читать, и не думает трепетать при виде исписанного листка бумаги; вор, более просвещенный, содрогается при виде своего смертного приговора.

Ассоциации идей, составляющие в искусстве три четверти его прелести, нуждаются в том, чтобы быть названными однажды людям с чувствительной душой; и они уж не забудут божественных этих чувств, выраженных, к счастью, на языке, которого неблагородная чернь никогда еще не оскверняла своими плоскими возражениями.

Говорить ли мне о красоте? Надо ли указывать на то, что с возвышенной красотой[2] в искусстве дело обстоит так же, как и с красотой смертной, любовь к которой влечет нас к красоте в мраморе и красках? В наряде ни слишком легком, ни слишком затянутом, выгодно оттеняющем ее прелести, но еще больше позволяющем угадывать, красавица в глазах знатока становится только еще более пленительной. Мысль приподымает покровы; она вступает в беседу с очаровательной девой Рафаэля; она хочет ей угодить; она пускает в ход те свойства своей души, которые помогают нравиться, свойства, так долго остававшиеся праздными в современных условиях нашей жизни.

Что касается других, им доставляет наслаждение рассматривать тонкость одежд и их вышивку, роскошь ткани, живость

---

[1] См. о катушке в «Письмах о Моцарте».
[2] Небрежности у Корреджо.

и игру красок, и они охотно отдали бы красавицу за ее наряд.[1]

Кто скажет стремительному тигру: «Променяй свое счастье на счастье нежной голубки?»

Но не в ту минуту, когда очаровательный ребенок только еще родился, надо говорить о причинах, которые приведут его когда-нибудь к дряхлости. О нынешнем убожестве я скажу лишь два слова.

Едва вступив в Италию, путешественник встречает знаменитую церковь, известную под именем миланского собора. Пять главных дверей служат входом в это обширное здание. Если, проходя через эти двери, путешественник поднимает глаза, в барельефе над самой большой из них он заметит один сюжет, который в наши дни подвергся бы запрещению за его неприличие. Над тремя другими дверями он находит прелести, изображенные с чрезмерной правдивостью. Мы уже не хотим таких соблазнительных Ев, Юдифей, Дебор. Религия и приличие в равной степени восстают против них. К большинству жизненных дел стали относиться серьезнее, и такое большое участие в них искусства теперь недопустимо. Острые словечки Генриха IV менее подходят нашему величеству, чем тяжеловатые реплики Людовика XIV.[2]

Религия XV века — уже не наша религия. Теперь, после того как реформа Лютера и насмешки французских философов очистили нравы духовенства и святош, нельзя себе даже представить, чем были священники Италии в ее лучшие времена. Высшие церковные должности отдавались младшим сыновьям знатных семей. Эти молодые люди очень быстро усваивали, что для преуспеяния в жизни нужны ум и ловкость.[3] Лев X, вступив тринадцати лет в коллегию кардиналов, где высоко-

---

[1] Сегодня утром я показывал одному человеку, увешанному орденами и не лишенному ума, великолепную гравюру Моргена с Тайной Вечери.

Он долго ее рассматривал молча, так как у него самого есть превосходные гравюры. Я предложил ему сравнить эту гравюру с рисунком, который сделали для меня с картона Босси. Вдруг мой собеседник вскричал: «Как переданы эти стаканы!» и после некоторого молчания прибавил: «А вы знаете, ведь голова Иуды—портрет настоятеля!» Я понял, что уже четверть часа разговаривал с ним, как дурак.

[2] Это происходит от всесильного закона приличий, заключающегося в страхе показаться смешным, который происходит от недостатка характера, в чем повинно влияние монархии. Не то в Америке; добродетелей стало не больше, чем в 1500 году, но энергии, как в добре, так и в зле, меньше. Цивилизация заставляет человека стремиться к вещам, менее вредным для других. Единственное, что у нас сохранилось от этого варварства, это — только понятие знатности.

[3] Жизнь кардинала Бембо, соч. Анджолинн.

чтимым деканом был кардинал Борджиа, открыто живший со своими детьми и с красавицей Ваноццой, что не помешало ему вскоре затем подкупом добиться престола, — должен был составить себе очень посредственное представление о пользе нравственной чистоты. В наши дни, напротив, модны добродетели отрицательные; и папы, держась настороже перед лицом врага, возводят в кардиналы только ловких стариков, всю жизнь старавшихся не оказаться недостойными этой высокой чести и потихоньку, помаленьку к ней подбиравшихся.

Если из любопытства вы возьмете возраст епископов и кардиналов XV столетия и сравните его с тем возрастом, когда старческое честолюбие наших священников увенчивается, наконец, успехом, то вы увидите, что Лютер перенес высокие церковные должности на преклонные годы. Огромный ущерб для изящных искусств.[1]

Обстоятельства, им благоприятствовавшие и случайно сочетавшиеся главным образом во Флоренции, в Риме и в Венеции, встречались более или менее и в других государствах.

Милан

Миланский герцог призвал Леонардо да Винчи. Так как этот государь оказывал искусствам истинное покровительство, то он породил Бернардино Луини и других достойных живописцев. Но переворот, сделавший его узником в замке Лош и обезлюдивший Ломбардию, разрушил это зарождавшееся общество и разогнал художников.

Неаполь

На другом конце Италии Неаполитанское королевство представляло собою феодальный строй еще более нелепый, чем на севере Европы.

Доминикино, отправившийся в Неаполь расписывать церковь св. Януария, был там отравлен местными художниками. Вот все, что живопись должна сказать об этом государстве.

Но ему суждено было прославиться в другом искусстве и показать, три века спустя, что Италия всегда была родиной

---

[1] Лев X стал кардиналом в четырнадцать лет; Дж. Сальвиати в двадцать лет; Б. Аккольти — в тридцать лет; Г. Гонзага — в двадцать два года; Г. Медичи — в двадцать восемь лет; Г. д'Эсте — архиепископом миланским в пятнадцать лет; Ас. Сфорца—кардиналом в шестнадцать лет; Алекс. Фарнезе — кардиналом в четырнадцать лет.

дарований: Неаполь дал Италии Перголезе и Чимароз, когда у нее уж не было больше Тицианов и Паоло Веронезе.

Пьемонт

Живопись была призвана в Пьемонт, чтобы стать там, как в других монархических государствах, экзотическим растением, уход за которым дорого стоит, выращивание которого сопровождается громкими словами и которое никогда не цветет.

Хотя кисть художника и безгласна, монархическая власть, — даже в том случае, когда король — ангел, — враждебно относится к ее шедеврам, не запрещая сюжеты картин, но угнетая души художников.

Менее несовместима эта власть со скульптурой, которая вовсе не допускает экспрессии, а стремится лишь к красоте.[1] Я вовсе не хочу утверждать, что такого рода правление не может быть справедливым в отношении частной собственности и свободы подданных; я говорю только, что посредством привычек, которые оно прививает, оно убивает духовную энергию народов.

Каковы бы ни были личные качества короля, не в его силах помешать нации воспринять и усвоить привычки монархии; иначе его власть рухнет. Не в его силах помешать всем классам подданных стараться угодить министру или его помощнику, прямому своему начальнику.

Я охотно допускаю, что эти министры — честнейшие в мире люди. Рабские привычки, прививаемые жаждой угождать им, носят жалкий характер низости и исключают возможность малейшей оригинальности; ибо при монархическом строе тот, кто не похож на других, оскорбляет других, и те мстят ему, выставляя его смешным. И тогда не может быть истинных художников — Микеланджело, Гвидо, Джорджоне. Стоит только взглянуть, какая подымается суетня в маленьком французском городке, когда там должен появиться проездом принц крови;[2] с какой страстностью пускается в интриги несчастный молодой человек, чтобы быть зачисленным в конный отряд почетной стражи; вот он назначен наконец, вовсе не за таланты, но за отсутствие их, за то, что он не шалопай, по уверениям старухи, с которой он играет в бостон и которая имеет влияние на духовника городского мэра. С этого момента он погибший человек.

Я не говорю, что он не может быть порядочным человеком,

---

[1] Без покровительства министра скульптор работать не может.
[2] Написано в сентябре 1814 г., в Б***.

уважаемым, если хотите — приятным; но все же это будет заурядный человек.[1]

Влияние монархической власти ясно обнаруживается, если взглянуть на сильных мира сего, наиболее одаренных от природы, которые вынуждены, будучи связаны всеми путами Гулливера, умирать от скуки представительствуя, то есть давая уроки монархического раболепства.[2] Такова услуга, которую оказывал великий канцлер в Париже императору Наполеону.

Художники имеют несчастье жить при дворе.[3] Больше того, у них есть свой особый начальник, которому надо угождать.

Если Лебрен — первый живописец короля, все художники должны копировать Лебрена. Если бы, — допустим самое невероятное, — нашелся какой-нибудь гениальный бедняга, достаточно дерзкий, чтобы не подражать его манере, первый живописец воздержался бы от всякого покровительства таланту, который своей новизной может вызвать отвращение к его собственному искусству у короля, его господина. Он может быть очень порядочным человеком, допускаю охотно, но он не поймет этого таланта, отличающегося от его собственного. Поэтому живопись будет всегда посредственной при неограниченной монархической власти. Если случайно родится новый Пуссен, он отправится в Рим, чтобы окончить там свои дни.[4]

Конституционная монархия была бы ему довольно благоприятна. Никто еще не упрекнул англичан в недостатке оригинальности, энергии или богатства. Если им чего-нибудь недостает для развития искусства, так это солнца и досуга.[5]

Сицилия, например, если дать ей правительство и изобилие Англии, сможет создать великих художников, если только когда-нибудь там появится мода заказывать картины.

---

[1] Доказательство этому можно найти у старинного врага алтаря и престола, у Фенелона: см. его Lettres diverses, édit. Briand, t. X: Lettres à son neveu le lieutenant-général, стр. 85, 89, 110 и др.

[2] Святилище этого раболепства я помещаю в Германии. Явной низости, может быть, больше в Риме или Неаполе; но у гордых германцев больше самоотречения; эта нация родилась коленопреклоненной. Решусь ли сказать? Патриотизма и настоящего величия я больше нашел в деревянных домишках России. Религия — это их палата общин. (Анспах, 20 февраля 1795 г.). Вот почему меня не печалит мысль увидеть в 1840 г. русских хозяевами Италии.

[3] Жизнь Микеланджело, Челлини, Менгса.

[4] Искусство должно быть связано с чувством, а не с системой; поэтому лишь палата общин, а не академия, может быть хорошим судьей на конкурсах.

[5] Вдумайтесь в «Путешествие» Сея и в речи Брума. При правительстве двух палат все время заняты крышей; но забывают, что крыша для того только и нужна, чтобы обеспечить салон.

Я с удовольствием обнаружил в Пьемонте образцовую монархию. Всякий находит этот пример на своем пути, въезжая в Италию: можете проверить, солгал ли я, и весь мир возблагодарит нашу славную революцию, если образец этот — единственный, который можно теперь сыскать.[1]

---

[1] Позволю себе заимствовать у одного великого человека следующие слова: «Если в числе разных вещей, содержащихся в этой книге, найдется хоть что-нибудь, что, вопреки моему ожиданию, покажется оскорбительным, в ней нет, во всяком случае, ничего, что было бы включено с дурным умыслом. Я от природы вовсе не склонен к осуждению. Платон благодарил небо за то, что он родился во времена Сократа; и я возношу к нему благодарения за то, что оно дало мне родиться при том правительстве, при котором я живу, и пожелало, чтобы я повиновался тем, к кому оно возбудило во мне любовь».

(Предисловие к «Духу законов»).

В спокойные и легкомысленные времена, когда романисты пишут романы, а светские аббаты устраивают тонкие завтраки, эта цитата из великого человека в применении к брошюре покажется, без сомнения, очень забавной. Во времена менее счастливые, когда ремесло клеветника не внушает стыда, но не лишено выгоды, не мешает иногда скромно вспомнить басню о зайце, который

.....очень испугался,
Что кто нибудь, узрев тень от его ушей,
Захочет их длину определись по ней.

Уверять, — чтобы спастись от когтей этих господ, — что все, что далее следует, написано в 1811 или 1813 году на метафизическую тему, без намерения заманивать читателей, что в набранном уже тексте сделано до тридцати цензурных исправлений, чтобы удалить все намеки, сделанные в 1811 году на события, которым предстояло совершиться в 1817-м, — не стоит труда. Не польза общества, а шумиха — девиз наших бедненьких, выбитых из седла честолюбцев. Пусть Q*** и D*** уверяют, что книга отвратительна: сделайте ваше одолжение, — пусть они будут правы в девяносто пяти случаях из ста; но когда эти господа прибавляют, что автор — плохой гражданин, они добровольно становятся помощниками палача, и тогда они вполне достойны гневного презрения, с которым относится к ним Европа.

Так как газеты находятся под надзором министра, человека мудрого и поэтому прекрасно разбирающегося в том, что опасно и что всего-навсего лишь скучно, издатель стремился ничего не оставить тут из того, что не могло бы появиться в газетах.

Газеты, которые он имел в виду, это — «Mercure», «Quotidienne» и «Débats» за апрель 1817 г. (Ш. Ри.)

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ШКОЛА

КНИГА ПЕРВАЯ

ВОЗРОЖДЕНИЕ И ПЕРВЫЕ ШАГИ ИСКУССТВА ОКОЛО 1300 г.

(450—1349)

Io, che per nessun'altra cagione scriveva, se non perchè i tristi miei tempi mi vietavan di fare...
Alfieri, Tirannide, pag. 8.

ГЛАВА I

О САМЫХ РАННИХ ПАМЯТНИКАХ ЖИВОПИСИ

Если бы опыт установил, что после повторных бурь, в разные времена обращавших в пустыню обширные пространства земли, оказывается участок, где всегда, сама собой, возобновляется свежая, мощная растительность, тогда как другие участки, несмотря на все усилия земледельца, остаются бесплодными,—пришлось бы признать, что почва его богато одарена природой.

У народов, самых прославленных, насчитывается по одной блестящей эпохе. У Италии их три. Греция превозносит век Перикла, Франция — век Людовика XIV. Италии принадлежит и слава древней Этрурии, которая раньше Греции развила у себя искусства и науки, и век Августа, и, наконец, век Льва X, просветивший Европу.

Римляне, слишком увлеченные честолюбием, не были художниками; они имели у себя статуи, потому что так подобает богатому человеку. При первых же невзгодах империи искусства пришли в упадок. Когда Константин приказал восстановить один старинный храм, его архитекторы поставили колонны основанием вверх. Явились варвары, потом папы. Святой Григорий Великий жег рукописи древних писателей, хотел истребить Цицерона, приказывал разбивать и бросать в Тибр статуи, считая их идолами или, в лучшем случае, изображениями языческих героев.[1] Наступили века IX, X, XI, века самого темного невежества.

Но подобно тому, как в унылую зимнюю пору, когда блестящие рои насекомых гибнут и плодоносные их личинки,

---

[1] Иоанн Салисберийский, Лев из Орвьето, св. Антонин. Людовик II, французский король; Послания самого св. Григория о книге Иова.

которым предстоит вновь воспроизвести их, скрываются под землей и выжидают, чтобы родиться, теплого дыхания весны,— так, под первыми лучами свободы, пробудилась Италия; и эта нива творческих дарований снова породила великих людей.

У нее были художники даже в самые варварские эпохи средневековья. Взгляните в Риме на портреты пап, написанные фресками, по приказанию св. Льва, в V веке, в храме св. Павла. Храм св. Урбана, тоже в Риме, — другой памятник той же отдаленной эпохи. До сих пор еще можно различить на стенах несколько фигур, изображающих сцены из Евангелия, из жития св. Урбана или св. Цецилии.

Так как в этом произведении нет ничего, что напоминало бы манеру живописцев, процветавших в то время в Константинополе, в частности, головы и складки одежды переданы в нем совершенно иначе,— то естественно приписать его кисти итальянца. На нем стоит дата—1011 год.

Пезаро, Аквилея, Орвьето и Фьезоле хранят памятники в том же роде от той же эпохи. Но художники этих первых столетий могут возбудить только исторический интерес. Чтобы получить некоторое удовольствие от их произведений, нужно давно уже любить произведения позднейших Корреджо и Рафаэлей и быть в состоянии обнаружить у названных средневековых художников первые шаги человеческого духа на пути к прелестному искусству, которое мы любим. Мы не можем вполне обойти их молчанием; они тогда воскликнули бы вместе с великим поэтом, их современником:

Non v'accorgete voi, che noi siam vermi
Nati a formar l'angelica farfalla?

Данте

Около 828 года венецианцы, гордые обладанием останками св. Марка, которые они вывезли из Египта, пожелали воздвигнуть в его имя великолепный храм. Он сгорел в 970 году, был выстроен снова и, наконец, украшен мозаиками около 1071 года.[1] Эти мозаики выполнены были константинопольскими греками.

Эти-то художники, отвратительные произведения которых, сохранившиеся еще до нашего времени, послужили образцом для итальянских ремесленников, которые изготовляли для верую-

---

[1] Внутри этого любопытного памятника зодчества можно прочесть:

Historiis, auro, forma, specie tabularum,
Hoc templum Marci fore dic decus ecclesiarum.

Красота букв заставляет отнести эту надпись к XI веку.

щих мадонн,—изготовляли всех по одному и тому же шаблону, изображая природу лишь для того, чтобы ее искажать.

К этой эпохе можно, если угодно, отнести возрождение живописи; но уровень искусства был не выше простого ремесла.[1]

ГЛАВА II

НИКОЛО ПИЗАНО

В разгар яростной борьбы гвельфов и гибелинов около 1200 года, ничто не предвещало в Италии, что не сегодня-завтра города ее начнут наполняться шедеврами искусства. Лишь один признак мог указывать на успехи, которые ожидали этот народ в том случае, если бы судьба дала ему время передохнуть. Дело в том, что уже три столетия каждый итальянец сражался потому, что хотел сражаться, и сражался за то, чего он сам хотел. Страсти у каждой личности были возбуждены, и все способности развиты, между тем как на хмуром севере горожанин был еще только особым видом домашнего скота, с трудом разбиравшегося, хорошо с ним обращаются или плохо. Страсти — это необходимое условие и вместе с тем содержание искусства — уже существовали,[2] но никто им еще не овладел. Симпатия жаждала сильных впечатлений. Она должна была с жаром привязаться к первому же виду искусства, которое доставило бы ей наслаждение.

К концу XIII столетия внимательный наблюдатель начинает различать слабые попытки выйти из состояния варварства. Первый шаг к менее несовершенному подражанию природе состоял в усовершенствовании барельефов. Слава в этом деле принадлежит тосканцам, народу, который уже однажды, в отдаленные времена древней Этрурии, распространил на полуострове искусства и науки. Скульпторы, родом из Пизы, научили изготовителей мадонн стряхнуть с себя иго средневековых греков и поднять глаза на творения греков древних. Полити-

---

[1] Солнце цивилизации озаряло тогда Багдад и двор халифа Моктадера. Во время приема константинопольского посольства, в 917 году, посреди одной из сверкающих драгоценными камнями зал, образ которых запечатлен в арабских сказках, вдруг выросло дерево из золота и серебра. Дав полюбоваться естественностью своей листвы, оно раскрылось само и разделилось на двенадцать ветвей. Тотчас же всевозможные птицы уселись на его ветвях; они были из золота или из серебра, в зависимости от цвета их оперения, с глазами из бриллиантов; и каждая пела соответственно ее породе.

[2] Во Флоренции Джано делла Белла, оскорбленный одним дворянином, в 1293 г. устраивает во имя свободы заговор, который увенчивается успехом. В 1816 г. феодальная Германия такой высоты еще не достигла. «Вертер», Мемуары маркграфини Барейт, сестры великого Фридриха.

ческие волнения, во время которых каждый думает только о своей жизни и о своем имуществе, исказили все — не только искусство, но и принципы, необходимые для его восстановления. В Италии было немало прекрасных статуй, греческих или римских; но, далекие от того, чтобы им подражать, художники вовсе не находили их прекрасными. Жалкие их произведения можно видеть в Моденском соборе, в церкви св. Доната в Ареццо и в особенности на одной из бронзовых дверей в архиепископском соборе Пизы.

Среди этого глубокого мрака Николо Пизано увидел свет и осмелился пойти вслед за ним (1230).

В Пизе было в его времена—и существует еще теперь—несколько античных саркофагов, в одном из которых, очень красивом, погребена была Беатриче, мать знаменитой графини Матильды. На нем изображена охота Ипполита, сына Тезея. Барельеф, надо думать, первоначально был выполнен каким-нибудь великим художником древности: в Риме я обнаружил его также на многих античных урнах. Николо Пизано пришло в голову воспроизвести эти изображения вплоть до мельчайших подробностей; и в самом деле, он выработал в себе стиль, имеющий много общего со стилем хороших античных статуй, особенно в лепке голов и манере передавать складки одежды.

Уже в 1231 году он соорудил в Болонье гробницу (urna) св. Доминику, за которую, как за труд, достойный удивления, прозван был Nicolo dall'Urna. Видно, что народ этот был рожден для искусства. Талант Николо еще ярче обнаружил себя в Страшном суде, исполненном им для собора в Орвьето, и в барельефах кафедры пизанской церкви св. Иоанна. Эти произведения, вызвавшие восторг всей Италии, распространили новые идеи. Николо умер в 1275 году.

Надо ли говорить, что приблизиться к античному искусству он так и не смог. Его слишком укороченные фигуры, его запутанные, благодаря изобилию персонажей, композиции свидетельствуют скорее о самой работе, чем об успешности ее. Но Николо Пизано первый стал подражать античности. По его барельефам в Орвьето и в Пизе, воспроизведенным на гравюрах, знатоки всех стран могут судить об успехах, которых он достиг в рисунке, в замысле и в композиции.[1]

---

[1] См. у Аженкура таблицу XXXIII восьмого выпуска, но именно только гравюру. В вещах, где надо сперва смотреть, а потом уже судить, удобнее слепо придерживаться одного автора; когда он бывает понят до конца, его в один прекрасный день развенчивают и решают не верить больше ни одному из его утверждений, пока не прочтут их в самой природе. Придя к этому, можно уже взяться, без всякой

В скульптуре он был учителем Арнольфо Фьорентина, вылепившего гробницу Бонифация VIII в храме св. Петра в Риме, и своего сына, Джованни Пизано, вылепившего гробницу Бенедикта IX в Перуджии. Этот последний работал в Неаполе и во многих городах Тосканы; но самое замечательное его произведение — главный алтарь в церкви св. Доната в Ареццо, который обошелся в тридцать тысяч флоринов золотом (1310).

У Джованни Пизано помощником в Перуджии, а может быть и учеником, был некий Андреа Пизано, который, поселившись впоследствии во Флоренции, украсил статуями собор и церковь Сан Джованни. Мы знаем, что он двадцать два года потратил на то, чтобы сделать одну из трех бронзовых дверей, через которые входят в этот знаменитый баптистерий. Его справедливо хвалят, потому что, изучая барельефы, покрывающие эту дверь, художники, его последователи, сумели сделать и две остальные, которые Микеланджело назвал райскими дверьми. В самом деле, нет ничего более радующего глаз, чем та из них, которая обращена к собору. Это — прелестнейшее произведение, о котором не может дать ни малейшего представления бронзовая дверь, находившаяся в бывшем музее Наполеона, в Нильском зале.

Андреа создал знаменитую школу, из которой вышли Донателло и Гиберти.

После Андреа Пизано появился Бальдуччи из Пизы; это один из самых выдающихся скульпторов своего века. Каструччо,

---

опасности, за рекомендованных авторов. «Охота Ипполита» находится теперь на Campo Santo, знаменитом кладбище города Пизы, земля которого была привезена из Иерусалима (1189). Этот Campo Santo, недавно восстановленный, похож на милый маленький садик в форме удлиненного прямоугольника, окруженный с четырех сторон довольно изящной крытой галлереей. Роспись покрывает заднюю стену галлереи, окаймляющей сад; рядом с «Охотой Ипполита» там можно увидеть мраморный памятник любезному Пиньотти, и другой — Альгаротти, воздвигнутый Фридрихом II. Карло Лазинио воспроизвел на гравюрах фрески.

Николо был одним из людей, созданных для того, чтобы изменить воззрения целого народа; это он нанес первый удар варварству; он был превосходным зодчим. Посмотрите в Падуе гигантское здание Santo, во Флоренции — церковь Троицы, которую Микеланджело называл своею возлюбленной; в Пизе — оригинальную колокольню августинцев, восьмиугольную снаружи, круглую внутри; он умел укреплять грунт, вбивая сваи.

Сравните с работами Николо дверь Пизанского собора и дверь собора св. Марии в Монреале, приписываемые Бонанно Пизано. Об этих древностях можно справиться у Мартини, у Морроны, у о. дель Джудиче, у Чиконьяры.

этот великий человек, тиран Лукки, и Аццоне Висконти, владыка Милана, наперебой пользовались его услугами; но он больше всего работал во втором из названных городов. Путешественник непременно должен посмотреть гробницу Петра-мученика в церкви св. Евсторгия; тут он увидит еще одно из лучших произведений искусства той эпохи (1339).

Два сьенских художника вышли из школы Джованни Пизано. Аньоло и Агостино были братья. Это они выполнили по рисункам Джотто любопытную гробницу Гвидо, епископа Ареппо, с барельефами и великим множеством маленьких статуй, изображающих главные подвиги этого прелата-воина. Они много работали в Орвьето, в Сьене, в Ломбардии. Искусство мозаики развилось вслед за скульптурой, и слава опять тут принадлежит тосканцу, монаху Мино да Турита.

ГЛАВА IV

РАЗВИТИЕ МОЗАИКИ

Что в Риме в XI веке существовала школа мозаики, для славы Тосканы имеет мало значения, раз Турита одинаково превзошел и римских мастеров, и константинопольских. Глядя на его произведения в Санта-Мария-Маджоре, трудно поверить, чтобы они возникли в столь варварский еще век.

ГЛАВА V

ПЕРВЫЕ ЖИВОПИСЦЫ

Что касается живописи, она оставалась далеко позади мозаики, а тем более — скульптуры. Античность не оставила образцов.

Вероятно, еще во времена лангобардов Флоренция воздвигла свой баптистерий на развалинах храма Марса. При Карле Великом была выстроена церковь Сант-Апостоло. Это здание, чистейший образец готического варварства, удостоилось послужить образцом для Брунеллески, которому, в свою очередь, подражал Микеланджело. В 1013 году флорентийцы перестроили церковь Сан-Миньято. В ее маленьких арках, карнизах и других украшениях чувствуется сознательное подражание античности.

В 1063 году пизанцы, гордые своими богатствами и флотом в тысячу кораблей, решили воздвигнуть памятник неслыханных размеров. Они вывезли из Греции архитектора и несколько живописцев. Нужна была помощь всех видов искусства. Огромные массы материала, который приходилось подымать, скульп-

тура, обширные мозаики, — все свидетельствует о том, что над этим сооружением трудились в течение всего конца XI века. Все в нем еще очень грубо. Но материальная грандиозность сооруженного здания сама уже по себе доставляет некоторую долю художественного наслаждения. Это великое предприятие пробудило Тоскану. Священный огонь нашел себе пищу в постройке церкви Сан-Джованни, наклонной башни и Кампо Санто.

Среди такого оживления в архитектуре живописцы, приехавшие из Греции, создали, конечно, учеников; но передать им они могли только то, что знали сами; знания же, привезенные ими в Италию, были весьма скудны, если судить по хранящемуся в пизанском соборе пергаменту, на котором записан тропарь великой субботы. Кое-где, в промежутках между стихами, встречаются миниатюры с изображениями зверей и растений. Знатоки почтенной древности относят этот пергамент к началу XII столетия. В Пизе их приводит еще в восторг несколько картин той же эпохи и того же достоинства. Это, по большей части, мадонны с Иисусом на правой руке. Шедевром этих греков, — которых мне стыдно называть этим прекрасным именем, — является богоматерь, писанная по дереву, в маленьком городке Камерино. Она несколько напоминает греческую живопись, которую в 1812 году мы видели в Смоленске и в Москве. Повидимому, у нынешних греков искусство не ушло дальше простого ремесла. Это потому, что их цивилизация не подвинулась вперед ни на шаг со времени крестовых походов. Правда, что с некоторых пор они становятся учеными; но душой они попрежнему низки.[1]

В Тоскане называют имя одного живописца, жившего около 1210 года. Произведение Джунты Пизано, лучше других сохранившееся, находится в церкви Дельи-Анджели в Ассизи: это — Христос, написанный красками на деревянном кресте. У краев перекладины креста видны мать Иисуса и две других полуфигуры. Эти фигуры меньше натуральных размеров; рисунок их ужасающе сух, пальцы необыкновенно длинны. Тем не менее в лицах видно выражение скорби, умело переданы складки одежд, видна тщательная работа над обнаженными частями тела, значительно превосходящая искусство греческих мастеров той эпохи. Краски хорошо наложены, с мягкими переходами. Цвет тела приближается к цвету бронзы; но вообще тона распределены искусно; заметны некоторые признаки светотени, и вся вещь в целом лишь своими пропорциями уступает распятию,

---

[1] См. «Путешествие Норт-Дугласа», Лондон, 1813 г.—Он окажется неправ через пятьдесят лет, если выборы на Семи Островах станут свободными.

с полуфигурами по сторонам, которое приписывается Чимабуэ.[1]

Есть несколько фресок Джунты в верхней церкви св. Франциска в Ассизи; этот труд выполнен им совместно с греческими художниками. Можно еще различить несколько сюжетов, между прочим распятие св. Петра. Говорят, чья-то нескромная рука подновила эти фрески. Это может служить извинением неправильности рисунка. Но сторонников Джунты больше смущает колорит, отличающийся крайним несовершенством. Они утверждают, будто его школа содействовала распространению искусств в Тоскане. Он умер еще молодым, около 1240 года.

В Ассизи вместе с этими фресками показывают самый ранний портрет св. Франциска. Он написан на той самой доске, которая служила святому постелью до самой его смерти. Это — работа какого-то грека, предшественника Джунты.

ГЛАВА VI

ПЕРВЫЕ ЖИВОПИСЦЫ (*продолжение*)

Переворот, который мы только что отметили в Тоскане (1230), — ибо нужно было проследить его в одном каком-нибудь месте, — совершался почти одновременно и в остальных частях Италии. Повсюду богатые горожане, сбросив с себя цепи феодализма, ждали от искусства новых произведений. Благочестие требовало мадонн, а тщеславие — гробниц.

Издавна в каждом городе были мастера, украшавшие миниатюрами молитвенники. Повидимому к этому времени многие из них сумели возвыситься до искусства расписывать стены в церквах и даже писать картины по дереву.

Достоверно известно, что в 1221 году Сьена имела художника — Гвидо, немного уж отошедшего от сухости греков. Лукка имела в 1231 году Бонавентуру Берлинджери, от которого дошло до нас изображение св. Франциска в замке Гвилья, подле Модены.[2]

Ареццо выдвигает своего Маргаритона, ученика и подражателя греков, который родился, кажется, несколькими годами

---

[1]

Чимабуэ	род. в 1240 г.	умер в 1300 г.
Джотто	» » 1276 »	» » 1336 »
Мазаччо	» » 1401 »	» » 1443 »
Гирландайо	» » 1451 »	» » 1495 »
Леонардо да Винчи	» » 1452 »	» » 1519 »

[2] Так как в этом столетии в Сьене царила свобода, — по крайней мере в сердцах, — ее художники заслуживают быть упомянутыми тотчас же вслед за художниками Флоренции. Ученые скажут: «Вот педантичное чудачество — все рассматривать с точки зрения свободы!» Но философы знают, что человеческий дух — растение весьма нежное и что нельзя остановить роста одной из его ветвей, не погубив его целиком.

раньше Чимабуэ. Он писал на холсте и первый, говорят, нашел способ придавать картинам большую прочность и предохранять их от трещин. Он накладывал холст на деревянные доски, прикрепляя его к ним клеем, приготовленным из кусочков пергамента, и, прежде чем писать на холсте, покрывал его слоем известки. Этот способ позволил ему делать из известки венцы и другие головные украшения у святых. Он даже открыл секрет писать эти украшения золотом и даже полировать его, что казалось верхом искусства. Одно из его распятий можно видеть в церкви Санта-Кроче, которую вы с удовольствием осмотрите во Флоренции. Там покоятся Альфьери, Галилей, Микеланджело и Маккьявелли.

Флоренция отмечает под 1236 годом некоего Бартоломео. Это он, вероятно, написал знаменитую картину, которую так чтут в церкви сервитов и которая благодаря ей более известна под именем Нунциата. Монахи просили Бартоломео изобразить благовещение. Он отлично справился с фигурой ангела; но когда приступил к изображению девы Марии, то впал в отчаяние, от своей неспособности передать необходимое для нее серафическое выражение лица. Бедняга от усталости заснул. Лишь только закрыл он глаза, ангелы не преминули сойти с неба и неслышно нарисовали, как нельзя более точно, божественное лицо и, удаляясь, дернули художника за рукав. Он видит свое произведение законченным и кричит, что совершилось чудо. Крик его был подхвачен всей Италией и принес сервитам миллионы дохода. В наши дни один проклятый философ, по имени Лами, вздумал оспаривать чудо. Монахи хотели его убить. Он спасся с большим трудом. Но Мадонна, чтобы отомстить за себя более деликатным и менее обыденным способом, удовольствовалась тем, что приняла безобразный вид для взоров непосвященных, которые видят в ней лишь грубое изображение, вполне достойное Бартоломео, с немного подновленными складками одежды.[1]

---

[1] «Стены этой часовни, хоть и выложены сплошь агатом и халцедоном, покрыты сверху донизу сделанными из серебра руками, ногами и другими частями тела, принесенными сюда в дар от тех, кто удостоился благодати быть калекой. Во Франции мы довольствуемся тем, что носим в процессиях головные изображения на носилках; в других местах Италии носят мадонн; но тут этого не делают в два приема, а несут прямо главный алтарь часовни весь целиком» (Де Брос, 1740 г.).

В 1805 году утверждали еще печатно, в флорентийской «Guida», что чудеса продолжают совершаться ежедневно. Впрочем, жители Севера не имеют права насмехаться над суеверной Италией. В Базельском епископате недавно отлучили от церкви (ноябрь 1815 г.) крыс и мышей, уличенных в причинении большого вреда. (Примечание сэра В. И.)

Нельзя отрицать, что в Венеции существовали художники уже в начале XII столетия, и притом в достаточном количестве,[1] чтобы образовать братство; к счастью, их произведения не сохранились.

Порыв, создававший потребность совершенствования искусства, был всеобщим, и Флоренции, что бы она ни говорила, вовсе не принадлежит честь исключительного обладания художниками в те отдаленные времена. Но, все же, первые таланты родились в республике, где можно было говорить все и где еще раньше родились Петрарка, Боккаччо и Данте.

Главное, чем надо обладать, подходя к произведению искусства, это — беспристрастие. Надо иметь смелость чувствовать то, что чувствуешь. Это не в обычае ни у провинциалов, ни у итальянских писателей, вносящих в историю живописи бешеный патриотизм. Они умышленно внесли путаницу в ранний ее период.[2] Меня лично сладостная мечта заставила в этом союзе, куда входят уроженцы всех стран, объединившиеся в общем стремлении к совершенству, считать согражданами всех, кто только наделен дарованием. Я решил, что лишь бездарные пачкуны не имеют в нем прав гражданства.

Возможно, что я ошибаюсь; но то, что я буду говорить о Чимабуэ, Джотто, Мазаччо, — все это я действительно почувствовал, глядя на их произведения, а рассматривал их я всегда в одиночестве. Всякие чичероне внушают мне ужас. Три года своего изгнания я провел в Тоскане, и каждый день посвящен был рассматриванию какой-нибудь картины.

Теперь, осмотрев достаточное количество картин Чимабуэ, я и шага не сделаю, чтобы увидеть их снова. Я нахожу их неинтересными. Но рассудок говорит мне, что, не будь Чимабуэ, мы, может быть, никогда не имели бы и обаятельного Андреа дель Сарто, а я с радостью прошел бы двадцать миль, чтобы посмотреть вторую Madonna del sacco.[3]

Магнетизм послужит мне примером. Его приверженцы слывут большими чудаками; по крайней мере, нас смешат рассказами о них, чему я очень рад. Это, однако, нисколько не лишает вероятности предположение, что через сто или двести лет магнетизм приведет к какому-нибудь удивительному открытию; и если тогда кто-нибудь, от нечего делать, займется составлением его истории, он вынужден будет упомянуть и о наших смешных магнетизерах, и, признавшись, что не желал бы быть

---

[1] Цанетти.

[2] Бальдинуччи, Вазари, о. делла Валле и т. д.

[3] Фреска во Флоренции, гравюра с которой сделана Рафаэлем Моргеном и Бартолоцци.

у них пациентом, должен будет все же отдать должное успехам, которыми наука обязана каждому из них.

ГЛАВА VII

ЧИМАБУЭ

Джованни Чимабуэ родился во Флоренции в 1240 году, и весьма вероятно, что его учителями были греческие живописцы. Гений его выразился в том, что он преодолел эту первую выучку и смело обратился за указаниями к природе. Одно из первых его произведений «Святая Цецилия», в церкви Сан-Стефано во Флоренции, обнаруживает уже зачатки таланта, которому предстояло позже расцвесть в Ассизи.

Событием его жизни была «Мадонна, окруженная ангелами», которую до сих пор еще можно видеть в капелле Ручелла церкви Санта-Мария-Новелла. Народ был так поражен этими колоссальными фигурами, — первыми, которые он увидел, — что перенес картину из мастерской художника в церковь при трубных звуках, с распущенными знаменами, посреди радостных кликов огромной толпы.

Незадолго перед тем эта самая картина наделила прозвищем Борго-Аллегри соседнюю деревушку. Когда герцог Анжуйский, — король неаполитанский, брат св. Людовика, — явился во Флоренцию, чтобы вмешаться в ее смуты, властям, градоправителям, среди празднеств, которыми они почтили его, пришла в голову мысль, что мастерская величайшего из всех известных тогда художников может, пожалуй, возбудить любопытство высокого гостя. Так как Чимабуэ тщательно от всех скрывал свою картину, вся Флоренция воспользовалась приездом короля, чтобы ею полюбоваться. Собралось столько народа, и неожиданный этот праздник оказался столь веселым, что с тех пор небольшой поселок среди садов, где у Чимабуэ была мастерская, получил название Borgo Allegri. [1]

Этого древнейшего из художников не похвалишь иначе, как только указав на отсутствующие у него недостатки. Рисунок у него менее, чем у предшественников, изобилует прямыми линиями; одежды имеют складки; заметно некоторое искусство в размещении фигур, иногда — поразительная экспрессия.

Надо, однако, признаться, что его талант не предрасполагал его к изящному стилю; его мадоннам недостает красоты, а его

---

[1] О республиканских правах в ту эпоху процветания и славы см. у Данте:

Fiorenza dentro dalla cerchia anticha и т. д.

ангелы на одной и той же картине ничем не отличаются друг от друга. Суровый сам, как тот век, в который он жил, он лучше всего изображал мужские лица с характером, в частности лица стариков. Он умел подчеркнуть в их чертах силу воли и привычку предаваться высоким мыслям. В этой области художники нового времени превзошли его вовсе не так уже сильно, как сначала могло бы казаться. Человек со смелым и богатым воображением, он первый взялся за сюжеты, требующие большого количества фигур, и рисовал эти фигуры в колоссальных пропорциях.

Две большие Мадонны, которые можно видеть во Флоренции, одну у доминиканцев, другую в церкви св. Троицы, с фигурами пророков, в которых нетрудно узнать служителей всемогущего, дают менее полное представление об его таланте, нежели фрески в верхней церкви Ассизи.

Там он кажется поразительным для своего века. Фигуры Иисуса и Марии, помещенные на своде, сохраняют еще, правда, некоторые черты греческой манеры; но другие фигуры — евангелистов и учителей церкви, которые, восседая на кафедрах, изъясняют тайны религии францисканцам, — обнаруживают и оригинальность в стиле, и уменье располагать отдельные части картины так, чтобы они производили сильнейшее впечатление, какого не достигал до него никто. Краски—мощные, размеры—колоссальные, вследствие огромного расстояния между фигурами, соблюденного по невежеству — и довольно удачно; словом, живопись пробует силы впервые в том, за что до сих пор бралась только мозаика.

Благодаря своей известности Чимабуэ был приглашен в Падую. Пожар, уничтожив церковь Дель-Кармине, лишил нас его произведений.

Умер он в 1300 году. Он был зодчим и живописцем.

О его характере известно только, что он отличался необыкновенным высокомерием. Если он находил недостаток в одном из своих произведений, то, как бы далеко ни продвинулась уже над ним работа, он бросал его навсегда. История его известности заключена в этих трех стихах Данте:

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui oscura.[1]

«Чистилище», песнь XI.

---

[1] «Чимабуэ думал, что в живописи он завладел скипетром; теперь вся слава перешла к Джотто, который затмил своего учителя».

Его портрет показывают в испанской капелле монастыря Санта-Мария-Новелла.[1]

ГЛАВА VIII

ДЖОТТО

Чимабуэ довольно удачно передавал надменное и ужасное. — Джотто, его ученик, от природы был предназначен изображать изящное; и если Чимабуэ — Микеланджело той эпохи, то Джотто — ее Рафаэль. Он родился в деревне неподалеку от Флоренции; он был простым пастухом. Чимабуэ увидел однажды, как он, пася свое стадо, рисовал одну из овец острым камнем на аспидной доске. Придя в восторг от его рисунка, он тотчас же выпросил себе юношу у его отца и увез во Флоренцию, рассчитывая подарить живописи истинного художника.

Сначала пастух подражал учителю, которого ему предстояло превзойти. У монахов Аббатства есть «Благовещение», из числа ранних его работ. Дарование проступает уже наружу; стиль еще сух, но уже заметно совсем новое изящество.

Джотто был также скульптором; вы знаете, какие услуги взаимно оказывают друг другу эти два смежных вида искусства и насколько выигрывает стиль того, кто владеет ими обоими.

В Флорентийском соборе были античные мраморные изваяния. Они были известны тем, что на них учились Николо и Джованни Пизано; и совершенно невероятно, чтобы Джотто, наделенный от природы таким живым чувством прекрасного, мог не обратить на них внимания. Когда видишь у него на картинах некоторые головы мужчин в цвете лет, некоторые мощные, широкоплечие тела, так непохожие на хрупкие, удлиненные фигуры современных ему живописцев, когда видишь

---

[1] Не думаю, чтобы во Франции были картины Чимабуэ, а то можно было бы доставить себе маленькое удовольствие, раскрыв «Биографию» Мишо; мы там читаем, что «Чимабуэ сумел указать художникам, которые должны были явиться после него, элементы идеальной красоты»; что «ничто так не напоминает знаменитые античные картины, как картины Чимабуэ»; что «его дарование можно рассматривать как звено, связующее античную живопись с живописью нового времени». Но следует быть справедливым; все эти заслуги не принадлежат Чимабуэ: «Его учителя указали ему, в согласии с древней традицией, размеры и пропорции, установленные греческими художниками для изображения форм человеческого тела».

«Биография» этим не ограничивает своих любезностей по отношению к восстановителю идеальной красоты: она сообщает, что он жил до 1310 г. и, из уважения к нему, награждает город Флоренцию сенатом.

у него некоторые позы, подобно древним дышащие благородным покоем или внушающей уважение сдержанностью, — трудно поверить, чтобы он не знал толка в античном искусстве. Откуда бы, иначе, у него взялась эта манера разрезать одежду складками, редкими простыми, величественными? Сами недостатки его выдают источник его дарования. Болонская школа заявляла о его фигурах, что это — лишь копии статуй. Упрек этот, уличающий в посредственности одну большую современную школу, был в те времена самой лестной похвалой.

ГЛАВА IX

ДЖОТТО (*продолжение*)

Первые фрески, написанные Джотто в Ассизи, рядом с фресками его учителя, позволяют судить, насколько уже тогда он его превзошел. Подвигаясь вперед в этой работе, изображающей жизнь св. Франциска, он достигает все большей и большей точности. Дойдя до последних сцен этой необычайной жизни, путешественник с удовольствием замечает разнообразие рисунка в чертах лица, более тщательную отделку конечностей, больше живости в поворотах головы, более удачные движения, приданные фигурам, более естественные пейзажи. Что больше всего поражает в этой серии картин, так это искусство композиции, показывающее, что Джотто с каждым днем совершенствовался и что, не взирая на эпоху, в которой он жил, превзойти его представляется почти невозможным. Меня восхищает его смелость в выборе аксесуаров. Он не задумывался переносить на свои фрески огромные здания, которые всюду воздвигались его современниками, и сохранять их яркие цвета: голубой, красный, желтый или ослепительно белый, бывшие тогда в большой моде. Он умел чувствовать колорит.

Поэтому его ассизские фрески останавливают на себе взор одинаково и знатока, и невежды. Это тут представлен человек, томимый жаждой и бросающийся к источнику, который находится у его ног. Рафаэль, мастер экспрессии, ничего бы не нашел прибавить к экспрессии этой фигуры. Но если спуститься в подземную церковь, где тоже есть произведения Джотто, там можно увидеть лучшее, как мне кажется, из всего, что он сделал. Он дал там первый образец аллегорической живописи, изобразив св. Франциска, удаляющегося от порока и идущего по стезям добродетели.

Знатоки усматривают в этих фресках стиль барельефов Николо Пизано. Нет ничего проще предположения, что Джотто

их изучал; и живопись, еще в пеленках, не владея ни воздушной перспективой, ни светотенью, ничего почти не теряла, идя по стопам своей сестры.

ГЛАВА X

НАДО УБРАТЬ ПЬЕДЕСТАЛ

Чтобы быть справедливым к этому редкому человеку, надо взглянуть на его предшественников. Его недостатки бросаются в глаза; рисунок у него сух; он старается всегда скрыть под длинными одеяниями конечности своих фигур, и он прав, потому что они плохо ему удаются. В общем, его картины производят впечатление чего-то варварского.

Нет ни одного из наших художников, который не чувствовал бы огромного своего превосходства над бедным Джотто. Но не в праве ли был бы он им сказать:

Хоть мал я, без меня еще вы были б меньше (Бурсо).

Без сомнения, когда парижский буржуа нанимает фиакр, чтобы ехать в театр, он гораздо великолепнее самых первых сеньеров при дворе Франциска I. Те зимой, под проливными дождями, отправлялись во дворец верхом, посадив жену на круп лошади, по немощеным улицам, где грязи было на целый фут и не было фонарей. Следует ли сделать отсюда вывод, что конетабль Монморанси или адмирал Бониве были менее видные люди в государстве, чем мелкий торговец с улицы Сен-Дени?

Я охотно допускаю, что картины Джотто могут не доставлять удовольствия. Тот, кто скажет: «Как это безобразно!», будет недалек от истины; но если он прибавит: «Какой жалкий художник!», то обнаружит недостаток просвещенности.

ГЛАВА XI

ДЖОТТО (*продолжение*)

Джотто, приводивший в безграничный восторг своих современников, отовсюду в Италии получал приглашения; его картины — евангельские сцены, которые он не стеснялся в разных местах повторять почти без изменений. Их резко отличает известная симметрия, нравящаяся просвещенному ценителю, а особенно рисунок менее угловатый и колорит более нежный, чем у его грубых предшественников. Эти тонкие руки, эти заостренные книзу ноги, эти скорбные лица, эти испуганные глаза — остатки варварства, занесенного из Константинополя, —

исчезают мало-по-малу. Я нахожу, что лучшие из его работ — те, что меньших размеров.

Например, небольшие фигуры из ризницы в Ватикане — миниатюры, выполненные с большим изяществом; а как раз изящество — то самое, чего особенно недоставало искусству до него. Как бы дики ни были люди, можно внушить им страх, ибо они изведали страдание; но для того, чтобы их внимание остановил на себе предмет всего-на-всего лишь изящный, надо, чтобы они познали счастье любить.

Джотто умел передавать множество мелких подробностей из природы, мало достойных тех важных сцен, в которые он их вводил; но это была природа.

Можно сказать, что он изобрел портрет. Ему мы обязаны, между прочим, портретами Данте, его друга. Некоторые живописцы пытались добиться сходства и до него; но далось оно ему первому. Он был зодчий. Знаменитая колокольня флорентийского собора воздвигнута была по его чертежам. Эта башня в самом деле заслуживает внимания. Хоть отчасти и в готическом стиле, она с первого же взгляда производит впечатление роскоши и изящества. Она отделена от церкви и находится в самом людном месте города — преимущество, которого лишены многие превосходные памятники.

Джотто всю жизнь кочевал. Едва вернувшись домой из Ассизи, он по приглашению Бонифация VIII отправился в Рим, где ему представился новый случай увидеть античные произведения.

Когда Авиньон стал резиденцией пап, Климент V призвал его во Францию. Прежде чем уехать туда, он сделал остановку в Падуе. По его возвращении в Италию, после восьмилетнего отсутствия, государи или, по крайней мере, те, кто стремился стать таковыми, словно оспаривали его друг у друга.

В каждом городе был какой-нибудь могущественный род, домогавшийся верховной власти, и эти роды, пользуясь впечатлительностью народа, стремились его поработить тем, что украшали его родину. Эта политика обеспечила Джотто блестящую карьеру. В Равенне — Полентини, в Ферраре — Эсте, в Лукке — Каструччо, в Милане — Висконти, в Вероне — Скала, в Римини — Малатести — не останавливались ни перед чем, лишь бы залучить его, хоть ненадолго, к себе на службу.

Король Роберт призвал его в Неаполь и осыпал милостями. Этот король, человек умный, поощрял Джотто, славившегося на всю Италию своими находчивыми ответами. Впрочем, надо быть снисходительным к остроумию того времени.

Однажды во время удручающей жары, король говорит: «Будь я на твоем месте, я бы немного отдохнул». — «И я тоже, будь я король».

«Так как для твоей кисти нет ничего невозможного, изобрази мне мое королевство». Немного спустя король возвращается к нему в мастерскую, и Джотто показывает осла с истрепанным вьючным седлом на спине, тупо и с вожделением обнюхивающего совсем новенькое вьючное седло, лежащее у его ног. Вся Италия смеялась над этой карикатурой, высмеивающей неаполитанцев за то усердие, с которым меняют в Неаполе государей.

ГЛАВА XII

НЕПОНЯТАЯ КРАСОТА

Джотто был человеком, на которого в XIV веке все взирали с восторгом, подобно тому, как Рафаэль был образцом для подражания в XVI веке, а братья Каррачи—в XVII.

Говорят: «Все высокое есть отзвук великой души»; с большим основанием можно было бы сказать: «Красота в искусстве есть выражение добродетелей общества».[1]

Тосканцы, столь влюбленные в живопись, внезапно, в самом разгаре своей страсти, нашли у себя под рукой образцы совершеннейшей красоты (1280). Это открытие льстило смешному, но все же довольно обоснованному самолюбию, которое всегда примешивается в этой области к вопросу о первенстве ее народа. Все это не оказало никакого влияния. Чистейшая красота, будучи у них перед глазами, осталась незамеченной, и фигурам, которые можно бы признать рафаэлевскими, они предпочли жалких манекенов разных Джотто и Чимабуэ.

В Риккардианской библиотеке во Флоренции существует рукопись 1282 года. Автор ее—Ристоро д'Ареццо. Он рассказывает, что у него на родине недавно открыли множество этрусских ваз. Случай этот настолько любопытен, что я переведу дословно несколько фраз.

«Вазы сделаны из такой тонкой глины, что ее можно, пожалуй, принять за воск; их форма безукоризненна... На этих вазах изображены всевозможные виды растений, листьев, цветов и всяческие животные, каких только можно себе представить... Они их сделали двух цветов: голубого и красного; но большая их часть — красного цвета. Эти краски отличаются блеском и тонкостью; они очень негусты; они так превосходны, что пребывание под землей нисколько их не изменило. В мои времена при закладке каждого фундамента в городе (Ареццо) или

---

[1] Как нет счастья без здоровья, так нет красоты без общественных добродетелей; но общественные нравы отметают все то, что не создано ими.

в окрестностях, на две мили вокруг него, всякий раз находили множество кусочков этих ваз, и краски на них блестели так, что казалось, будто вазы эти сделаны вчера. На одном кусочке можно было видеть изваянную (нарисованную) фигуру тощего человека, на другом—очень дородного; один смеялся, а другой плакал; один был мертв, а другой жив; один был стар, а другой молод; один обнажен, другой в одежде; один вооружен, другой без оружия; один пеший, другой—на коне. Тут можно было видеть битвы и стычки, все подробности которых были великолепны. Рисунок был до того точен, что можно было разобрать, ясная ли погода или пасмурная, вдалеке ли виднеется фигура или вблизи. Можно было различить горы, долины, реки, рощи и т. д. В воздухе реяли крылатые духи в виде обнаженных юношей».

Автор описывает изумление зрителей, отказывавшихся верить, что вазы эти могли быть делом человеческих рук. Восторг, восхищение выражены тут на все лады; и я не думаю, чтобы эта рукопись была благочестивым обманом флорентийцев. [1]

[1] Джов. Виллани, Аттилио Алесси, рукописи Франческо Росси.

КНИГА ВТОРАЯ

УСПЕХИ ЖИВОПИСИ ОТ ДЖОТТО ДО ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

(1349—1466)

ГЛАВА XIII

ОБЩИЕ УСЛОВИЯ

Наполнив Италию своими учениками и, так сказать, завершив в искусстве переворот, Джотто умер в 1336 году. Он родился в Веспиньяно, близ Флоренции, шестьюдесятью годами раньше. Имя Джотто,—как это принято было в то время,—есть сокращение имени, данного ему при крещении: Амброджотто. Родовое имя его—Бондоне.

В искусстве, когда человек недоволен своей работой, он переходит от грубого к менее грубому, затем достигает отделки и точности, отсюда переходит к величественному и избранному и кончает легкостью. Таков был у греков путь исторического развития их мышления и их скульптуры.

Джотто только пробудил итальянских живописцев, не будучи собственно их учителем. В этом вполне убеждает собор в Орвьето, самое, может быть, замечательное творение начала XIV столетия. Сюда пригласили художников, Флоренции совершенно чуждых, видимо по наслышке об их заслугах. Это подтверждается произведениями старинной живописи в Пизе, Сьене, Венеции, Милане, Болонье и т. д. Тут другие замыслы, другой подбор красок, другие приемы композиции; не все, следовательно, идет из Флоренции.[1]

После смерти Джотто этот великий город был наводнен огромным количеством художников. Их имена сохранились только

---

[1] Если угодно знать, каковы были мысли людей в те времена, сообщим, что Флоренция только что отвоевала свою свободу (в 1343 г.) у герцога Афинского и у знати, которая, после того как помогла прогнать тирана, сама вознамерилась занять его место.

В 1347 году природа, по ошибке, наделила душой древнего римлянина одного итальянца, уроженца Рима. В более счастливые времена он был бы соперником Цицерона на трибуне и Цезаря в битвах; он говорил, писал, сражался с равной энергией. Кола ди Риенцо восстановил римскую

в списках братства св. Луки, которое они основали в 1349 году. В ответ на это показание истории Венеция восстает вся целиком и заявляет, что у нее подобное объединение существовало уже в 1290 году.

Тогда расписывали шкафы, столы, кровати, всякую мебель и часто в той же мастерской, где все это изготовляли. Таким образом художники мало чем отличались от ремесленников; на древних алтарях обнаружили даже имена столяров, стоящие впереди имен живописцев.

К концу XIV столетия архитектура начала освобождаться от готического или германского стиля. Алтарные украшения становились менее грубыми. До сих пор тут помещали картины в форме длинного прямоугольника, разделенные на несколько створов небольшими деревянными резными колонками, изображавшими фасад готического здания. Такого рода картин, хорошо сохранившихся, много в музее Брера, в Милане. У святых всегда невзрачные лица; но есть головы мадонн, которые сошли бы теперь за прекрасные миниатюры. В Париже картина Рафаэля (№ 1126) может дать понятие об украшении этого рода, носившем название ancone.[1]

Мало-по-малу уничтожили колонки, фигуры увеличили, и таким образом получила свое начало алтарная живопись. Это были сперва всего только украшения, вышедшие из мастерской столяра, на которых он оставлял кое-где место для красок художника. Отсюда—старинный обычай писать преимущественно на дереве, а не на холсте; отсюда же—досадное обыкновение помещать рядом нескольких святых, которые вовсе не являются участниками одного и того же действия, которым нечего друг другу сказать и которые как будто не видят один другого.

Женщины у друзов и у наиболее цивилизованных племен Сирии вовсе не пользуются, в качестве украшений, жемчугом из соседней Аравии или бриллиантовыми кольцами; они просто собирают известное количество венецианских цехинов и просверливают золотые монеты, чтобы развесить их на цепочке;

свободу, положив в основу ее добродетель, и собирался превратить Италию в федеративную республику: это было самое выдающееся деяние из всех, какие вдохновлены были книгами древних писателей, а Риенцо был одною из самых крупных личностей средневековья, которой нечего противопоставить людям нового времени. [а]) Его поддерживала дружба Петрарки. В наши дни один презренный англичанин [б]) назвал его бунтовщиком.

[а]) См. его историю, написанную Томазо Фьортифьоккой.

[б]) Робертсон.

[1] См. регламент, приведенный у Цанетти, 1, 5.

это вполне заменяет им ожерелья и диадемы. Чем больше цехинов нанизано на цепочке, тем более женщина принаряжена. У друзов женщина иногда отправляется в баню, увешанная двумя или тремя сотнями дукатов червонного золота. Дело в том, что у этих народов представление о прекрасном не обособилось еще от представления о богатстве. То же самое — в наших маленьких городках. Провинциалы в опере больше всего приходят в восторг от смены декораций, богатства, могущества, — всего, что связано с денежными интересами или тщеславием, всецело заполняющими их душу. Высшая похвала у них: «Это, должно быть, стоит больших денег».[1]

Таковы еще были и итальянцы XIV столетия; они любили писать красками по золотому фону, или, по крайней мере, им нужно было золото на одеждах и в нимбах у святых. Этот обожаемый металл изгнан был из употребления только в начале XIV столетия. Украшения из настоящего золота вместо красок можно еще видеть на прекрасном портрете Форнарины, подруги Рафаэля,[2] который написан был этим великим человеком в 1512 году, за восемь лет до смерти.

В картинах за красоту принимали богатство, а в поэмах — малопонятное и вычурное. Естественное казалось чересчур легким.[3] Мы от этого так далеки, что не знаю, поймут ли это.

Было бы несправедливо при оценке произведений разных художников Возрождения не принять во внимание, что они не знали еще искусства писать масляными красками. Этот удобный способ был занесен в Италию в 1420 году.

Водяные краски, которыми пользовались до тех пор, приводят знатоков в восторг еще и теперь. Какой художник не позавидует греческим или ранним итальянским мастерам при виде опорных столбов в церкви св. Николая в Тревизо! И сколь печальна судьба Каррачи, очаровательные картины которого, написанные каких-нибудь два столетия назад, уже утратили все детали!

Химия, восстанавливающая старинные письмена посредством соляной кислоты, не сможет ли восстановить и картины Каррачи? Решаюсь обратиться к ней с этой мольбой. Науки

---

[1] События 1814 и 1815 гг. переродят, быть может, смешных буржуа в уважаемых граждан.

[2] В Флорентийской галлерее; бесподобно передан на гравюре Рафаэля Моргена.

[3] Самый мелкий лавочник имеет представление о богатстве. Но какие представления надо иметь, а главное — сколько чувства, чтобы получить представление о естественности и после этого — о красоте!

приучили нас в этом столетии всего ждать от них, и мне бы хотелось, чтобы эту главу прочитал г. Деви.[1]

Форма букв, употреблявшаяся старинными мастерами, позволяет раскрывать маленькие хитрости продавцов, которым искусство подделывать картины знакомо лучше, чем их история: им неизвестно, что употреблять готические буквы стали лишь после 1200 года. XIV век наделял их все новыми и новыми, ни к чему ненужными линиями. Их употребление простирается до 1450 года; затем снова возвращается к латинскому шрифту.

ГЛАВА XIV

СОВРЕМЕННИКИ ДЖОТТО

Буффальмакко, более известный своей славой шутника, которой он обязан Боккаччо,[2] нежели своими произведениями, писал картины во времена Джотто, нисколько не будучи выше своего века. У него можно найти, самое большее, несколько сносных мужских голов. Флорентийцы, которых он ежедневно развлекал какой-нибудь новой мистификацией, любили его талант и широко им пользовались. Жил он весело и умер в больнице. Подмастерьем его был некий Бруно ди Джованни; завидуя экспрессии, которую Буффальмакко вкладывал в свои произведения, Бруно заменял обычно ее надписями, которые

---

[1] Этот знаменитый химик произвел опыты над красками древних. 11 мая 1815 г. в отделении изящных искусств Института было доложено сообщение о способе, который представляется мне превосходным. Пишут оливковым маслом по грунту из воска; лакируют тем же воском и небольшой грелкой, проводя ею по всем частям картины; краска оказывается, таким образом, между двух слоев воска; это не требует от художника новых навыков.

Открытие это утешит великих художников. Горестный опыт внушил им слишком прочное убеждение, что по истечении трех столетий картины теряют колорит. В палаццо Питти один пейзаж Сальватора Розы позволяет судить, насколько все остальные изменились. Белый цвет переходит в желтый; голубые тона, за исключением ультрамаринового, который почти не подвержен порче, — превращаются в зеленый; глазурь исчезает. Когда переносили на полотно «Мучение св. Петра», я видел, что слои грунта и слои красок отнюдь не слиты друг с другом, но наложены один на другой; таким образом каждый слой подвергается усушке отдельно от других, и подобно тому как коробится паркет, если он сделан из непросушенного дерева, соразмерно своей толщине и особым свойствам краски, так и масло, усыхая, начинает твердеть, трескаться, лупиться и осыпаться.

Зато колорита и светотени, — этих важнейших элементов живописи, не поддающихся срисовыванию и недоступных усилиям людей холодных, — почти нельзя уже отыскать в наших музеях. Великие мастера отшатнулись бы при виде своих шедевров.

[2] См. восьмой день Декамерона; Саккетти, Новеллы CLXI, CXCI и CXCII; Вазари, III, 80.

выходили изо рта его фигур, — нехитрый прием, к которому прибегал уж Чимабуэ. Несколько картин Буффальмакко находятся в Пизе, на Кампо-Санто. Довольно выразительна у него голова Каиппа. Имена Нелло, Каландрино, Бартоло Джоджи и Джованни да Понте пережили, говорят, тех живописцев-ремесленников, которые наводняли Флоренцию.

Андреа Орканья у некоторых любителей удостоился первого места после Джотто. Действительно, в «Рае» и «Аде», больших фресках фамильной капеллы Строцци в Санта-Мария-Новелла, есть очаровательные головы, особенно в «Рае», налево от входа. Это, должно быть, портреты местных красавиц; ему часто заказывали картины на оба эти сюжета, столь трогательные в глазах верующих. Ад он подразделяет на круги (bolge), следуя Данте; и, подобно великому поэту, он не упускает случая предать осуждению своих врагов; на его фресках в Пизе можно найти портреты двух самых выдающихся людей того времени: Каструччо и Угуччоне делла Фаджола. Зодчество обязано ему одним из самых удачных нововведений; это он заменил готические стрельчатые арки полукруглыми, и прелестный портик Lanzi во Флоренции — его произведение. Пора уже было бросить стрельчатые арки, первый по времени образец которых, если не ошибаюсь, находится на канале озера Альбано.[1]

Андреа был скульптором; это был человек, отличавшийся редкою теперь силой и оригинальностью воззрений. Но по колориту, изяществу форм и верности движений он уступает ученикам Джотто.[2]

После такого великолепного начала, развитие искусства внезапно остановилось; и в течение восьмидесяти лет Джотто оставался величайшим из мастеров, пока не явились Брунеллеско

---

[1] Сооружен в 356 г. от основания Рима. — См. Vulpii, Latium vetus. Этот труд достоин самых великих царей, а территория Рима простиралась тогда всего лишь на несколько миль.

Историю готической архитектуры, — начиная с построек в Субиако и собора богоматери в Дижоне, выстроенного св Людовиком, и кончая Сан-Лоренцо во Флоренции работы Брунеллески, — см. в 7-м выпуске г-на Аженкура.

[2] Он работал обычно с одним из своих братьев, по имени Бернардо; учениками их были Бернардо Нелло и Траини, одна любопытная картина которого сохранилась в Пизе; св. Фома Аквинский очень на ней похож. Над ним изображен искупитель, от которого падают на него лучи, расходящиеся затем от Фомы в разных направлениях к бесчисленным учителям церкви, епископам и даже папам. Арриан и другие нововводители лежат поверженные в прах у ног святого. Рядом с ним Платон и Аристотель подносят ему раскрытую книгу со своей философией. Гравюра с этой картины послужила бы хорошим пояснением Мосгейму; тут отлично показано, как христианство из формы правления превращается в религию.

Донателло и Мазаччо, отметившие переход искусства от детства к юности.

Недостаточно того, чтобы были дарования, надо также, чтобы общественное мнение современников указало для творческих их усилий подлинно прекрасное. Из произведений Боккаччо и Петрарки известны лишь те, которые сами они ценили меньше всего. Если бы Петрарка не написал своих песен, он был бы, конечно, лишь безвестным педантом, подобно тому как многие из живописцев, которых я назову ниже, — всего-на-всего лишь бездушные подражатели.

ГЛАВА XV

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВКУСЕ ФРАНЦУЗОВ

Кто хочет сделать комплимент Чимабуэ или Джотто, может сравнить их с Ротру. Немало появилось после Ротру Ипполитов, Пинн, Оросманов; но не было больше ни одного Владислава. Мне приятно мысленно заставлять бороться разных Баязетов, Ахиллов и Вандомов, вызывавших такой восторг лет сорок тому назад,[1] с этим пылким поляком. Жалкий вид, который приняли бы эти важные господа после стычки с великим этим человеком, дает удовлетворение моему тщеславию. Чтобы найти достойного ему противника, надо призвать Готпора Шекспира.

Микеланджело, это — Корнель. Наши современные художники, порочащие Мазаччо или Джотто, — это Мармонтель, непременный секретарь французской Академии, скромно предлагающий вниманию свои критические замечания о Ротру.

---

[1] Если хартия, которою мы обязаны преосвященному государю, и впредь будет для нас источником благоденствия, вкус у французов изменится; порочная привычка судить здраво из области политики перейдет в литературу. В этот достопамятный день побросают в огонь все, что написано под влиянием идей классицизма; [a]) и присяжные изготовители полустиший закричат, что все погибло. Разве не обидно этим беднягам, что им платят теперь только в том случае, если они пишут о конституциях, — им, проведшим свою молодость за взвешиванием полустиший Расина или звучных окончаний периодов Боссюэ? Это-то и делает их врагами конституционной монархии, а через тридцать лет превратит преемников их по таланту в либералов.

В 1770 году больше восторгались стихами, нежели чертами характера. Развращенные умы ценили больше богатство содержания, чем работу, и преодоление трудностей в трудных, но доступных пониманию вещах, — больше, чем преодоление трудностей в вещах еще более трудных и ставших непонятными вследствие несчастного времени. Дело Расина связано с инквизицией.

[a]) Начиная с «Века Людовика XIV» Вольтера, с сочинений д'Аламбера, Фонтенеля и Кондильяка, за исключением того, что относится у него к идеологии и т. д. и т. д.

Несчастье Флоренции XIV века заключалось отнюдь не в неумении ее художников, но в дурном вкусе общества.

Французы восторгаются в Ахилле Расина вещами, которых он не говорит. Ибо представление, сложившееся о сыне Пелея, гораздо больше создано Лагарпом или Жофруа, нежели стихами великого поэта. Вот ученые рассуждения о вкусе, портящие вкус и проникающие в самую душу зрителя, чтобы исказить его впечатления.[1] Надеюсь, Рафаэль не станет для вас предметом такого святотатственного культа. Его недостатки не будут скрыты от нас, и именно потому вы прольете когда-нибудь сладкие слезы в палаццо Фарнезина.

Первая ступень вкуса — преувеличение, ради большей ощутимости, приятных впечатлений природы. К этому средству часто прибегал самый увлекательный из французских прозаиков. Позже замечают, что преувеличивать впечатления природы значит — убивать бесконечное ее разнообразие и ее контрасты, столь прекрасные тем, что они вечны, и еще более прекрасные тем, что они связаны с самыми основными волнениями сердца.[2]

Преувеличивая хотя бы минимально, делая из стиля нечто иное, нежели ясное зеркало, мы на минуту пленяемся тем, что создали, но затем может наступить неприятнейшее охлаждение.

Не хочет и глупец остаться в дураках.

«Гасильник», комедия.

Глупец или нет, — может быть, он подозревает автора в неискренности? Он отвергает готовое суждение, которое желали бы ему навязать; лень мешает ему составить взамен другое; и герой, как и панегирист, одинаково исчезают в забвении.

Кто не испытал этого чувства, выходя из Французской академии или читая газетные разглагольствования относительно нашего правительства?

Если недостаточная правдивость в речах мешает составить суждение, то в живописи она мешает возникнуть впечатлению; и только в этом я вижу разницу между стилем Дитриха и стилем Дюпати.

Очень холодный писатель может вызвать трепет, живописец — если даже он только красильщик, но очень искусный, — может вызвать самые нежные чувства: ему стоит только отка-

---

[1] «Простой глаз, видящий предметы такими, как они есть, от которого ничто не ускользает и который ничего не прибавляет от себя — о, как я люблю тебя. Ты сама мудрость». (Лафатер, I, 118.)

[2] Age cannot wither it, nor custom stale
Its infinite variety.

заться от выбора и воспроизводить, подобно зеркалу, прекрасные пейзажи Ломбардии.

Чтобы доставить наслаждение англичанам своего времени, Шекспир сохранил за предметами, взятыми из природы, подлинные их пропорции; вот почему его колоссальная статуя представляется нам с каждым днем все выше и выше, по мере того как падают монументики разных поэтов, думавших, что можно изображать природу, угождая минутному пристрастию, предписанному данным фазисом какого-нибудь пустого правительства. [1]

Можно говорить пикантные вещи, доказывая, что хлеб, это — яд или что дух христианства способствует счастью народов. [2] Рембрандт тоже останавливает внимание зрителей, изменяя естественное распределение света. Но лишь только художник начнет вдаваться в преувеличения, как он уже навсегда утрачивает возможность быть высоким; он отрекается от прямого подражания античности. [3]

Мы увидим, что Рафаэль, Аннибале Каррачи, Тициан производили впечатление тем более сильное, чем больше было проявлено ими уважения к пропорциям всего того, что они замечали в необъятной природе; тогда как Микеланджело да Караваджо и Бароччо, — большие все же мастера, — преувеличивая, один — тени, другой — яркость красок, сами себя бесповоротно исключили из числа первоклассных гениев.

Причина дурного вкуса французов — в увлечении мелочами. А это проистекает из другого, более печального обстоятельства — полнейшей их бесхарактерности. [4] Надо различать храбрость и характер; наши генералы за границей вызывают восторг всей Европы, между тем как наши сенаторы стали там посмешищем.

---

[1] Шекспир имел превосходных зрителей, благодаря непрестанно падавшим с плеч головам. Страна шла к конституции 1688 года.

[2] Гиббон, том III; Мосгейм, труды по истории Италии, по истории культуры Неаполя и Испании в сравнении с культурой Франции при Людовике XIV.

[3] См. «Семеро против Фив» на греческом языке Эсхила; новейшие писатели заставляют Этеокла и Полиника тянуть жребий из красивой урны.

[4] Испания ясно показывает эту разницу. Что за храбрые бойцы против французов! [a]) Что за бездарные политики, когда нужно защищать конституцию, т. е. свои собственные головы!

В апреле 1815 года избиратели моего департамента послали в палату общин четырех честных людей, не лишенных стойкости, мало образованных, но, — что тогда было редкостью, — не носивших никакой пар-

[a]) См. прелестную картину генерала Лежена, на выставке 1817 г Вот подлинное подражание природе, как в «Дидоне» — подлинно идеальное. Только на эти картины и будут еще, должно быть, смотреть в 1867 г.

Неужели у француза 1770 года зрение извращено было настолько, чтобы находить правдоподобными краски Буше? Нет, конечно: этого нельзя допустить. Но от избытка самолюбия он не решается быть самим собой. У нас человек, который под дулом пистолета даже и не поморщится, всей своей физиономией выражает самое смехотворное беспокойство, когда в салоне ему приходится первым высказаться о новой, только что им виденной пьесе. Все или отвратительно, или божественно, и когда одно из этих двух слов в применении к чему-нибудь надоест, берут другое. Взгляните на Рамо, Бальзака, Вуатюра.

Мы были набожны при Людовике XIV, — Вольтеру ничего не стоило стяжать себе славу насмешками над священниками. К счастью, его шутки превосходны и до сих пор еще вызывают смех.

После злодейств эпохи террора не надо было особых усилий мысли, чтобы догадаться, что общественное мнение стремилось в противоположную сторону и «Дух христианства» нашел своих читателей.

В наши дни религия торжествует и закрывает двери храмов перед бедными актрисами, покидающими сцену мира сего.[1] Ее не принуждает больше к справедливости грозный взгляд властелина. Мы возвратимся к простоте, и напыщенность, лишенная мысли, потеряет кредит. Но это четвертое направление общественной мысли будет уже слабей, чем стремительная волна вольтерьянства. В свою очередь оно тоже будет отброшено противоположным толчком, и эти религиозные и антирелигиозные волны, сменяя друг друга каждые десять лет и непрерывно ослабевая, кончат тем, что затеряются в безразличном отношении к наскучившему предмету.

Восторг во Франции по самой своей природе не чист. Усматривать недостатки в том, что вызывает восторг у публики, глупо: ведь пришлось бы рассуждать, чтобы доказать новый

тийной ливрен. В августе те же избиратели собрались снова; из них только четвертая — дворяне; накануне выборов дают друг другу клятву избрать трех депутатов-плебеев; приступают к баллотировке, и подсчет голосов дает нам в качестве представителей четырех олухов, которые не в состоянии написать письма, но которые имеют честь происходить по прямой линии от разбойника, который был первым силачом в нашей деревне пятнадцать веков тому назад. Забавно слушать, как наши публицисты важно обсуждают максимум блага для народа, лучшая часть которого не в состоянии избрать, при свободном и тайном голосовании, депутата, про которого отлично известно, что он соответствует самым дорогим и самым кровным его интересам. Эх, господа! Побольше бы Ланкастерских школ!

[1] Мадмуазель Рокур.

взгляд, иначе говоря, — доказать нечто, для всех безразличное, скучными доводами. И оказывается, что панегирический жанр, немного в сущности глупый, находит себе естественное основание в характере самой умной нации в Европе.

Человек со вкусом понимает и Клотена в «Цимбелине», и Ахилла в «Ифигении». Он видит в предметах не больше того, что в них есть; он не читает комментариев всех этих недалеких людей, желающих объяснить нам тайну великих людей;[1] вместо того, чтобы вырабатывать себе представление о совершенстве по Вергилию и глупо затем восторгаться, вместе с риторами, его совершенством, он сам вырабатывает сперва понятие прекрасного и призывает к нему на суд Вергилия с той же строгостью, что и Прадона.[2]

ГЛАВА XVI

ШКОЛА ДЖОТТО

С учениками Джотто произошло то же, что происходит с учениками Расина и что будет происходить с учениками всех великих художников. У них нехватает смелости видеть в природе вещи, которых не взял оттуда учитель. Они просто-напросто останавливаются на избранных им впечатлениях и пытаются снова их воспроизводить, берутся за то дело, которое после великого человека стало уже, — до некоторого изменения

---

[1] За исключением Рюльера, все, что появилось за последние тридцать лет, может быть озаглавлено так: «Секрет, как писать прекрасные вещи, никому до сих пор неизвестный». Мы не видим природы, мы видим лишь ее копии в книжных фразах и не умеем даже выбирать книги. Кто читает во Франции двадцатипятитомное «Edinburgh Review», — труд, представляющий собой по отношению к Гримму то же, что Гримм представляет собою по отношению к Лагарпу?[2]

[2] Глупость в литературе — один из симптомов известного состояния культуры. Послушаем английского Вольнея, знаменитого Эльфинстона («Путешествие в Кабульское королевство»):

«У народов, пользующихся гражданской свободой, каждая личность стеснена законами, по крайней мере настолько, насколько это стеснение необходимо для поддержания прав всех

При деспотизме люди неравномерно и недостаточно защищены от насилия и находятся под гнетом тирана и выполнителей его воли.

В независимом состоянии личность ни стеснена, ни защищена законом; но зато характер у человека может проявляться свободно и развивать всю свою энергию. Храбрость и талант проявляют себя на каждом шагу, ибо и то и другое необходимо для поддержания существования».

Г. Эльфинстон прибавляет: «Даровитый дикарь, совершающий преступления, лучше, чем раб, неспособный ни к какой добродетели».

Нет ничего справедливее, — по крайней мере, применительно к искусству.

в национальном характере, — невозможным. Они говорят, что чтут его, но если бы они возвысились до понимания того, что они делают, то увидели бы, что нет более дерзкого предприятия.

В продолжение всего XIV века живопись больше не развивалась. Картины Джотто, по сравнению с картинами Каваллини, Гадди и других его даровитых учеников, все же остаются произведениями мастера. И, хорошенько познакомившись с его стилем, уже нет смысла изучать их стиль. Он менее величествен и менее изящен; вот и все.

Стефано Фьорентино, произведения которого погибли, Томмазо ди Стефано и Тоссикани с успехом подражали ему. Его любимый ученик, пользовавшийся наибольшим его расположением, его Джулио Романо, это — Таддео Гадди, чьи фрески можно еще видеть в зале Испанского капитула во Флоренции. Он написал на своде несколько сцен из жизни Иисуса и «Сошествие святого духа», одно из лучших произведений XIV века. На одной из стен той же капеллы он поместил аллегорические фигуры, изображающие науки, и под каждой из них — по портрету какого-нибудь ученого, который по взглядам того времени в ней прославился. Он превзошел, говорят, учителя в области колорита; время не позволяет нам судить об этом.

Однажды, в кругу писателей,[1] Андреа Орканья задал следующий вопрос: кто был самый великий живописец, если не считать Джотто? Один назвал Чимабуэ, другие — Стефано, Бернардо, Буффальмакко. Таддео Гадди, находившийся там, сказал: «Конечно, было немало великих талантов; но это искусство падает с каждым днем». И он был прав. Как можно было предугадать, что народятся гении, которые освободятся от подражательности?

Среди учеников Гадди отмечают его сына Анджоло Гадди, дон-Лоренцо и дон-Сильвестро, — оба камальдульские монахи, — Джованни да Милано, работавшего в Ломбардии, Старнину и Делло Фьорентино, которые перенесли новый итальянский стиль в Испанию, работая там при дворе, и, наконец, Спинелло д'Ареццо, который, по крайней мере, наделен был художественным воображением. У него на родине еще показывают его «Падение ангелов» с Люцифером таким страшным, что Спинелло, увидев его во сне, сошел с ума и вскоре затем умер.[2]

---

[1] Саккетти, новелла CXXXVI.

[2] Вот имена так называемых художников той эпохи, не совсем, может быть, безынтересные в Пизе и во Флоренции, где церкви наполнены жалкими их произведениями: Джов. Гадди, Антонио Вите, Якопо дель Казентино, Бернардо Дадди и Парри Спинелло, рисовавший свои фигуры очень удлиненными и немного изогнутыми, чтобы, как он говорил, при-

История живописи с 1336 по 1400 год не заслуживает того, чтобы углубляться в ее подробности.

Один вельможа, Джованни-Лодовико Фьеско, заходит в мастерскую прославленного художника. «Напиши мне картину, на которой были бы св. Иоанн, св. Людовик и богоматерь». Художник раскрывает Библию и жития, чтобы отыскать характерные для этих трех лиц признаки.

Тем более обращался он к помощи Библии, когда надо было изобразить отречение св. Петра, уплату подати кесарю или страшный суд.

А теперь — кто читает Библию?[1] Разве что какой-нибудь любитель, желающий отыскать там пятнадцать или двадцать эпизодов, постоянно служивших сюжетами для картин великих старых мастеров. Я встретил картины, совершенно непонятные. Это потому, что некоторые легенды, слишком нелепые, были брошены во время отступления католической армией. В таких случаях местные люди отсылают к старой книжонке, где можно разыскать соответствующее чудо.[2]

дать им грацию: может быть, он чувствовал, что грация без некоторой слабости невозможна; [a]) впрочем, он был хороший колорист; Лоренцо ди Биччи, работавший посредственно и быстро; Нери, его сын, один из последних в этой компании; Стефано да Верона, Ченнини, Антонио Венециано.

В Пизе мода была преимущественно на скульптуру; однако, там были и живописцы: Вичино, Нелло, Джера, несколько Ванни, Андреа ди Липпо, Джов. ди Николò. Гражданские распри отдали город в руки флорентийцев в 1406 г.; вместе с национальной независимостью он лишился и дарований.

Можно бы назвать не одну сотню художников; все их имена, вместе с годами жизни, помещены в указателе, в конце данной работы. Для любителей, наделенных душой и умеющих разбираться в искусстве, поучительно будет сравнить эту посредственность XIV века с посредственностью XVIII-го. Надо выйти из какой-нибудь церкви с росписью той эпохи и перейти в церковь Дель-Кармине, заново расписанную после пожара 1771 года.

[a]) Мне мила эта молодая женщина (при отступлении из России) не потому, что она слабее другой женщины, но потому, что она слабее мужчины. Это опрокидывает всю систему Берка; свои принципы он не извлек из своего сердца; он их вывел, — остроумно, но без достаточной логики, — из некоторых общих истин. Во всех женщинах флорентийской школы слишком много силы.

[1] За пределами Англии.

[2] Например, болландисты несогласны насчет мучения св. Георгия, при Диоклетиане, изображенного на шедевре Паоло Веронезе, поражающем своей экспрессией. Бывший Музей, № 1091.

Излишняя любознательность может побудить, в поисках подробностей о жизни Иисуса и Мадонны, заглянуть в G. Albert Fabricius, Codex apocr. Novi Testamenti.

Для первых художников Возрождения, людей отнюдь не лишенных таланта, было несчастьем это заимствование сюжетов из Библии. Из-за этого так поздно появилось выражение высоких чувств или идеальная красота у новейших художников.

Библия, если рассматривать ее с человеческой точки зрения, есть собрание поэм, написанных довольно талантливо и, что особенно важно, совершенно свободных от современной мелочности и жеманства. Стиль ее всюду величествен; но она изобилует самыми мрачными деяниями, и видно, что ее авторы не имели никакого понятия о нравственной красоте человеческих поступков.[1]

Вот случай отметить, что наши нынешние романисты более чем божественны. Три или четыре романа, выходящие в свет каждую неделю, вызывают у нас зевоту своей нравственной безупречностью; однако величественный стиль не дается их авторам. Между тем, измените стиль Библии — и все удивятся ее поэмам.

Путешественника поражает в Италии недостаток экспрессии в картинах, довольно, вообще говоря, хороших, или грубость этой экспрессии. Неужели, спрашивал я себя, этот народ холоден? Разве он не жестикулирует? Его ли обвинять в недостатке экспрессии? Так как художники не могли быть правдивыми, не вызывая возмущения, то их век, более гуманный, чем Библия, и предписал им, сам того не подозревая, останавливаться на малозначительном.[2] Если бы, вместо того чтобы требовать от них сюжетов из священной книги,[3] им было предложено изобразить просто историю какого-нибудь народа, — например, столь

---

[1] См. в приложении буллу его святейшества папы от 29 июня 1816 г. (Ри III.)

[2] Гверчино, писавший своих святых с грубых крестьян, ближе к Библии, чем Рафаэль или Гвидо. Только светотень и колорит не были порабощены религией. См. «Мучение св. Петра в Антиохии» в бывшем музее Наполеона, № 794. Я всюду ссылаюсь на каталог 1811 года.

[3] Один из самых забавных результатов могущества Наполеона — английское Библейское общество. В первый год своего существования 1805-й, это общество имело 134 000 франков расхода; в десятый год, окончившийся 31 марта 1814 г., доход возрос до 2 093 184 франков.

Число всех экземпляров, разошедшихся в 1813 г., состояло из 167 320 экземпляров Библии и 185 249 экземпляров Нового завета. Общее число экземпляров Библии, пущенных в обращение с самого начала, — 1 027 000. Книгу эту перевели на множество языков; существуют люди для раздачи ее дикарям, когда те возвращаются с охоты, чтоб сделать их гуманнее. Повсеместно, — говорят важные англичане в своих отчетах, — средний уровень нравственности поднимается благодаря чтению Библии; это чтение развивает умственные способности. [a])

[a]) Отчет Библейского Общества, 5 тт., Лондон, 1814. Записки Лейстера, стр. 366.

далеких от совершенства римлян, то здесь они нашли бы фалернских детей, Фабриция, отвергающего предложение Пиррова врача, триста Фабиев, идущих умирать за отечество, и т. д. и т. д., а иногда, наконец, и великодушные чувства.

Какого таланта для выражения нравственной красоты можно ждать от бедняги ремесленника, который каждый день занимается изображением Авраама, отсылающего Агарь с сыном умирать от жажды в пустыню,[1] или св. Петра, поражающего Ананию, который ложным своим заявлением обманул апостолов при взыскании ими принудительного займа,[2] или первосвященника Иоада, умерщвляющего Гофолию во время перемирия?

Какая была бы разница для дарования Рафаэля, если бы вместо «Мадонны с дарителем»[3] в окружении жалких святых, которые могли быть только холодными себялюбцами, эпоха потребовала от него голову Александра, принимающего чашу из рук Филиппа, или Регула, всходящего на корабль![4]

Когда сюжеты, доставляемые христианством, не вызывают отвращения, они, по меньшей мере, плоски. В преображении,

---

Это усердие англичан, мнящих себя добродетельными в истинном смысле слова (т. е. содействующими счастью человечества), если они удваивают или учетверяют число читателей Библии, — прекрасно замаскированная гордость.

Стоит только прочитать любые пятьдесят страниц в женевском переводе 1805 года; важность этих господ нашла бы себе гораздо лучшее применение, если бы они взялись за распространение «Друга детей» Беркена; прочтите по очереди пятьдесят страниц из обоих произведений.

Подобно своим священникам, частные люди в Англии, благодаря свободе, обладают денежной силой; но, подобно своим священникам, они могли бы быть поумней; не удивительно ли, после такой огромной затраты серьезности, прийти к столь ничтожным результатам? Характер их свободы не оставляет им досуга для приобретения того злополучного ума, который так сильно им досаждает; он возбуждает и сталкивает интересы всех и каждого: жизнь — это борьба; и для радостей симпатии времени уже не остается.

[1] Шедевр Гверчино, в Брере. Нельзя забыть заплаканные глаза Агари, смотрящей на Авраама все еще с некоторой надеждой; забавно в этой картине Гверчино то, что Авраам, отправляя Агарь на жестокую смерть, не забывает дать ей свое благословение. Г-н де Ш. имеет поэтому все основания утверждать, что христианская религия отличается ангельской добротой. Посмотрите, как восстанавливаются в Испании, на славу либералам, старые башни на крутых скалах, превратившиеся в развалины во времена мавров. В августе 1815 г. на острове Кубе милостивый закон обрек на сожжение, в очень жаркую погоду, шесть еретиков, из которых четверо были европейцы.

[2] Бывший Музей Наполеона, № 58.

[3] Бывший Музей Наполеона, № 1140.

[4] Регул не мог ожидать себе награды сторицею после смерти; вися на своем кресте в Карфагене, он не видел в небе ангелов, несущих ему венец. Бессмертие души — позднейшее изобретение. См. Цицерона, Сенеку, Плиния, — только не в переводах, одобренных цензурой.

причащении св. Иеронима, в мучении св. Петра или св. Агнесы все представляется мне заурядным. Здесь совершенно отсутствует принесение в жертву собственной выгоды ради какого-нибудь великодушного чувства.

Я отлично знаю, что еще в 1755 году было сказано:

«Сюжеты христианской религии почти всегда дают повод для выражения высоких душевных движений и доставляют счастливые мгновения, когда человек возвышается над самим собой. Мифология, напротив, предлагает воображению лишь призраки и сюжеты, оставляющие нас холодными.

Христианство показывает вам всегда человека, то есть, существо, вызывающее ваше сочувствие в каком-нибудь трогающем вас положении, а мифология — существа, совершенно нам непонятные, в спокойном положении.

Великих итальянских художников очень часто принуждала искать сюжетов на Олимпе только драгоценная возможность изображать наготу... Мифология располагает всего-на-всего несколькими сладострастными сюжетами» (Grimm, Correspondance, февраль 1755 г.).

ГЛАВА XVII

ОБЩЕСТВЕННАЯ МЫСЛЬ ВО ФЛОРЕНЦИИ

Страстная любовь к свободе и ненависть к знати во Флоренции могли быть уравновешены только наслаждениями; а Европа до сих пор прославляет бескорыстную пышность и либеральные взгляды первых Медичи (1400 г.).

Так как науки в то время не требовали долгого изучения, то ученые были одновременно и умными людьми. Больше того, благодаря покровительству Лоренцо Великолепного получалось так, что не ученые пресмыкались перед царедворцами, а царедворцы ухаживали за учеными. И вот живописцы Флоренции берут верх над современными им живописцами Венеции.

Делло, Паоло, Мазаччо, оба Пезелли, оба Липпи, Беноццо, Сандро, оба Гирландайо жили в соседстве с умными людьми, составлявшими двор Медичи, встречали со стороны Медичи покровительство и отеческую любовь, и за это своими талантами содействовали росту их влияния. Картины этих художников, изобиловавшие портретами, без конца предлагали, по обычаю, взорам толпы изображения членов дома Медичи, притом с королевскими атрибутами. Несомненно, например, что во всех картинах, изображающих поклонение волхвов, можно найти всех трех Медичи. Художники подготовляли флорентийцев к тому, чтобы рано или поздно покориться их власти.

Козимо, «отец отечества» Пьетро, его сын, Лоренцо, его внук, Лев, последний из Медичи, — представляют собою, конечно, серию государей незаурядных. Так как слава этой знаменитой семьи была замарана в наши дни самыми пошлыми хвалителями, необходимо указать, что Медичи лишь разделяли увлечение всего общества.

Вспомним Николая V, который из самых низов поднялся до высшей церковной должности, и за восемь лет пребывания у власти по меньшей мере сравнялся с Козимо Старшим.[1]

Вспомним владетельный дом Эсте, потомству которого предстоит занять высший в мире трон и который был достойным соперником Медичи. Ему не мешало бы вспомнить теперь, что высшая его слава, это — Ариосто и Тассо!

Альфонсо, блестящий завоеватель неаполитанского королевства, пощадил непокорный город Сульмоне из уважения к памяти Овидия. В своей главной квартире он собирал ученых, — не для того, чтобы просить их слушать эпиграммы, но чтобы они обсуждали в его присутствии, — а часто и при его участии, — основные вопросы литературы. Его сын был писателем, и эта семья, хоть и свергнутая с престола, все же приобщила к цивилизации Великую Грецию, ныне столь варварскую.

Храбрейший воин того столетия, положивший начало славе и могуществу дома Сфорца в Милане, оказывал ученым почти такое же покровительство, как и его внук, Лодовико Моро, друг Леопардо.

Государи, правившие в Урбино и в Мантуе, вели образ жизни разбогатевших частных лиц, посреди всевозможных умственных и художественных наслаждений. Даже владетельные женщины не считали для себя унизительным бросать иногда на питомцев муз один из тех взглядов, которые творят чудеса.

Мода установилась. Ей спешили подчиниться самые грубые государи, и один итальянский город в ту эпоху насчитывал больше ученых, чем целые королевства по ту сторону Альп.[2]

Каким чудом люди мысли в Италии, при всем покровительстве, которое им оказывалось, так сильно отстали от художников? Вместо того чтобы творить, они опустились до ремесла ученого, всей пустоты которого они не понимали.[3]

---

[1] С 1447 по 1455 г.

[2] См. «Жизнь Вольнея» Гальта.

[3] Например, Полициано. Ремесло это — последнее из всех, если основой ему не служит разум; а рассуждения XIV столетия так же, пожалуй, приятно читать, как рассуждение современных богословов (Пели); но не забудем, что в то время как разум делал еще только первые нерешительные шаги, стихи Петрарки и Данте на крыльях воображения достигали высочайших вершин поэзии. У Гомера ничто не сравнится с графом Уголино.

Во Флоренции уже более двух столетий, — начиная с тех времен, когда Медичи были лишь мелкими торговцами, — страсть к искусству была всеобщей; горожане, разделенные на цехи, соответственно своему ремеслу и кварталам, где они жили, среди неистовых своих распрей только и думали, что об украшении церквей, в которых они собирались. Во Флоренции, как в современных государствах, огромное большинство имело дерзость противиться водворению власти, представлявшей интересы меньшинства. Таков неизбежный результат рокового благосостояния. Богатые флорентийцы качались на бурных волнах в течение трех столетий, потому что по недостатку ума не могли выработать хорошую конституцию, а по недостатку смирения не могли примириться с дурной.[1] Их войны стоили им огромных сумм и обогащали только их министров. Как все торговые республики, Флоренция отличалась скупостью своих граждан.

И, тем не менее, в 1288 году отец той самой Беатриче, которую обессмертил Данте, основывает великолепную больницу при Санта-Мария-Нуова. Пять лет спустя суконщики покрывают черным и белым мрамором красивый баптистерий, столь прославившийся, знаменитый своими бронзовыми дверями. В 1294 году, в День святого креста, закладывают первый камень знаменитой церкви этого имени (Санта Кроче). В сентябре того же года начинают постройку собора, и собраны деньги, чтобы быстро довести ее до конца. Едва прошло четыре года, как по чертежам Арнольфо ди Лаппо, одного из восстановителей зодчества, уже строят Палаццо-Веккьо. Но напрасно художник стремится придать зданию правильную форму. Ненависть к партии Гибелинов не позволяет строить на той земле, где были принадлежавшие им дома, только что перед тем уничтоженные рассвирепевшим народом. Это — площадь Великого герцога.

Закончив постройку этих огромных зданий, флорентийцы желают покрыть их живописью. Этот вид роскоши, незнакомый их предкам, не был в такой степени распространен в других городах Италии. Отсюда — слава подражателей Джотто.

В первые годы XV столетия мода переменилась. Хорошим вкусом стало считаться украшать церкви скульптурой.

Так как отделку фасада своих церквей флорентийцы всегда оставляли напоследок, — по причине человеческого непостоянства, — церкви Сан-Лоренцо, Кармине и Санта-Кроче, столь великолепные внутри, выглядят совсем как большие кирпичные сараи.

---

[1] Через каждые двенадцать или пятнадцать лет народ, с оружием в руках, сбегался на городскую площадь и вручал balia комиссарам, которых он избирал, т. е. поручал им выработать новую конституцию.

ГЛАВА XVIII

О СКУЛЬПТУРЕ ВО ФЛОРЕНЦИИ

По воле общества, требовавшего статуй, вскоре появились, — притом почти одновременно, — все эти Донателло, Бруннеллески, Гиберти, Филарете, Росселлино, Полайоло, Вероккьо. Их произведения, из мрамора, бронзы и серебра, всюду воздвигнутые во Флоренции, достигали иногда, как казалось очарованным взорам их сограждан, художественного совершенства и не уступали произведениям античности. Заметьте, что ни одна классическая статуя не была еще открыта. Эти знаменитые скульпторы, проникнутые страстной любовью к своему искусству, обучали молодежь рисунку при помощи правил, почерпнутых непосредственно из самой природы, так что их ученики оказывались в состоянии подражать ей почти с одинаковой легкостью, применяли ли они мрамор или краски.

Большинство из них к тому же были еще архитекторами и объединяли таким образом все три вида искусства, предназначенные радовать взор.

Как далеко могли бы уйти флорентийцы при таком пламенном рвении и при такой природной одаренности, если бы им известен был Аполлон и если бы они нашли указание у Аристотеля или у какого-нибудь другого почитаемого автора, что это единственный образец, достойный подражания? Чего недоставало какому-нибудь Бенвенуто Челлини? Одного слова, чтобы указать ему на совершенство, и общества, более развитого, способного это совершенство почувствовать.

Я отмечаю, что флорентийцы всегда послушны были голосу разума. Они хотели отлить из бронзы двери баптистерия. Общественное мнение называло Гиберти. Тем не менее флорентийцы объявили конкурс. Соперниками Гиберти были Донателло и Бруннеллески. Опасные соперники! Судьи не могли ошибиться, но их избавили от труда выносить приговор. Бруннеллески и Донателло, увидев набросок Гиберти, признали его победителем.

ГЛАВА XIX

ПАОЛО УЧЧЕЛО И ПЕРСПЕКТИВА

При таком увлечении статуями и доступными осязанию формами живопись была немного в пренебрежении. Выведенная Джотто и его учениками из состояния детства, она еще ожидала перспективу и светотень.

Фигуры в живописи той эпохи расположены в другом плане, чем почва, на которой они стоят; у зданий нет по-настоящему

точки зрения. Только в одной из высоких областей искусства — в уменьи изображать тела в ракурсе — достигнут был известный успех. Стефано Фьорентино скорее лишь увидел, чем преодолел трудности в этой области. В то время как большинство живописцев старалось их избегать или разрешало их лишь приблизительно, Пьетро делла Франческа и Бруннеллески догадались воспользоваться геометрией для усовершенствования искусства (1420). Вдохновленные чтением греческих книг, они нашли способ, изображая огромные здания, передавать их на полотне в точности так, как они представляются глазу.

Этот Бруннеллески очень удачно подражал античному зодчеству. Его купол Санта-Мария-дель-Фьоре превосходит купол Сан-Пьетро, свою копию, по крайней мере массивностью. Доказательством превосходства этого человека является нелюбовь к нему современников, считавших его сумасшедшим, самая лестная похвала, на какую только способна чернь, ибо нелюбовь эта неоспоримо свидетельствует о его особенности. Когда флорентийские власти обсуждали вместе с группой архитекторов способ сооружения купола, они дошли до того, что приказали страже вывести Бруннеллески из залы. Он был одарен всеми талантами, начиная с поэзии и кончая искусством часовщика; а такой человек — конечно же сумасшедший в глазах городских старшин всего мира, и даже Флоренции XV века. До него зодчество, не умея еще быть изящным, старалось поразить величиною масс.

Паоло Уччело, под руководством математика Манетти, тоже отдался изучению перспективы и ради нее забросил все другие элементы живописи. Эта сторона ее, — надо сознаться, одна из наименее соблазнительных, — только и была ему дорога. Он, бывало, сидел один, скрестив на груди руки, перед геометрическими чертежами и говорил сам себе: «Перспектива — восхитительная вещь». В этом позволительно усомниться; но бесспорно то, что каждый новый опыт Паоло подвигал вперед обожаемое им искусство. Изображал ли он обширные здания и длинные колоннады на тесном пространстве небольшой картины, задавался ли целью показать человеческое лицо в ракурсах, неведомых ученикам Джотто, — каждое его произведение изумляло современников. Желающие могут увидеть в галерее дворца церкви Санта-Мария-Новелла две фрески Паоло, изображающие Адама на фоне отлично нарисованного пейзажа и плывущий по водам Ноев ковчег.

Колоссальная фигура одного из флорентийских генералов в соборе, написанная зеленой землей, тоже принадлежит ему. Впервые, быть может, живопись дерзнула на многое и не показалась дерзкой. Повидимому, Паоло пользовался славой боль-

шого мастера по части изображения колоссальных фигур. Он был приглашен в Падую, чтобы нарисовать там гигантов. Но эти гиганты погибли, да и все почти сохранившиеся картины Паоло Уччело были вырезаны из предметов обстановки. Именем Ucello он обязан своей необыкновенной любви к птицам; он был окружен ими у себя дома и всюду их рисовал на своих картинах. Умер он только в 1472 году.

С другой стороны, Мазолино ди Паникале предавался изучению светотени и, усвоив обыкновение лепить из глины части человеческого тела, учился придавать им и на картинах рельеф. Этот совет дал ему Гиберти, знаменитый скульптор, у которого не было тогда, по мнению современников, соперников в рисунке, в композиции и в искусстве придавать изображениям жизнь. Так как Гиберти недоставало, чтобы стать великим живописцем, только колорита, Мазолино обучился ему у Старнины, слывшего лучшим колористом своего века. Соединив таким образом вместе что было лучшего в двух разных школах, Мазалино выработал новую манеру подражания природе.

Стиль этот еще сух, и многое в нем еще заслуживает порицания; но уже есть величественность; художник начинает пренебрегать ничтожными деталями, в которых терялись его предшественники. Более нежные оттенки образуют переходы от одного тона к противоположному. Мазолино прославила капелла св. Петра в церкви Дель-Кармине (1415). Он изобразил в ней евангелистов и несколько событий из жизни св. Петра, «Призвание к апостольскому служению», «Бурю», «Отречение».

Через несколько лет после его смерти другие сцены из жизни святого, как, например, «Уплата подати Кесарю» и «Исцеление больных», прибавил его ученик, Мазо ди Сан Джованни, молодой человек, который, уйдя весь в мысли об искусстве и относясь с полным пренебрежением к интересам повседневной жизни, получил от жителей Флоренции прозвище Мазаччо.

ГЛАВА XX

МАЗАЧЧО

Это был человек гениальный, создавший эпоху в истории искусства. Он воспитался прежде всего на произведениях скульпторов Гиберти и Донателло. Бруннеллески познакомил его с перспективой. Мазаччо побывал в Риме и несомненно изучал там античность.

Мазаччо открыл живописи новый путь. Достаточно посмотреть на прекрасные фрески в церкви Дель-Кармине, счастливо уцелевшие во время пожара 1771 года.

Ракурсы их восхитительны. Позы фигур отличаются разнообразием и совершенством, которых не знал сам Паоло Уччело. Обнаженные части переданы наивно, но с большим мастерством. Словом, величайшая похвала, которую можно воздать Мазаччо, не греша против истины, это то, что у его голов есть что-то общее с рафаэлевскими. Подобно мастеру из Урбино, он наделяет особым выражением каждого из вводимых им персонажей. Одна фигура в «Крещении св. Петра» (человек, скинувший одежды и дрожащий от холода), вызвавшая так много похвал, не имела себе равной до эпохи Рафаэля, другими словами — Леонардо да Винчи, Фрате и Андреа дель Сарто равного ей не создали.[1]

Мы присутствуем при зарождении экспрессии.

Каждый человек, умен он или глуп, флегматичен или пылок, согласится, конечно, признать, что главное в человеке — мысль и сердце. Нужны кости, нужна кровь, чтобы человеческая машина пришла в движение. Но мы едва удостаиваем внимания эти необходимые для жизни условия, чтобы тотчас перенестись к ее высшей цели, к ее окончательному результату — к способности мыслить и чувствовать.

Это и есть история рисунка, колорита, светотени и вообще всех отдельных элементов живописи в сравнении с экспрессией.

Экспрессия в искусстве — все.

Картина без экспрессии — лишь зрительный образ, способный доставить глазу минутное развлечение. Живописцы должны, конечно, владеть колоритом, рисунком, перспективой и т. д.; без этого нельзя быть живописцем. Но удовольствоваться одной из этих низших ступеней мастерства значило бы — нелепо принять средство за цель, значило бы — не выполнить своего назначения. Что из того, что Санто ди Тито был большой мастер рисунка, столь прославившийся во Флоренции? Гогарт переживет его. Простые колористы, более приближаясь к осуществлению к а р т и н ы-о б р а з а, ценятся выше. При одинаковом бессилии экспрессии «Тайная Вечеря» Бонифацио стоит в десять раз больше, чем «Снятие с креста» Сальвиати.[2]

Через экспрессию живопись соприкасается с самым высоким, что только есть в сердцах великих людей. «Наполеон, прикасающийся к зачумленным в Яффе».[3]

---

[1] Гравюры с этих фресок сделал Карло Лазинио.

[2] Бонифацио, принадлежавший к венецианской школе, умер в 1553 г., 62 лет; Сальвиати, из Флоренции, жил от 1510 до 1563 г.; Гогарт умер в 1761 г.

[3] Мне могут заметить, что по поводу искусства я говорю о посторонних ему вещах; отвечу, что я точно воспроизвожу свои мысли и что я всегда жил в своем веке. Я говорю здесь лишь о картине, и вовсе не утверждаю, что после он не приказал всех их отравить.

Рисунок в ней вызывает восторг лишь у педантов.

Колорит привлекает к ней, в качестве покупателей, богатых купцов-англичан.

Впрочем, великих художников не следует опрометчиво обвинять в холодности. Я был в своей жизни свидетелем пятишести великих деяний и поражен был простотою героев.

Мазаччо изгнал из одежды все мелочные подробности. У него она имеет естественные складки, которых не слишком много. Его колорит правдив, очень разнообразен, нежен и поразительно гармоничен; другими словами, его фигуры восхитительно рельефны; этот великий художник не мог закончить капеллу в церкви Дель-Кармине; он умер в 1443 году, повидимому от яда. Ему было всего сорок два года. Это одна из величайших потерь, какие понесло искусство.

Церковь Дель-Кармине, в которой погребен Мазаччо, стала после его смерти школой величайших живописцев Тосканы. Леонардо да Винчи, Микеланджело, Фрате, Андреа дель Сарто, Лука Синьорелли, Перуджино и сам Рафаэль с благоговением приходили туда учиться. [1]

ГЛАВА XXI

МАЗАЧЧО *(продолжение)*

Глаз, привыкший к шедеврам следующего столетия, может быть с некоторым трудом разберется в Мазаччо. Я слишком люблю его, чтобы судить об этом. Впрочем, я полагаю, что из художников это первый, чьи достоинства уже не исторические, но действительные.

Так как Мазаччо умер молодым, неустанно стремясь к совершенству, его картины—очень большая редкость. Я видел в палаццо Питти великолепный портрет юноши, принадлежащий ему. Мазаччо приписывают в Риме евангелистов, изображенных на своде капеллы св. Екатерины; но это юношеское его произведение, так же как и картина, изображающая св.

---

[1] Его гробницу украсили эпитафией:

Se alcun cercasse il marmo o il nome mio
La chiesa è il marmo, una capella é il nome:
Morii, chè natura ebbe invidia, come
L'arte del mio pennel uopo e desio.

Отсюда вытекло:

Si monumentum quaeris, circumspice,

эпитафия знаменитого архитектора Рена, в соборе св. Павла в Лондоне, и, может быть, очаровательное двустишие:

Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinei
Rerum magna parens et moriente.

Анну, находящаяся во Флоренции, в церкви Сант-Амброзио. Время погубило его остальные фрески.

Так как античность ничего не оставила в области светотени, колорита, перспективы и экспрессии, Мазаччо скорее творец живописи, чем ее обновитель.

ГЛАВА XXII

ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЙ

Один знаменитый полководец, желая получше рассмотреть в одной картинной галерее небольшую картину Корреджо, висевшую очень высоко, подошел, чтоб снять ее со стены. «Позвольте, ваше величество, — вскричал владелец галереи, — г. N*** снимет ее; он выше вас». — «Скажите лучше — длиннее».

Должно быть, чтоб избежать подобного недоразумения, в искусстве словом величественный заменяют слово великий. Только отбрасыванием, по определенной системе, деталей, а вовсе не заполнением огромного полотна, достигается эта величественность. Взгляните на «Видение Иезекиила» и на «Тайную Вечерю» в Сан-Джорджо.

Всем известна «Мадонна alla seggiola». [1] Существуют две гравюры ее, одна Моргена, другая Денуайе, и между ними есть некоторая разница. В этом и состоит различие стилей этих двух художников. Каждый старался передать оригинал по-своему.

Представим себе один и тот же сюжет в разработке нескольких живописцев, например «Поклонение волхвов».

Мощь и ужас будут характеризовать картину Микеланджело. Волхвы будут людьми, достойными своего царского сана, и будет видно, что они чувствуют, перед кем они повергаются ниц. Если бы колорит отличался приятностью и гармонией, впечатление было бы слабее, иначе говоря, присущая сюжету гармония отличается суровостью. Гайдн, изображая первого человека, изгнанного с неба, применяет иные звуки, чем милый Боккерини, зачаровывающий ночь своими нежными мелодиями.

У Рафаэля менее подчеркнуто будет величие царей; взор всецело будет прикован к небесной чистоте Марии и взглядам ее сына. Вся сцена утратит оттенок древнееврейской жестокости. Зритель смутно почувствует, что бог — любящий отец.

В исполнении Леонардо да Винчи благородство трактовки будет еще ощутительнее, чем даже у Рафаэля. Мощь и страстная чувствительность не станут нас отвлекать. Люди, которым величие недоступно, придут в восторг от благородной осанки

---

[1] Рафаэля, в бывшем Музее Наполеона; «Видение» — № 1125.

волхвов. Картина, в темных полутонах, будет дышать меланхолией.

Картина Корреджо на ту же тему будет праздником и очарованием для глаз. Но зато ее божественность, величие, благородство трактовки не сразу овладеют душой. Нельзя будет оторвать от нее взора, душа погрузится в блаженство, и только так она почувствует присутствие на картине спасителя.

Что касается материальной стороны стилей, то мы обнаружим у каждого из десяти или двенадцати великих художников различные приемы.

Подбор красок, способ накладывать их кистью, распределение теней, те или иные аксессуары и т. п. усиливают воздействие рисунка на нашу душу. Все знают, что женщина надевает одну шляпу, когда ждет любовника, другую — когда ждет духовника.

Каждый великий художник искал приемов, которые могли бы довести до восприятия то особое впечатление, которое ему казалось главной задачей живописи.

Было бы смешно спрашивать у знатоков о нравственной цели. Зато никто лучше их не отличит резкость тонов у Бассано от мягких переходов их у Корреджо. Они заучили, что для Бассано типична яркость зеленых тонов, что он не умеет рисовать ноги, что он всю жизнь повторял десяток избитых сюжетов; что Корреджо ищет изящных ракурсов, что его лица не имеют в себе ничего строгого, что их глаза выражают небесную сладость, что картины у него словно покрыты стеклом в шесть дюймов.

Около десятка подробностей о каждом художнике и вдобавок сведения относительно облюбованной им группы молодых женщин, стариков и детей — вот весь багаж знатока. Он считает, что все уже сделано, когда, проходя мимо картины, с комической небрежностью бросает»: «Это написал Паоло» или «Это написал Бароччо».

Вся трудность при этом состоит лишь в том, чтобы иметь вдохновенный вид. Это — такая же наука, как любая другая, и обучиться ей может всякий. Чтобы преуспеть в ней, не требуется ни души, ни таланта.

Почувствовать особый оттенок души художника в его манере передавать светотень, в его рисунке, в его колорите — вот чему некоторые могут научиться, прочтя этот исторический очерк. После этого им достаточно будет двух уроков, чтобы научиться отличать Паоло Веронезе от Тинторетто или Сальвиати от Чиголи. Рассказать об этом — очень просто, а если писать, то получается необыкновенно длинно; подобно тому, как относительно произношения в иностранном языке, — болтаешь глупости и теряешься в подробностях.

Рисунок или очертания мускулов, теней, одежд; освещение, воспроизведение колорита частей, — все это имеет свой особый оттенок в стиле каждого художника, если у него есть стиль. У настоящего художника зеленый тон дерева будет один, когда оно осеняет Леду, которая купается и играет с лебедем,[1] и совсем другой, когда разбойники пользуются сумраком леса, чтоб зарезать путешественника.[2]

Красная одежда, прямо на переднем плане картины, требует одного оттенка. Если она отодвинута в глубину картины футов на двенадцать, оттенок ее должен быть уже другой, так как ее яркость ослаблена цветом воздуха, отделяющего ее от зрителя. При взгляде на небо видишь, что воздух голубого цвета. Присутствие воды изменяет его в серый. Впрочем, это могло быть так в Италии, три века тому назад; а во Франции воздух, кажется, имеет другие свойства.

Желтый и зеленый — цвета веселые; синий — грустный; красный выдвигает предметы вперед; желтый притягивает и удерживает солнечные лучи; голубой темнит и хорош в сумеречном пейзаже.

Венцы святых у великих художников всегда, — в том числе и у Корреджо, — желтые.[3]

Если в Парижском музее стать между «Преображением» и «Причащением св. Иеронима», то в картине Доминикино можно заметить нечто, на чем отдыхает глаз: это — светотень.

Рисунок надо изучать у Рафаэля и у Рембрандта, колорит — у Тициана и французских художников, светотень — у Корреджо и еще у современных живописцев; но еще лучше, если умеешь мыслить самостоятельно, — наблюдать все это в натуре; рисунок и колорит — в школе плавания, светотень — в многолюдном собрании при строгом верхнем освещении через купол.

Если у вас чувствительный глаз, или, выражаясь точнее, восприимчивая душа, вы у каждого художника уловите основной тон, с которым он согласует всю свою картину: некоторое искажение, дополняющее собой природу. У художника на палитре нет солнца. Если для передачи простой светотени ему надо усилить тень, то для передачи красок, которым он не может придать блеск за отсутствием достаточно яркого освещения, он прибегает к помощи основного тона. Этот тонкий покров — из золота у Паоло Веронезе; у Гвидо он похож на серебро; у Пезарезе он пепельного цвета. На заседаниях

---

[1] Корреджо, № 900. Картина, которую из благочестивых соображений изъяли из музея, прежде чем она получила одобрение лорда Велингтона.

[2] «Мучение св. Петра» Тициана, № 1206.

[3] Вспомните поразительное впечатление от дрезденского «Святого Георгия».

Академии, которые происходят под куполом, обратите внимание на перемену основного тона из грустного в веселый, из праздничного в сумрачный, при каждом прохождении облачка перед солнцем.

ГЛАВА XXIII

О ЖИВОПИСИ ПОСЛЕ МАЗАЧЧО

После смерти Мазаччо выдвинулись два монаха (1445 г.). Один был — доминиканец, по имени Анджелико. Он начал с миниатюр для рукописей; я не вижу, чтобы он подражал великому человеку. В его станковых вещах, во Флоренции довольно распространенных, есть остатки старого стиля Джотто — либо в положении фигур, либо в одежде, складки которой, прямые и узкие, напоминают ряд маленьких трубочек. Как все миниатюристы, он прилагал величайшие усилия к тому, чтобы передать с возможной точностью вещи, которые вовсе того не стоят, и это делает его холодным. Этот монах создал себе имя благодаря редкой красоте, которую он умел придать своим ангелам и святым. Стоит посмотреть в флорентийской галерее его «Рождество Иоанна Предтечи», а в церкви св. Марии Магдалины — «Рай». Анджелико был Гвидо Рени своего века. Ему даже свойственна была нежность красок этого великого художника, которые он прекрасно умел соединять, хотя и писал клеевыми красками; за это он и был приглашен работать в собор Орвьето и в Ватикане.

Что касается Гоццоли, ученика Анджелико, то он благоразумно подражал Мазаччо. Можно даже сказать, что он превзошел его в некоторых частностях, как, например, в величественности зданий, изображаемых им на картинах, в мягкости пейзажей и особенно в оригинальности вымысла, поистине веселого и живописного. Путешественнику стоит посмотреть в Каза Риккарди, старом дворце Медичи, отлично сохранившуюся капеллу, расписанную Гоццоли. Он дал тут редкое в фресках обилие золота и непосредственное, живое подражание природе, делающее его теперь столь ценным. Это — одежды, конская сбруя, мебель, даже манера держаться или глядеть у фигур той эпохи. Передано все это с поразительной правдивостью.

Самые знаменитые произведения Гоццоли находятся на Кампо Санто в Пизе, одну из стен которого он расписал; колоссальный труд, за который пизанцы вознаградили его тем, что воздвигли ему гробницу рядом сего шедеврами (1478). «Опьянение Ноя» и «Вавилонская башня», из всех его сюжетов, особенно привлекли меня. Я сказал бы, что автор этих вещей

может быть поставлен непосредственно после Мазаччо, — настолько разнообразие лиц и поз, красота яркого гармоничного колорита, изобилующего восхитительным ультрамарином, передают натуру. Есть даже экспрессия, особенно в том, что он писал сам: ибо он прибегал к помощи какого-то сухого живописца, которому я приписываю фигуры детей, вполне достойные XIV столетия.[1]

ГЛАВА XXIV

ФРА ФИЛИППО

Второй монах, очень непохожий на спокойного Анджелико, это — кармелит Филиппо Липпи, столь известный своими приключениями. Он был бедный сирота, принятый из милости в один из флорентийских монастырей. Каждое утро он уходил на весь день, от зари до захода солнца, в капеллу Мазаччо. Из него вышел, наконец, новый Мазаччо, особенно в картинах небольшого размера. Во Флоренции говорили, что душа великого художника переселилась в этого молодого монаха.

В семнадцать лет, когда зарождаются страсти, он ощутил в себе талант живописца, способный выразить все то, что ему хотелось. Благодаря этому сила его страстей могла быть направлена не на ученье, а на творчество; он сбросил рясу. Однажды, когда он плыл в лодке с несколькими друзьями, у берегов Адриатики, возле Анконы, он был похищен корсарами. Уже полтора года томился он в оковах, когда вдруг ему удалось нарисовать портрет своего хозяина куском угля на недавно выбеленной стене. Портрет этот показался чудом, и алжирец, придя в восторг, отослал Филиппо обратно в Неаполь. Можно подумать, что пришел конец его приключениям; нет, это только их начало.

Он страстно влюблялся во всех красивых женщин, с которыми сталкивал его случай. Вдали от любимого существа жизнь теряла для него всякую цену; он пускался очертя голову в приключения; и можно себе представить, — в обстановке жестоких нравов XV столетия, — что это были за любовные авантюры, в которые вовлекала его эта склонность. Подробное описание их было бы слишком длинно. Но я не могу пропустить того, что имеет отношение к живописи.

---

[1] Этот Кампо Санто представляет собою огромный склад для исследователей живописи, как в Болонье — аббатство Сан-Микеле-ин-Боско. Он удостоился бы от нас еще более красивых фраз, если бы, к несчастию, не был реставрирован в XVIII веке, довольно впрочем удачно. Тут можно найти Джотто, Мемми, Стефано Флорентино, Буффальмакко, Антонио Венециано, Орканью, Спинелло Лаурени.

Натуры страстные не имеют успеха. Фра Филиппо чаще всего подвергался обычным искушениям привлекательного мужчины. Иногда ему не удавалось даже проникнуть к тем знаменитым женщинам, которых он осмеливался любить. В таких случаях утешением служило писание их портретов. Он проводил дни и ночи перед своим произведением и, беседуя с портретами, искал в этом облегчения своим страданиям.

Жестокая тоска, когда он бывал влюблен, лишала его даже возможности работать. Козимо Медичи, поручивший ему расписать одну из зал своего дворца, видя, что он поминутно выходит, чтобы пройтись по какой-то улице, решил запереть его; Филиппо выпрыгнул из окна.

Однажды, работая у монахинь Прато над картиной в главном алтаре церкви, он увидел сквозь решетку Лукрецию Бути, прекрасную питомицу монастыря. Он удвоил старания и, сославшись на то, что ему необходимы эскизы для лица мадонны, сумел так ловко провести бедных сестер, что они ему разрешили написать портрет Лукреции. Но любопытство сестер, или исполнение обязанностей, всегда удерживали одну из них подле художника. Это тягостное затруднение еще более воспламеняло Филиппо. Напрасно изобретал он каждый день какой-нибудь новый предлог для улучшения своей работы; он не мог объясниться с Лукрецией; его взгляды, наконец, сделали это за него; он был недурен собой и считался великим человеком; страсть его была неподдельна; Лукреция ответила на его чувство, и он похитил ее. Будучи монахом, он не мог жениться на ней. Отец Лукреции, богатый купец, решил этим воспользоваться, чтобы вернуть себе дочь; она объявила, что желает провести жизнь с художником. В этот век, влюбленный в искусство, ради таланта Филиппо ему были прощены его похождения; ибо верность — не удел пламенных душ.

По возвращении из Неаполя и Падуи он заканчивал свои грандиозные работы в соборе Сполето (1469), когда родственники одной знатной дамы, которую он любил и которая платила ему слишком нежной взаимностью, отравили его. Ему было пятьдесят семь лет. Умирая, он поручил любимому своему ученику, Фра Диаманте, своего сына Филиппино, которого ему родила Лукреция и который уже в десять лет начал писать красками, учась у отца.

Лоренцо Великолепный просил жителей Сполето прислать ему художника; но они ответили ему, что у Флоренции и без того уже много великих людей, украшающих собой ее церкви, и что они хотят оставить Фра Филиппо себе. Лоренцо велел воздвигнуть ему великолепную гробницу, эпитафию для которой написал Анджело Полициано.

Когда Фра Филиппо бывал счастлив, это был остроумнейший человек своего века. А что он был одним из величайших художников, доказывает усердие, с которым любители раскапывают во флорентийских церквах его мадонн, окруженных сонмом ангелов; они находят в них редкое изящество форм, грацию в каждом движении, полные, смеющиеся лица, красоту которых еще усиливает колорит, целиком принадлежащий ему. Что касается одежд, то он предпочитал узенькие складочки, в роде наших сорочек; ему свойственны яркие тона, не очень, впрочем, резкие и как бы подернутые лиловым тоном, который не встречается больше ни у кого; его дарование еще сильнее проявлялось в возвышенном.

Работая в соборе Прато, он дерзнул подражать старой манере Чимабуэ, вводя в свои фрески пропорции, превышающие натуральные. Его колоссальные фигуры св. Стефано и св. Иоанна—шедевры для той эпохи, столь еще мелочной и холодной. В наши дни, наслаждаясь достигнутыми в искусстве успехами, наш пренебрежительный взор почти не отличает Чимабуэ от Фра Филиппо. Мы легко забываем, что этих великих мастеров разделяет полтора века искаций и совершенствования.

Приблизительно в это самое время знаменитый ваятель Вероккьо писал в Сан-Сальви «Крещение Иисуса», а один из его учеников, едва вышедший из детского возраста, изобразил на картине ангела, который красотою далеко превзошел все фигуры учителя. Вероккьо, возмущенный, дал клятву не браться больше за кисть; но ведь ученик этот был—Леонардо да Винчи. [1]

ГЛАВА XXV

МАСЛО СМЕНЯЕТ КЛЕЕВЫЕ КРАСКИ

Андреа дель Кастаньо, — имя, презренное в истории, — тоже был одним из хороших подражателей Мазаччо (1456). Он умел придавать своим фигурам правдоподобные позы, рельефность и некоторое благородство одежды; но наивная грация и яркость красок его учителя остались неизмеримо выше его таланта.

---

[1] В столь близком соседстве великих людей у кого хватит духу останавливаться на посредственности и притом еще такой, которая далеко превзойдена посредственностью наших дней? Пезелло и Пезеллино довольно удачно подражали Фра Филиппо. Я люблю первого за то, что он сохранил нам черты Аччайоли, этого образца всех министров. Берто отправился писать в Венгрию: Бальдовинетти, кропотливый художник, был учителем Гирландайо. См. картину Вероккьо в галлерее Манфрино в Венеции.

Около 1410 года Ян Ван-Эйк, более известный под именем Яна из Брюгге,[1] изобрел способ писать масляными красками, и в те годы, когда жил Кастань, в Италию проник не только слух об этом открытии, но уже и некоторые опыты письма масляными красками. Художников приводил в восторг тот блеск, который придавал краскам этот неведомый раньше способ, легкость, с которой они соединялись между собой, возможность передавать тончайшие оттенки, сладостная гармония, которую могли теперь осуществлять в картинах. Некий Антонелло да Мессина, учившийся в Риме, взял на себя труд съездить во Фландрию, чтобы привезти оттуда этот великий секрет. Он добыл его, как говорят, от самого изобретателя. Вернувшись в Венецию, он сообщил его одному художнику, своему другу, по имени Доменико.

В 1454 году этот Доменико, благодаря секрету, которым он владел, пользовался большим успехом в Венеции. Он много работал в Папской области и затем во Флоренции, куда приехал себе на горе; вместе со всеобщим восторгом, он возбудил к себе ненависть Кастаньо, блиставшего там до него. Андреа проявил величайшую ласковость, чтобы войти в дружбу с Доменико, выведал у него секрет, а затем умертвил его с помощью наемных убийц. Несчастный Доменико, умирая, просил отнести себя к своему другу Кастаньо, на которого не пало никаких подозрений, преступление которого доныне осталось бы нераскрытым, если бы он сам на смертном одре не признался в нем.[2] Безупречная правильность его рисунка, глубокое знание перспективы, подвижность, которую он придает своим персонажам, обеспечили ему место на ряду с отличными мастерами той эпохи. Искусство ракурсов обязано ему некоторыми успехами.

ГЛАВА XXVI

ИЗОБРЕТЕНИЕ ЖИВОПИСИ МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ

Теофиль, монах XI века, написал книгу, озаглавленную: «De omni scientia artis pingendi». В главах XVIII и XXII[3] он описывает, как надо приготовлять льняное масло, растворять

---

[1] Ян ван Эйк родился в 1366, умер в 1441 г. В бывшем Музее Наполеона находилось несколько блестящих его картин, написанных очень яркими красками, №№ 299 — 304.

[2] Он не знал, вероятно, что Антонелло открыл свой секрет также и Пино да Мессина и что один ученик Ван Эйка, Рожер из Брюгге, приехал работать в Венецию.

[3] «Accipe semen lini et exsicca illud in sartagine super ignem sine aqua» и т. д. Прокалив, его надо истолочь в порошок; его растворяют в воде,

в нем краски и просушивать картины на солнце. Немцы подняли невероятный шум вокруг этой старой книги и утверждали, что уже в XI веке писали маслом.

Да, писали, как размалевывают ворота, но не так, как пишут картины.

Согласно Теофилю, накладывать краску можно лишь после того, как другая краска, которая наложена раньше и к которой хотят присоединить блики или тени, просохнет на солнце. Этот способ, согласно признанию самого автора в главе XXIII, требует бесконечного терпения,[1] и потому он не был пригоден для замыслов великих художников. Нельзя допустить, чтобы пылкие лица Рафаэля или прекрасные лица Гвидо удерживались в их воображении все то долгое время, которого требует способ монаха. Кроме того тона не могли вполне соединяться. Ван-Эйк понял неудобство всего этого особенно после того, как, выставив однажды на солнце картину, писанную по дереву, он увидел, что от жары доски потрескались и картина погибла. Надо было найти такой сорт масла, который, будучи смешан с красками, мог бы просыхать без помощи тепла. Ван-Эйк долго искал и наконец нашел нужные составные части, которые, будучи соединены с маслом посредством кипячения, образуют лак, быстро просыхающий, не боящийся влаги, усиливающий яркость красок и позволяющий им великолепно соединяться.[2] Любители живописи, собиравшиеся в Вене у известного князя Кауница, пытались, несколько лет тому назад, доказать, что открытие это вовсе не принадлежит Яну из Брюгге. Картины, писанные до него, подвергнуты были химическому анализу; но в результате очень тщательных наблюдений удалось только доказать, что греки XII столетия примешивали к своим краскам немного воску или яичного белка. Этот способ был позабыт, и теперь окончательно установлено, что до Яна из Брюгге писали лишь клеевыми красками. Картины,

---

затем снова ставят на огонь в печку. Когда смесь сильно нагреется, ее заворачивают в тряпку и с помощью пресса выжимают льняное масло.

«Cum hoc oleo tero minium sive cenobrium super lapidem sine aqua, et cum pincello linies super ostia vel tabulas quas rubricare volueris, et ad solem siccabis; deinde iterum linies et siccabis».

В главе XXII: «Accipe colores quos imponere volueris terens cos diligenter oleo lini sine aqua, et fac mixturas vultuum ac vestimentorum sicut superius aqua feceras, et bestias, sive aves aut folia variabis suis coloribus prout libuerit».

[1] «Quod in imaginibus diuturnsum et taediosum nimis est».

[2] Если хотите знать, как в точности дознались, в чем собственно состояло изобретение Яна из Брюгге, справьтесь у Лессинга, Лейста, Морелли, Распе, Альетти, Тирабоски, у барона Будберга, у отца Федеричи.

См. химические анализы Пьетро Бьянки Пизано.

краски которых выдают за масляные, всего только неудачные опыты.

Та яркость красок, напоминающая Корреджо, которая поражает в старинной греческой живописи, происходит, вероятно, от того, что мастера тоже применяли яичный белок или воск для лакировки своих картин. Как бы то ни было, после 1360 года мы имеем только картины, писанные клеевыми красками, без всякого блеска и без особых достоинств.

Иные ученые склонялись к тому, что употребление масляных красок перешло к нам от римлян. Почему бы нет? Согласно Дютану, у них были и телескопы, и громоотводы. Главный довод, на который ссылаются в данном случае, это какая-то ветошь, хранящаяся в Верчелли и известная среди ученых под именем картины св. Елены:[1] это — какая-то вышивка, составленная из отдельных кусков шелковой материи, сшитых вместе и дающих изображение мадонны с младенцем Иисусом на руках. Тени на одежде расшиты и по большей части раскрашены. Лица и руки выписаны масляной краской.

Вышивка сделана св. Еленой, матерью Константина. Масляные краски были наложены затем его придворными живописцами. Беда только в том, что обычай изображать Иисуса на груди у матери относится к более позднему времени, чем IV век, а бумага картины из Верчелли — тряпичная.

ГЛАВА XXVII

СИКСТИНСКАЯ КАПЕЛЛА

Мы живем пока одною надеждой; но эпоха расцвета уже близится (1470). Сумрак рассеивается, и несколько лучей уже освещают художников, дарование которых мы сейчас рассмотрим. Рисунок у них все еще сух; бросается в глаза отчетливее, чем в природе, чрезмерность деталей.[2] Краски соединены между собой очень неумело; ибо привычка одерживала верх над пер-

---

[1] Mabillon, Diar. Ital., cap. XXVIII, Ranza. Упомянутая ветошь была подновлена подобно Нунциате во Флоренции и Санта-Мария-Примерана в Фьезоле. См. в томе III, «Неаполитанская школа», о картинах Колантонио: наступающая в Европе эпоха двупалатной системы будет гибельной для трех четвертей ученых с именами на us. Все будут очень удивлены, когда обнаружится, что это всего-на-всего глупцы, разносчики опрометчивых суждений по поводу, правда, трудно разрешимых вопросов. Одна строка идеологии упраздняет тысячу их.

[2] Представление об этой сухости дают «Христос» Тициана, «Христос» Альберта Дюрера, «Воздайте кесарю» и т. д. в Дрезденской галлерее; или некоторые картины Гарофало. Сикст IV занимал престол с 1471 по 1484 г.; Manni, XLIII, о Каноджера; «История скульптуры» Чиконьяры.

выми успехами новой живописи, и маслом писали еще очень редко.

Папа Сикст IV, соорудив в Ватикане знаменитую капеллу, названную по его имени Сикстинской, захотел украсить ее картинами. Флоренция была тогда столицей искусств; он пригласил оттуда Боттичелли, Гирландайо, Росселли, Лукку из Кортоны, Бартоломео из Ареццо и некоторых других (1474).

Сикст IV ничего не смыслил в искусствах; но ему нужен был тот ореол, которым они окружают имя государя, наполняя вокруг него воздух словами: потомство и слава. Чтобы противопоставить ветхий завет новому, тень—свету, притчу — реальности, он пожелал иметь в своей капелле, с одной стороны, жизнь Моисея, с другой—жизнь Иисуса. Руководил этими обширными работами Боттичелли, ученик Фра Филиппо.

Еще сейчас с удовольствием смотришь в Сикстинской капелле Искушение Иисуса, с величественным храмом, и Моисея, защищающего дочерей Иофора от мадиамских пастухов,—две фрески Боттичелли, гораздо более совершенные, чем все, что он создал где-либо в другом месте. Так влияло на него, вместе с помощниками, великое имя Рима.

Боттичелли, небольшие фигуры которого напоминали бы Мантенью, если бы головы были красивее, имел помощником Филиппино Липпи, сына монаха, но сына бездарного и известного лишь тем, что он ввел в свои произведения трофеи, оружие, вазы, здания и даже одежды, взятые из античности, пример чему дал уже Скварчоне. Фигуры его лишены всякой грации и красоты. Его недостаток—исключительное пристрастие к портретам—усугублялся тем, что он писал их с кого попало. Любители, отправляясь в Минерву, чтобы посмотреть «Христа» Микеланджело, замечают там и «Диспут св. Фомы». В этом произведении Филиппино немного усовершенствовал стиль своих голов.

Его немного превосходил ученик его Рафаэллино дель Гарбо. Одних только сонмов ангелов, которые он изобразил на своде той же капеллы, достаточно, чтобы оправдать то приятное прозвище, которое дали ему современники.[1] В церкви Монте Сливето во Флоренции есть «Воскресение» Рафаэллино; это—фигуры небольших размеров, но полные такой грации, движущиеся так естественно и раскрашенные так правдиво, что трудно предпочесть ему какого-нибудь другого художника той эпохи. Надо признаться, что эти привлекательные свойства характеризуют лишь первые его картины (1490). Сделавшись отцом многочисленного семейства, он, кажется, вынужден был

[1] Garbo значит — прелесть.

работать наспех. Талант его ослабел; он утратил уважение, которым пользовался, и карьера его, начавшаяся при самых благоприятных предзнаменованиях, закончилась в бедности и презрении.

ГЛАВА XXVIII

О ГИРЛАНДАЙО И О ВОЗДУШНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Доменико Коррадо был сыном ювелира, создавшего во Флоренции моду на серебряные веночки, которыми девушки украшали себе волосы, и получившего от них имя Гирландайо, прославленное впоследствии его сыном. Этот сын—единственный художник новатор после Мазаччо вплоть до Леонардо да Винчи.

Он догадался размещать свои фигуры группами; и различая, благодаря правильному ослаблению света и тонов, планы, в которых эти группы размещены, зрители с удивлением обнаружили, что в его картинах есть глубина.

До него художники не умели улавливать в природе воздушную перспективу, — вещь для нас непонятная и показывающая, как счастливы те, кто родился в хорошей школе. Кто, попав на Королевский мост, не увидит, что дома около статуи Генриха IV, на Новом мосту, гораздо больше расцвечены, гораздо богаче светом и тенями, чем линия Гревской набережной, теряющаяся в туманной дали? В сельской местности по мере того как цепи гор удаляются, не принимают ли они все более отчетливый лиловый оттенок? Это ослабление всех тонов расстоянием интересно наблюдать в толпе прогуливающихся по Тюильрийскому саду, особенно в туманный день, осенью.

Свое имя в истории искусства Гирландайо обессмертил тем, что подметил это явление, которого нельзя передать в скульптуре и которого всегда, должно быть, недоставало античной живописи.

Волшебное очарование далей, та область живописи, которая особенно влечет к себе мечтательное воображение, составляет, может быть, главное ее преимущество перед скульптурой.[1] Этим она приближается к музыке; дорисовывать картины она поручает воображению; и если, с первого взгляда, нас сильнее поражают фигуры переднего плана, то вспоминаем мы с гораздо большим наслаждением те предметы, детали которых наполовину скрыты от нас воздушным пространством; им воображение придало небесный оттенок.

Пуссен своими пейзажами навевает на нас мечтательность; душе кажется, что она унесена в эти благородные дали и

[1] После глаз.

вкушает там счастье, которое в жизни от нас ускользает. Таково чувство, из которого Корреджо извлек свои красоты.[1]

Достигнув середины жизни, Гирландайо предоставил житейские заботы Давиду, своему брату и ученику. «Возьми на себя получение денег и хозяйственные работы,—говорил он ему.— Теперь, когда я начал постигать это дивное искусство, мне хотелось бы, чтобы мне позволили покрыть картинами все стены Флоренции».

Поэтому он требовал от своих учеников, чтобы они не отказывались ни от какой работы, с чем бы ни явился к ним в мастерскую заказчик, хотя бы с простым сундуком для белья. Этот художник, поражающий чистотою своих контуров, приятностью форм, разнообразием замыслов, легкостью и, вместе с тем, тщательностью работы, поистине изумительными, был достойный предшественник Леонардо, Андреа дель Сарто и Микеланджело; Ридольфо Гирландайо, его сын, и лучшие художники следующего поколения считаются его учениками. В Сикстинской капелле есть только одна из его работ — «Призвание апостолов Петра и Андрея». Было еще «Воскресение», которое погибло.

Зато Флоренция полна его произведениями. Самое из них известное — и вполне заслуженно—это роспись хоров в Санта Мария-Новелла. По одну сторону здесь изображено житие св. Иоанна; по другую—несколько сцен из жизни богоматери и, наконец, «Избиение младенцев», считающееся его шедевром.

---

[1] Таково наше несчастье. Именно от тех душ, которые наиболее созданы для нежного и возвышенного счастья, оно с наибольшим постоянством ускользает. Передние планы для них — прозаическая действительность. Надо было изобразить те благородные и пленительные существа, которые в двадцать лет составляют все счастье жизни, а позже вселяют к ней отвращение. Корреджо не пытался достигнуть этого посредством рисунка, либо потому, что рисунок менее живописен, чем светотень, и нежные порывы души не отражаются в движении мускулов; либо потому, что, родившись в прелестной Ломбардии, он только впоследствии познакомился с римскими статуями. Его мастерство состояло в изображении фигур даже переднего плана так, как если бы они находились вдали. Из двадцати человек, которые восхищаются ими, нет, пожалуй, ни одного, который воспринимал бы, а главное—припоминал бы их одинаково. [a]) Они — музыка, а не скульптура. Страстно хочется насладиться ими осязательнее, прикоснуться к ним:

Quis enim modus adsit amori?

Но слишком глубокое знание любимых предметов отвращает от них наше сердце. Огромное преимущество музыки — в том, что она преходяща, как людские деяния

O debolezza dell'uom o natura nostra mortale!

Небесные чувства могут существовать в этом мире лишь при условии, что они недолго длятся.

[a]) Чего нельзя сказать о Рафаэле.

Тут можно отыскать портреты всех знаменитых в то время граждан. Изобразил ли он их по собственному почину или побуждаемый необходимостью? В оправдание ему обычно говорят, что головы эти—как живые и полны той натуральности, которая впоследствии прославила Ван-Дейка. Говорят еще, что он умел выбирать формы и облагораживать их. Что из того? На то он и был Гирландайо, чтобы чувствовать, что вводить в картину портреты,—значит одной рукой приковывать воображение к земле, а другой рукой стараться вознести его до небес. Рост флорентийской школы, благодаря этим портретам, был на некоторое время приостановлен. И все же можно сказать, что они составляют теперь единственную заслугу посредственных живописцев и что при той власти, которую имела над ними роковая привычка копировать картины учителя, эта мода на портреты принудила их, по крайней мере хоть иногда, смотреть на природу.

В одежде на своих фресках Гирландайо упразднил изобилие золота, которым его предшественники покрывали ее. Во всем чувствуется душа, пылающая любовью к прекрасному и отрясающая прах своего века; со своим веком он связан только неуменьем изображать руки и ноги своих персонажей, совершенно не гармонирующие с красотой всего остального. Овладеть этой областью предстояло очаровательному Андреа дель Сарто, у которого я нахожу ту же манеру, что у Гирландайо, но в развитом и улучшенном виде. Доменико, новатор в живописи, реформировал также и мозаику; он говорил, что живопись с ее недолговечными красками должна рассматриваться только как рисунок и что подлинно вечная живопись — это мозаика. Родившись в 1451 году, он умер в 1495 году.

ГЛАВА XXIX

ПРЯМЫЕ ПРЕДШЕСТВЕННИКИ ВЕЛИКИХ ЛЮДЕЙ

Очень трудно устоять перед соблазном... Рафаэль и Корреджо уж родились; но порядок, жестокий порядок, без которого невозможно проникнуть в столь обширную область, вынуждает нас покончить с Флоренцией прежде, чем перейти к этим божественным людям.

Ove voi me, di numerar già lasso,
Rapite?

Tasso, I, 56.

Ради славы Гирландайо не надо его смешивать с его школой. Его братья и другие ученики [1] далеко не могут сравниться

[1] Вот имена его учеников: Давиде и Бенедетто, его братья; последний много работал во Франции; Майнарди, Бальдинелли, Чеко, Якопо дель Тедеско, двое Индаки.

с ним, что, однако, не мешает во многих музеях приписывать ему разные «Святые семейства», принадлежащие в действительности лишь им. Росселли, самый посредственный из живописцев, приглашенных Сикстом IV, потеряв всякую надежду сравниться со своими товарищами красотой рисунка, отличавшей их картины, перегрузил свои картины золочеными орнаментами и яркими тонами. Он считал, подобно нашим художникам, что яркие краски — то же, что прекрасный колорит. Если он и оскорблял хороший вкус, зато он угождал папе. В результате, никому из флорентийцев не выпало на долю столько похвал и подарков, как ему. Говорят, ему помогал Пьетро Козимо, еще один пачкун, имя которого сохранилось, так как это был учитель Андреа дель Сарто.

Называют еще Пьетро и Антонио Поллайоло, ваятелей и вместе с тем живописцев. Не подлежит сомнению, что последнему мы обязаны одной из лучших картин XV века—это «Мучение св. Себастиана» в капелле маркизов Пуччи, в монастыре сервитов во Флоренции. Колорит нехорош; но композиция выходит за пределы современной ему рутины, и то, что обнаженные части нарисованы хорошо, показывает, что Антонио был знаком с анатомией, он первый, быть может, из итальянцев решился изучать, со скальпелем в руке, строение мускулов.

Лука Синьорелли расписал фресками собор в Орвьето. Для его славы достаточно сказать, что Микеланджело не погнушался перенять движение некоторых из его фигур. Те, которыми он наполнил этот собор, нарисованы превосходно, полны огня, экспрессии, знания анатомии, хотя еще сухо. Он чувствовал свои силы и скуп был на одежду. Благочестивые люди роптали, но без успеха. В наши дни проявили бы меньше терпимости. [1] В Сикстинской капелле можно увидеть его путешествие Моисея с Сопфорой. Из всех этих художников меня лично произведения Луки Синьорелли привлекают больше всего.

Он работал в Вольтерре, в Урбино, во Флоренции. Я отлично знаю, что он не умеет выбирать формы и соединять тона; и тем не менее его «Причащение апостолов» в Кортоне, его родном городе, напоминая своим изяществом, колоритом и красотой следующий век, подтверждает мое мнение о нем.

Бартоломео делла Гатта ничего не написал в Сикстинской капелле самостоятельно; он только помогал Синьорелли и Перуджино. Но у него хватило ума ластиться к папе и подцепить

---

[1] Сравните ордонансы Леопольда, этого распутного государя, против несчастной commedia dell'arte. Соблюдение приличий делает человека Тартюфом; но глупцы наказываются той скукой, которая уже не покидает их двора. (Примечание сэра В. И.)

доходное аббатство. Разбогатев, наш аббат из монастыря св. Климента в Ареццо занялся одновременно архитектурой, музыкой и живописью. В 1794 году я присутствовал при перенесении его «Святого Иеронимо», единственной дошедшей до нас его картины, которая, будучи написана как фреска в одной из капелл собора, была перенесена, вместе со слоем штукатурки стены, в ризницу. Одна из редкостей библиотеки Сан-Марко в Венеции — книжечка прелестных миниатюр, работы Аттаванте, ученика аббата монастыря св. Климента. [1]

ГЛАВА XXX

СОСТОЯНИЕ УМОВ

В таком состоянии находилась живопись около 1500 года. Люди, еще ослепленные возрождением искусства, любовались, подобно Психее, [2] такой восхитительной вещью; но, если они восторгались подобно Психее, то разделяли также и ее неведение. Это уже было много — что научились точно воспроизводить натуру, особенно в отношении человеческих лиц, живость которых поражает еще сейчас. Но живописцы стремились только быть правдивыми зеркалами. Выбирали они редко.

Кто из них мог бы подумать об идеальной красоте?

Довольно смутное представление, которое мы связываем с этим словом, становится ослепительно ярким, если сравнить его с представлением об этом в XV веке. Когда читаешь книги того времени, глядя на произведения, о которых идет в них речь, беспрестанно встречаешь слово «прекрасное» в применении к тому, что верно скопировано. Когда XV век хотел почтить художника, он называл его обезьяной природы. [3]

---

[1] Этот аббат давал уроки Пекори и Лапполи, дворянам из Ареццо. У первого фигуры напоминают манеру Франча, Джироламо и Ланчилао писали миниатюры почти не хуже, чем милейший Аттаванте. Лукка требует, чтобы уделили хоть строку двум ее художникам, Цаккья Старшему и Цаккья Младшему. Когда я дойду до Перуджино, я коснусь целого ряда его учеников, которых он дал Тоскане во время своего пребывания там. Вот их имена: Рокко, Убертини, его брат Баккьякка, которому принадлежит недурная картина «Мучение св. Аркадия», в Сан-Лоренцо; Соджи, обладавший большими познаниями и малым талантом, также как и Джерино. Монтеварки и Бастьяно да Сан Галло; наконец, тот самый Гиберти, который в то время, как Медичи, считая себя законными государями, завоевывали Флоренцию с помощью пушек, вел себя до того непочтительно, что нарисовал папу Климента VII на виселице. Благородные писатели, всегда преданные власти, не преминули опорочить бедного Гиберти, расхвалив на той же странице Климента VII, который, взяв Флоренцию, не соблюл ни одного из условий капитуляции.

[2] На прелестной картине Жерара.

[3] Стефано Фьорентино, внук Джотто, который первый попытался применить ракурсы, получил за это прозвище scimia della natura.

Если заходит речь о красоте в каком-нибудь парижском салоне, примеры Аполлона и Венеры не сходят у всех с языка. Это сравнение до того уже опошлилось, что попало в водевильные стишки. Печально для столь царственного величия, как Аполлон, оказаться в подобном месте. Тем не менее, это показывает, что даже простому народу известно, что хорошо сделанная статуя должна быть похожа на Аполлона. И если эта мысль не совсем правильна, она тем не менее верна настолько, насколько могут быть верны мысли у черни.

Светские люди постоянно упоминают головы детей Ниобеи, мадонн Рафаэля, сивилл Гвидо, а некоторые — даже греческие медали. Превосходные примеры. Следует только заметить, что здесь речь идет лишь об идеально-прекрасных контурах. Это слово кажется пригодным для одной лишь скульптуры. Восторгаются святым Петром Тициана; но никто не упоминает при этом об идеальной красоте колорита; восторгаются «Ночью» Корреджо; но никогда не услышишь: «это идеально-прекрасная светотень». В отношении этих двух неотъемлемых и важнейших элементов живописи, выражающих ее сущность в большей степени, чем красота контуров, мы ничем не отличаемся от итальянцев 1500 года. Мы чувствуем прелесть картины, не доискиваясь причины этого. [1]

Слишком ясно, что помощи от общественного мнения, находившегося на таком низком уровне, ни Гирландайо, ни его соперники иметь не могли.

Переходя теперь к тем менее значительным элементам искусства, которые относятся к технике, заметим, что тут оставалось еще придать полноту контурам, достигнуть гармонии колорита, большей точности воздушной перспективы, большего разнообразия в композиции, а главное — в большей легкости мазка, который все еще тяжеловат у всех перечисленных до сих пор живописцев. Ибо такова странность души человеческой: чтобы произведения искусства доставляли полное наслаждение, они должны казаться созданными легко, без труда. Наслаждаясь прелестью картины, душа переживает то же, что переживал сам художник. Как только она подметит усилие, божественное исчезает. Апеллес говорил: «Если некоторые признают известное мое превосходство над Протогеном, то это лишь потому, что он не может скрыть следов своего труда над картинами».

Некоторая показная небрежность увеличивает изящество. Флорентийские мастера сочли бы ее преступлением. [2]

---

[1] Сделать изображение, отбрасывая детали, более понятным, чем натура, — вот средство достигнуть идеала.

[2] Вот психологический закон: дружественная нам сила радует нас; поэтому все то, что выдает в художнике слабость, убивает очарование,

Рисунок Мазаччо и Гирландайо, хоть и немного сухой, был до последней степени точен; это делало его превосходным образцом для следующего столетия; ибо, как справедливо было замечено, ученикам легче бывает придать мягкость скудным контурам учителя, нежели уберечься от их утрировки. К тощей мускулатуре Перуджино прибавить нетрудно, но мускулатуру у Рубенса не убавишь. Некоторые любители доходили даже до того, что считали необходимым приучать молодых людей, поступавших в мастерскую, к этой строгой точности XV столетия. Нельзя отрицать, что вошедшая впоследствии в моду столь соблазнительная утрировка погубила не одну новейшую школу, и слава французской школы XIX века состоит в том, что в этом отношении она безупречна.

В Италии общие условия продолжали благоприятствовать развитию искусств. Ибо война вовсе не помеха им, как и всему, что есть высокого в душе человека. Тут наслаждались. И в то время как мрачные диспуты о религии или пуританский педантизм только усиливали тоску в сердцах холодных жителей Севера, [1] тут сооружали большую часть тех дворцов и храмов, которые украшают собой теперь Милан, Венецию, Мантую, Римини, Пезаро, Феррару, Флоренцию, Рим и все уголки Италии.

а то, что выдает небрежность от избытка таланта, усиливает его. Один и тот же небрежный набросок может быть сделан бездарным художником или Ланфранко; у большого художника это будет широта кисти, sprezzatura, как говорят итальянцы.

[1] В 1505 году в Шотландии родился человек, жизнь которого проливает яркий свет на историю северных народов по сравнению их с Италией, достигшей в ту эпоху такого расцвета; имя его — Джон Нокс. [а]) В Шотландии, стране, ныне столь цветущей, ревностные учителя обучали юношество философии Аристотеля, схоластической теологии, гражданскому и церковному праву. Благодаря прекрасным этим наукам, благоприятствующим всякого рода лицемерию, богатство и власть духовенства перешли все границы; половина всех земель в королевстве принадлежала ему, то есть небольшому числу прелатов, потому что приходские священники, как водится, умирали с голоду.

Епископы и аббаты состязались в роскоши с дворянством и пользовались гораздо большим, нежели оно, почетом в государстве.

Крупные должности стали их достоянием; об епископстве или аббатстве спорили как о княжестве; те же нравы и в денежных отношениях, а иногда даже кровавые тяжбы; менее крупные бенефиции продавались с торгов или раздавались епископами приятелям по карточной игре, певцам, льстецам. Приходы оставались без священников, и одни лишь монахи нищенствующих орденов утруждали себя проповедями; не трудно угадать, почему. В Шотландии, как и всюду, теократия, убив гражданскую администрацию, не сумела занять ее место и всячески препятствовала ее возрождению.

[а]) Его жизнь описал Thomas M. Crie, 2 v., 8°, Edinburgh, 1810. Эти два тома смущают немного их современника, «Дух христианства».

Надо было украшать эти здания. Фламандские ковры стоили дорого; бумажных обоев не было; оставались только картины. Отсюда — толпы художников, соревнующихся между собой. Скульптура, зодчество, поэзия, — все искусства быстро совершенствовались. Этому великому веку, единственному, который

Жизнь духовенства, неподсудного светской власти, отупелого от лености и развращенного богатством, служит ярким примером нравов той эпохи. Проповедуя целомудрие, не имея права вступать в брак под угрозой сурового наказания, епископы показывали своей пастве пример самого откровенного распутства; они открыто имели у себя на содержании самых красивых женщин, наделяли своих сыновей самыми доходными бенефициями и выдавали дочерей замуж за самых крупных вельмож: дворянская честь вполне допускала такие браки по расчету.

Монастыри, весьма многочисленные, были обычным обиталищем шлюх, и уменьшить богатство их считалось ужасным святотатством; [6] чтение Библии мирянам было строжайше запрещено. Большинство священников не знало латыни, многие из них не умели читать; чтобы выйти из затруднения, они дошли до того, что запретили даже преподавание закона божьего в школах. Хорошо организованное гонение и запрет каких бы то ни было исследований охраняли процветание этой шутовской власти.

Патрик Гамильтон, молодой человек, происходивший от королевского рода (его дед был женат на сестре Якова III), оказался достаточно умен, чтобы почувствовать всю ее нелепость. Родившись в 1504 году, он получил еще в колыбели Фернское аббатство; с годами фернский аббат стал обнаруживать признаки выдающихся душевных качеств и тонкого ума; начали бояться за него, когда увидели, что он страстно увлекается Горацием и Вергилием; и его нечестивость сделалась несомненной, когда он проявил пренебрежение к Аристотелю. Он покинул родные горы, чтобы посмотреть континент; дольше всего он пробыл в Марбурге, где Ламберт Авиньонский изъяснял ему священное писание.

Первоначальное учение христианства, начавшего борьбу с Римской империей тем, что оно прельстило чернь и простонародье, было резко враждебно всякой роскоши. Юный Гамильтон, пораженный этим противоречием, возвратился в Шотландию; но под предлогом совещания его заманили в Сент-Эндрьюз, где архиепископ Битоун отправил его погреться на костер, в последний день февраля 1538 года, в возрасте двадцати четырех лет.

Он умер храбро: слышали, как он воскликнул, уже объятый пламенем: «Боже мой, доколе это королевство будет пребывать во мраке? Иисусе, прими дух мой»!

Мужественная смерть, среди таких мучений, юноши столь высокого происхождения пробудила шотландцев. Духовенство ответило кострами; этой знати не легко было отказаться от своих привилегий. Форрест, Стретон, Горлей, Рессель и много других знаменитых людей погибли на костре в годы 1530—1540. Но забавно то, что шотландские поэты, окруженные со всех сторон кострами, сочиняли превосходные песни, против священников. Дважды духовенство давало на утверждение королю Якову V список в несколько сот человек, более или менее богатых, которых оно объявляло подозрительными. Битоун сделался кардиналом. Опасность стала серьезной; к счастью, умер король; его дочь, прелестная Мария Стюарт, была ребенком; либералы, понуждаемые опасностью сгореть

[6] Я только перевожу, смягчая подлинник.

совмещал в себе ум и энергию,[1] недоставало только науки об идеях. Это его слабая сторона; в этом причина того, что великие эти художники оказывались бессильными, лишь только они устремлялись к возвышенному.[2]

Пример — странные идеи Микеланджело.

на костре, двинулись на Сент-Эндрьюз, взяли крепость и отправили кардинала, по примеру юного Гамильтона, на тот свет, 29 мая 1546 г., восемь лет спустя после смерти этого славного юноши. Я избавлю читателя от неприятных рассказов о делах в Швеции, Франции и т. п. Отсюда видно, к чему сводятся пламенные разглагольствования о развращенности прекрасной Италии. Что бы там ни говорили, лучшее средство для насаждения культуры — некоторое излишество в любовных наслаждениях, но до 1916 года известного сорта люди будут кричать, что лучше сжечь двадцать Гамильтонов, чем допустить беззаконную любовь; и подлое чувство зависти будет заставлять прислушиваться к ним.

Если признать пороком то, что причиняет вред людям, а добродетелью — то, что приносит им пользу, все французские исторические труды, написанные до 1780 года, надо будет сдать в архив. Робертсон был священником, Юм домогался титула; но ученики у них превосходные.

[1] Какая дивная страна — та, где жили одновременно Ариосто, Микеланджело, Рафаэль, Леонардо да Винчи, Макьявелли, Корреджо, Браманте, Христофор Колумб, Америго Веспуччи, Александр VI, Цезарь Борджиа и Лоренцо Великолепный! Люди, читавшие подлинники, скажут, что она выше Греции.

[2] Надо подвигаться систематически; ибо каждый умный человек изобретает для себя способ рассуждать правильно, способ, остающийся несовершенным; это все равно, как если бы каждый из нас сам изготовлял для себя часы.

Чего бы только не достиг Микеланджело в искусстве ужасать чернь и пробуждать в великих сердцах чувство возвышенного, если бы он прочитал тридцать страниц «Логики» Траси (том III, стр. 533—560)!

Что касается Леонардо, он предугадывал эти истины, столь простые и столь плодотворные; для полноты его славы надо было только, чтобы он обнародовал их.

В XV веке живописцы ушли дальше, чем изобразители нравов; дело в том, что Мольер — это Колле, привитый к Макьявелли, ибо всякому Макьявелли нужна логика, чтобы достигнуть совершенства. Представьте себе Флорентийца, чуждого мысли о двупалатной системе. Слово нуждается в длинной цепи действий, чтобы изобразить характер, подобный изображенному в Madonna alla seggiola; живопись показывает нашей душе в одно мгновение ока. Когда поэзия пускается в перечисления, она не в силах взволновать душу настолько, чтобы душа могла сама дописать картину.

Счастье живописи в том, что она обращается к людям восприимчивым, не проникшим в лабиринт человеческого сердца, к людям XV столетия, и обращается к ним на языке еще не опошленном и доставляющем физическое наслаждение; ибо ничто так не доказывает правильность какого-нибудь рассуждения, как способность его вызывать физическое наслаждение: в этом состоит преимущество комического.

Люди обладали характером, а красота прежде всего внушает легкий страх. [a]) Совершенство, — но совершенство вне пределов искусства, —

[a]) «И прелесть большая чем даже красота».

ГЛАВА XXXI

ИТОГИ

Окинем взором пройденную пустыню. Мы увидим в ней, среди полчищ подражателей, лишь несколько человек, возродивших живопись.

У Николо Пизано явилась мысль подражать античности; Чимабуэ и Джотто начали копировать природу. Брунеллески дал перспективу. Мазаччо воспользовался всем этим, как истинный гений, и внес в живопись экспрессию. После него внезапно появляются Леонардо да Винчи, Микеланджело, Фрате и Андреа-дель Сарто. Это сноп фейерверка. И больше нет ничего.

ГЛАВА XXXII

ПЯТЬ ГЛАВНЫХ ШКОЛ

Около 1500 года школы живописи в Италии начинают приобретать определенный характер. До тех пор, копируя греков или рабски копируя друг друга, они лишены были всякой самостоятельности.

Мы увидим, что рисунком знаменита флорентийская школа, а изображением страстей — римская.

Ломбардская школа славится нежной и меланхолической экспрессией произведений Леонардо да Винчи и Луини, [1] а также небесной грацией у Корреджо.

Правдивость и яркость красок характерны для Венеции.

Болонская школа, развившаяся позже, с успехом подражает всем великим мастерам, причем у Гвидо Рени красота доведена до высшей, быть может, формы, в какой она когда-либо представала людям.

состоит в том, что хорошие манеры смягчают идею страха, и тогда внезапно возникает возвышенная прелесть; ибо для вас делают исключение, обращая добродетель в защиту вашу против всего остального.

Логика менее необходима в живописи, чем в поэзии; нужно рассуждать с математической точностью об известных чувствах; но только надо этими чувствами обладать; каждый, кто не чувствует, что печаль внутренно присуща готической архитектуре, как жизнерадостность — греческой, должен заняться алгеброй.

Словом, XV век был первым, а свобода нашего полета обременена духом предыдущего века, который под видом науки уже отягчает наши крылья.

[1] Qualche cosa di flebile e di soave spirava in lei.

Тассо.

ГЛАВА XXXIII

ИСПЫТАНИЯ ПЕРЕД СТАТУЕЙ ИЗИДЫ

По улицам Александрии, в Египте, бродила женщина, босая, с всклокоченной головой, держа в одной руке факел, а в другой — кувшин. Она говорила: «Я хочу этим факелом поджечь небо, а этой водой залить ад, чтобы человек любил своего бога бескорыстно».

ГЛАВА XXXIV

ХУДОЖНИК

Каждый художник должен смотреть на природу по-своему. Что может быть нелепее взгляда на природу, заимствованного у другого человека, с совершенно иной раз противоположным характером? Во что превратился бы Караваджо, учась у Корреджо, или Андреа дель Сарто, подражая Микеланджело? Так говорит строгий философ. Прекрасно. Но это значит, другими словами, требовать, чтобы каждый художник был гением. Печальная истина состоит в том, что до известной поры ученик вообще ничего не видит в природе. Нужно сперва, чтобы рука его повиновалась, а затем, чтобы он разобрал, что взял учитель. Если повязка спадет с его глаз, если он обладает каким-нибудь дарованием, он различит в этом вещи, которые он сам, в свою очередь, должен воспроизводить, чтобы доставлять удовольствие людям с такой же душой, как у него. Всего тут труднее то, что нужно иметь душу.

Множеством посредственных картин, не совсем все же скверных, мы обязаны людям с умом и знаниями, несчастьем которых было лишь то, что они никогда не знали грусти. Люди в роде Дюкло в истории искусства нередки. Чего недоставало Аннибале и Лодовико Каррачи для того, чтобы сравняться с Рафаэлем или с Корреджо? Чего недостает еще и теперь стольким людям для того, чтобы стать хорошими второсортными живописцами?

Можно быть великим полководцем, великим законодателем, не отличаясь вовсе тонкостью чувств. Но в изящных искусствах, названных так потому, что наслаждение они доставляют посредством изящного, нужна душа, даже для того, чтобы передавать самые безразличные вещи.

Что может быть, казалось бы, безразличнее наблюдения, что ласточки вьют себе гнезда в местах, отличающихся чистотой воздуха?

И ничто так живо не напоминает человеку о его убожестве, ничто не повергает его в более глубокую, в более мрачную задумчивость, чем эти слова:

This guest of summer,
The temple-haunting martlet, does approve,
By his lov'd mansionry, that the heaven's breath
Smells wooingly here...
Where they most breed and haunt, I have observ'd,
The air is delicate.

«Макбет», акт I, сцена 6.

Вот искусство делать волнующими детали, — счастливый удел высоких душ, — вот то, чего чернь никогда не почувствует. В выражении Банко она никогда не обнаружит ничего другого, кроме естественно-научного наблюдения, — весьма неуместного, если бы сказать это у нее хватило смелости.

Св. Цецилия, восхищенная небесными звуками, выронила орган, который она держала с таким самозабвением, что две трубки у него отломились.

Платье кучера или повара, в котором появляется Жак, всякий раз как его призывает к себе Гарпагон; голые и суровые, но все же не величественные скалы, среди которых живет в пустыне св. Иероним, [1] стараясь изгнать Рим из своих воспоминаний, — вот другие примеры.

Всякий человек, наделенный хоть малейшей любознательностью и живо испытавший на себе власть красоты, мог бы стать художником. Он изображал бы страсти, когда они дают ему некоторый отдых, и приятный труд избавлял бы его от ужасающей пустоты; но ему недостает уменья ваять для того, чтобы стать скульптором, уменья рисовать, чтобы стать живописцем, уменья писать стихи — чтобы стать поэтом; и рядом с ними бездушные труженики с успехом подвизаются во всех этих искусствах. Какой поэт вышел бы из мадмуазель де Леспинас, если бы она владела стихом, как Колардо!

В XV веке больше жили чувством; условности не подавляли жизни; и еще не появилось великих мастеров, достойных подражания. Глупость в литературе не знала еще иного способа скрывать себя, как только путем подражания Петрарке. [2] Чрезмерная вежливость не угасила страстей. В общем было меньше ремесла и больше естественности. Предмет страсти великих людей часто служил для торжества их искусства. Несколько человек могут почувствовать блаженство

---

[1] Знаменитая картина Тициана в Эскуриале.
[2] Зато она и погубила поэзию.

Рафаэля, рисующего Форнарину в образе своей дивной св. Цецилии.[1]

Все эти Джиорджоне, Корреджо, Кантарини, все эти редкие люди, которых душит теперь великий принцип нашего века — быть такими же, как все, — перенесли в прославившее их искусство порождаемую любовью привычку чувствовать массу оттенков и свое счастье или несчастье ставить от них в зависимость.[2] Мало-по-малу они нашли в этом живые радости. Они решили, что радости эти не могут быть у них отняты какой-либо случайностью или жестокой смертью; и так как к их мыслям несомненно примешивалась справедливая гордость, они свое счастье положили в том, чтобы блистать и в искусстве. Только потому что они были самими собой, они стали велики. Как люди не понимают того, что, как только прибегаешь к помощи памяти, умственный взор угасает. «Что сделал бы на моем месте Рафаэль?» Все, что угодно, только не задал бы этого глупого вопроса.

Я не отрицаю, что можно быть страстным любовником и очень плохим живописцем; я говорю, что Моцарт не обладал душой Вашингтона.

Разве самое доступное утешение для человека, которого любовь сделала несчастным, не состоит почти целиком из воспоминаний об этой самой любви? Другая сторона дела — искусство трогать сердца, могущество которого всякий испытал.

Работать для художника, при таких условиях, почти то же, что последовательно вызывать в памяти образы мучительные и дорогие, непрестанно повергающие его в грусть. Самолюбие, тоже принимающее в этом участие, — самая старая из привычек души. Оно не вносит нового стеснения и в памяти о былом помогает найти новое наслаждение. Мало-по-малу эстетическое чувство присоединяется к впечатлениям от природы. С этого момента художник — на правильном пути. Остается только посмотреть, дала ли ему судьба силы.

Молодой Саккини, подавленный изменою любовницы, целый день не выходит из дому. С сердцем, переполненным заглушенной яростью, он прохаживается большими шагами. Под вечер он слышит, как под окном его кто-то напевает; он прислушивается. Мелодия трогает его. Он повторяет ее на фортепиано. Глаза его увлажняются; и, обливаясь жаркими слезами, он

---

[1] The happy few. В 1817 году — среди той группы лиц, возраст которых не выше тридцати пяти лет, а годовой доход — не меньше ста луидоров, но не больше двадцати тысяч франков.

[2] Человек с дарованием, бывая гораздо чаще самим собой, чем таким, как все, в Париже не может не быть смешон: это Шарет в Кобленце.

пишет любовную арию, лучшую из всех, которые он нам оставил.

«Но, — скажет мне какой-нибудь Дюкло, — вам всюду мерещится любовь».

Я отвечу: «Я проехал всю Европу, от Неаполя до Москвы, со всеми местными историками у себя в коляске».

Лишь только наскучит форум или не нужна становится аркебуза, когда выходишь на прогулку, единственным движущим началом остается любовь. Но, само собой разумеется, климат Неаполя вносит в эту страсть такие оттенки, каких не почувствуешь среди туманов Мидельбурга. Рубенс, чтобы дать ощущение прекрасного, вынужден был выставлять напоказ такие приманки, которые в Италии нравятся только как странность.

В этой знойной и беспечной стране влюбляются до пятидесяти лет и приходят в отчаяние, когда возлюбленная тебя бросает. Даже судьи там не педанты, а очень милы.

В Италии установление твердых правительств около 1450 года дало обществу много досуга; если в первый момент безделье мучительно, по прошествии некоторого времени занятия становятся ужасны. [1]

Если я рассчитываю на читателя, то только с нежной душой, который раскроет эту книгу, чтобы узнать жизнь Рафаэля, творца «Madonna alla seggiola», или Корреджо, написавшего голову «Madonna alla scodella».

Этот редчайший читатель, — я хотел бы, чтобы он был редчайшим во всех отношениях, — приобретает несколько эстампов. Мало-по-малу число картин, которые будут доставлять ему удовольствие, возрастет.

Он полюбит коленопреклоненного юношу, в зеленой тунике, в «Успении» Рафаэля. [2] Он полюбит бенедиктинца, играющего на фортепиано в «Концерте» Джорджоне. [3] В этой картине он увидит смешную сторону восторженных душ: Вертера, рассуждающего о страстях с холодным Альбертом. Неведомый милый друг, — потому и милый, что неведомый, — отдайся искусству с доверием! Самые сухие, на первый взгляд, занятия принесут тебе в бездне твоих страданий великое утешение!

Мало-по-малу этот читатель начинает различать школы, узнавать отдельных мастеров. Его познания возрастут: у него

---

[1] В этом — несчастье нынешней Италии, вернее — несчастье для ее славы. Один знаменитый человек сказал венецианскому патриарху: «Ваши молодые люди проводят свою жизнь у колен женщин». (Подлинное его выражение было еще энергичнее.)

[2] № 1124.

[3] № 965.

появятся новые наслаждения. Он никогда раньше не предполагал, что мысль рождает чувство; да и я тоже; и я очень удивлялся, когда, занявшись изучением живописи единственно только от душевной тоски,[1] вдруг обнаружил, что она проливает бальзам на жестокие сердечные раны.

Мой читатель почувствует, что картины Фрате, прежде не привлекавшие его внимания, возвышают душу; что картины Доменико трогают его. В конце концов станет чувствителен даже к «Убийству инквизитора Пьетро» Тициана и картинам Микеланджело Караваджо.

Наступит день, когда, сожалея об итальянских художниках, вынужденных писать на столь плачевные темы, он станет чуток только к тем сторонам искусства, дарованию которых дан был полный простор подражать природе.[2] Он полюбит эти радости, которые глупцы не могут для него осквернить. Забыв о сюжете, нелепом или отталкивающем, он полюбит светотень Гверчино, прекрасный колорит Париса Бордоне. Может быть, в этом и заключается высшее торжество искусства.[3]

ГЛАВА XXXV

ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ ФЛОРЕНТИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Если вы хотите, приехав во Флоренцию, составить себе представление о ее стиле, пойдите на площадь Сан-Лоренцо: посмотрите на барельеф, находящийся справа, если стать лицом к церкви.

Несчастье Флоренции — в том, что в нее попадаешь только после Болоньи, города великих художников. Одна какая-нибудь головка Гвидо ужасно вредит всем этим Сальвиати, Чиголи, Понтормо и т. д. и т. д. Нельзя особенно доверять всему, что говорит Вазари в похвалу своей флорентийской школы, слабейшей из всех, по крайней мере, на мой взгляд. Ее герои рисуют довольно точно; но колорит у них резкий и жесткий, без всякого чувства. Вертер сказал бы: «Я ищу пожатия человеческой руки и сжимаю лишь деревянную руку».

Исключение составляют два-три гения.

Одежды у этой школы не блещут ни яркостью красок, ни величественной пышностью. Венеция, высмеивая флорен-

---

[1] Ибо нервный флюид в состоянии израсходовать ежедневно, если можно так выразиться, лишь известную долю чувствительности; если вы затратите ее на рассматривание тридцати прекрасных картин, вам уж не придется затрачивать ее на оплакивание умершей, обожаемой вами любовницы.

[2] В светотени и в колорите.

[3] См. примечание к стр. 60.

тийцев за всем тогда известную их скупость, говорила, что одежду у них на картинах выбирают и кроят экономно. Эта школа не отличается рельефностью фигур или их красотой. Лица фигур с крупными чертами, в которых мало, однако, идеального; это потому, что Флоренция долго не имела хороших греческих статуй. Она поздно увидела Венеру Медицейскую, и лишь в наши дни великий герцог Леопольд дал ей Аполлино и Ниобею. О флорентийцах, в этом отношении, можно только сказать, что они копировали природу довольно верно и что кое-кто из них умел заимствовать из нее с выбором.

Большой изъян этой школы — недостаток экспрессии; сильная ее сторона, — фамильное, так сказать, достояние всех ее мастеров, — рисунок. Их натолкнул на совершенствование в этой области национальный характер, не столько страстный, сколько точный и внимательный к деталям. Благородство очертаний, правдоподобие, историческая точность на ряду с знанием законов рисунка, украшают собой их картины. Это потому, что Флоренция издавна была столицею мысли. Данте, Боккаччо, Петрарка, Маккьявелли и множество других славных умов, собранных при дворе Медичи или созданных политическими распрями, распространили там просвещение. Художники либо сами были людьми просвещенными, как Микеланджело, Леонардо, Фрате, Бронцино, либо принуждены были, боясь критики, советоваться с другими. На берегах Арно безнаказанно не могли бы изобразить гостей на брачном пиру в Кане Галлилейской разодетыми по последней моде.[1]

В Париже об основных недостатках этой школы можно составить себе представление по картине Сальвиати: «Иисус и св. Фома»,[2] или довольствуясь замечанием, что за исключением чувствительности она во всем противоположна голландцам.

Римская школа отличалась величественностью благодаря Колизею и другим руинам; Венеция — сладострастна; Флоренция — полна знаний; Корреджо — нежен:

La terra molle e lieta e dilettosa,
Simili a se gli abitator produce.

Tasso I, 62.

ГЛАВА XXXVI

ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ ВО ФЛОРЕНЦИИ

Микеланджело сказал, сравнивая живопись фресковую и живопись маслом, что эта последняя — только игра. Это два разных дарования. Фресковая живопись стремится достигнуть

---

[1] «Брак в Кане» Паоло Веронезе.
[2] В бывшем музее Наполеона, № 1154.

больших результатов, чем живопись маслом, в меньшей степени следуя природе.

Штукатур подготовляет кусок потолка; его надо заполнить в тот же день; известка вбирает в себя краску; после этого на ней нельзя уже больше работать. Этот вид искусства не терпит ни промедления, ни поправок. Художник вынужден работать быстро и хорошо, что всегда представляет собой величайшую трудность.[1]

Храмы и дворцы во Флоренции показывают, что многие ее художники эту трудность великолепно преодолели.

Что касается тех колоссальных произведений, которые в XVII веке, когда искусство близилось уже к упадку, называли quadri di machina (механические картины), то флорентийцев упрекали в том, что они недостаточно искусно группируют свои фигуры и изображают слишком много персонажей. Но эти огромные картины, которыми прославились Пьетро да Кортоне и Ланфранко,[2] образуют низший по существу вид искусства. Это примерно то же, что стилистические красоты в официальных документах. Звучная и туманная болтовня в них довольно неуместна, тогда как небесная чистота Вергилия показалась бы убогой.

ГЛАВА XXXVII

РАЗНИЦА МЕЖДУ ФЛОРЕНЦИЕЙ И ВЕНЕЦИЕЙ

Венецианская школа как будто возникла просто из внимательного наблюдения явлений природы и почти механического, отнюдь не продуманного воспроизведения тех ее образов, которые пленяют ваш взор. Наоборот, оба светила флорентийской школы, Леонардо да Винчи и Микеланджело, любили доискиваться причин тех явлений, которые они переносили на полотно.[3] Их преемники следовали больше их предписаниям, чем природе. Это далеко не соответствовало мысли Леонардо, согласно которой наука состоит лишь в том, чтобы вникать в необходимые условия явлений.

Так как метод рассуждения, согласно которому преподавались правила, оказывался ложным, художники почти никогда не улавливали истинной мысли учителя. То немногое, что из нее

---

[1] Примером, в Париже, может служить плафон галлереи антиков. Названная способность — самое трудное на славном военном поприще.

[2] Пьетро да Кортоне умер в 1669 г.; Ланфранко в 1647 г. Это то же, что в музыке Паэр.

[3] Почему г. Г. в Париже, рисуя целый пук сирени на портрете красавицы-герцогини де Б***, не додумался прикрепить к своему холсту ветку сирени и отойти на десять шагов?

было усвоено, привело к тому, что разные Вазари, вместо того чтобы быть бездарными на свой собственный лад, стали отвратительны, доведя до предела недостатки учителя. Следует глубоко знать человеческую природу вообще, а не дарование какого-нибудь одного определенного человека. Правда, что первая из этих задач требует столько же ума, сколько вторая — терпенья.

Несмотря на свою ученость, или, вернее, именно благодаря ей, флорентийская школа блистала лишь одно мгновение. Еще при жизни Микеланджело, около 1530 года, Вазари и его соумышленники гордо заняли место великих людей;[1] но обратимся к эпохе расцвета.[2]

---

[1] Совершенно такой же переворот совершается теперь в музыке. Разные Мейеры, Вейгли, Паэры гордо сменяют Чимароз и Буранелло.

[2]	Род.	Умер	Занимали престол	от	до
Микеланджело	1475	1564	Александр VI	1492	1503
Леонардо	1452	1519	Юлий II	1503	1513
Фрате	1475	1517	Лев X	1513	1521
Андреа дель Сарто	1486	1531	Людовик XII	1498	1515
Понтормо	1494	1557	Франциск I	1515	1547
Даниэле да Вольтерра, лучший подражатель Микеланджело	1509	1566	Генрих VIII	1509	1547
Франчабиджо	1482	1525			
Россо	1494	1525			
Сальвиати	1510	1563			
Бронцино	1502	1572			
Аллори	1535	1607			

КНИГА ТРЕТЬЯ

ЖИЗНЬ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Odi profanum vulgus

ГЛАВА XXXVIII

ПЕРВЫЕ ГОДЫ ЖИЗНИ

Я выехал из Флоренции верхом в прекрасный весенний день, на рассвете; я спустился вниз по Арно до прелестного озера Фучеккьо; поблизости от него находятся развалины небольшого замка Винчи. В кобурах от моих пистолетов спрятаны были гравюры его произведений; я купил их, даже не посмотрев; первое от них впечатление мне хотелось получить в тени очаровательных холмов, среди которых родился старейший из великих художников, ровно за триста сорок лет до моего посещения, в 1454 году.

Он был незаконный сын некоего мессера Пьетро, нотариуса республики, и был очарователен, как истинное дитя любви. С самого раннего детства он вызывал восхищение своих современников. С душой возвышенной и тонкой, исполненный любознательности ко всему новому, жаждущий это новое испытать, он проявлял эти свойства не только в трех видах изобразительных искусств, но также и в математике, в механике, в музыке, в поэзии, в идеологии, не говоря уже о светских искусствах, которыми он владел в совершенстве,—в фехтовании, в танцах, в верховой езде; и эти разнообразные дарования присущи ему были в такой степени, что, какое бы из них он ни пускал в ход, чтобы понравиться, казалось, что только для него одного он и рожден.

Мессер Пьетро, в изумлении от такого необычайного существа, взял несколько его рисунков и показал Андреа Вероккьо, который весьма славился в то время как живописец и скульптор. Андреа не мог поверить, что это сделал ребенок; Леонардо привели к нему; манеры мальчика совершенно покорили его, и вскоре Леонардо стал его любимым учеником. Немного спустя, когда Веррокьо писал в Сан-Сальви, для монахов Валламброзы, картину «Св. Иоанн, крестящий Иисуса», Леонардо нарисовал на ней прелестного ангела.

Однако живопись не поглощала его всецело. Из тупых рассказов его биографов мы знаем, что он занимался также химией

и механикой. Они сообщают, с некоторым стыдом, что Леонардо приходили в голову нелепейшие фантазии. Однажды он пытался, смешивая лишенные запаха вещества, вызывать отвратительные запахи. Эти газы, внезапно распространившись в помещении, где собралось общество, обратили всех в бегство. В другой раз невидимые меха надули воздухом спрятанные пузыри, которые, мало-по-малу, заполнив собою всю комнату, заставили присутствующих удалиться. Он изобрел механизм, с помощью которого, среди ночи, внутренность кровати вдруг поднималась вверх, с немалым ущербом для того, кто на ней спал. Он изобрел также механизм, чтобы пробивать скалы, и еще другой—для поднятия больших тяжестей. У него была мысль приподнять огромное здание церкви Сан-Лоренцо, чтобы перенести его на более величественное основание.

Видели, как на улицах он внезапно останавливался, чтобы зарисовать в своей записной книжке смешные лица, попавшиеся ему навстречу. До нас дошли эти прелестные карикатуры; они лучшие из всех, какие существуют на свете.[1] Леонардо не только выискивал образцы красоты и уродства, но и стремился уловить мимолетное выражение душевных чувств и мыслей. Все причудливое и искаженное особенно привлекало его внимание. Он первый, быть может, проник в ту область искусства, которая основана не на симпатии, а на прихоти самолюбия.[2] Он приглашал к себе на обед простых крестьян и заставлял их хохотать во все горло, рассказывая всякие небылицы и веселые истории. Случалось иногда, что он провожал осужденных до места казни.

Замечательная его красота и чарующие манеры заставляли всех восхищаться этими странностями; и, подобно Рафаэлю, этот счастливейший гений был, повидимому, исключением из правила, вообще очень верного:

Путь к славе никогда цветы не устилают.

Лафонтен.

ГЛАВА XXXIX

ПЕРИОДЫ ЕГО ЖИЗНИ

Должно быть он умел извлекать из своих трудов выгоду, потому что отец его был небогат, а между тем молодой художник, только еще начинавший карьеру, уже держал во Флоренции —

---

[1] Их всего тридцать восемь, — говорит Мариет, — сделанных пером; я их видел в гравюрах работы...

[2] Смеются от удовлетворенного самолюбия, внезапно обнаружив какое-нибудь достоинство, которое слабость другого человека открывает нам в нас самих.

этом Лондоне средних веков — лошадей и слуг, стараясь притом, чтобы лошади его были самыми резвыми и красивыми в городе. Он выделывал на них отчаянные штуки, приводившие в ужас самых бесстрашных любителей, силой он отличался такой, что сгибал без труда подкову.

Жизнь этого великого человека можно разделить на четыре периода.

Молодость, которую он провел во Флоренции; годы, прожитые в Милане, при Лодовико Моро; двенадцать или тринадцать лет, проведенных снова в Тоскане или в странствованиях, после свержения Лодовико; и, наконец, старость и смерть при дворе Франциска I.

Самая ранняя его вещь — вероятно, картон «Адам и Ева, срывающая роковое яблоко», который он нарисовал для португальского короля.

Отец попросил его разрисовать щит одному крестьянину из Винчи. Надо было изобразить на нем либо голову Медузы, либо какое-нибудь страшное животное. Мессер Пьетро совсем забыл про этот щит, когда однажды постучался в дверь к Леонардо; тот просит его обождать, ставит картину так, чтобы она была хорошо освещена, и впускает его. Отец отшатнулся в ужасе: ему показалось, что перед ним настоящая змея, и он убежал в страхе.

Все, что есть самого отвратительного и ужасного в змеях, летучих мышах, крупных болотных насекомых и ящерицах, соединено было в этом чудовище; оно казалось выползшим из расщелины скалы и извергающим свой яд на зрителя.

Но лучше всего, что весь этот ужас собран был путем долгого наблюдения природы. Мессер Пьетро расцеловал сына, и щит был продан за триста дукатов миланскому герцогу Галеаццо.

ГЛАВА XL

ПЕРВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Пусть миланцы клянутся всеми богами, будто Леонардо явился к ним еще в юные годы, — все говорит за то, что до тридцати лет он не покидал прекрасной Флоренции.

Чтобы составить себе представление о его таланте в ту пору, надо посмотреть на «Голову Медузы» в флорентийской галерее. Лицо видно только в ракурсе. Можно подумать, что художник больше старался передать ужасное впечатление от волос дочери Форка, нежели от ее лица. Полны жизни зеленые, шевелящиеся у нее на голове змеи. Сама же она изображена не мертвой, а умирающей: ее тусклые глаза еще не

закрыты; она испускает последний вздох, и видно нечистое дыхание, исходящее из ее рта.

По-иному выразителен относящийся к той же эпохе ребенок в роскошной колыбели, находящийся в Болонье. Много труда вложено в эту картину, где обнажена одна только детская головка; но тут нет ни следа всем знакомого стиля Леонардо.[1] Очень много света, и художнику еще чужда та мудрая экономия, которая впоследствии стала одной из основ его художественной манеры. Такое же впечатление производят «Мария Магдалина» в палаццо Питти, «Мария Магдалина» в палаццо Альдобрандини в Риме, оба «Святых Семейства» — в галерее Джустиниани и в галерее Боргезе и т. д. Посетителям часто предлагают полюбоваться головами Иоанна Крестителя и Иисуса, в той же ранней манере Леонардо. Некоторые из них действительно принадлежат ему.

Вообще говоря, я нахожу больше тонкости, чем красоты, в этих первых его картинах; главное — то, что в них ничего сурового, поражающего иногда в античной красоте[2] и чуждого, повидимому, вкусам Леонардо в течение всей его жизни. Собственный его гений толкал его на поиски современного типа красоты; этим он резко отличается от всех флорентийских художников; он не мог даже заставить себя придать достаточно жесткости фигурам палачей.[3]

Все эти первые головы Леонардо вполне естественно похожи на головы Верроккьо. Складки одежды однообразны, тени слабы; все в целом сухо и мелко, но, несмотря на это, изящно. Таков его ранний стиль.

ГЛАВА XLI

О ТРЕХ СТИЛЯХ ЛЕОНАРДО

Если бы мне пришлось говорить об этих трех стилях, вот мои примеры:

Для первого — «Ребенок в колыбели», в Болонье.

Вторая его манера изобиловала чрезвычайно густыми тенями; я сослался бы на «Мадонну среди скал»[4] и особенно на фигуру Иисуса, благословляющего маленького св. Иоанна.

---

[1] Например в портрете Монны Лизы, в бывшем Музее Наполеона, № 1024.

[2] В «Палладе» из Веллетри, в «Венере Капитолийской», в «Маммее», в «Диане».

[3] Палач, протягивающий голову св. Иоанна Иродиаде (в Флорентийской галлерее), скорей зубоскал, чем палач.

[4] В Королевском музее, № 923, гравюра Денуайе. Обратите внимание в этой картине на форму голов Леонардо.

Его третий стиль почти всецело характеризуется полутенью; он более спокоен, более гармоничен и нежен. Если Леонардо достигает рельефности, так скорей тем, что скупится на освещение, а не тем, что сгущает до крайности тени: взгляните на преступную Иродиаду в флорентийской Трибуне; изящество стиля превозмогает ужас поступка.

ГЛАВА XLII

ЛЕОНАРДО В МИЛАНЕ

Три школьника, возбужденные прекрасными пассажами из Тита Ливия, умертвили миланского герцога; он оставил после себя восьмилетнего сына под опекой своего брата, знаменитого Лодовико Моро. Этот государь, не скрывая, стремился наследовать своему питомцу и действительно кончил тем, что его отравил.

Лодовико видел, какой славы достигли Медичи во Флоренции, покровительствуя искусствам. Ничто так не скрывает деспотизма, как слава. Он пригласил всех знаменитых людей, каких только мог найти. Он их собрал, по его словам, чтобы дать воспитание племяннику. Этот человек в непрерывных празднествах искал себе отдыха от коварной политики, которую он всегда вел.[1] Особенно любил он музыку и лиру, инструмент, славившийся у древних, но представляющий собою не больше, как жалкую гитару. Говорят, что Леонардо в первый раз появился при миланском дворе на каком-то публичном состязании лучших в Италии мастеров игры на лире. Он принес с собой лиру собственного образца, сделанную им из серебра, соответственно новооткрытым законам акустики, и имевшую форму конской головы. Он выступил с импровизацией, аккомпанируя сам себе; из диспута вышел он победителем и умно рассуждал о всякого рода предметах; он очаровал весь город, собравшийся во дворец к герцогу, который взял его к себе на службу.

---

[1] «Я видел в павийском картузианском монастыре, столь знаменитом своими мраморными надгробиями, прекрасную могилу основателя монастыря, Галеаццо Висконти; с краю лежит статуя Лодовико Сфорца, прозванного Моро, который умер во Франции в замке Лош... Этот человек столь прославился в нашей истории своими жестокостями, что я с интересом рассматривал его лицо, которое вполне благообразно и могло бы принадлежать лучшему человеку в мире; пусть физиономисты сделают из этого свои выводы» (Де Брос, 1,106).

Лодовико написал папе, что его мучат угрызения совести, лишающие его сна и покоя. Папа дал ему полное отпущение грехов, под условием, что он исповедуется в них своему духовнику и принесет приличный дар церкви. Лодовико подарил свое именно Sforzesca, на Тичино, где я прочел эту переписку в подлиннике. (Примечание сэра W. И.)

Вести диспут в салоне — довольно смешно, пожалуй, но в XV веке человечество было еще молодо. Сам двор для одаренного человека представлял еще привлекательность, которую теперь он утратил; он совершенствовал общество, теперь он его лишь стесняет. Так я объясняю склонность изящного Леонардо к обществу коронованных особ.

В Милане он быстро вошел в моду, стал законодателем празднеств Лодовико и у миланских синьоров, которые, со своей стороны, устраивали их для своего герцога, главным инженером по орошению, скульптором, изваявшим конную статую, воздвигнутую герцогом в честь своего отца, [1] и, наконец, живописцем, изобразившим обеих его любовниц.

ГЛАВА XLIII

ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ ЛЕОНАРДО ПРИ ДВОРЕ ЛОДОВИКО

Чечилия Галлерани и Лукреция Кривелли, две самых красивых женщины в Милане, принадлежали к лучшим фамилиям. Портрет Чечилии, писавшей приятные стихи, прежде находился у маркиза Бонезаны. Мне удалось найти только копию его в Амброзианской библиотеке. Что касается Лукреции, то возможно, что это та женщина в красной, затканной золотом одежде, с бриллиантом на лбу, которую можно видеть в Париже. [2]

В рукописях Леонардо [3] сохранился черновой набросок его письма к Лодовику Сфорца, с подробным описанием всех ее достоинств. Письмо это написано [4] справа налево — простейший

---

[1] «Я начал работу над статуей 23 апреля 1490 г.», говорит Леонардо.

[2] В Музее, № 1025.

[3] Рукопись Леонардо, Codice Atlantico, 382.

[4] «Havendo Sor mio Ill. visto et considerato oramai ad sufficientia le prove di tutti quelli che si reputano maestri et compositori d'instrumenti bellici; et che le inventione et operatione de dicti instrumenti non sono niente alieni dal comune uso: mi exforserò, non derogando a nessuno altro, farmi intendere da Vostra Excellentia: aprendo a quello li secreti miei: et appresso offerendoli ad ogni suo piacimento in tempi opportuni sperarò cum effecto circha tutte quelle cose, che sub brevità in presente saranno qui di sotto notate.

I. Ho modo di far punti (ponti) leggerissimi et acti ad portare facilissimamente et cum quelli seguire et alcuna volta fuggire li inimici; et altri securi et inoffensibili da fuoco et battaglia: facili et commodi da levare et ponere. Et modi de arderi et disfare quelle de linimici.

II. So in la obsidione de una terra toglier via laqua de'fossi et fare inifiniti pontighatti: a scale et altri instrumenti pertinenti ad dicta expeditione.

III. Item se per altezza de argine o per fortezza de loco et di sito non si pottesse in la obsidione de una terra usare lofficio delle bombarde: ho modo di ruinare ogni roccia o altra fortezza se gia non fusse fondata sul saxo.

способ защищаться от любопытных, всегда применявшийся Леонардо, быть может, единственно из страсти его ко всему, что оригинально.

Эти тридцать томов рукописей и рисунков, захваченные в Милане в апреле 1796 года,[1] проливают яркий свет на жизнь автора, хотя и нельзя сказать, чтобы они были очень интересны. Леонардо не пришла в голову, подобно Бенвенуто Челлини, счастливая мысль публично исповедаться. В этом случае он прославился бы гораздо больше. Воспоминания здесь выражены по большей части в рисунках. Я отыскал только один анекдот, довольно посредственный, который тем не менее привлекает внимание, потому что на полях стоят слова: вол, лгун, упрямец, обжора, ladro, bugiardo, ostinato, ghiotto; хочется узнать, кто эта достойная личность. «Якопо поступил ко мне, когда ему было десять лет». Леонардо рассказывает тут мошенниче-

---

IV. Ho anchora modi de bombarde commodissime et facili ad portare: et cum quelle buttare minuti di tempesta: et cum el fumo de quella dando grande spavento al inimico cum grave suo danno et confusione.

V. Item ho modi per cave et vie strette e distorte facte senz'alcuno strepito per venire ad uno certo... che bisognasse passare sotto fossi o alcuno fiume.

VI. Item fatio carri coperti sicuri ed inoffensibili: e quale entrando intra ne linimici cum sue artiglierie, non è si grandi multitudine di gente darme che non rompessino: et dietro a questi poteranno seguire fanterie assai inlesi e senza alchuno impedimento.

VII. Item occorrendo di bisogno farò bombarde mortari et passavolanti di bellissime et utili forme fora del comune uso.

VIII. Dove mancassi le operazione delle bombarde componerò briccole manghani trabuchi et altri instrumenti di mirabile efficacia et fora del usato: et in somma secondo la varietà de'casi componerò varie et infinite cose da offendere.

IX. Et quando accadesse essere in mare ho modi de'molti instrumenti actissimi da offendere et defendere: et navali che faranno resistentia al trarre de omni grossissima bombarda: et polveri o fumi.

X. In tempo di pace credo satisfare benissimo a paragoni de omni altro in architettura in composizione di edifici et pullici et privati: et in conducere aqua da uno loco ad un altro.

Item conducerò in sculptura de marmore di bronzo et di terra: similiter in pictura ciò che si possa fare ad paragone de omni altro et sia chi vole.

Ancora si poterà dare opera al cavallo di bronzo che sarà gloria immortale et eterno onore della felice memoria del Sre vostro Padre, et de la inclyta Casa Sforzesca.

Et e alchune de le sopra dicte cose ad alchuno paressino improssibili et infactibili, me ne offero paratissimo ad farne experimento in el vostro parco, o in qual loco piacerà a Vostra Excellentia ad la quale umilmente quanto più posso me raccommando, etc».

[1] И возвращенные, благодаря битве при Ватерлоо, туда, где они находились раньше. Их передал Амброзианской библиотеке Галеаццо Арконато. Карл I, английский король, предлагал до тысячи испанских дублонов (60.000 фр.) за самый большой из этих томов.

ские проделки Якопо, который обокрал его так же, как обокрал он Марко и Джанантонио, его учеников, — вероятно, Марко д'Оджоне и Дж. Бельтраффио. Леонардо прибавляет: «Кроме того, 26 января следующего 1491 года, когда я находился у синьора Галеаццо ди Сан-Северино, чтобы сделать приготовления для турнира, который он устраивал, и когда некоторые из его слуг, скинув одежду, примеряли костюмы дикарей, которые я хотел показать на этом празднике, Якопо ловко подобрался к кошельку одного из них, лежавшему на кровати, и похитил деньги».

Любимец Лодовико Моро, умевшего разбираться в людях, уважаемый обществом как один из гениев славной Флоренции, просвещавшей Ломбардию, Леонардо с радостью отдавался поразительной продуктивности своего дарования и выполнял одновременно двадцать различных работ. Ему было тридцать лет, когда он появился при этом блестящем дворе, и покинул он миланскую область только после падения Лодовико, спустя семнадцать лет.

ГЛАВА XLIV

ЖИЗНЬ ХУДОЖНИКА

В течение своего долгого пребывания в Милане он написал мало. Легко проследить на всем протяжении его жизни плоды первоначального обучения его у Верроккьо. Подобно своему учителю, он охотнее рисовал, чем писал красками. В рисунке и в выборе фигур он любил не столько полноту и выпуклость контуров, как у Рубенса, сколько изящество и одухотворенность, как у Франча.[1] Лошади и схватки солдат постоянно выходили из-под его пера. Анатомию он изучал всю свою жизнь. Вообще он больше трудился над усовершенствованием искусства, чем над приумножением его образцов.

Его учитель был искусный ваятель, как это доказывают «Святой Фома» во Флоренции и «Конь» у церкви Сан-Паоло в Венеции. Едва прибыв в Милан, Леонардо уже приказывает готовить глину и принимается лепить колоссальных размеров коня. Он усердно занимается геометрией, выполняет огромные работы по военной механике и гидравлике. Под знойным небом Миланской области он снабжает водой все отдаленнейшие участки ее равнин. Ему обязаны мы, путешественники, восхитительными пейзажами, где с плодородием и мощной зеленью передних планов могут соперничать лишь причудливые очертания

[1] В Музее, № 944.

снежных гор, образующих, на расстоянии нескольких миль, редкий по красоте горизонт. Леонардо изгнал из построек готический стиль; он руководил Академией живописи; но посреди стольких дел написал только «Тайную Вечерю» в монастыре Делле-Грацие.

ГЛАВА XLV

ЛЕОНАРДО В МОНАСТЫРЕ ДЕЛЛЕ ГРАЦИЕ

Не могу себе представить, чтобы вы не знали этой картины; это оригинал превосходной гравюры Моргена.

Нужно было изобразить тот трогательный момент, когда Иисус, если его рассматривать только как молодого философа, окруженного, незадолго до смерти, своими учениками, сказал им с глубоким чувством: «Истинно говорю вам, что один из вас предаст меня». Столь любящее сердце было, должно быть, глубоко уязвлено при мысли, что в числе двенадцати избранных им друзей, вместе с которыми он скрывался от несправедливого преследования и которых в этот день он захотел собрать за братской трапезой — эмблемой единения душ и вселенской любви, которую он желал водворить на земле, — что в их числе нашелся все же предатель, решивший за деньги выдать его врагам. Столь возвышенная и нежная скорбь, чтобы найти себе выражение в живописи, требовала простейшего размещения частей, которое позволило бы вниманию вполне сосредоточиться на словах Иисуса, произносимых им в эту минуту. Нужно было придать большую красоту головам учеников и редкое благородство всем их движениям, чтобы дать почувствовать, что вовсе не низменный страх смерти вызывал скорбь у Иисуса. Если бы он был человеком грубым, он не стал бы терять времени, предаваясь опасной мечтательности, а заколол бы Иуду кинжалом или, по крайней мере, бежал бы с преданными ему учениками.

Леонардо да Винчи ощутил всю небесную чистоту и глубокую чувствительность, которые характерны для действий Иисуса в этот момент; удрученный несравненной низостью столь гнусного поступка и видя, что люди до такой степени злы, он перестает дорожить жизнью и находит более для себя отрадным предаться божественной грусти, наполняющей его душу, нежели заботиться о сохранении горестной жизни, которую пришлось бы и впредь проводить вместе с неблагодарными. Иисус видит, что его теория вселенской любви опровергнута. «Я ошибся, — думает он, — я судил о людях по себе». Он так растроган, что, обращая к ученикам эти горестные слова: «Один из вас предаст меня», он не в силах взглянуть ни на одного из них.

Он сидит за длинным столом, одна сторона которого, противоположная окну и обращенная к зрителю, оставлена пустой. Св. Иоанн, тот из учеников, которого он любил больше всех, сидит по правую руку от него; рядом с Иоанном — св. Петр; за ним — бессердечный Иуда.

Благодаря тому, что одна сторона стола осталась незанятой, зритель свободно охватывает взором все персонажи. Выбран момент, когда Иисус договаривает свои горькие слова, и первый порыв негодования выражается на всех лицах.

Иоанн, удрученный тем, что он узнал, прислушивается, однако, с некоторым вниманием к словам Петра, который с жаром сообщает ему свои подозрения относительно одного из апостолов, сидящего справа от зрителя.

Иуда, наполовину обернувшись, старается рассмотреть Петра и узнать, о ком так горячо он говорит, и в то же время он принимает уверенный вид и готовится решительно отвергать всякие обвинения. Но он уже разоблачен. Св. Иаков Алфеев, протянув руку через плечо св. Андрея, предупреждает Петра, что предатель — с ним рядом. Андрей с ужасом глядит на Иуду. Св. Варфоломей, сидящий в самом конце стола, слева от зрителя, встал, чтобы лучше рассмотреть предателя.

Слева от Христа св. Иаков клянется, что он ни в чем неповинен, делая жест, свойственный всем народам; он раскинул руки и выставил беззащитную грудь. Св. Фома встает с места, быстро подходит к Иисусу и, подняв вверх палец правой руки, как будто спрашивает спасителя: «Один из нас?» Это одна из вынужденных подробностей, которые напоминают нам, что живопись—искусство земное. Жест этот был необходим, чтобы объяснить черни данное положение, чтобы она поняла, какие слова были произнесены. Но в нем нет того душевного благородства, которым должны отличаться друзья Иисуса. Что из того, что он сейчас будет предан одним или двумя из своих учеников? Нашлась черная душа, решившаяся предать столь любимого учителя; вот, конечно, мысль, которая удручает каждого из них; а вслед за ней возникает другая мысль: «Я больше его не увижу», и третья: «Как спасти его?»

Св. Филипп, самый младший из апостолов, со всей простотой и искренностью подымается с места, чтобы поклясться в своей верности. Св. Матфей повторяет ужасные слова св. Симону, который отказывается поверить им. Св. Фаддей, который их повторил ему первый, указывает ему на св. Матфея, слышавшего их так же, как и он. Св. Симон, последний из апостолов справа от зрителя, как будто восклицает: «Как можете вы говорить такую ужасную вещь!»

Но чувствуется, что все, кто окружает Иисуса, — лишь

ученики, и, осмотрев по порядку всех действующих лиц, взор вскоре возвращается к их божественному учителю. Благородная скорбь, которая его удручает, заставляет сжаться сердце. Душа созерцает одно из великих бедствий человечества — предательство под видом дружбы. Чувствуется, что недостает воздуха, чтобы дышать; недаром художник изобразил отворенными и двери и оба окна в глубине помещения. Глаз видит в отдалении мирный деревенский пейзаж, и этот вид успокаивает. Сердце нуждается в безмолвном покое, который царил вокруг Сионской горы и где любил поэтому собирать учеников Иисус. Вечерний свет, угасающие лучи которого падают на пейзаж,[1] окрашивает его грустью, соответствующей состоянию зрителя. Он ясно понимает, что это последний вечер, который проведет на земле друг человечества. Завтра, лишь только солнце зайдет, он перестанет жить.

Несколько человек будут одного со мною мнения относительно этого дивного произведения Леонардо да Винчи, большинству же мои мысли покажутся вычурными; я прекрасно сознаю это. Прошу это большинство закрыть книгу. Если мы лучше узнаем друг друга, наша взаимная антипатия лишь усилится. Можно без труда найти в других обзорах истории живописи более точные описания, в которых тщательно отмечен цвет плащей и одежды каждого из учеников;[2] если угодно, можно любоваться тем, как замечательно переданы складки на скатерти.

ГЛАВА XLVI

ВЫПОЛНЕНИЕ

Если был когда-нибудь человек, предназначенный от природы к разработке такого сюжета, так это Леонардо да Винчи. Он обладал редким благородством рисунка, более поражающим, чем у самого Рафаэля, потому что к благородству он совсем не примешивает выражения силы. Ему свойствен был меланхолический и нежный колорит, богатый тенями, без блеска в ярких красках, изумительный в смысле светотени, — колорит, который следовало бы изобрести для такого сюжета, если бы он уже не существовал. Самые его недостатки не портят дела, ибо благородству не вредит некоторая сухость рисунка и тени металлического оттенка.[3] Если, наконец, принять во внимание

[1] Now fades the glimmering landscape on the sight (Грей).

[2] «Del Cenacolo» и т. д. Джузеппе Босси, 1812.

[3] Даже известная доля мелочности — свойства, противоположного великодушию и доверию к людям, — не вредит благородству изображения. Это ясно проявляется в литературе. Соблюдать благопристойность в отно-

колоссальные размеры фигур и величину картины, имеющей тридцать один фут четыре дюйма в ширину и пятнадцать футов восемь дюймов в высоту, то нельзя будет не согласиться, что она должна была составить эпоху в истории искусств, и мне простят, если я еще задержусь на ней.

Винчи, обладая душой скорее возвышенной, нежели страстной, никогда не упускал случая облагородить своих персонажей, внося крайнюю утонченность и отделку в здания, обстановку и украшения, которыми он их окружал.[1] Человек восприимчивый и способный размышлять по поводу живописи с удивлением отметит, что маленькие голубые полоски, пересекающие белую поверхность скатерти, и тонкое, правильное, простое убранство комнаты, где происходит эта умилительная сцена, усиливают общее впечатление благородства. В этом и состоят средства живописи. Не ничтожен ли сам по себе небольшой кусочек металла, носящий название типографского знака? Он свергает тиранов с трона.

ГЛАВА XLVII

ИМЕНА ПЕРСОНАЖЕЙ

Под старинной копией «Тайной Вечери» в Понте Каприаска я нашел латинскую надпись, перечисляющую имена апостолов, начиная с того, который стоит слева от зрителя.

Св. Варфоломей, св. Иаков Алфеев, св. Андрей, св. Петр, Иуда, св. Иоанн, Иисус, св. Иаков Зеведеев, св. Фома, св. Филипп, св. Матфей, св. Фаддей, св. Симон.

Такой порядок их довольно правдоподобен. Я хочу сказать, что эта надпись существовала уже, вероятно, под подлинной фреской и что, кроме того, два или три апостола, которых нетрудно узнать по их признакам, приводимым в Евангелии или у древних писателей, на картине занимают те самые места, которые указывает им надпись. Копия в Понте Каприаска отличается легкостью.

Старинное местное предание сообщает, что она выполнена была блестящим молодым человеком родом из Милана, который бежал из Милана и укрылся в Понте Каприаска в 1520 году. Он получил возможность возвратиться в Милан через некоторое

шении всякой критики — одно из свойств очень благородного стиля. Это бросается в глаза в манерах французов, в крайней холодности высшего света; крайнее тщеславие — это возврат к детству цивилизации, когда люди всегда ходили вооруженными. Стоит переехать Рейн, как этот порок исчезает.

[1] Levan di terra al ciel nostr'intelletto.

Петрарка.

время после окончания этой копии. Высшие лица городка хотели оплатить его работу. Он долго отказывался; вынужденный, наконец, принять семьдесят скудо, он вышел на площадь и роздал эти деньги беднейшим жителям. Кроме того он пожертвовал храму, где провел за работой время своей ссылки, красный шелковый пояс, который он обычно носил, и им до сих пор там пользуются в большие праздники.

Не взирая на это предание и пояс, знатоки полагают, что эта «Тайная Вечеря» написана Пьетро Луини, сыном знаменитого Бернардино, и что она не может быть старше 1565 года.

ГЛАВА XLVIII

ВРЕМЯ СОЗДАНИЯ «ТАЙНОЙ ВЕЧЕРИ»

Когда в 1495 году плохонький живописец Монторфано написал в углу трапезной монастыря Делле Грацие «Иисуса, распятого посреди двух разбойников», Лодовико Моро, сделавшийся после смерти племянника миланским герцогом, пожелал, как говорят, чтобы Леонардо присоединил с одной стороны портрет его самого, а с другой — портрет его жены и детей. То, что сохранилось от этих портретов, — слишком посредственно, чтобы их можно было приписать Леонардо.

Нашли счетную книгу архитектора, выполнявшего по приказанию Лодовико работы в монастыре Делле Грацие. На листе 17-м там можно прочесть: «1497. Item per lavori facti in lo refectorio dove dipinge Leonardo gli apostoli con una finestra lire 37, 16 s.».[1]

Фра Лука Пачоло, геометр и близкий друг Винчи, оставил нам свидетельство, что в 1488 году художник закончил свою картину.

Леонардо шел тогда сорок шестой год.

ГЛАВА XLIX

СЛЕДЫ ПОДГОТОВИТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ЛЕОНАРДО ДЛЯ «ТАЙНОЙ ВЕЧЕРИ»

Итальянская проза до Альфьери постоянно впадает в пустословие. Для тех, кто читает по-итальянски, выискивать точный смысл среди этого океана певучих слов — истинная мука. Желание блеснуть умом, приниженность, отнимающая всякую охоту писать ясно о трудных предметах, любовь государей

---

[1] «За выполненную работу в трапезной, где Леонардо пишет апостолов, и за окно — 37 ливров, 16 сольдо».

ЛЕОНАРДО ДА-ВИНЧИ *«ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ»*

к расплывчатому стилю,[1] обилие синонимов, подавляющих этот язык,—все ввергало его в этот тяжкий порок. Мне следовало бы предпослать всякие «может быть» или «как говорят» всем сколько-нибудь точным данным, которые я извлек из нескольких сотен книг относительно старой живописи. Сведение, которое я только что привел, дано Фра Пачоло в следующих выражениях: «Леонардо своей дивной рукой уже выразил величественный образ пламенной жажды нашего спасения в достойном и почтенном месте духовной и телесной трапезы святого храма Делле Грацие, которому отныне должны будут уступить первое место все образы Апеллеса, Мирона и Поликлета». Невольно припоминается тот любитель выпить, который, увидев, как спотыкается один из приятелей, воскликнул:

Таков, увы, печальный наш удел:
Со мною в воскресенье будет то же.

Также будет казаться и наше остроумие через триста лет.

Дж. Б. Джиральди издал в 1554 году рассуждение о том, как следует писать романы и комедии; там есть следующее место: «Драматический писатель должен следовать примеру знаменитого Леонардо да Винчи. Этот великий художник, когда ему надо было ввести какой-нибудь персонаж в одну из своих картин, прежде всего допытывался о его свойствах у себя самого: должен ли он иметь благородный вид или низкий; быть веселого нрава или сурового, в тревожном настроении или спокойном; стар он или молод, справедлив или зол. Ответив, после долгих размышлений, на эти вопросы, он отправлялся в места, где собирались обычно люди подобного характера. Он внимательно наблюдал их привычные движения, их выражение лиц, манеру держать себя; и всякий раз, как он находил малейшую черту, которая могла бы ему пригодиться для картины, он ее зарисовывал в записной книжке, которую всегда носил при себе. Когда, после множества таких прогулок, он находил, что собранного материала достаточно, он наконец брался за кисть.

Мой отец, человек весьма любознательный по части таких вещей, рассказывал мне тысячу раз, что именно такой способ применял он главным образом для знаменитой своей миланской картины.

Винчи закончил Христа и одиннадцать апостолов, но у Иуды написан был только корпус: головы все еще не было, и работа вовсе не подвигалась. Настоятель, которому надоело видеть трапезную загроможденной всеми принадлежностями работы живописца, пожаловался герцогу Лодовико, который щедро

[1] История испанской литературы при Филиппах; стиль иезуитов.

платил Леонардо за его труд. Герцог призвал художника к себе и сказал ему, что удивляется такой медленности его работы. Винчи ответил, что он в свою очередь удивлен словами его светлости, потому что в действительности дело обстоит так, что не проходит и дня, чтобы он не проводил полных двух часов в работе над картиной.

Когда монахи вторично явились с жалобами, герцог передал им ответ Леонардо. «Государь,—сказал ему аббат, — остается дописать одну только голову — у Иуды; но вот прошло уже больше года, как он не только не притронулся к картине, но даже ни разу не явился взглянуть на нее». Разгневанный герцог приказывает снова позвать Леонардо. «Да разве монахи смыслят что-нибудь в живописи? — отвечает ему тот. — Они правы, я давно уже не заглядывал к ним в монастырь, но они ошибаются, утверждая, что я не затрачиваю ежедневно по меньшей мере двух часов на эту работу». — «Как это так, если ты не заходишь туда?». — «Да будет известно вашей светлости, что мне осталось написать только голову Иуды, этого отъявленного, известного всему свету негодяя. Нужно ведь придать ему выражение лица, которое вполне соответствовало бы его подлости; вот почему я уже целый год, а может быть и больше, каждый день, утром и вечером, отправляюсь в Боргетто, где, как известно вашей светлости, проживает весь сброд вашей столицы; но я не мог еще отыскать злодея, лицо которого отвечало бы моему замыслу. Как только я найду такое лицо, я в один день закончу картину. Но если поиски мои будут напрасны, я возьму черты лица самого настоятеля, который приходит сюда жаловаться на меня вашей светлости и который, кстати сказать, вполне соответствует моей цели. Только я все не решался выставить его в смешном виде в его собственном монастыре».

Герцог расхохотался, увидев, как глубоко обдумывает Винчи свои работы, понял, почему его картина возбуждала уже всеобщий восторг. Спустя несколько дней Леонардо повстречал физиономию как раз такую, какую он искал, и тут же на месте зарисовал ее черты, которые, будучи присоединены к тому, что он успел собрать за год, позволили быстро закончить фреску. Точно так же и драматический писатель...» и т. д.

Такова была обычная практика великих итальянских художников. Еще в наши дни Аппиани, последний из мастеров фресковой живописи, получив приказание изобразить в миланском дворце «Четыре части света, пробужденные подвигами Наполеона», с неделю, помнится мне, просидел сложа руки, рассматривая львиную шкуру. Когда я выразил ему свое удивление, он мне ответил: «Вы хотите, чтобы я, как художник, лгал? Сколько я видел львиных шкур в своей жизни? Обращал ли

я на них какое-нибудь внимание? Нет, эту шкуру я напишу, только имея перед глазами натуру».

Леонардо приготовил, как говорят, для своей картины картон того же размера. Он сделал наброски, в уменьшенном виде, для каждой головы. Головы св. Петра и Иуды, находящиеся в парижских рукописях, издал Джерли.[1] Уверяют также, что Леонардо написал отдельно фигуры каждого из двенадцати апостолов и Иисуса. Эти ценнейшие картины принадлежали сперва графам Арконати и переходили часто из одних рук в другие; наконец, в 1740 году они были куплены неким г-ном Одни, английским консулом.

Ломаццо сообщает, что Леонардо эти же самые головы написал пастелью. Знаменитая художница Анжелика Кауфман говорила, что головы апостолов, но не Иисуса, попали из Рима в Англию, где она видела их и где два английских художника приобрели их в конце XVIII века.

Покойный г. Мусси, библиотекарь Амброзианской библиотеки в Милане, считал, что ему принадлежит голова Христа, написанная Леонардо пастелью. Анжелика Кауфман, которой он показал ее, признала, что это подлинник и что написан он в том же стиле, что и апостолы. Эта голова—без бороды, и ею широко воспользовался Меттеини, автор рисунка, выгравированного Моргеном; потому что в оригинале голова Иисуса не настолько видна, чтобы можно было ее срисовать. Но только из уважения к старинным копиям на гравюре прибавлены признаки бороды.

После бесконечных приготовлений Леонардо написал «Тайную Вечерю» маслом, пользуясь тут способом, который только что был открыт Яном из Брюгге, способом, допускающим поправки, колебания, поиски лучшего,—все, что так соответствовало его характеру. Фреска, где надо спешить, довольствоваться сделанным кое-как, больше подходит Микеланджело или Лафранко, талантам решительным. Леонардо, казалось, испытывал трепет, когда брался за кисть.

Выбор, сделанный им в данном случае, будет вечно вызывать сожаления; тогда как в одном конце трапезной ничтожная фреска Монторфано поражает глаз кричащей свежестью своих красок, в другом ее конце сторож показывает вам на стене какие-то неясные очертания. Это—«Тайная Вечеря» Леонардо да Винчи.

Оригинальный во всем, он применил краски с слишком слабым раствором масла. Этот способ приготовления, лишающий масляную краску ее прочности, вместе с тем предохраняет

---

[1] Gerli, in-fol., по-итальянски и по-французски, Милан, 1784, у Галеацци

картины от пожелтения, что и можно заметить в единственной части картины, которая не была подновлена, в кусочке неба, еще сияющем в глубине картины, позади головы Иисуса.

Все основания для разрушения словно объединились по воле жестокого случая против этого величайшего из шедевров. Винчи, в качестве подготовки, покрыл стену особым составом, который уже через несколько лет начал облупливаться. Стена была сложена из плохого материала, монастырь был построен в низине, а трапезная к тому же — в самой низкой части ее, так что при каждом наводнении в Миланской области этот зал заливало.

ГЛАВА L

Знаменитый Маттео Банделло, которого наш очаровательный Франциск I сделал епископом за то, что он хорошо рассказывал, влагает пятьдесят восьмую новеллу своего сборника в уста Леонардо. Он посвящает эту новеллу Дженовеве Гонзага и начинает так:

«Во времена Лодовико несколько дворян, находившихся в Милане, сошлись однажды в монастыре Делле Грацие, в трапезной отцов доминиканцев. Они в молчании наблюдали за Леонардо да Винчи, который заканчивал тогда свою чудесную картину, изображающую «Тайную Вечерю». Этот художник очень любил, чтобы те, кто видел его произведения, свободно высказывали ему свое мнение о них. Он часто приходил па заре в монастырь Делле Грацие; я это видел своими глазами. Он взбегал на свои подмостки. Там, позабыв все на свете вплоть до пищи, он не выпускал из рук кисти с восхода солнца до того часа, когда глубокий мрак делал совершенно уже невозможным продолжение работы. А иной раз он три, четыре дня не прикасался к ней и лишь заходил на часок-другой, чтобы, скрестив руки на груди, углубиться в созерцание своих фигур, повидимому, критикуя их про себя. Видел я также, как в жаркий полдень, когда солнце, достигнув зенита, превращает улицы Милана в пустыню, он выходил из цитадели, где лепил из глины колоссальных размеров коня, и направлялся в монастырь кратчайшим путем, не обращая внимания на солнце, и там, торопливо сделав один-два мазка кистью на какой-нибудь из своих голов, тотчас же удалялся.

Но вернемся к нашим дворянам; пока мы наблюдали, как работает Леонардо, кардинал Гурчензе, снимавший в нашем монастыре помещение, зашел в трапезную, чтобы взглянуть на прославленный этот труд. Лишь только Леонардо заметил это, он сошел вниз и приблизился к нему, чтобы приветствовать кардинала, который обошелся с ним как нельзя более почти-

тельно. Стали беседовать о разных вещах, между прочим о превосходстве живописи, и тут многие выразили желание увидеть те античные картины, которые так расхваливают достойные писатели, чтобы быть в состоянии судить, могут ли наши новейшие художники сравниться с древними.

Кардинал спросил у Леонардо, велико ли жалованье, которое он получает при герцогском дворе, на что тот ответил, что обычно он получает содержание в две тысячи дукатов, не считая всевозможных подарков, которыми его светлость все время его осыпает. Кардинал, которому сумма эта показалась немалой, вскоре покинул нас, чтобы вернуться в свои покои.

Тогда Винчи, чтобы показать нам, каким почетом окружали во все времена искусство живописи, рассказал нам историю, которую я запомнил навсегда».

Новелла, которая за этим следует, — анекдот о Фра Филиппо, который Леонардо начинает с насмешек над невежеством кардинала Гурчензе.

Бугати в своей истории, изданной в 1570 году, определенно говорит, что Лодовико Сфорца назначил своему художнику пенсию в пятьсот скудо; но возможно, что жалованье Леонардо было увеличено или что он получал их несколько по разным должностям.

Джованни Паоло Ломаццо, живописец, ослепший в тридцать лет и, несмотря на это, писавший очень веселые и очень посредственные стихи, является также автором лучшего трактата о живописи, какой только до нас дошел. Правда, что толковые замечания надо у него выискивать в океане слов. Вот что находим мы в 9-й главе 1-й книги, написанной около 1560 года:

«Из живописцев нашего времени Леонардо да Винчи, поразительный художник, в своей картине «Тайная Вечеря» придал столько красоты и величия св. Иакову Зеведееву и его брату, что, приступив затем к фигуре Иисуса Христа, он не мог уже возвысить ее до той степени дивной красоты, которая казалась ему нужной. После долгих усилий он попросил совета у своего друга Бернардо Ценале, который ему ответил: «О Леонардо! Последствия допущенной тобой ошибки таковы, что исправить их может один лишь бог, ибо не в твоей власти, как и не во власти кого-либо из смертных, придать персонажу больше красоты и божественности, чем ты придал головам св. Иакова и его брата. Поэтому оставь Христа незаконченным, ибо ты никогда не сделаешь так, чтобы он казался Христом рядом с этими двумя апостолами». И Леонардо последовал его совету, как можно убедиться в этом еще и сейчас, хоть картина совсем уже разрушилась».

ГЛАВА LI

НЕСЧАСТНАЯ СУДЬБА ЭТОЙ КАРТИНЫ

Когда король Франциск I, любивший искусство как итальянец, победоносно вступил в Милан (1515), он задумал перевезти оттуда «Тайную Вечерю» во Францию; он спросил у своих архитекторов, поручатся ли они, что при помощи колоссальных балок и брусьев смогут сохранить стену так, чтобы она не развалилась в дороге, за что никто из них не решился взять на себя ответственность. В наши дни ничего нет проще; сперва перенесли бы картину на полотно.[1]

«Тайная Вечеря» была тогда во всем своем блеске; но уже в 1540 году Арменини сообщает, что она уже наполовину погибла. Ломаццо в 1560 году уверяет, что краски исчезли быстро и что, поскольку оставались лишь контуры, любоваться можно только рисунком.

В 1624 году почти уже не на что было смотреть на этой фреске, говорит картузианский монах Санезе. В 1652 году отцы доминиканцы, находя неудобным вход в трапезную, не постеснялись отрезать ноги у спасителя и сидящих около него апостолов, чтобы расширить входную дверь в это столь почтенное место. Можно себе представить действие ударов молотка на штукатурку, и без того уже везде отставшую от стены. Отрезав нижнюю часть картины, монахи приказали к верхней ее части прибить гвоздями императорский герб, геральдические знаки которого были так пышны, что спускались до самой головы Иисуса.

Судьбою предназначено, чтобы заботы этого сорта людей оказались для наших радостей столь же гибельны, как и их равнодушие. В 1726 году они приняли роковое решение привести в порядок картину при помощи некоего Беллотти, жалкого пачкуна, утверждавшего, что он знает секрет. Он показал его нескольким уполномоченным на это монахам, без труда обманул их и наконец разбил себе перед «Тайной Вечерей» крытый шалаш. Спрятавшись за его парусиной, он осмелился переписать заново всю картину Винчи; он открыл ее затем тупоумным монахам, которые пришли в восторг от могущественного способа оживлять краски. Беллотти, щедро оплаченный, будучи честным шарлатаном, сообщил монахам, в виде благодарности, свой рецепт.

---

[1] Как приказал недавно сделать в Риме император со «Снятием с креста» Даниэле да Вельтерра. Рано или поздно какой-нибудь богатый англичанин окажет ту же услугу фрескам Доменикино в капелле св. Нила.

Единственное, что он пощадил, это небо, прозрачность которого, поистине божественную, он не надеялся, повидимому, передать при помощи своих грубых красок; судите о ней по восхитительному небу на картине Перуджино, в конце музея.

Забавная сторона этой злополучной истории — в том, что похвалы изяществу и тонкости кисти Леонардо продолжались со стороны знатоков как ни в чем не бывало. Некий г. Кошен, художник, по заслугам ценимый в Париже, находил, что эта картина вполне в стиле Рафаэля.

ГЛАВА LII

Поблекли, в свою очередь, и краски Беллотти, и картина, надо думать, была еще раз подновлена клеевыми красками. В 1770 году появилась мысль снова ее реставрировать. Но на этот раз вопрос долго обсуждался среди любителей, и с подобающим вниманием к предмету, как вдруг по рекомендации графа Фирмиана, миланского губернатора и, к тому же, умного человека, не к чести которого следует все это отнести, злополучная картина была доверена некоему г-ну Мацца, который разрушил ее вконец. Нечестивец осмелился скоблить кочергой то немногое, что уцелело от почтенной шелухи, сохранившей след кисти Леонардо; он наложил даже на те части, которые собирался переписать, основной тон, чтобы удобнее расположить свои краски. Люди со вкусом открыто роптали на пачкуна и его покровителя. «Следовало бы, — говорили они, — поручить охрану великих памятников одному из государственных учреждений, столь всегда осмотрительных, столь медлительных в своих решениях, столь любящих старину».

Этому Мацца оставалось дописать только головы апостолов Матфея, Фаддея и Симона, когда настоятель монастыря, всегда спешивший согласиться со всем, чего бы ни пожелало его превосходительство, получил, — увы, слишком поздно, — назначение в Турин. Его преемник, отец Галлони, лишь только взглянул на работу Мацца, остановил его сразу же.

В 1796 году командовавший войсками Бонапарт лично осмотрел картину Винчи; он приказал, чтобы место, где находились остатки картины, было избавлено от всяких военных постоев, и даже подписал на ходу, прежде чем снова сесть в седло, соответствующий приказ. Но вскоре некий генерал, об имени которого я умолчу, грубо нарушил этот приказ, велел взломать дверь и из трапезной устроил конюшню. Его драгуны забавлялись тем, что швыряли осколки кирпича в головы апостолов. После их ухода трапезная доминиканцев сделалась складом для фуража; и только много времени спустя город получил разрешение замуровать дверь.

Во время наводнения 1800 года вода залила эту заброшенную залу на целый фут и исчезла оттуда лишь путем испарения. В 1807 году, когда монастырь превращен был в казарму, вице-король велел реставрировать эту залу со всей той тщательностью, которой требовало великое имя Леонардо. Под этой деспотической властью ничто великое не казалось трудным. Гений, издали несший в Италию цивилизацию, пожелал увековечить то, что оставалось от «Тайной Вечери», и та же рука, которая отправила в ссылку автора «Аякса», подписала приказ, согласно которому «Тайная Вечеря» была воспроизведена мозаикой размерами с оригинал,—предприятие, превосходящее все, на что отваживалась до тех пор мозаика и почти уже близившееся к завершению, когда звезда Наполеона перестала озарять Италию.

Для мозаиста нужна была копия. Принц поручил ее приготовить Босси. Сравнение копии в Павийском картузианском монастыре с копией в Кастеллаццо заставляет по заслугам оценить то доверие, которым пользовался этот художник при дворе принца Евгения.

ГЛАВА LIII

ВЫДЕРЖКА ИЗ ДНЕВНИКА СЭРА В. И.

6 января 1817

Я только что видел «Вечерю» покойного г-на Босси у Рафаэлли; это — грубое произведение без всякого таланта.

1) Колорит, противоположный колориту Винчи. Преобладание темных и величественных тонов у Леонардо особенно шло к этой сцене. Миланский художник взял колорит кирпичного цвета, без теней, вялый, расплывчатый, неопределенный. Не подлежит сомнению, что в церкви эта картина производила бы более сильное впечатление, чем картина Леонардо, ее бы заметили; но восторгались бы ею по большей части глупцы.

В музее «Вечеря» Босси успеха иметь никогда не будет. Книга, написанная для того, чтобы повысить успех картины, лишает ее той грации, которая необходима ей, чтобы растрогать. Представьте себе, какое впечатление произвел бы противоположный случай: картина, найденная случайно, принадлежащая неудачнику, вовсе не интригану.

2) Что касается экспрессии, я берусь доказать, что в каждом из персонажей есть много вздорного. Несмотря на грубость форм, стиль отличается мелочностью; Иуда похож на Генриха IV: выпяченная нижняя губа придает ему выражение доброты, которое еще усиливается тем, что умное лицо его отнюдь

этому не противоречит. Иуда — человек добрый и рассудительный, который имеет несчастье быть рыжим.

Без всяких художественных прикрас физиономия г. М***, комиссара полиции в Риме, сделавшего на меня донос, с первого же взгляда куда больше напоминала Иуду, или физиономия посланника А***.

Деревенский пейзаж, позади головы Христа, доставил мне большое наслаждение, даже еще до того, как я тут заметил подлинную зеленую краску. Голова Христа работы Гвидо, которую я видел в мастерской Рафаэлли,[1] показалась мне жестоким осуждением картины Босси. В общем, гравюра Моргена меня гораздо больше удовлетворяет. Это не решающий довод. Я еще нуждаюсь в переводах многих художников: например, Каррачи, у которых мне не нравятся темные тона.

Босси был человек умный, очень ловкий, очень уважаемый, заставивший чтить искусство. Он, Прина, Мельци, Телье и некоторые другие способствовали развитию своей страны.

Следуя советам Анри, прежде чем постучаться у дверей казармы Делле Грацие, я посмотрел копию в Кастеллаццо в двух милях от Милана, копию Павийской Чертозы,[2] копию Бьянки в Амброзианской библиотеке, картон Босси[3] и, наконец, мастерскую Рафаэлли. Мысль движется от отчетливого к возвышенному.

Что больше всего меня поразило, — меня, невежду, — так это копия в Кастеллаццо. Она тоже помещается в заброшенной трапезной упраздненного монастыря, но у самого окна, превосходно освещенная. Я видел эту копию Марко д'Оджоно через триста три года после того, как она была исполнена, и там, где ее не скоблили нарочно (чтобы снять ультрамарин), можно сосчитать каждый мазок, и очертания так же ясны, как если бы их написали вчера. Например, глаза св. Фомы сверкают гневом и совершенно прозрачны. Марко отделал только головы, но они во много раз совершеннее голов Босси, они

---

[1] Знаменитый римский мозаист, приглашенный Наполеоном в Милан. Ему остается только закончить ту часть картины, что ниже скатерти; поверхность этой мозаики насчитывает более восьмисот пядей. Где поместить такую громаду? Быть может, на куполе собора, бесконечный фасад которого закончила та же рука? Колорит этой копии из стекла менее далек от Леонардо, чем кирпич г-на Босси. Будучи помещена в какой-нибудь темной церкви, она уже своими размерами будет иметь нечто общее с грандиозностью подлинника.

[2] У гг. Пеццони, в Милане или в Лугано; я предложил им за нее 12 000 франков, но они не согласились.

[3] На вилле Бонапарте; он обошелся принцу Евгению в 24 000 франков; он много лучше картины.

несравненно красивее их и гораздо характернее. Св. Варфоломей — очень красивый юноша, а выражение лица Иисуса проникает в душу. Он удручен тем, что люди так злы, и нисколько не разгневан тем, что сам подвергается опасности.

Именно с фрески в Кастеллаццо был сделан рисунок Маттеини, выгравированный Моргеном.[1]

Персонажи Леонардо размещены за столом слишком тесно; за исключением Христа, они не могли бы двинуться.

Я согласен, порядок осмотра решает вопрос в пользу молодого любителя.

Сомневаюсь, чтобы без этой последовательности я понял что-нибудь в картине Леонардо.

---

[1] Во время своих путешествий я видел приблизительно сорок копий «Тайной Вечери» Леонардо.

Самые значительные, после тех, о которых я уже говорил, следующие:

Копия в Главной больнице в Милане, 1500 г., фреска.

Копия в церкви св. Варнавы, в Милане, 1510 г., вероятно кисти Марко д'Оджоно. Это — копия, которую он сделал прямо с подлинника, чтобы руководствоваться ею в своих копиях большого размера.

Копия в церкви Сен-Жермен л'Оксеруа, перевезенная в Париж, вероятно, в 1517 г.

Копия в Экуане. Коннетабль Монморанси приказал ее выполнить около 1520 г.

Копия в Сан-Бенедетто, около Мантуи, 1525 г., работы Монсиньоре.

Копия в Амброзианской библиотеке, одна из самых замечательных, которую между 1612 и 1615 гг. выполнил Бьянки, по прозвищу Веспино. Кардинал Федериго Борромео пожелал сохранить то, что можно еще было различить в подлиннике. Этот кардинал был знаток и человек умный, о чем свидетельствует его описание «Тайной Вечери». Художник срисовал с оригинала контуры каждой головы, и чтобы удобнее было работать, каждую голову изобразил на отдельном холсте. Все эти отдельные небольшие холсты, будучи собраны вместе, составили картину. Эта копия, передающая только верхнюю часть подлинника, отличается слишком темными красками. Голова спасителя наименее удачна.

Копия в Мюнхенской галлерее, приблизительно 1650-го г. Эта картина, шириной в два брасса с небольшим, приписывается Пуссену (условно). Подробности изменены; фон украшен колоннами. Поза св. Матвея изменена, так же как и позы некоторых других апостолов.

Копия в Оспедалетто в Венеции, 1660-го года.

Копия в Сан-Пьетро-ин-Джессате в Милане, 1665-го года, исполненная двумя сыновьями Сантагостино; картина очень темная, но голова Иуды сохранила много экспрессии.

Знаменитая копия в Лугано, сделанная Луини. Восемь фигур выдуманы им самим; но он скопировал фигуры Христа и апостолов Петра, Фомы, Варфоломея и Иакова Зеведеева. Выражение лица Иуды весьма замечательно.

Андреа дель Сарто подражал «Тайной Вечери» Винчи в своей фреске на тот же сюжет, которую он написал для монастыря Сан-Сальви около Флоренции. Мы видим у него молодого апостола, внезапно поднявшегося с места, когда он услыхал ужасные слова Иисуса, у которого восхитительное выражение лица, совершенно в духе Андреа.

ГЛАВА LIV

ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРАВДЕ

Леонардо делают одно возражение. Не подлежит сомнению, что апостолы и Христос во время своей трапезы возлежали, а не сидели за столом, как это принято теперь. Но Винчи именно потому великий художник, что он не был ученым. Дело здесь обстоит так же, как с требованием исторической правды в трагедии. Если обычаи, заимствуемые из истории, превышают уровень знаний большинства зрителей, зрители им удивляются и задерживают на них свое внимание. Средства искусства уже не переходят с нужною быстротой от сознания в душу.

Зеркало не должно привлекать внимания своей окраской: оно должно лишь давать ясный образ того, что оно воспроизводит.[1] Профессора ученой академии никогда не упустят случая посмеяться слегка над простодушием наших предков, с волнением смотревших на Ахиллов и Пиин, которых едва можно было разглядеть под огромными париками. Если этот недостаток оставался незамеченным, значит, его не существовало.

Шекспиру прощают то, что приморские города у него оказываются в Богемии, если при этом он изображает душевные движения, с глубиной по меньшей мере столь же удивительной, сколь удивительны географические познания гг. Дюсо, Нодье, Мартена и т. д.

Если бы церемониал древних пиршеств был столько же хорошо всем известен, насколько он был неведом, Винчи и тогда отверг бы его. Пуссен, наш великий художник, написал «Тайную Вечерю»:[2] у него апостолы возлежат. Полуученые одобряют это с высот своих знаний; но я, может быть впервые, сообщаю вам о существовании этой картины; дело в том, что ее персонажи даны в исключительно трудных ракурсах. Удивленный зритель отмечает мастерство художника и проходит мимо. Если бы мы имели перед глазами подлинный образ последней вечери Иисуса с соблюдением в точности всех иудейских бытовых подробностей, сопровождавших ее, мы, пораженные удивлением, и не подумали бы умиляться. Если нашим варварским предкам вздумалось, отбросив копье, сделать из «Оссиана» маленького еврейского народа свою священную книгу, великие художники оказались достаточно умны для того, чтоб избавить нас от нелепости его обычаев.

---

[1] На обратном приеме основаны стихи аббата Делиля. Читатель, все время занятый разгадыванием интересных загадок, не успевает заметить, что сами-то эти разгадки, если собрать их вместе, не стоят того, чтобы их читать.

[2] Парижский музей, № 57.

ГЛАВА LV

Винчи отвлекали от его трудов по созданию гигантской статуи и картины работы, необходимые для того, чтобы сделать Адду судоходной (1797). Как видно из одной заметки, уже тогда при нем находился прелестный Салаи.[1] Это был любимый его ученик, его creato, как тогда говорили. Винчи, сам отличавшийся красотой и изяществом манер, вполне оценил такую же грацию, свойственную Салаи. Он держал его при себе до самой своей смерти, и этот красивый ученик служил ему моделью для ангелов на его картинах.

Между тем звезда Лодовико начинала меркнуть. Расходы на непрекращавшуюся войну вместе с расходами на любивший наслаждения двор истощали его казну. Большие работы затягивались из-за недостатка денег.

Важным делом для Леонардо было отлить из бронзы конную статую, для которой он закончил модель. На эту статую, в которой должно было быть двадцать три фута в вышину (7 метров 45 сантиметров) требовалось около двухсот тысяч фунтов бронзы. Я склонен думать, что в этом расчете предусматривалась только лошадь. Неистовые болтуны, которым мы обязаны этими подробностями, не говорят ни слова о фигуре самого Сфорцы, которая несомненно вдохновила бы их на всевозможные красивые слова. Такой расход далеко превышал наличные средства, ибо в одном письме Леонардо к герцогу я нахожу указание, что ему не выплачивали жалованья два года.

Лодовико пал мужественно. Даже когда его политика была при последнем издыхании, у него во дворце попрежнему происходили литературные собеседования, заведенные в более счастливые времена. Из посвящения к книге Фра Пачоло я заключаю, что ученый поединок — пользуясь его собственным выражением, — состоялся еще во дворце 8 февраля 1498 года и что Леонардо на нем присутствовал. Тот же Фра Пачоло сообщает нам, что Винчи, закончив свою великую «Вечерю» и свой трактат о живописи, весь отдался изучению физики и механики; впрочем, до падения Лодовико он написал еще один

---

[1] Плащ с капюшоном для Салаи, 4 апреля 1497 г.

12 брассов сукна серебристого цвета, ливров	15	4
Зеленый бархат для отделки	9	„
Bindelli	„	9
Magliette	„	12
За работу	1	5
Bindello для передка	„	5
Punta	1	„

раз прекрасную Чичилию Галерани,[1] портрет драгоценный, если действительно можно из него заключить, что грандиозная «Вечеря» окончательно излечила Леонардо от сухой манеры Верроккьо и если, в самом деле, нельзя уже тут больше отыскать мелочного и, тем самым, немного холодного стиля, который господствует в его первых вещах.

Лодовико, который любил Леонардо, видя, что его собственные дела окончательно портятся, и не имея уж денег, в качестве одного из последних своих государственных актов, подарил ему виноградник, расположенный подле Верчелльских ворот (1499). Вскоре затем, когда Людовик XII спустился с Альп во главе сильной армии, миланский герцог, без казны, без войска, вынужден был бежать. Глиняная модель того коня, над которым Леонардо трудился шестнадцать лет, послужила мишенью для гасконских арбалетов и превращена была в прах. Все, что он написал в цитадели, служившей в ту пору дворцом герцога, постигла та же участь.

Лодовико пустился в странствия, всюду выпрашивая помощь против французов. Германский император Максимилиан и швейцарцы предоставили ему, наконец, кое-какое войско, которое вместе с жителями Милана, очень уставшими от насилий французов, восстановило его на троне. Но счастье его было непродолжительно: те самые швейцарцы, которые помогли ему, его же и предали[2] маршалу де Латремуйль, и Людовик XII отправил его умирать в замок Лош.

Было бы слишком долго прослеживать жизнь Леонардо во время описанного переворота. Повидимому, он не терял надежды, что искусство снова расцветет в Милане; но, увидав, что французы, в разгар военных операций помышляют лишь о празднествах и интрижках с местными красавицами, он уехал во Флоренцию со своим милым Салаи и приятелем своим геометром Фра Пачоло.

Пожизненный гонфалоньер Пьетро Содерини, тот самый, чью бездарность осмеял Маккьявели в забавнейшей эпиграмме,[3] сделал его своим фамильным живописцем, назначив приличное жалованье.

---

[1] В Милане, у гг. Паллавичини

[2] «In Switzerland, believe me, there is much less liberty than people imagine. I give you my word that few places exhibit more of despotism than Z***. The government of that canton is inquitous in a very sublime degree... The aristocracy of Z*** raised my indignation, while I staid there. I speak not of the form of wich one reads, but of facts wich passed under my own eyes». — Ср. поведение Б... в 1815 г., L. Grey's speech. (Tweddel's Remains, стр. 111).

[3] La notte che mori Pietro Soderini
L'alma n'andò dell' Inferno alla bocca:
E Pluto la gridò: anima sciocca,
Che Inferno? Va nel Limbo de'bambini.

ГЛАВА LVI

ЛЕОНАРДО СНОВА В ТОСКАНЕ

Вернувшись на родину (1500), Леонардо нашел там опасного соперника в лице юного Микеланджело, которому было тогда двадцать шесть лет; весьма удивляет, когда видишь в флорентийской трибуне «Мадонну» Буонарроти рядом с «Иродиадой» Леонардо. Но пламенное дарование ваятеля преодолевало трудности с какой-то яростью, нравившейся любителям;[1] они отдавали предпочтение Микеланджело, который работал быстро, перед Леонардо, который все только сулил.

Винчи по приезде узнает, что сервиты поручили Филиппино Липпи картину в главном алтаре Аннунциаты. Он дает понять, что сам взялся бы за нее; Филиппино отстраняется, и монахи, чтоб усилить рвение Леонардо, берут его к себе в монастырь, вместе со всей его свитой; он долго жил там, кормя их обещаниями. Наконец, он нарисовал картон «Святой Анны», который, как ни был он прекрасен, монахов отнюдь не устраивал, потому что им нужна была картина для алтаря; они вынуждены были снова пригласить Филиппино.

Людовик XII уже получил от Леонардо набросок картины на тот же самый сюжет. Мария, сидящая на коленях у своей матери, наклоняется, улыбаясь, чтобы взять к себе на руки сына младенца, играющего с барашком.[2] Эта картина, полная неги и кроткой радости, является в моих глазах верной эмблемой характера Леонардо. Ему приписывают еще три таких картона, из которых возникли три картины, одна — Луини, лучшего из подражателей Леонардо, ибо Луини от природы был наделен тем же душевным складом; другая — Салаи; третья — в Парижском музее, под именем самого Винчи (№ 932).

Во Флоренции, как и всюду, борьба силы с изяществом не оставляла сомнений насчет ее исхода. Нужна только вера, чтобы испытывать страх от фраз Боссюэ; нужна душа, чтобы любить Фенелона. Я должен все же сознаться, что образ жизни, который Леонардо вел во Флоренции, занимаясь, смотря по желанию, то математикой, то живописью, сильно отличался от

---

[1] Благодаря монархии мы гораздо чувствительнее к грации, чем флорентийцы той эпохи, с их доживавшей свой век республикой.

[2] Один из этих картонов, в бесподобном исполнении Салаи, куплен был принцем Евгением в ризнице церкви св. Цельза и сгравирован г-ном Беналья. Картина Луини, написанная на холсте клеевыми красками, находится у г-на Венини, в Милане. (Примечание сэра В. И., ездившего в Италию после меня.)

упорного и пламенного труда, благодаря которому каждое мгновение у Микеланджело было посвящено самому трудному, что только есть в искусстве.

Кипучая энергия Буонарроти проявлялась только в его мастерской. Все остальное в жизни было для него чем-то второстепенным; наоборот, приветливость и более ровный характер Леонардо давали ему возможность всегда всем нравиться и вносить грацию во все свои поступки, как и во все свои труды. В том, что предпочтение отдали не ему, при всей его приветливости, сказался хороший вкус флорентийцев.

Вместо того чтобы приступать к картинам для алтарей, что казалось ему слишком большим делом, Леонардо принялся писать портреты красивых женщин из общества. Сначала он изобразил Джиневру де Бенчи, первую красавицу Флоренции, чье очаровательное лицо украшает также одну из фресок Гирландайо; затем — Монну Лизу, жену Франческо дель Джокондо. Когда Леонардо принимал у себя в мастерской этих позировавших ему красавиц, он, привыкший блистать при дворе и любивший сам быть любезным, собирал у себя самое избранное общество и лучших в городе музыкантов. Сам отличаясь тонким остроумием, он прилагал все усилия к тому, чтобы превратить эти сеансы в веселое развлечение; он знал, что выражение скуки на лице исключает возможность симпатии, а он еще больше интересовался душой своих прелестных моделей, чем чертами их лица. Четыре года трудился он над портретом Монны Лизы, который так и считал всегда незаконченным и за который наш Франциск I, несмотря на свои денежные затруднения, заплатил сорок пять тысяч франков (музей, № 1024). Это один из источников для суждения о подлинном стиле Леонардо. Правая рука освещена совсем в манере Корреджо. Странно, что у этой красавицы совершенно отсутствовали брови.

После падения Лодовико, Леонардо уже не знал больше той безмятежной жизни, которая так необходима художникам с той поры, как события молодости окончательно определили их дарование.

Цезарь Борджиа назначил его главным инженером при своей армии.[1] Обязанности этой службы, далеко не легкие при столь деятельном государе, заставили Леонардо много разъезжать. Его рукописи той поры прекрасно обнаруживают его ненасытную любознательность, его ни на минуту не ослабевающую

---

[1] Патент начинается так:
«Caesar Borgia de Francia, Dei gratia dux...» и т. д

деятельность, которые недоступны, быть может, страстной натуре.

Мы застаем его 30 июля 1502 года в Урбино рисующим голубятню, удивительную лестницу и цитадель. 1 августа он рисует в Пезаро машины, применявшиеся в той местности; 8-го он в Римини, где его поражает гармония, производимая падающей в общественном водоеме водой. 11-го он в Чезене рисует один дом, описывает повозку и способ, каким местные жители перевозят виноград. 1 сентября он рисует порт Чезенатико.

В Пьомбино он внимательно наблюдает движение, которым одна морская волна гонит вперед другую и, постепенно убывая, теряется у берега. В Сьене он описывает какой-то особенный колокол.

Должно быть, именно по возвращении из этой поездки сограждане поручили ему, специальным приказом, расписать большой зал совета, незадолго перед тем построенный, отчасти по его планам.

Содерини назначает ему жалованье; Леонардо приступает к рисунку; делает на стене загрунтовку. Она не держится; у него пропадает охота работать. Его упрекают в невыполнении обязанностей. Возмущенный Леонардо при помощи друзей собирает всю полученную им сумму и несет ее к Содерини, который все же отказывается ее принять.

Сюжет, который Леонардо должен был изобразить, соревнуясь с Микеланджело, причем оба эти великих человека дальше рисунка не пошли, была битва при Ангьяри, решительная победа, спасшая республику от войск Филиппа Висконти; победа роковая, помешавшая, быть может, Италии сделаться нацией. Эта столь важная по своим последствиям битва любопытна одной забавной подробностью, которая показывает, как велик у южных народов страх перед страданием; в ней был убит всего лишь один человек, да и то случайно; он был затоптан лошадьми.[1]

Звезда Леонардо померкла перед Микеланджело. Что может быть проще? Сюжет вполне соответствовал дарованию последнего. Батальная картина только и может изображать физическую силу и храбрость, внушая при этом лишь ужас. Изящество тут было бы неуместно, и благородство тут неотделимо от силы. Нужно воображение порывистое и мрачное, как

---

[1] Macchiavelli, lib. V. Сохранилась длинная записка Винчи относительно этого дела (рукоп. in-fol., стр. 83). Она написана справа налево, с применением особой орфографии и даже особого синтаксиса. Этот необычайный гений ни к чему не прикасался без того, чтобы не изобретать.

ЛЕОНАРДО ДА-ВИНЧИ *«БИТВА ПРИ АНГЬЯРИ»*

у Джулио Романо, как у Сальваторе Розы. Самое большее, если какой-нибудь красивый юноша, похищенный смертью в цвете лет, внушит тут к себе нежное сострадание. Мне неизвестно, прибегнул ли Леонардо к какому-нибудь эпизоду такого рода; его картон исчез во время переворотов во Флоренции.[1]

ГЛАВА LVII

НЕУДАЧИ ЛЕОНАРДО

Память об этом очаровательном человеке вызывает горячий интерес, когда подумаешь, что из трех его крупнейших произведений — «Вечери», колоссального коня и картона с битвой при Ангьяри — ни одно не сохранилось, чтобы свидетельствовать о нем потомству.

Пока произведения эти существовали, ни один знаменитый гравер не занялся ими; много времени спустя Эделинк выгравировал часть картона, но по рисунку Рубенса, скопированному им с оригинала Леонардо; это — Вергилий в переводе г-жи де Сталь.[2]

Я не стану излагать частную жизнь Леонардо. В 1504 году он потерял отца; в следующем году он находился еще в Тоскане.

В 1507 году мы видим его в Ломбардии. Он пишет своим сестрам из Каноники на Адде, где он жил в доме своего друга, Франческо Мельци, молодого миланского дворянина.

Этот человек с утонченной и нежной душой убегал с ужасом, возмущающим чернь, от всего того, что причиняет страдание своим уродством. Он имел у себя вещи только красивые и изящные. Франческо Мельци, столь же красивый, как Салаи, также привязался к Винчи и несколько лет спустя последовал за ним к французскому двору.

Рассказывают, что Леонардо часто прогуливался со своими очаровательными учениками и любил восхищаться вместе с ними трогательными или возвышенными картинами природы, которые на каждом шагу встречаются в его любезной Ломбардии. Все было для него источником наслаждений,

И даже скорбных душ унылое блаженство.

Лафонтен

---

[1] Какой очаровательный сюжет для кисти Леонардо: Анжелика находит Медора на поле битвы и приказывает перенести его к пастуху! Не столько порывы пылкого сердца, сколько благородство, изящество предназначали этот сюжет для Леонардо. Великие художники много бы выиграли, если бы читали немного поменьше Библию и немного побольше Ариосто и Тассо!

[2] Сохранился только набросок, изображающий нескольких всадников, сражающихся из-за знамени (Etruria pittrice, t. I, pl. XXIX).

Однажды, например, он подошел, с любопытством ребенка, к большим клеткам, в которых торговцы выставляли на продажу красивых птиц. Наглядевшись на них и налюбовавшись, вместе со своими друзьями, их грацией и раскраской, он не удержался и, прежде чем уйти, заплатил за самых красивых из них, собственноручно взял их из клетки и выпустил на свободу; нежная душа, от созерцания красоты приходившая в умиление!

В Канонике, около одного из окон, показывают портрет, в котором, как говорят, можно узнать черты лица и кисть Леонардо.

В соседнем замке Ваприо, тоже принадлежащем знаменитому роду Мельци,[1] показывают будто бы написанную им колоссальных размеров Мадонну. Но достоверно лишь то, что в 1796 году солдаты развели огонь для своего котла подле той самой стены, на которой картина эта написана. Только одни головы уцелели от этого военного погрома. Голова Марии — величиной в шесть пядей, голова младенца — в четыре. Некоторые приписывают эту вещь Браманте.

Кажется, в этом году и в следующем Леонардо продолжал еще заниматься Аддой, которая благодаря его усилиям сделалась судоходной на протяжении двухсот миль. За что бы он ни брался, везде его делом было не применение вещей уже известных, но изобретение новых способов, соответственно возникающим трудностям. Я вижу дату — 1509 год — рядом с рисунком одного из шлюзов, который еще существует.

В это время Ломбардией владел Людовик XII, войска которого одержали неподалеку от Адды и убежища Леонардо знаменитую победу при Аньяделло. Говорят, что Леонардо написал портрет победоносного полководца, Джованни-Якопо Тривульци. Добрый Людовик наградил Леонардо за его труды по гидравлике с помощью результата самих этих трудов; он дал ему в собственность двенадцать дюймов воды в главном канале, близ Сан-Кристофоро; кроме того он даровал ему звание королевского живописца и назначил жалованье.

В 1510 году, когда прежний его повелитель, Лодовико, окончил свое печальное существование, Леонардо снова увидел Флоренцию. Два года спустя он оказался в Милане, как раз подоспев к встрече возвратившегося туда юного Максимильяна, сына Лодовико, — того самого принца, для которого, в годы его детства, Леонардо когда-то расписал молитвенник. Этот триумф отнюдь не был решающим. В Ломбардии царили бес-

---

[1] К нему принадлежал герцог Лоди; он искренно любил родину и свободу. Он был обманут Бонапартом на предвыборном собрании в Лионе.

порядок, мщение и нищета. «Я выехал из Милана в Рим, 24 сентября 1514 года, с Франческо Мельци, Салаи Лоренцо, и Фанфойей», — сообщает Леонардо в своих рукописях.[1]

ГЛАВА LVIII

ЛЕОНАРДО В РИМЕ

Близился расцвет искусств. Лев X взошел на папский престол. Джулиано Медичи, отправляясь в Рим на коронацию брата, взял с собой Леонардо. Вот пример предубеждений, порождаемых интригой, даже у государей, особенно наделенных от природы умом: обаятельному Льву X обаятельный Винчи пришелся не по душе. Лев X заказывает Леонардо картину; тот начинает варить травы, чтобы приготовить несколько сортов лаку, по поводу чего папа заявляет публично: «Конечно, от этого человека мы ничего не получим, если, прежде чем приступить к работе, он занимается тем, что должно ее завершить».

Винчи узнает об этих словах и покидает Рим, тем охотнее, что узнает о вызове туда Микеланджело. В его рукописях находится чертеж машины, которую он изобрел, чтобы чеканить папе монету и придавать ей совершенно круглую форму.

Его жизнь философа и способ обдумывания произведений не подходили больше к шумной обстановке двора. С другой стороны, после пылкого Юлия II в Риме привыкли к тому, что самые обширные предприятия в области искусства быстро доводились до конца. Этот недостаток, присущий трону, всегда занятому стариками, еще больше укоренялся в силу привычки иметь при себе людей решительных, как Браманте, Микеланджело или Рафаэль.

Он написал прежде всего «Мадонну с Иисусом на руках» в Сант-Онофрио, где покоится Тассо, — картину в манере Рафаэля, краски на которой уж шелушатся и в нескольких местах отстали от стены. Датарий папы Льва X, Бальдасаре Турини, получил от него две картины, одна из которых находилась, говорят, в картинной галлерее в Дюссельдорфе.[2]

Гораздо значительнее его петербургская «Мадонна», одна из лучших картин, попавших в этот северный край.

Возможно, что она была написана для самого Льва X. Несомненно то, что она находилась в герцогском дворце в Мантуе, ибо она была оттуда украдена во время разграбления

---

[1] Рукопись B, стр. 1.

[2] См. таблицу XIV, № 67. Для такого количества работ пребывание Леонардо в Риме слишком кратковременно: может быть, он побывал там два раза.

этого города немецкими войсками. Воры скрывали ее много лет. Она считалась погибшей, когда в 1777 году ее преподнесли аббату Сальвадори, одному из секретарей графа Фирмиана. Этот аббат держал в величайшей тайне свое сокровище, из боязни, как бы его начальник не пожелал эту картину купить. Тем не менее, он показал ее некоторым надежным друзьям и, между прочим, г-ну Пагаве, знаменитому любителю живописи.

После смерти аббата его наследники увезли шедевр Леонардо в Мори, городок Тридентской области, где агенты Екатерины II откопали его и купили за большие деньги.

Что поражает в этой картине, так это рафаэлевская манера, примененная художником с совершенно иным дарованием. Это не значит, что Леонардо стал бы кому-нибудь подражать. Это противоречит всему его душевному складу. Но в поисках предельного изящества и величия он совершенно естественно встретился с живописцем из Урбино. Если бы ему было свойственно стремление выражать глубокие страсти и изучать античность, не сомневаюсь, что он воспроизвел бы Рафаэля полностью; но только в светотени он был бы выше его. При данном положении вещей, это петербургское «Святое семейство», на мой взгляд, лучшее из всего, что Леонардо создал. От мадонн Рафаэля оно отличается, помимо совершенно другой экспрессии, еще тем, что все здесь носит слишком законченный характер. Чувствуется недостаток легкости и приятности в технике. Это был недостаток эпохи. Самого Рафаэля превзошел Корреджо.

Видимо, Винчи сам ценил этот свой труд; ибо он поместил тут свой знак, три буквы D.L.V., переплетенные между собой, — подпись, которую мы находим еще только на картине г-на Санвинтали в Парме.

Что касается духовной стороны «Мадонны из Эрмитажа», то тут прежде всего бросается в глаза возвышенная красота и величие.[1] Но если своим стилем Леонардо приблизился к Рафаэлю, никогда еще он не был так далек от него в отношении экспрессии.

Мария обращена лицом прямо к зрителю; она с гордостью смотрит на сына; это одна из самых величественных фигур богоматери, когда-либо написанных. Ребенок, полный веселья и силы, играет с матерью. Позади нее, слева от зрителя, видна молодая женщина, занятая чтением. На картине эта фигура, исполненная достоинства, носит имя св. Екатерины; но это, вероятно, портрет невестки Льва X. По другую сторону — св. Иосиф, самая оригинальная голова на картине. Св. Иосиф

---

[1] Картина вообще изумительна; головы отнюдь не похожи на греческие.

улыбается младенцу и смотрит на него с ласковым выражением лица, замечательным по своей грации. Этот замысел целиком принадлежит Леонардо. Он очень далек был от своего века, когда задумал поместить веселую фигуру на картине религиозного содержания; и в этом он был предшественником Корреджо.

Бесподобная экспрессия св. Иосифа умеряет величие остального и устраняет всякую мысль о тяжеловесности или скуке. Эта оригинальная голова часто повторяется у подражателей Винчи; например, в одной картине Луини, в музее Брера.

Рядом с картиной Леонардо, в Эрмитаже в 1794 году находилось «Святое семейство» Рафаэля — яркий контраст творению Винчи. Насколько в картине флорентийского мастера преобладают величие, радость и веселость, насколько картина Рафаэля полна грации и трогательной меланхолии. Мария, изображенная в ранней молодости, являет собой совершеннейший образ чистоты, свойственной этому возрасту. Она погружена в свои мысли; ее левая рука незаметно отстранилась от сына, которого она держит у себя на коленях. Взор св. Иосифа устремлен на младенца с выражением самой глубокой грусти. Иисус оборачивается к своей матери и бросает на св. Иосифа последний взгляд, один из тех, изобразить которые мог лишь один Рафаэль. Это одна из сцен того безмолвного умиления, которое вкушают подчас души нежные и чистые, на короткий миг соединенные небом.

ГЛАВА LIX

ЛЕОНАРДО И РАФАЭЛЬ

Стоит только сравнить рассказы современников о благородных, чувствительных, взыскательных душах, всегда стремившихся к совершенству, которые одушевляли эти два светила искусства, чтобы сразу отбросить всякую мысль о подражании. И тот, и другой извлекали различные результаты из впечатлений, доставляемых природой, выбирая среди них сходный материал для произведений, которые кажутся принадлежащими одной кисти; но если они могут обмануть опытный глаз знатока, они не обманут никогда душу, наделенную чувством.

Я отнес бы к числу тех произведений Леонардо, которые больше всего напоминают манеру Рафаэля, автопортрет Леонардо в том возрасте, когда он ездил в Рим.[1] Этот портрет,

[1] Прекрасно переданный на гравюре из коллекции типографа Бетгони в Падуе.

находящийся, в виду должного почтения к нему, под стеклом, можно видеть во Флоренции, в тех залах, где кардинал Леопольдо Медичи собрал автопортреты великих художников. Мощность стиля затмевает все окружающие его портреты. Такова же и голова молодого человека, в другом зале, которую выдают за портрет Рафаэля; и, наконец, чтобы закончить самым разительным примером, назову знаменитое поясное изображение молодой монахини в галерее Николини, о котором не скажу ничего из боязни, что меня упрекнут в преувеличении те, кто не бывал во Флоренции. Это одна из тех картин, которые внушают глубокую любовь к живописи и придают пыл, необходимый для того, чтобы проглотить двадцать томов всякого вздору.

Кто из побывавших в Риме не вспомнит с глубоким волнением, — посреди стольких воспоминаний, которые оставляет по себе вечный город, — о «Диспуте Иисуса Христа» в галерее Дориа, или о портрете, как полагают, прекрасной королевы Джованны Неаполитанской, итальянской Марии Стюарт; или еще о двух фигурах из палаццо Барберини, в которых Леонардо стремился изобразить Тщеславие и Скромность? Видишь, как этот великий человек достиг высот искусства. Овладев материальной его стороной, он стремится передавать душевные движения. Римляне отмечают, что ни один художник никогда не мог сделать с этих двух фигур сносной копии.

Корреджо к изяществу стиля присоединил изящество экспрессии. Леонардо, стиль которого был меланхоличен и величав,[1] почти в такой же мере обладал изяществом экспрессии, как и Корреджо. Взгляните, в палаццо Альбани, на эту мадонну, которая как будто просит у своего сына прекрасный стебель лилии, которым он играет. Младенец, восхищенный цветком, как будто отказывается отдать его матери и откидывается назад: движение, прелестное в боге-ребенке, далеко превосходящее все самое изящное в античных барельефах, изображающих воспитание Юпитера нимфами на Иде.

ГЛАВА LX

Я склонен думать, что эти картины были написаны Леонардо в различные эпохи его пребывания во Флоренции, а не в тот короткий период времени, когда он жил в Риме. При нынешнем состоянии наших биографических сведений стремиться

---

[1] Посмотрите на его «Мадонну среди скал» в Парижском музее, или на «Святого Георгия» в Дрездене, или на «Святого Георгия», принадлежащего г-ну Фриджери в Милане.

точно датировать каждую из них было бы слишком близким подражанием Винкельману и другим историкам античного искусства. Мы имеем дело с человеком, который был велик уже смолоду, непрестанно выискивал новые пути, стремясь к совершенству, и часто бросал начатые работы, закончив их лишь наполовину, когда не надеялся довести их до высшего совершенства.[1]

Мы можем повторить о Леонардо все то, что предстоит сказать о Фрате, Корреджо и всех тех художниках, которые были мастерами светотени.

Он дал ваятелю Рустичи модель для трех статуй из бронзы, над северными дверями флорентийского Баптистерия.

Кардинал Федериго Борромео, племянник великого человека, св. Карла, описывая картину, хранящуюся в Париже (под № 1033) и выполненную по рисунку Винчи, говорит, что в его времена сохранилась еще модель Леонардо из глины для фигуры ребенка. Ломаццо гордился находившейся у него в мастерской головкой Иисуса, в которой он находил изумительную выразительность. Леонардо часто говорил, что, только лепя из глины, художник может научиться передавать тени.

ГЛАВА LXI

ЗАНЯТИЯ ЛЕОНАРДО АНАТОМИЕЙ

Мысли точные и вместе с тем тонкие не могли быть выражены на языке XV века. И, если мы не хотим резонерствовать подобно авторам поэтической прозы, мы вынуждены довольствоваться догадками.

Вероятно, Леонардо приблизился к тому отделу науки о человеке, который и поныне еще пребывает в девственном состоянии: к познанию тех фактов, на которых обнаруживается тесная связь между наукой о сильных чувствах, наукой о мыслях и медициной. Посредственные художники видят в слезах лишь признак душевных страданий. А надо понять, что это необходимое их проявление. Леонардо занялся изучением необходимости такого явления, прослеживанием анатомического проявления скорби, начиная с того момента, когда нежно любящая женщина узнает о смерти своего возлюбленного, до того момента, когда она начинает его оплакивать,—точным обследованием того, каким образом различные части человеческого механизма заставляют глаза источать слезы. Наблюдатель, изучающий природу с этой точки зрения, часто замечает,

[1] Например, большую картину в Флорентийской галлерее.

что другие художники изображают бегущего человека, не заставляя его при этом шевелить ногами.

Мне известны только два писателя, вплотную подошедшие к этой науке, которую затронул Леонардо: Пинель и Кабанис.[1] Их труды, проникнутые духом Гиппократа, то есть фактами и правильными выводами из них, заложили основы этой науки. Болтовня Циммерманна и немцев содержит лишь предвкушение ее.

Когда славный священник Примроз[2] подходит среди ночи, после долгого путешествия, к своему домику, и в тот момент, когда протягивает руку, чтобы постучаться, замечает, что весь домик охвачен огнем и из окон вырывается пламя, — физиология разъясняет художнику, так же как и поэту, что страх у человека выражается общим побледнением лица, неподвижностью взора, раскрытием рта, ощущением холода во всем теле, расслаблением мускулов лица и редко нарушением последовательности мыслей. Больше того, физиология указывает причину и взаимную связь всех этих явлений.

Один художник изобразил Валентину Миланскую, оплакивающую своего супруга.[3] Ему удалось растрогать публику красивым девизом: «Ничто мне больше не дорого, нет для меня ничего более дорогого», гербом Висконти на витраже[4] и верным псом. Без сомнения, это делает честь французской чувствительности.

Художник XV столетия, вероятно, пренебрег бы таким подбором подходящих к случаю подробностей, этим подарком изобразительным искусствам от современной литературы. Но вместо того чтобы изобразить маленькое серое личико размерами в один дюйм, служащее лишь аксесуаром к прекрасному готическому стилю свода, он внимательно прислушался бы к физиологии, говорящей ему:

«Глубокое горе вызывает ощущение общей истомы, ослабление мускульной силы, потерю аппетита, падение пульса, сжатие кожи, бледность лица, холод в конечностях, весьма заметное ослабление сердечной деятельности и кровообращения, в результате чего возникает ложное ощущение тяжести, давления, тоски, затруднительное и замедленное дыхание, вызывающее вздохи и рыдания, и, наконец, почти дикий взгляд, завершающий глубокое искажение черт лица».

---

[1] «Трактат о мании» и «Отношения между духовным и физическим в человеке» См. Crichton, An inquiry into the nature and origin of mental derangements, Лондон, 1798.

[2] The Vicar of Wakefield.

[3] Выставка 1812 года.

[4] Dove dell'angue esce l'ignudo fanciullo. (Ариосто).

Следуя принципам, которыми руководился Леонардо в работе над «Тайной Вечерей», итальянский художник заглянул бы в тюрьмы и в камеры Бедлама. Он убедился бы в справедливости этой характеристики. Те черты, которые бессильно передать его искусство, помогли бы ему, при взгляде на действительность, распознать явления, которые оно способно воспроизвести. В конце концов, после вдумчивого изучения, узнав вполне, что такое печаль, и имея у себя перед глазами все, что есть общего в чертах лица тех несчастных, которых он наблюдал, итальянец написал бы голову Валентины на первом попавшемся фоне, не раздумывая о выгоде, которую можно извлечь из всяких безделушек; но безделушки—это то, что доступно пониманию всех.

Вот каковы, думается мне, те наблюдения, которым Леонардо предавался всю свою жизнь; но общим у этих исследований с той наукой о мускулах, мастером которой был Микеланджело, было лишь одно наименование — анатомия. Очень небольшое количество обнаженных фигур, которые оставил нам Леонардо, достаточно убеждают в том, что наука о мускулах особенно не привлекала его. Напротив, без труда можно уловить преобладающую в нем склонность к изучению, извлекающему пользу из всего того, что умный человек может наблюдать в мире.

Благородное самолюбие должно было находить живую радость в такого рода открытиях. Их очевидность ставила исследователя много выше всех мнимых философов его века, которые, занятые вздорными спорами о преимуществах химер Аристотеля или Платона, время от времени меняли одни нелепости на другие, не приближаясь нисколько к истине.

ГЛАВА LXII

ИДЕОЛОГИЯ

Целых двенадцать веков ум человеческий коснел в невежестве. Вдруг восемнадцатилетний юноша осмелился заявить: «Я не буду ничему верить из того, что написано обо всем, составляющем предмет человеческих обсуждений. Я открою глаза, буду детально рассматривать явления и отнесусь с доверием только к тому, что увижу собственными глазами. Советую и моим ученикам не верить мне на слово».

Вот в чем вся заслуга Бекона; и хотя вывод, к которому он приходит по вопросу о холоде и тепле и который он не без некоторой напыщенности приводит как образец своего способа искания истины, довольно смешон, — все же история идей этого человека есть история человеческой мысли.

Между тем уже за сто лет до Бекона Леонардо да Винчи написал то, что составляет величие Бекона;[1] оплошность его лишь в том, что он оставил это неизданным. Он говорит: «Истолкователь ухищрений природы — опыт; он никогда не обманывает; лишь наше суждение само иногда себя обманывает.

Нужно руководствоваться показаниями опыта и разнообразить условия, до тех пор пока мы не извлечем из опыта общих законов, ибо лишь опыт открывает нам общие законы.[2]

Общие законы препятствуют нам вводить в заблуждение самих себя и других, ожидая результатов, получить которые невозможно.

Те, кто, изучая науки, близкие к математике, обращаются не к природе, а к авторам, не могут считаться сынами природы: я бы сказал, что они только ее внуки. Лишь она одна — подлинная руководительница настоящих гениев; между тем, как это ни глупо, смеются над человеком, предпочитающим учиться у самой природы, а не у авторов, которые — не больше как ее ученики».

Эти мысли — отнюдь не случайные озарения: Леонардо часто возвращается к ним. В другом месте он говорит:

«Я буду рассуждать о таком-то предмете. Но прежде всего я произведу несколько опытов, потому что я намерен сперва сослаться на опыт, а затем уже доказывать, почему тела вынуждены действовать таким образом; вот метод, которого следует придерживаться при исследовании явлений природы».

Если все же выражения Леонардо могут вызвать у вас некоторые сомнения, перечтите Бекона; вы увидите, что флорентиец высказывается яснее. Причина тому простая: англичанин начал с чтения Аристотеля; итальянец — с зарисовывания смешных физиономий, которые он встречал во Флоренции.

У Винчи — множество правдивых частных наблюдений, столь редких у английского философа.[3]

---

[1] Бекон родился в 1561 г., умер в 1626 г. — Винчи родился в 1452 г., умер в 1519 г.

[2] А вовсе не аксиомы, придающие достоверность частным случаям, как это твердили в школах.

[3] В механике — Леонардо знал: теорию приложения сил в ломаном рычаге; взаимное сопротивление балок; законы трения, установленные впоследствии Амонтоном; влияние центра тяжести на тела в состоянии покоя или движения; различные применения принципа виртуальных скоростей; он сооружал птиц, которые летали, и четвероногих, двигавшихся без чьей-либо внешней помощи.

В оптике — Винчи описал, до того как это сделал Порта, камеру-обскуру; он объясняет, раньше чем Мауролико, вид солнца, если глядеть сквозь отверстие угловатой формы; он знает о воздушной перспективе, знает природу окрашенных теней, движения радужного кружка, длительность зрительного впечатления.

Писания художников XV века гораздо более удобочитаемы, нежели произведения больших писателей. Эти последние бывают сносны лишь тогда, когда они поступают со своим предметом так, как поступают теперь люди, желающие знать историю: они считают Даниэлей, Флери и д'Орлеанов, все, что появилось в печати до 1790 года, как бы не существующим и обращаются к подлинникам.

Но, скажут мне, «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи отнюдь не оправдывает такой похвалы. Я отвечу: прочтите также трактаты Бекона. Винчи хочет иногда выказать ум, иначе говоря, подражает большим писателям своего века. К тому же «Трактат о живописи», подобно «Мыслям» Паскаля, есть лишь извлечение из рукописей великого человека, сделанное грубым мастеровым, перестающим понимать Леонардо, как только мысль его начинает парить.

В 1630 году это извлечение находилось в библиотеке Барберини в Риме; в 1640 году кавалер дель Поццо снял с него копию, а Пуссен срисовал оттуда рисунки. Рукопись Поццо послужила основой для издания, выпущенного Рафаэлем Дюфреном в 1651 году. В числе других пропусков компилятор выбросил сравнение живописи с ваянием. Какая благодарная тема для Леонардо, если бы он только нашел слова для выражения своих мыслей!

ГЛАВА LXIII

В 1515 году Франциск I наследует Людовику XII, выигрывает битву при Мариньяно и вступает в Милан, где тотчас же мы находим и Леонардо.

В гидравлике — он знал все, что столетием позже опубликовал знаменитый Кастелли.

Леонардо сказал в 1510 г.: «Огонь беспрестанно уничтожает воздух, который его питает, и образовалась бы пустота, если бы не было притока нового воздуха, чтобы питать огонь. Если воздух в таком состоянии, что не может принять в себя пламя, — в нем не может существовать ни пламя, ни какое бы то не было животное, земноводное или воздушное. Вообще, ни одно животное не может жить там, где не живет пламя».

Это несколько глубже, чем то определение теплорода, которое дал Бекон. [a]) В физико-математических науках Леонардо столь же велик, как в живописи. См. брошюру Вентури (Дюпра, 1797); но г. Вентури разобрал лишь незначительную часть рукописей Леонардо да Винчи.

[a]) «Форма или сущность теплоты сводится к способности распространительного движения, сжатого отчасти, сопровождающегося напряжением, проявляющегося в средних частях тел, имеющего некоторое тяготение снизу вверх, отнюдь не медлительного, но быстрого и немного порывистого» (Novum organum, lib. II).

Познакомились эти два очаровательных человека благодаря льву, которого в Павии сделал Винчи: лев этот, передвигаясь без посторонней помощи, приблизился к самому креслу короля, после чего раскрыл свое чрево, оказавшееся наполненным букетами лилий.[1]

Франциск I отправился подписывать в Болонью знаменитый конкордат с Львом X, и эти два государя тем более остались довольны друг другом, что каждый пожертвовал тем, что ему не принадлежало. Повидимому, Леонардо последовал за королем, не без удовольствия дав понять папе, что он умеет нравиться людям со вкусом.

Вскоре после этого Франциск I захотел вернуться во Францию. Леонардо достиг уже того возраста, когда перестают творить; внимание всей Италии привлекали к себе два молодых художника, достойных своей славы. Издавна привыкнув к безраздельному восторгу со стороны очаровательного двора, он в конце января 1516 года без сожаления принял предложение короля и покинул Италию, чтоб никогда в нее больше не возвращаться. Ему было тогда шестьдесят четыре года.

Франциску I казалось, что, увозя с собой этого великого человека, он переселяет самого гения искусства за Альпы. Он дал Леонардо звание королевского живописца и жалованье в семьсот экю. Впрочем, тщетно просил он его написать красками «Святую Анну» с картона, который увозил он с собой. Работать над вещами, требующими энтузиазма, Леонардо вдали от солнца Италии не хотел. Он ограничился лишь несколькими планами для каналов в окрестностях Роморантена.[2]

Нежный восторг перед Франциском I наводит на такое размышление. Энергия Лиги создает великих людей. Людовик XIV рождается тогда же, когда и они, но ему очень трудно понять их произведения.[3] Он бездарен, у него вместо души одно только тщеславие;[4] а между тем говорят: век Людовика XIV. Франциск I наделен был всем, чего недоставало Людовику XIV, и все же именно Людовика XIV называют покровителем искусств.

О пребывании Леонардо во Франции нам известно только то, что он жил в королевском доме, называвшемся Клу, в четверти мили от Амбуазы.

---

[1] Ломаццо, Трактат о живописи, кн. II, гл. I.

[2] В январе 1518 г.

[3] Корнеля и Лафонтена; во Франции достаточно быть светским человеком, чтобы обладать пониманием комического и даром устной критики.

[4] Людовику XIV докладывают, что герцогиня Бургундская ушиблась (Сен-Симон, полное издание Левро).

В 1518 году он стал проявлять религиозность.[1]

В своем завещании[2] он передает все свои книги, инструменты и рисунки Франческо Мельци: он оставляет Баттисто де Вилланис, suo servitore, то есть своему слуге, половину виноградника, который у него есть под Миланом, а другую половину—Салаи, тоже suo servitore, все в награду за добрые и милые услуги, которые названные де Вилланис и Салаи оказали ему. Наконец, он передает Вилланису права собственности на воду, дарованные ему королем Людовиком XII.

ГЛАВА LXIV

ВОТ ПИСЬМО Ф. МЕЛЬЦИ К БРАТЬЯМ ЛЕОНАРДО

«Высокочтимые синьор Джулиано и его братья, я думаю, вам уж известно о смерти маэстро Леонардо, вашего брата и моего добрейшего отца: я не в состоянии выразить скорбь, которую испытал. Доколе члены моего тела будут служить мне, я сохраню это горестное воспоминание. Это — мой долг, ибо он питал ко мне самую нежную приязнь и ежедневно давал тому доказательства. Все тут были огорчены смертью такого человека... Он покинул сей мир 2 мая, напутствуемый всеми таинствами церкви; и так как он имел от христианнейшего короля письмо на право составления завещания, он и составил его, и я его вам перешлю с верной оказией, а именно через моего дядю, который приедет сюда меня навестить и затем возвратится в Милан... Леонардо принадлежали находящиеся у камерленго церкви Санта-Мария-Нуова... четыреста экю с изображением солнца, отданные в долг под пять процентов, чему 16-го будущего октября минет шесть лет. Ему принадлежит также ферма в Фьезоло. Это имущество должно быть поделено между вами», и т. д. и т. д.

---

[1] Открытия можно делать только при том условии, если рассуждаешь, не погрешая против собственной совести. Леонардо был слишком умен для того, чтобы признавать религию своего времени; в самом деле, одно место у Вазари, опущенное во втором издании, гласит:

Tanti furono i suoi capricci che filosofando delle cose naturali attese a intendere la propietà delle erbe, continuando ed osservando il moto del cielo, il corso della luna, e gli andamenti del sole. Per il che fece nell'animo un concetto si eretico che non si accostava a qual sivoglia religione, stimando, per avventura, assai più lo esser filosofo, che cristiano».

Вазари прибавляет, что за год до смерти Винчи вернулся к папизму. Если требовать от истории верной передачи действительности, надо понимать с полуслова все, что проскальзывает неблагоприятное для господствующего предрассудка.

[2] Составлено в Клу, около Амбуазы, 18 апреля 1518 г.

Письмо заканчивается следующими латинскими словами «Dato in Ambrosia die primo junii 1519. Ответьте мне через Понди tanquam fratri vestro.

Franciscus Mentius».

Когда Мельци явился в Сен-Жермен-ан-Ле, чтоб известить Франциска I о смерти Леонардо, король прослезился, поминая великого живописца. Король, который плачет!

ГЛАВА LXV

Такова была жизнь одного из пяти или шести великих людей, раскрывших свою душу перед всеми посредством красок; его любили иностранцы так же, как и сограждане, частные лица так же, как коронованные особы, с которыми он провел жизнь, приближенный ими к себе и почти их друг.

Никогда еще, может быть, не было такого сочетания гениальности и внешней привлекательности. Рафаэль близок был к этому характеру крайней кротостью своего нрава и своей редкой любезностью; но мастер из Урбино больше жил для себя самого. Он встречался с великими мира сего, когда был к этому вынужден. Винчи находил для себя приятным жить вместе с ними, и они отплатили ему тем, что дали ему возможность провести жизнь в большом довольстве.

Единственное, чего Леонардо недоставало, чтобы быть и в произведениях своих столь же великим как в отношении таланта, это — следующее соображение; впрочем, оно доступно лишь более развитому обществу, чем общество XV столетия. Вот оно: стремиться стать великим можно лишь при том условии, если посвятить всю свою жизнь одному какому-нибудь роду деятельности; или, вернее, — поскольку уметь что-нибудь еще ничего не значит, — ему недоставало глубокой страсти к одному какому-нибудь виду искусства. Удивительно то, что он долгое время был единственным исключением из этого правила, которое ныне стало уже общим местом. В наше время таков же был Вольтер.

После того как Леонардо усовершенствовал каналы Миланской области, открыл причину пепельного света луны и голубого цвета теней, сделал модель колоссального коня в Милане, закончил свою «Тайную Вечерю» и свои трактаты по живописи и физике, — он мог счесть себя первым инженером, первым астрономом, первым живописцем и первым скульптором своего века. В течение нескольких лет он действительно был всем этим; но Рафаэль, Галилей, Микеланджело явились один вслед за

другим и пошли дальше, чем он, каждый в своей области; и Леонардо да Винчи, которым человеческий род может гордиться как одним из прекраснейших своих порождений, не сохранил за собой первого места ни в одной области.

ГЛАВА LXVI

О ТОМ, ЧТО ЕСЛИ НАМ ЧТО-НИБУДЬ НРАВИТСЯ, МЫ СПОСОБНЫ ЦЕНИТЬ В ЭТОМ ТОЛЬКО ТО, ЧТО НАМ НРАВИТСЯ

У Тициана знание колорита состоит из бесконечного количества наблюдений над действием смежных тонов, над тончайшими их различиями и из уменья передать эти различия. Его изощренный глаз различает в корзине с апельсинами двадцать разных оттенков желтого, оставляющих по себе отчетливое воспоминание.

Внимание Рафаэля, пренебрегая тонами, видело в этих апельсинах только их очертания и более или менее приятные сочетания, которые они между собой образовывали. Ибо внимание не может сосредоточиваться зараз на двух предметах, — оно не может не устремиться к более из них привлекательному. В молодой женщине, кормящей грудью ребенка, которую эти два великих художника, прогуливаясь вместе, встретили в квартале Трастевере, один обратил внимание на контуры открытых для взоров обнаженных частей, другой — на свежие краски, их украшавшие.

Если бы Рафаэль находил больше удовольствия в красоте красок, чем в красоте контуров, он не обратил бы своего внимания преимущественно на эти последние. Видя противоположный выбор Тициана, Рафаэль, очевидно, либо проявил себя холодным философом, либо подумал: «Это — человек исключительного таланта, но заблуждающийся относительно самого главного в живописи: искусства доставлять зрителю наслаждение». Ибо, если бы Рафаэль считал свое мнение ошибочным, он изменил бы его.

Простой любитель, не посвящающий ежедневно по пятнадцати часов наблюдению и воспроизведению красивых контуров, больше восхищается Тицианом. Его восхищению нисколько не вредит досадная мысль, будто венецианский мастер заблуждался относительно главной цели живописи.

Но так как любитель не обладает относительно колорита двумя или тремя стами ощущений Рафаэля, каждое из которых побуждает его восхищаться Тицианом, то в силу этого он восхищается венецианским живописцем несколько меньше.

Многие из ощущений Тициана были непонятны для Рафаэля, если слово «ощущение» применимо к бессознательному влечению, которое руководит великими людьми.

Среди необъятного разнообразия, которое природа предлагает взорам человека, он, в конце концов, замечает только те образы, которые соответствуют тому, в чем он видит для себя счастье. Грей видит только величественные сцены, Мариво — только острые и своеобразные черточки. Все остальное скучно. Посредственный художник — тот, который не ощущает живо ни счастья, ни несчастья, или тот, который находит их только в обычном; или же тот, который не находит их в явлениях природы, в подражании которым заключается это искусство.

Причудливый замок из облаков на пылающем небе Пестума, мать, протягивающая руку своему сыну, раненый молодой солдат, за шинель которого уцепился ребенок, чтобы не упасть на скользкой парижской мостовой, — все это способно целую неделю занимать внимание истинного художника. Эта с трудом передвигающаяся группа людей дает ему возможность открыть у себя в душе две или три великих художественных истины.

Можно стать художником, заимствуя правила из книг, а не из сердца. Несчастье нашей эпохи — то, что существуют собрания таких правил. На сколько хватает их, на столько хватает и таланта у нынешних художников. Но хромым правилам не угнаться за полетом гения.

Более того, так как правила эти основаны на сумме[1] общего вкуса, то, по существу своему, они не способны содействовать развитию той крупицы оригинальности, которая присуща всякому таланту. Отсюда такое обилие картин, перед которыми на выставках встают втупик молодые любители; они не знают, что надо осуждать в них; что-нибудь осуждать в них значило бы творить.

Самое ужасное то, что эти художники-попугаи заставляют уважать свои откровения так, как если бы они прямо проистекали из наблюдения над природой.

Лагарп преподал литературу ста тысячам французов, из которых он сделал плохих ценителей, и задушил два или три настоящих дарования, особенно в провинции.

Истинный талант, подобно висмаре, индийской бабочке, принимает окраску того растения, на котором живет; могу ли я, питающийся теми же сюжетами, теми же суждениями, теми же

---

[1] В математике сумма величин с разными знаками есть взаимное их уничтожение; живость провансальца уничтожается холодностью пикардийца: значит, не надо быть ни холодным, ни горячим.

зрелищами природы, не наслаждаться этим талантом, дающим мне экстракт того, что я люблю?

В 1793 году прусские гарнизонные офицеры в Кольберге держали у себя недорогой стол, который были рады с ними разделить бедные эмигранты; однажды они встретили там пожилого гусарского майора, лицо которого было покрыто старыми шрамами, полученными им еще во время Семилетней войны и наполовину скрытыми под огромными седыми усами.

Разговор зашел о дуэлях. Молодой корнет с вульгарным лицом и очень самоуверенный принялся разглагольствовать о предмете, говорить о котором вообще смешно. «Ну, а вы, господин майор, сколько раз дрались на дуэли?» — «По счастью, ни разу», — сдержанно отвечает старый гусар. — «Я четырнадцать раз был ранен и, слава богу, не в спину; поэтому могу сказать, что счастлив, что никогда ни с кем не имел дуэли». — «Чорт возьми! Вам придется драться со мной,» — вскричал корнет, вытянувшись всем телом вперед, чтобы дать ему пощечину. Но святотатственная рука не коснулась седин.

Майор, совершенно потрясенный, оперся ладонями на стол, чтобы подняться, но в эту минуту раздался единодушный крик: «Stehen sie ruhig, Herr Major!»[1] Все находившиеся там офицеры хватают корнета, вышвыривают его за окно, и затем снова усаживаются за стол, как ни в чем не бывало. Глаза, влажные от слез, свидетельствовали о восторге.

Этот поступок прекрасен, офицеры-эмигранты его одобрили; но им бы он не пришел в голову.

Когда кого-нибудь оскорбляют, француз говорит себе: «А ну, посмотрим, как он выйдет из положения». Немец, более склонный к восторженности, больше рассчитывает на помощь других. Тщеславный француз сразу же обособляется. Все его внимание целиком привлечено к его «я». Нет больше места симпатии. [2]

К чему эти утомительные подробности, о которых ничего не говорит Квинтилиан? Блер и Лагарп хотят подвести под один штамп способность наслаждаться у двух этих народов.

Иной раз восторженность Шиллера кажется нам глуповатой. — Французская честь, по ту сторону Рейна, кажется эгоистичной, злой, черствой.

Настоящий немец — тяжеловесный, беспечного вида блондин. События, раскрашенные воображением и способные растрогать сердце, с примесью благородства, проистекающего из ранга действующих лиц, составляют настоящую пищу его души — как это заглавие, только что попавшееся мне на глаза на фортепиано: [3]

---

[1] «Не трогайтесь с места, господин майор!»

[2] Вот почему величайшие наши опасности проистекают из честолюбия.

[3] 21 июня 1813 г., в Сагане.

«Шесть любимых вальсов французской императрицы Марии-Луизы, исполненных, при ее вступлении в Майнц, императорской гвардией».

Когда немцу музыка доставляет наслаждение, черты лица его становятся еще более неподвижными. Напротив, его движения в пылу страсти крайне быстры и напоминают прусские военные упражнения. Нельзя удержаться от смеха. [1]

Суровый германец не стыдится умиляться, и персонажи Кребильона-сына кажутся ему чудовищами.

Вы видите, в чем коренится неустранимое различие между Греем и Мариво: оно не духовное, а физическое. Что сказать человеку, который на основании ежедневного опыта, повторенного тысячу раз, спаржу предпочитает горошку?

Какой богатый источник комизма для потомства — все эти Лагарпы и люди с французским вкусом, наставляющие, с высоты своих кафедр, народы и смело произносящие пренебрежительный приговор различным их вкусам, в то время как на деле они не знают простейших основ науки о человеке. [2] Отсюда бесплодность всех споров о Расине и Шекспире, о Рубенсе и Рафаэле. В лучшем случае, путем научных изысканий, можно выяснить, у кого больше приверженцев—у автора «Макбета», или у автора «Ифигении». Если ученый проникнут идеями Монтескье, он может сказать: «Умеренный климат и монархический строй порождают поклонников Расина. Буйная свобода и очень холодный или очень жаркий климат порождают восторженных почитателей Шекспира». Но если бы даже Расин нравился всего лишь одному человеку в мире, а весь остальной свет принял сторону художника, изобразившего Отелло, весь свет все же был бы смешон, если бы устами какого-нибудь тщеславного педанта он сказал этому человеку: «Берегитесь, мой друг, вы заблуждаетесь, вы проявляете дурной вкус: вы предпочитаете горошек спарже, тогда как я предпочитаю спаржу горошку».

Предпочтение, свободное от всякого сопутствующего суждения и сводящееся к чистому ощущению, неуязвимо.

Хорошие книги об искусстве—вовсе не собрания приговоров в духе Лагарпа; но те, которые, проливая свет на глубины человеческого сердца, делают мне доступными красоты, для

---

[1] Молодой немец хочет быть грациозным, но то, что он проделывает для этого, делает его уродливым.

[2] Or tu chi se', che vuoi sedere a scranna,
Per giudicar da lungi mille miglia
Colla veduta corta d'una spanna?

Данте.

ощущения которых создана моя душа, но которые, из-за недостатка образования, не могли проникнуть в мое сознание.

Из этого вытекает, что гениальная и, следовательно, оригинальная картина должна иметь меньше почитателей, чем картина, слегка возвышающаяся над посредственностью. [1] Прежде всего, ей будет недоставать ценителей с заученным вкусом. Из ряду вон выходящего не отыскать на скамьях Атенея. Профессора приучают нас восторгаться трагедией «Мустафа и Зеанжир» или «Опытом о человеке»; но их всегда будет возмущать «Гудибрас» или «Дон-Кихот»: природные гении — это разночинцы, чье богатство, при дворе, всегда приводит в негодование настоящих вельмож. [2]

Если за примерами я обращаюсь к художественной литературе, так это потому, что живопись еще не покорилась диктатуре Лагарпа; тут еще, слава богу, правительство либеральное, где прав тот, кто прав.

Невозможно, чтобы такой холодный человек, как Менгс, не презирал Тинторетто. [3] До сих еще пор вспоминают в Риме о его выходках по этому поводу; это не мешает, однако, любителю, который не в состоянии восхищаться произведениями Менгса, как сам Менгс, с удовольствием рассматривать произведения неистового венецианца. Если бы саксонский художник проявил побольше холодной философии или был поумнее, он сосчитал бы количество любителей, которые любуются Тинторетто и Корреджо. Он был бы прав в глазах большинства, если бы написал: «Тинторетто превосходный художник второго разряда, особенно превосходный потому, что он оригинален».

Но справедливость такого суждения, очевидная для сознания Менгса, не могла бы изменить его сердце. Время, затрачиваемое холодным человеком на уразумение такого рода истин, пламенный гений употребляет на подготовку своих успехов.

Мы, парижане, которых больше бросает в дрожь от страха показаться смешным, чем от сырости сенских туманов, мы говорим: «Это бесконечно мудро», когда встречаемся в свете с художником, который относится терпимо к художнику

---

[1] Вот на что в Италии был замечательный вкус. Альбани не затмевал Доменикино; если бы Париж был на той же высоте, что Болонья, гг. Жироде и Прюдон стали бы миллионерами.

[2] Комический жанр требует больше ума; в нем труднее довольствоваться правилами на манер того, как каменщику строить стену по плану, начертанному архитектором; зато он и не в милости у глупцов. Они любят серьезный жанр, и не даром. Писатели, рассчитывающие на эту категорию читателей, знают это прекрасно. Посмотрите, как изволят гневаться гг. Шат... и Шле... на бедный комический жанр.

[3] Ибо если Тинторетто — великий художник, то Менгс таковым уже не является.

противоположного, чем он, направления. Но известного рода здравый смысл и энтузиазм [1] столь же мало совместимы, как лед и солнце, свобода и завоеватель, Юм и Тассо.

Настоящий художник, с деятельной и энергичной душой, по самому своему существу, нетерпим. Имей он власть, он был бы ужасный деспот. Даже я, вовсе не художник, имей я высшую власть, — не знаю, не приказал ли бы я сжечь галлерею Люксембургского дворца, которая портит вкус стольким французам.

Герцогиня де ла Ферте говорила г-же де Сталь: «Надо сознаться, мой друг, на мой взгляд, только одна я и бываю всегда права».

Чем ярче будет природное дарование и оригинальность, тем очевиднее будет глубокая справедливость этой фразы. На это возражают:

То, что кривит вода, мой разум выпрямляет.
Лафонтен.

Да, но если разум помогает правильно видеть, то он мешает действовать, [2] а речь как раз идет о людях, которые действуют. Наполеоны основывают империи, а Вашингтоны их организуют.

Лень принуждает нас отдавать предпочтение самим себе. Для того чтоб новая мысль дошла до сознания, надо, чтобы она сопоставила явления, которые мы уже видели раньше, не связывая их между собой. Философ дергает меня за рукав. «Боссюэ, — говорит он мне, — был талантливым лицемером, чья гордость находила себе упоительное наслаждение в унижении пред лицом могущественного Людовика XIV всего того величия, которым он так тщеславился». Я допускаю, что эта мысль верна и нова для читателя; он понимает ее, потому что припоминает тысячу мест из «Надгробных речей», высокомерие Боссюэ, его соперничество с Фенелоном, его агента в Риме.

Если бы эта мысль не сопоставляла фактов, известных уже раньше, она была бы столь же непонятна, как, например, следующая: «косинус в сорок пять градусов равен синусу», которую два месяца занятий геометрией делают очевидной.

Восторгаются превосходством другого человека только в той области, превосходство которой оспаривают; но пытаться заставить человека искренно признать превосходство другого в той области, высшую полезность которой оспаривать

---

[1] Вдохновение, с помощью которого совершают великие дела, проистекает из совершенного знания небольшого количества истин, при полнейшем, однако, неведении значения этих истин.

[2] Нет ничего, что было бы достойно усилий, ценой которых это приобретают.

он не может, — значит требовать, чтобы человек перестал быть самим собой, чего никто не может ни от кого требовать; это значит желать, чтобы дуга встретилась с асимптотой. [1]

Пока вы требуете у вашего друга только второго места после него, он вам его предоставляет и ценит вас. В силу заслуг и явных деяний вы желаете пойти дальше. В один прекрасный день друг ваш оказывается вашим врагом. Отнюдь не нелепо совершать иногда большие нелепости.

Я делаю вывод: в других мы можем чтить только самих себя — превосходный вывод, позволяющий мне не смущаться теми противоречивыми суждениями, которые великие люди высказывают друг о друге. Отныне суждения художников о произведениях их соперников я буду рассматривать только как комментарий к собственному их стилю.

[1] Трактат по идеологии кажется дерзостью. Значит, вы считаете что я плохо рассуждаю?

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ

АНТИЧНЫЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ

To the happy few

ГЛАВА LXVII

ИСТОРИЯ КРАСОТЫ

Античная красота найдена была мало-по-малу. Изображения богов были простыми глыбами камня;[1] потом глыбы эти обтесали, и у них появилась грубая форма, которая немного напоминала форму человеческого тела; потом появились египетские статуи, наконец — Аполлон Бельведерский.

Но как было пройдено это расстояние? Мы тут вынуждены ограничиться просто доводами рассудка.

ГЛАВА LXVIII

ГРЕЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ

Одна травинка говорила своей сестре: «Ах, моя дорогая, я вижу, как ко мне приближается хищное чудовище, ужасный зверь, который топчет меня своими широкими ступнями; его пасть вооружена рядом острых серпов, которыми он меня срезает, раздирает и поглощает.[2] Люди называют это чудовище бараном». Жаль, что Платон, Сократ и Аристотель не слыхали этого разговора.[3]

ГЛАВА LXIX

ПРОСТОЙ СПОСОБ ПОДРАЖАТЬ ПРИРОДЕ

Странно, что ни грекам, ни художникам, возродившим искусство в Италии, не пришло в голову сделать слепок с человеческого тела[4] или срисовать его по тени от лампы. В гарцских

---

[1] Тит Ливий, Гейне.
[2] Вольтер.
[3] «Диалоги» Платона.
[4] Плиний, кн. XXXV, гл. XIV.

рудниках близ Ганновера по воле английских королей прорыта горизонтальная галерея для стока воды. Спускаясь от Клаусталя, где находится вход в рудник, и переходя из шахты в шахту, с одной лестницы на другую, достигаешь глубины в тысячу триста футов. Вместо того чтобы подниматься обратно такой скучной дорогой, вас заставляют блуждать в темном лабиринте, вы сворачиваете в штольню, идете долго и наконец замечаете на большом расстоянии маленькую голубую звездочку; это дневной свет и выход из рудника. Когда вас от него отделяет не больше полумили, рудокоп, который вас ведет, закрывает дверь, преграждая путь. Приходишь в восторг от точности, с которой тень от этого отдаленного света обрисовывает все до мельчайших подробностей; особенно поразила нас всех безупречная передача лица, хотя никто из нас не занимался живописью.

ГЛАВА LXX

ГДЕ МОЖНО НАЙТИ ДРЕВНИХ ГРЕКОВ?

Вовсе не в темном углу обширной библиотеки, согнувшись над передвижными пюпитрами с наваленными на них пыльными рукописями, а с ружьем в руках, в лесах Америки, охотясь вместе с дикарями Уабаша. Климат этот немного хуже; но все же там теперь Ахиллы и Гераклы.

ГЛАВА LXXI

ОБ ОБЩЕСТВЕННОМ МНЕНИИ У ДИКАРЕЙ

Первое достоинство у дикарей — сила; второе — молодость, залог долгого обладания силой. Вот преимущества, прославляемые в их песнях, и если бы обстоятельства, которые долго пришлось бы разъяснять, допустили у них зарождение искусства, не подлежит сомнению, что лишь только их художники научились бы копировать природу, как уже первые статуи богов в точности походили бы на самого сильного и самого красивого из молодых воинов племени. Художники избрали бы в качестве образца того, за кого высказались бы женщины.

Ибо зарождение чувства прекрасного, как в материнской любви, отчасти обязано, быть может, инстинкту.

Некоторые отрицают инстинкт. Пусть только взглянут на птенцов с крепким клювом, которые, едва вылупившись из яйца, уже начинают клевать у себя под ногами пшеничные зерна.

ГЛАВА LXXII

ДИКАРИ, ПРИ ВСЕЙ ИХ ГРУБОСТИ, УМЕЮТ ПРАВИЛЬНО РАССУЖДАТЬ

Если бы дикари были земледельцами и если бы уверенность, что не умрешь с голоду в случае неудачной охоты, сделала возможными успехи цивилизации, среди художников зародилось бы соревнование, а у общества — известная чуткость. Это общество потребовало бы, чтобы изображения богов совмещали в себе все самое совершенное, что только есть на земле. Силы и молодости ему было бы уже мало. Оно потребовало бы, чтобы в выражении лица было нечто приятное.

Это слово нуждается в пояснении. Дикари рассуждают правильно. Эти люди никогда не повторяют заученного наизусть рассуждения: если они говорят, то чувствуется, что мысль, со всеми ее мельчайшими деталями, стоит у них перед глазами. Надо видеть, с какой проницательностью и по каким неуловимым признакам они узнают, что по лесу, протяжением в сто миль, усеянному листьями, лианами, стволами деревьев и всевозможными остатками самой буйной растительности, неделю тому назад прошел дикарь такого-то враждебного племени.

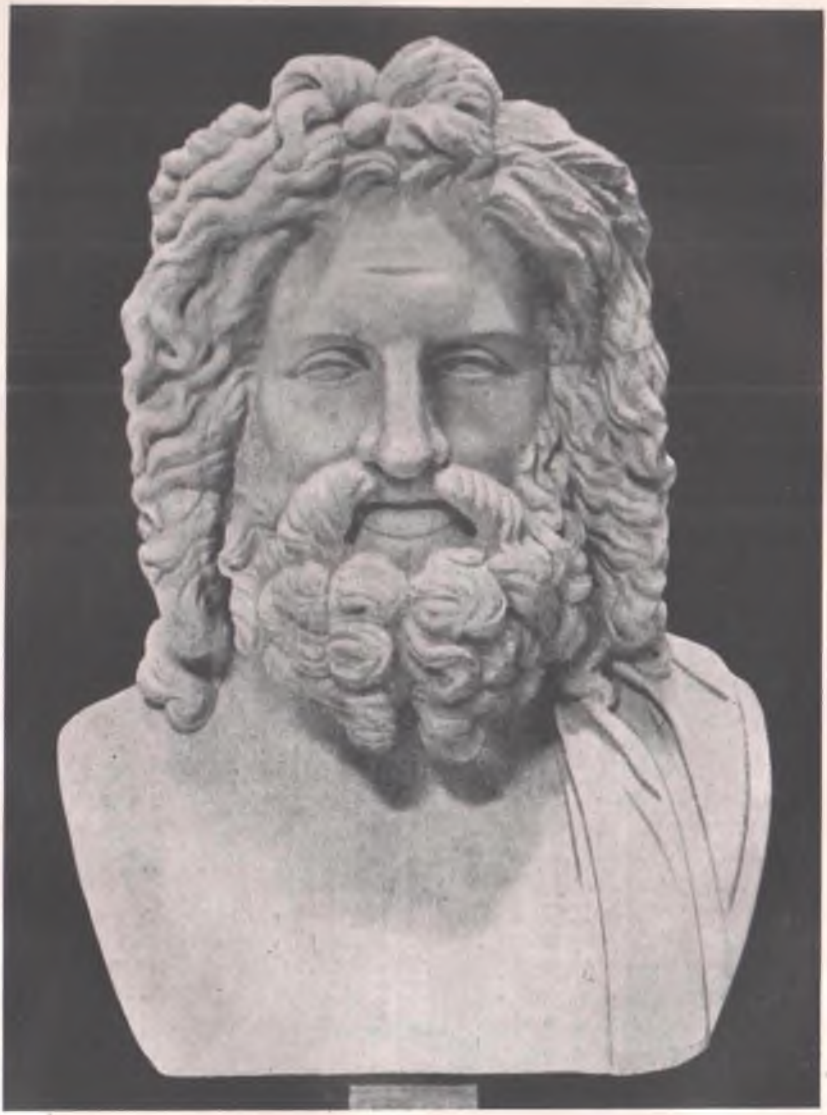
Европейца эта проницательность удивляет; но дикарю известно, что если человек из другого племени прошел лесом, это значит, что такой-то охотничий район, отстоящий отсюда на двести или триста миль, захвачен другими. Если племя перейдет охотиться на использованный участок, то, быть может, половина его состава — все старики, дети, бо́льшая часть женщин — умрет с голода. Когда малейшая ошибка в рассуждении карается таким образом, приходится быть логичным.

ГЛАВА LXXIII

СВОЙСТВА БОГОВ

Чтобы быть точным, надо сказать, что сперва нищета настолько велика, что у дикарей нет даже времени прислушиваться к тому, что внушает им страх, и они не имеют никакого представления о богах. Потом у них является мысль о добрых и о злых духах; но они молятся только злым, ибо добрых — чего же бояться? Потом возникает идея о высшем божестве. С этого момента я и поведу о них речь.

Так вот для умеющего рассуждать человека — какое свойство бога самое приятное? Правосудие. Правосудие по отношению к народу — это осуществление знаменитого правила: «Общее благо должно быть верховным законом».



«ЮПИТЕР ОТРИКОЛИЙСКИЙ»

Если, пожертвовав сотнею стариков, которым не вынести голодовки во время двухнедельного перехода через лишенную дичи местность, можно попытаться провести племя в какой-то изобилующий дичью район, без чего все до одного умрут с голода в роковом лесу, куда они углубились, — нельзя колебаться, надо пожертвовать стариками. Они сами чувствуют неизбежность смерти, и нередки случаи, когда они просят детей умертвить их. Правосудие, предписывающее такого рода жертвы, не может выглядеть ласковым; поэтому начальным, основным выражением лица у статуй будет глубокая серьезность, величайшая озабоченность.

И, в самом деле, таково выражение лица у вождей дикарей, прославившихся своей мудростью, им обычно от сорока до сорока пяти лет. Благоразумие не приходит раньше этого возраста, когда силы еще не изменяют. Дикарь-скульптор, уже стремящийся соединить все положительные свойства без недостатков, придаст своей статуе выражение глубокого благоразумия, но при этом все же сохранит за ней силу и молодость.

ГЛАВА LXXIV

БОГИ УТРАЧИВАЮТ ГРОЗНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ЛИЦА

Условием зарождения искусства я назвал земледелие. По мере того как у племени будет исчезать страх перед голодной смертью, дикарь, которого благоразумие принуждает ежедневно упражнять свои силы, начнет позволять себе некоторый отдых. Вскоре, чтобы разогнать скуку, появляющуюся в том случае, если отдыху не предшествовала усталость, прибегнут к песням, к религии и, наконец, к искусствам, которые религия ведет за руку. Выдающиеся умы станут находить недостатки в том, чем столетие раньше восхищались. «Выражение гнева не есть выражение истинной силы; гнев предполагает усилие, совершаемое для преодоления неожиданного препятствия. Но для истинной мудрости нет ничего неожиданного. Для величайшей силы никогда не нужно бывает усилие».

Итак, боги утратят грозное выражение лица — следствие привычки предаваться гневу, — выражение, полезное воину во время сражения, чтобы сильней устрашить врага. Так как бог и без того уже является носителем идеи силы благодаря молнии в его руке и хорошо обозначенным мускулам, излишне было бы заявлять о ней снова грозным выражением лица. Если представить себе человека из какого-нибудь племени, всеми признанного неизмеримо сильнейшим, какое бы выражение лица счел бы он для себя самым выгодным? Выражение доброты. А бог,

кроме того, имел бы на своем лице, благодаря мудрости и силе,[1] выражение ясности, которую ничто не может нарушить. Вот мы и дошли уже до Jupiter Mansuetus греков, до этой великолепной головы,[2] предмета вечного восторга художников. Вы замечаете, у нее очень толстая и мускулистая шея, что является одним из главных признаков силы. Лоб у нее очень выпуклый, что служит признаком мудрости.

ГЛАВА LXXV

ЗАКОН КОЛИЧЕСТВА ВНИМАНИЯ

Дикарь-художник, погруженный в себя и размышляющий в своей мастерской о трудностях искусства, внезапно увидит гигантскую фигуру. — Разум, который, указав ему пальцем на начатую им статую, скажет: «Зритель уделит твоей работе лишь некоторое количество внимания. Учись же его беречь».

ГЛАВА LXXVI

УДИВИТЕЛЬНАЯ ВЕЩЬ, — ТОЧНО КОПИРОВАТЬ ПРИРОДУ НЕ СЛЕДУЕТ

Наши дикари, научившиеся рассуждать с тех пор, как у них появилось лишнее время, замечают, наблюдая самых могучих своих воинов, что частое применение силы вызывает в их теле некоторые изменения. Житель Уабаша, обходящийся без обуви, пока он ребенок, а позже пользующийся лишь самой грубой обувью, имеет на своей ноге, для ее защиты, нечто в роде рогового покрова, благодаря которому колючие растения ему не страшны. Около колен все ноги его изранены. Необходимость защитить глаз от прямого действия солнечных лучей покрыло его щеки бесчисленными морщинами; тысячи случайностей в его жалкой жизни — падения, раны, страдания, причиняемые ночным холодом, — присоединили ряд особых телесных изъянов к уже имеющимся общим изъянам, — неизбежному следствию частого применения большой силы. Ясно, что нет смысла воспроизводить эти недостатки в изображениях богов.

---

[1] Храбрость — синоним силы, когда отсутствие ее карается не позором, а смертью. И потому быть храбрым, — подобно великому человеку Европы, — значит быть прозорливым.

[2] В бывшем Музее Наполеона.

ГЛАВА LXXVII

ВЛИЯНИЕ ЖРЕЦОВ

У диких племен, как только они начинают собирать урожай, появляются колдуны или жрецы, которые первым делом прославляют могущество и совершенство великого духа, а потом внедряют мысль, что они сами — единственные исполнители воли этого духа.

Первая забота жреца — освободить своего бога от величайшего из всех человеческих несовершенств — от неизбежной смерти.

ГЛАВА LXXVIII

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вот и готова статуя бога, сильного, как никто, справедливого и, как мы знаем, бессмертного.

ГЛАВА LXXIX

БЛАГ БОГ ИЛИ ЗОЛ?

Представление о благом боге установится не сразу. Жрецу выгодно показать, что бог часто бывает разгневан.[1] Он будет задерживать развитие искусства; но под конец общественное мнение, после некоторых колебаний, сойдется на том, что бог благ; это — первая стычка, начало долгой войны здравого смысла против жрецов. Итак, теперь уже есть бог сильный, справедливый, благой и бессмертный. Не воображайте, что это случилось задолго до нас. Мысль о благости христианского бога никогда и не приходила в голову Микеланджело.

ГЛАВА LXXX

СКОРБЬ ХУДОЖНИКА

Дикарь-художник находит в людях своего племени выражение трех первых из этих качеств. Общественные верования услужливо предлагают ему еще четвертое, лишь только они обнаруживают какой-нибудь признак могущества, придуманный обычно жрецами, например, молнию в руке у Юпитера или орла у его ног.

---

[1] См. всевозможные путешествия и Моисея; Primus in urbe deos... и т. д.

Сила — свойство физическое, и его признаки, именно — хорошо выраженная мускулатура, толстая шея, маленькая голова и т. д., не могут никогда исчезнуть; но справедливость и благость — душевные привычки, а страсть опрокидывает все привычки.

Черты лица старого шейха бедуинов, который изо дня в день, в своей палатке, творит отеческий суд над ними, будут отличаться глубоким вниманием и добротой — признаками, которые искусство вынуждено воспроизвести, чтобы показать справедливость.

Но, когда почтенный Иаков видит окровавленные одежды Иосифа, черты лица его искажаются; в них видна одна лишь скорбь, выражение всех душевных качеств исчезло.

Художник с ужасом замечает, что выражение любой сколько-нибудь сильной страсти тотчас уничтожает все признаки божественности, которые ему с таким трудом удалось подметить в природе и соединить в своей статуе.

ГЛАВА LXXXI

ЖРЕЦ ЕГО УТЕШАЕТ

Но тут в мастерскую его зайдет колдун его племени и скажет: «Мой бог силен, как никто, иначе говоря, он всемогущ. Он разумен, как никто, иначе говоря, он видит будущее так же ясно, как и прошлое. Он всемогущ; поэтому за малейшим из его желаний немедленно следует осуществление его божественной воли; поэтому он не может испытывать ни сильного желания, ни страсти.

Утешься; препятствие, грозившее опрокинуть твое здание, не существует: твое искусство не в состоянии изобразить одержимого страстью бога; наш вечно чтимый бог выше страстей».

ГЛАВА LXXXII

ОН ВСЕ БОЛЬШЕ И БОЛЬШЕ УДАЛЯЕТСЯ ОТ ПРИРОДЫ

Восхищенный художник с новым рвением обдумывает свой труд; он вспоминает основное положение — о том, что у зрителя лишь ограниченное количество внимания.

«Если я хочу довести до предела чувство, которое благочестивый дикарь должен испытывать при виде Юпитера, необходимо, чтобы воспроизведение физических признаков, самих по себе, поглощало как можно меньше этого драгоценного внимания. Мысль должна как можно меньше задерживаться на

материальном, чтобы поскорее предстать пред ужасающим и вместе с тем утешительным могуществом, которое покоится в бровях Юпитера. Все пропало, если, глядя на руку бога, дикарь заметит складки на коже и вспомнит, что он видел их на своих руках. Если он примется сравнивать свою руку и руку бога, если ему вздумается меня похвалить за правдивость изображения, я окажусь в беспомощном положении. Как может, в таком случае, найтись у него в сердце место для уничижения, в которое должно его повергнуть присутствие владыки богов и людей?

Есть только один способ: опустим все эти досадные подробности, которые могут, пожалуй, похитить некоторую долю внимания;[1] я смогу зато придать больше выразительности тем из них, которые сохраню».

[1] В речах — brevitas imperatoria, стиль Цезаря, законы Двенадцати таблиц; см. Bouchaud. В прекрасных речитативах величие стиля проистекает из отсутствия подробностей; подробности убивают экспрессию.

КНИГА ПЯТАЯ

ОБ АНТИЧНОЙ КРАСОТЕ *(продолжение)*

О меланхолия! Мучительная любовь
к тебе — болезнь без исцеления!

ГЛАВА LXXXIII

ЧТО ТАКОЕ ИДЕАЛЬНАЯ КРАСОТА

Античная красота есть, следовательно, выражение полезного характера; ибо для того, чтобы характер был как можно полезней, необходимо, чтобы он соединялся со всеми физическими преимуществами. Так как всякая страсть нарушает привычное состояние, всякая страсть вредит красоте.

Серьезность, помимо того, что она нравится как нечто полезное в диком состоянии, нравится еще как нечто лестное в состоянии цивилизованном. Если эта прекрасная голова так чарует меня своей глубокой серьезностью, что будет, если она снизойдет до того, чтобы мне улыбнуться? Для того чтобы могли зародиться сильные страсти, очарование должно возрастать; это прекрасно знают красивые женщины Италии.

Женщины других стран, где всегда стремятся блистать в данный момент, пользуются меньшим в этом смысле успехом. Рафаэль хорошо это знал. Другие художники обольщают, он — очаровывает.

Ученые говорят, что есть пять разновидностей человеческой породы:[1] кавказцы, монголы, негры, американцы и малайцы. Могло бы, следовательно, быть и пять разновидностей идеальной красоты; ибо я сильно сомневаюсь, чтобы житель Гвинейского побережья мог восхищаться верностью Тициановского колорита.

Число разновидностей идеальной красоты можно еще увеличить.

Для этого надо только приурочить каждую из трех или четырех форм правления к каждой климатической полосе.

---

[1] Blumenbach, «De l'unité de l'espèce humaine», стр. 283.

Различие в формах правления по отношению к искусству сказывается в ответе на следующий вопрос: «Как надо здесь поступить, чтобы достигнуть успеха?»

Впрочем, это вопрос простого любопытства. Что нам за дело до того, какая сейчас погода в Пекине? Важно, чтобы она была хороша в Париже, где мы сейчас находимся.

ГЛАВА LXXXIV

О ХОЛОДЕ АНТИЧНОСТИ

Искусство должно возбуждать внимание. Если при известном внимании со стороны зрителя, автор в данный промежуток времени произносит три слова, а другой — двадцать, преимущество будет за тем, который произносит три. Благодаря ему зритель становится творцом; зато бессильный зритель ощущает холод.

Многие из барельефов глубокой древности представляют собою надписи.

Поскольку фигура есть знак, она уж стремится не к сходству с действительностью, но к ясности в качестве знака.

Отбрасывание деталей в античном произведении подчеркивает его значительность; оно придает ему кажущуюся окаменелость и, вместе с тем, благородство. Ранняя скульптура отличается у греков спокойным стилем и большой простотой композиции. Передают, что Перикл в самую блестящую эпоху древней Греции высказал пожелание, чтобы во всех статуях сохранена была эта простота ранней эпохи, которая, по его мнению, вызывала у зрителей мысль о величии.

Стоит выслушать одно из свидетельств древности: греческий художник, выбиравший формы для своей «Венеры» среди пяти красивейших женщин Коринфа, искал в каждом из этих прекрасных тел те черты, которые выражали бы характер, передать который он стремился.

На взгляд черни это все равно, как если бы, стремясь представить на сцене молодого героя, заставили одного и того же актера произносить и тираду юного Горация, и монолог Ипполита, и монолог Оросмана; мы слышали бы, как один и тот же человек говорил:

> Вы Альбой названы, — я больше вас не знаю,

и минуту спустя:

> Когда я весь — огонь, зачем так холодны вы?

ГЛАВА LXXXV

ТОРС БОЛЕЕ ГРАНДИОЗНЫЙ, ЧЕМ ТОРС ЛАОКООНА

Я опускаю подробности.

Нужно ли говорить, что Торс, в котором сила Геракла слегка прикрыта грацией, неотделимой от божества, отличается более возвышенным стилем, чем Лаокоон?

Если эти мысли придутся по вкусу читателю, разве он не убедится в этом сам? Нужно только уметь чувствовать. Страстная натура, подчиняясь действию искусства, все находит в собственном сердце.[1]

ГЛАВА LXXXVI

НЕДОСТАТОК, КОТОРОГО НЕ ЗНАЛА АНТИЧНОСТЬ

Люди самые бесчувственные[2] при переезде из Берна в Милан бывают поражены той быстротой, с какой красота (или выражение силы и способность внимания) нарастает по мере того, как спускаешься в веселые равнины Ломбардии.

Они это выражение находят суровым и с головой, переполненной итальянскими наемными убийцами и «Удольфскими тайнами», среди живописных и величественных долин,[3] которые, глубоко врезаясь в Альпы, открывают прекрасную Италию, они видят что-то мрачное и зловещее во встреченном на дороге крестьянине; душа, в предчувствии красоты и сладострастия, охваченная лихорадочным трепетом, который испытывают по мере приближения Италии люди, рожденные для искусства, испытывает дивное наслаждение от этого легкого страха. Низменное и пошлое исчезает перед ее взором. Я предпочитаю врага скучному человеку.

Правда, если вы родились на Севере, в большинстве этих образов вы найдете неприятное вам выражение вследствие избытка силы; но им достаточно чуточку благожелательности, чтобы мгновенно стать прекрасными.

Во Франции и Англии подобный опыт невозможен. Экспрессия здесь заключается в грубом или глуповатом выражении лица, которое от выражения доброты становится лишь еще смешнее.

На берегах Тибра даже в самых низких лицах светится выражение силы.

---

[1] Святой Августин.
[2] Пастор Ролан, том I.
[3] Долина Изеллы.

Нет силы, которая была бы свойственна только тому, кого вы наблюдаете. Это выражение присуще чертам, которые он унаследовал от отца.[1] В течение многих поколений отпечаток силы лежит на семье, хоть самой силы может уже и не быть, и сплошь и рядом черты лица, форма которых зависит от телосложения, изобличают постыдную слабость, тогда как крупные черты лица говорят о редких душевных качествах.

Есть вещь, которая сразу разрушает античную красоту, это — глуповатая внешность.[2]

ГЛАВА LXXXVII

О СРЕДСТВАХ СКУЛЬПТУРЫ

Движение, эта вечная препона для живописи, сообщает мне, что под этой одеждой в крупных бесформенных складках скрыто живое бедро. Но скульптура допускает только легкие одежды, неподвижные правильные формы.[3]

Средства этого искусства сводятся к тому, чтобы придать выразительность мускулам: следовательно, для статуй, взятых в целом, кроме характеров, ему пригодно изображение лишь таких страстей, которые сделались обычным состоянием: они могут слегка влиять на формы.[4]

Все внезапное от него ускользает.[5]

Сюжеты, отвергаемые скульптурой, — те, в которых тело не может быть все целиком выразительным и, тем не менее, будучи в силу необходимости обнажено, привлекает к себе известную долю внимания.

Неистовый Танкред, сражающийся с коварным врагом, поджегшим одну из башен христиан, и, через четверть часа, тот же

---

[1] Второй закон науки о физиономиях.

[2] Глуповатая внешность зависит обычно от малых размеров носа; когда этот непоправимый недостаток встречается в голове, он может быть смягчен только при помощи рта и лба; но тогда эти части утрачивают свою собственную экспрессию, — выражение тонкости и высоких мыслей.

В Италии, по мере того как спускаешься к югу, носы становятся крупнее; они необъятны в Великой Греции; возле Торенто я видел много профилей типа Jupiter Mansuetus. Расстояние от линии носа до глаза огромно; оно ничтожно в Германии (1799 г.)

[3] Отсюда — нелепый вид всех статуй, воздвигавшихся во Франции великим людям до революции.

[4] «Магдалина» маркиза Кановы в Париже, у г-на Соммаривы, просвещенного покровителя всех искусств, одного из жителей того славного города, который, среди всяческих утеснений, дал за несколько лет Беккарию, Парини, Ориани, Босси, Аппиани, Мельци, Телье, Фосколо и т. д. и т. д.

[5] Комическое.

Танкред, но в самом ужасном состоянии, в каком только может оказаться нежное сердце, — один и тот же человек для скульптуры. Из этого прекраснейшего сюжета она может извлечь почти всего лишь два бюста; ибо как придать выразительность плечам Танкреда, склонившегося над Клориндой, чтобы ее окрестить? Эти плечи, неизбежно обнаженные вследствие свойств данного искусства и неизбежно лишенные выразительности вследствие его бессилия, подействовали бы расхолаживающим образом. Живопись, которая находится в более выгодном положении, прикрывает их доспехами и ничего от этого не теряет.

Она выше скульптуры, даже если сравнивать только головы, переданные с экспрессией; ибо какое может быть выражение страсти у бюста, если глядеть на него сзади? Напротив, бюст, передающий характер, полон выразительности, и сам Рафаэль не сможет достигнуть того, что заключено в Jupiter Mansuetus. Это потому, что скульптор из каждой формы может извлечь гораздо больше впечатлений, нежели живописец.

Поэтому, когда скульптура, идя по стопам блестящего ереснарха Бернини, желает контрастной группировкой фигур приблизиться к живописи, она делает ту же ошибку, как и тогда, когда окрашивает мрамор в телесный цвет. Действительность имеет очарование, которое делает все в ней священным: она беспрерывно дает все новые уроки великого искусства быть счастливым. Анекдот, если он правдив, возбуждает живейшую симпатию; если же он вымышлен, он всего только пошл. Но ощущение нелепости охраняет границы искусства.

Знатоки любят сравнивать Кориолана Тита Ливия с Кориоланом Пуссена. Согласно истории, Беттурия и римские матроны, чтобы смягчить сердце героя мыслью об участи Рима, изображают ему Рим скорбящим и плачущим. Этот волнующий образ достойно заканчивает их речь.

Пуссен передал его посредством фигуры зримой женщины, присоединив к ней символы Рима; и эта фигура, на которую римские матроны указывают Кориолану, точно так же заканчивает картину.[1]

Писатели называют такого рода ошибки поэтическими красотами картины. У Тита Ливия образ скорбящего Рима грандиозен; у Пуссена он смешон. Этот великий художник не понимал, что поэзия только потому украшает лилиями и розами щеки Анжелики, что она не в силах показать нам живые, прелестные краски.

Шекспир сказал бы Пуссену: «Или ты забыл, что нервный флюид не допускает того, чтоб факел внимания озарял одно-

---

[1] Г-н Катрмер де Кенси.

временно ум и сердце? Когда картина рядом с живыми существами показывает мне существа вымышленные, она меня уже больше не трогает, она для меня лишь более или менее эффектная загадка». [1]

Поэт предоставляет воображению самого читателя придать размеры тому, что он изображает.

Солнце — гигант, совершающий свой путь; но это не мешает глазам Армиды тоже быть солнцами.

Св. Иероним у Корреджо, пришедший посмотреть на младенца Иисуса, появляется в сопровождении льва, символа могущественного его красноречия. К несчастью, этот лев никого не пугает. Отныне мы уже далеки от природы, искусство избирает условный язык и становится холодным.

Забавно и вместе с тем приятно видеть, как на картине Гвидо Каньячи барашек святого Иоанна хочет пить, и святой, в образе прекраснейшего юноши, набирает в чашку у источника, который течет из скалы в пустыне, нужную для барашка воду. [2]

Можно установить связь между драматическим искусством и скульптурой. Что представляет собою характер Ореста в «Андромахе»?

Если подняться до веры в возможность того, чего мы не видели, можно себе представить монашеский орден, состоящий из пылких молодых людей, в период искуса воспламененных наслаждениями, а в течение дальнейшей своей деятельности почестями, близкими к славе. Этот орден ваятелей посвятил себя исканию красоты. Они всегда изображают Венеру, Юпитера,

---

[1] Поэтому так неприятно, когда Тассо, взволновав наше сердце реальными подробностями бегства несчастной Эрминии, переходит к описанию захода солнца, столь способного набегающими из лесу длинными тенями еще усилить ее страх, и заводит речь об Аполлоне, колеснице, конях и прочей мифологической мишуре:

Ma nell'ora che'l sol dal carro adorno,
Scioglie i corsieri, e in grembo al mar s'annida,
Giunse del bel Giordano alle chiare acque.
Cant. VII, ott. 3.

Если выкинуть три сотни подобных стихов, колорит Тассо будет столь же чист как у Вергилия, а рисунок бесконечно выше. Это будет признано всеми через пятьсот лет.

[2] Живопись располагает кое-какими средствами, для того чтобы передать д в и ж е н и е. Порывистый ветер колеблет деревья на пейзаже; но вот праведный Авель приносит свою жертву среди бури, а дым спокойно подымается к небу в виде прямого столба.

Одеяние ангела, бурно отброшенное назад, дает мне представление о стремительности, с которой он спустился к Аврааму; невозмутимая ясность и спокойное состояние мускулов у этого небесного существа показывают мне, что он не сделал ни малейшего усилия; им движет воля Иеговы.

Аполлона в одном и том же положении; невозможно заставить статуи делать движения. Один из скульпторов извлек пять разных впечатлений из бедра Венеры; молодой человек, вступающий на это поприще, мечтает передать пять впечатлений. Все это очень забавно; но такова история греческого искусства.[1]

По стволу дерева, которое служит опорой прелестному «Аполлино», бежит ящерица, форма которой в лучшем случае правдоподобна. Греки, резко отличаясь этим от фламандцев, руководились великим принципом экономии внимания; они дают только намек на подробности. Напротив, в ранней манере Рафаэля внимание распыляется в листве деревьев. Греческий скульптор был уверен, что его бог приковывал к себе взоры.

У Чимарозы явился замысел прекрасной арии, — и этого довольно. У Фидия зародился замысел его Юпитера, — ему нужны годы, чтобы его воплотить.

Мне кажется, что у великого художника наших дней метод отличается быстротой. Он трудится над глиной, а превосходные копиисты с математической точностью воспроизводят ему статую в мраморе; затем он ее отделывает, слегка шлифуя; но все-таки, чтобы дать свой образ прекрасного, ему нужно упорство, без которого может, к счастью, обойтись живописец.[2]

ГЛАВА LXXXVIII

Если бы художник-малаец своим великолепным медным колоритом попытался вызвать симпатию у европейца, разве не был бы он смешон? Он мог бы нравиться только странностью. В нем

---

[1] Конечно, Павзаний, Страбон, Плиний, Квинтилиан и т. д. были другими людьми, чем Вазари; но, подобно ему, они не могли вполне избежать расплывчатости, которая в искусстве — то же, что фальшь. Стоит хоть самую малость отступить, при истолковании их произведений, от строгой логики, — и вы найдете в них черты всевозможных систем. Я нередко дивлюсь рассуждениям, которыми немецкие ученые подкрепляют свои идеи. Если допустить вместе с Кантом, что туманные слова — это идеи и что можно строить целую науку на какой-нибудь гипотезе, то можно прийти к результатам, которые были бы очень забавны, если бы не было слишком долго было их излагать. Педантизм этих несчастных немцев придет в замешательство, если сказать им: «выражайтесь ясней».

Можно построить логичную и глубокую науку, которая, однако, ничего в себе не содержит. Умозрительная часть системы Шеллинга — то же, что игра в поддавки; впрочем, я рекомендую Павзания в переводе Клавье, 35-ю книгу Плиния и «Диалог» Ксенофонта. Читая их в подлиннике, лучше понимаешь и экономишь время.

[2] Талант, достаточно пылкий, чтобы задумать голову «Париса», и достаточно спокойный, чтобы осуществлять ее в течение нескольких месяцев, — вот что такое Канова.

ценили бы признаки дарования, но дарования такого, которое тронуть не может. Вот что такое картины Рубенса или музыка Гайдна в Неаполе. Никому в Венеции свежие краски на лицах англичан не покажутся натуральными, кроме разве тех, от чьего взора все сокрыто. Лишь после того как длительная привычка устранит удивление, сможет зародиться симпатия. Краски, освещение, воздух, — все различно на столь различных широтах;[1] я не нахожу в Англии ни одной головы, которая бы напоминала мадонн Джулио Романо.[2]

Различия в формах настолько менее значительны по сравнению с различиями в красках, что «Аполлон» будет признан прекрасным во многих областях Азии, Америки и Африки не меньше, чем в Европе.

Даже сама тяжеловесная архитектура, столь далекая от подражания природе, вздыхает при виде греческих храмов, перенесенных в Париж. Следовало бы заодно перенести туда синее небо, которое я видел в Пестуме даже под палящими лучами солнца. В радостный день для Дворца общин, когда король является туда, чтобы открыть сессию Палаты депутатов, архитектура плачет при виде безобразного навеса — необходимой защиты от дождя,—который, заслоняя колонны и разрушая их благородство, наглядно показывает, что мы лишь жалкие подражатели, не сумевшие найти красоту, соответствующую нашему климату.[3]

ГЛАВА LXXXIX

СКУЛЬПТОР

Я вовсе не отворачиваюсь от моих греков потому, что они стали счастливыми. Благодатный их климат предрасполагает к любви; религия, вместо того чтобы умерять ее пыл, поощряет ее. Боги своим примером призывают смертных к неге и сладострастью. Учреждаются истмийские игры, и вся Греция, собравшись, присуждает награды красоте.[4]

Вкусы общества таковы, что художника окружают со всех сторон самые строгие судьи, самые восторженные почитатели, самые яростные соперники. Любовь к славе загорается в его

---

[1] Ср. портреты Скьявоне и многих венецианцев, в галлерее Джустиниани в Берлине.

[2] Бывший Музей Наполеона, №№ 1014, 1015, 1016. Желчный темперамент.

[3] Копировать красоту без всякого смысла — занятие педанта; оно противоположно поискам зерн красоты на лоне природы.

[4] Которая, вместе с тем, есть и чувство безопасности.

сердце с такою страстью, какую только может вынести человеческое существо. Он очень скоро забывает, что когда-то стремился к славе ради взглядов прекрасных женщин, ради почестей и богатства, — всего, что составляет счастье в жизни.

Вместо того чтобы домогаться этих грубых наслаждений, он от них отвращается; они ослабили бы, вместе с духовными его силами, его способность чувствовать и творить высокое; он все приносит в жертву этой жажде бессмертной славы: здоровье, жизнь. Отныне реальное существование для него — лишь жалкие леса, с помощью которых он должен вознести свою славу. Он живет только будущим.

Он бежит от людей; дикий, одинокий, едва соглашается он принимать самую необходимую пищу. В награду за такое рвение,—если небо судило ему родиться под южным солнцем,— у него будут мгновения экстаза, он создаст шедевры и умрет полубезумцем, едва достигнув середины своего поприща;[1] и вот такого-то человека наше несправедливое общество хотело бы видеть благонравным, умеренным, благоразумным. Если бы он был благоразумен, неужели бы он пожертвовал своей жизнью, чтобы доставлять вам удовольствие, — вам, ограниченные и мудрые люди?

В конце концов, — задается вопросом философ, — чем же надо дорожить в жизни? Безрадостным долголетием? Или количеством и остротой наслаждений?

Вот уже полстолетия как мы знаем, что за гением водятся эти маленькие странности; и уже полстолетия, как все ремесленники в искусстве стараются убедить нас, что и они таковы же. История скажет:

Чем неустанней каждый час
Казаться умными хотели,
Тем явственней они для нас
От этой удалялись цели.

Вольтер.

Помните, вы встречали в Париже, в начале революции, молодых художников, щеголявших особенной манерой одеваться. Такова бездна мелочности, уживающаяся рядом с истинным искусством в этом городе тщеславия. Я свидетель тому, как автор «Леонида» хвалился своим умением красиво подписывать свои картины.

---

[1] Мне неприятно это говорить, но, чтобы чувствовать античную красоту, надо быть целомудренным. Выражение покоя в скульптуре может быть передано только тем, кто способен изображать и страсти во всей их неукротимой силе.

ГЛАВА XC

ТРУДНОСТЬ ЖИВОПИСИ И ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Богатого воображения и уменья хорошо писать стихи достаточно для эпического поэта. Большого понимания красоты достаточно для скульптора. Но есть одна примечательная особенность в таланте живописца и драматурга.

Страсти физическому взору недоступны так, как доступны ему пожар или погребальные игры.[1] Видны только их проявления. Вертер кончает с собой из-за любви. Г-н Мюзар входит в комнату этого красивого молодого человека и видит его распростертым на кровати; но как увидеть ему душевные движения, которые привели Вертера к самоубийству?

Их можно найти только в собственном своем сердце. Всякий, кто не испытал сам безумия любви, представляет себе смертельную тоску, разбившую сердце влюбленного, не больше, чем люди представляют себе луну до того, как посмотрели на нее в телескоп Гершеля.[2] Никакое описание не передаст впечатления от этого снега, словно утоптанного какими-то животными с круглыми ступнями.

Доставлять удовольствие в живописи и драматическом искусстве значит вызывать представление об этом утоптанном снеге у людей, сохранивших о нем смутное впечатление.

Наши поэты-александрийцы описывают это особенное впечатление на основании того, что они находят в копии с натуры, сделанной когда-то Расином. Но что еще забавнее всех их трагедий — это то, как они стараются в своих предисловиях, биографиях и т. д. доказать, что благоразумный Расин никогда не был жертвой пагубных страстей и что чувства Федры и Ореста он постиг, читая Еврипида.

Можно ли изображать страсти, не испытав их? Но откуда взять время на развитие таланта, когда страсти бушуют в твоей душе?

ГЛАВА XCI

ОТРАЖЕНИЕ ПРИРОДНЫХ УСЛОВИЙ

Поденка, родившаяся утром и умирающая прежде, чем зайдет солнце, считает день вечностью.

Роза не запомнит, чтобы когда-нибудь умирал садовник.

---

[1] Энеида, кн. II и V.

[2] Видел и записал 26 декабря 1814 г.

Чтобы изучить человека, постараемся забыть, что мы не видели, чтобы когда-нибудь умирал садовник. Вольтер нам сказал:

И консул наш Малье, — не римского он века, —
Знал, от чего пошло начало человека.
Сперва он рыбой был; и это существо
Блуждало в глубине, прозрачной как стекло.
Китайские моря дивились, без сомненья,
Что пиренейский кряж рождает их теченья.

Забавно в этих красивых стихах то, что могло бы служить нашей историей. По крайней мере в начале XIX века можно побиться об заклад, что негр, при всей его черноте, и белокурый датчанин — потомки одного человека.[1] Воздух, в котором мы все время плаваем, растения, составляющие нашу пищу, животные, которых мы пожираем и которые питаются этими растениями, различны в разных климатах. Кто сравнит шампанских куропаток с перигорскими? Отрицание Гельвецием влияния климатов было, вероятно, величайшей нелепостью, высказанной в его век.

Климат или темперамент обусловливают силу движущего начала; воспитание или нравы — направление, в котором оно находит себе применение.

«Может быть, и другим случится, как мне, провести свой первый вечер в Греции в обществе нескольких молодых ионийцев, которые, обладая чертами лица и языком древних греков, пели под гитару воодушевлявшие слушателей гимны. Они сравнивали власть турок с властью Ксеркса, и припев, исполнявшийся хором, был: «Верный родине, я свергну иго».[2] Вдруг молодой певец слышит звук трубы и убегает, покинув восхищенного иностранца, чтобы пресмыкаться в передней у воеводы. Путешественник говорит себе со вздохом: живи он на двадцать четыре века раньше, он был бы Алкивиадом».

Хорошая система орошения извлекает пользу из самого ничтожного источника, и от маленькой струйки воды зависит все богатство Гиерской области. Кто возвысит голос, чтобы

---

[1] И человек этот был черным, говорил знаменитый Джон Гентер. Блуменбах, О единстве человеческого рода. Пшеница была сотворена человеком.

[2] Πιστὸς ἐς τὴν πατρίδα,
Τὸ ζυγὸν συντρίψω.

«Опыт о греках» Норт-Дугласа, Лондон, 1813.

назвать Гиерскую долину новой Голландией? Кто решится сказать, что Англия — родина Тимолеонов и Сервилиев Агал?[1]

Скальпель физиолога исследует тело русского и тело испанца, нашедших себе смерть на одной и той же батарее; рост, внешние признаки одинаковы, но у одного легкое оказывается больше. Вот поразительное различие; вот одно из первых бесспорных данных в науке о темпераментах.

Другой элемент — простая единовременность явлений. Выстрелили из пушки; над деревенским домиком, по которому стреляют, показался дымок: дом загорелся. Вполне допустимо, что загорелась сажа в трубе; но можно побиться об заклад, что пожар произошел от снаряда. В тщательном, микроскопическом исследовании одновременности явлений — источник будущих открытий.

Что может быть несходнее козы и волка? Однако эти животные примерно одинакового веса. Что может быть несходнее людоеда из Потоси и спокойного голландца, покуривающего свою трубку на берегу сонного канала и внимательно прислушивающегося к кваканью прыгающих в него лягушек?

Филипп II и Рабле должны были казаться разными даже на взгляд двадцатилетнего человека. Но для того, чтобы в день открытия Учредительного собрания разгадать тайные намерения пылкого Казалеса или рассудительного Мунье, спокойно занимавших свои места, нужен был ум Борде или Дюкло и, вместе с тем, острый взгляд философа с физиологическими познаниями выдающегося врача.

Это столь трудное в 1789 году дело, в 1900-м будет, может быть, довольно простым. Как знать, не будет ли установлено, что фосфор и мыслительная способность тесно связаны между собой? В таком случае изобретут фосфорометр для живых тел.[2] Тут усилий одного человека недостаточно. Можно разделить труд; для того чтобы распознать лишь то, что есть в действительности, нужно, чтобы появились один за другим двадцать ученых.

Попробуем на минуту заимствовать их язык. Кто не испытал, отведав одного из тех блюд, которыми Индия обогатила Англию (кари), прироста силы в органе речи? Точно таким же способом очень едкая желчь придает силы большим мускулам на ноге. Всем нам известно, что испанский шпион прекрасно

---

[1] Плутарх, «Жизнь Брута».

[2] Может быть, удастся уловить по соседству с гальванизмом, электричеством и магнетизмом некоторые флюиды, существование которых пока что только предугадывается. Есть факты бесспорные и поразительные. См. явления, которые наблюдал в Целле (в Ганновере) барон Стромбек, один из лучших юристов Германии и один из самых правдивых в мире людей.

может пройти в одну ночь двадцать миль по крутым горным склонам. Немец, сделав половину пути, умер бы от утомления.

В конце концов надо признаться, что только ради удобства речи говорят о физическом и психическом. Когда разбиты часы, куда девалось движение?[1]

ГЛАВА XCII

КЛАССИФИКАЦИЯ ЧЕЛОВЕКА

Сочетания темпераментов бесконечны; но художник, чтобы не запутаться, должен иметь в виду шесть наиболее резко отличающихся друг от друга темпераментов, к которым можно свести все остальные:[2]

сангвинический,
холерический,
флегматический,
меланхолический,
нервный,
атлетический.[3]

Это раскрывает свойства не столько отдельных лиц, сколько наций.

---

[1] Само собой разумеется, речь тут идет только о живом существе и о той внутренней связи, благодаря которой физическое и психическое неразделимы при жизни. Боже меня упаси отрицать бессмертие души, это высшее утешение человечества!

[2] Для тех, кто не путешествовал и сомневается в существовании темпераментов, см. «Путешествие в Египет Вольнея».

[3] Мне бы следовало поместить тут копию карикатуры четырех темпераментов (Лафатер, I, 263) или воспроизвести рисунки, которые я сделал во время своих путешествий с тех лиц, которые, на мой взгляд, обладали ярко выраженными темпераментами в несмешанном виде. Но терпение — не мой талант. Нельзя сказать, чтобы даже от лучших граверов можно было получить эстампы, похожие на те рисунки, которые им дают: прежде граверы не умели рисовать, в наши дни они храбро исправляют самых больших мастеров. Это то же самое, как если бы честный иностранец, переводя Мольера, сказал себе: «Характеру Оргона в «Тартюфе» присвоены чувства, которые мне кажутся почти бесчеловечными. Человечность — хорошая вещь; смягчу-ка я немного те места, где Оргон погрешает против этой прекраснейшей добродетели».

Если бы мне удалось найти хорошего немецкого гравера, очень прилежного и добросовестного, я поместил бы тут эстампы, чтобы показать манеру каждого великого живописца.

Скажу, что на мой взгляд нет ничего нелепее гравюр Вольпато с картин Stanze Ватикана. Чтобы познакомиться в Париже со стилем ватиканских фресок, надо пойти к одному живущему около Сорбонны рисовальщику, имя которого я позабыл; он привез из Рима три или четыре

ГЛАВА XCIII

О САНГВИНИЧЕСКОМ ТЕМПЕРАМЕНТЕ

Этот темперамент, без сомнения, — самый распространенный во Франции. Мне это пришло в голову на берегу Немана 6 июня 1812 года, при виде переправы через реку бесчисленной армии, которая состояла из стольких наций и которой предстояло испытать поражение, самое достопамятное в истории. Мрачное будущее, которое я предвидел, углубившись в бесконечные равнины России, при склонности к риску нашего полководца, внушало мне опасения. Устав от тщетных предположений, я обратился к положительным знаниям, надежной опоре во всех случаях жизни. У меня сохранился еще один том Кабаниса, и, угадывая за его фразами его мысли, я подыскивал примеры, вглядываясь в лица солдат, проходивших мимо меня с пением и иногда останавливавшихся ненадолго, когда мост был загромождён.

Именно с крестьян следует начинать трудное изучение темпераментов; человек богатый слишком легко ускользает из-под влияния климатических условий; это усложняет проблему.

Физические свойства сангвинического темперамента

Вот человек с ослепительным цветом лица, довольно полный, веселый с виду, с широкой грудью, которая, вместе с вместительными легкими, свидетельствует о более деятельном сердце и, следовательно, о более высокой температуре и более быстром и сильном кровообращении; отсюда обычное выражение, когда речь идет о героях: великое сердце.

Заложенные в клетчатке, хорошо распределенные нервные окончания, покрывая собой оболочки с средним напряжением,

---

головы, достойные оригиналов. Люди, которые почувствуют их ангельскую чистоту, поймут мою мысль; у гравера есть незыблемое правило: либо он воображает себя гениальней Лодовико Каррачи, либо считает нужным копировать все, даже слегка удлиненные пальцы его Мадонны. [a]

«Тайная вечеря» Моргена, портрет Форнарины, «Madonna del sacco», верхняя часть «Преображения» дают зрителю ослабленное впечатление оригиналов, тогда как нет ничего менее похожего на Рафаэля, чем «Сила» и «Умеренность», которые сделаны Моргеном под пару к «Madonna del sacco».

Что касается Корреджо, художника почти не передаваемого, то существует одна «Мадонна» Бонато, которая мне представляется чудом; прикройте ставни, чтобы она видна была в полумраке, — и вам покажется, что перед глазами у вас особенное сияние картин Корреджо.

[a] В бывшем Музее Наполеона, № 876.

должны получать ощущения живые, быстрые, легко возникающие. Гибкие мускулы, нежные волокна, насыщенные большой жизненной силой, — силой не убывающей и равномерно распределенной, — должны производить, в свою очередь, движения легкие и быстрые, без какой-либо задержки в отправлениях.

Таким образом, сангвинический темперамент характеризуется быстротой и легкостью отправлений. [1]

Душевные свойства

Повышенное чувство благосостояния, приятные и блестящие мысли, благожелательные и нежные чувства; но привычки отличаются непостоянством; есть что-то легковесное и изменчивое в душевных движениях, уму недостает глубины и силы. [2]

Я всего только утверждаю, что указанные физические признаки часто совмещаются с указанными душевными наклонностями. Врач, обнаружив физические признаки, ожидает встретить соответствующие душевные проявления. Философ, обнаружив душевные признаки, найдет подтверждение своим наблюдениям в строении тела. Сколько бы сангвиник ни уверял в своей неутомимой энергии, не ему при прочих равных усло-

---

[1] Кабанис, I, 442; Crichton, «Mental derangement», 2 тт. in 8°, 1810; Гиппократ, «Трактат о воде, воздухе и пространстве»; Гален, «Классификация темпераментов»; Дарвин, Галлер, Келлен, Пинель, Галле, Циммерман и т. д. В политике, как и в искусстве, нельзя достигнуть высокого, не изучив человека, и необходимо мужественно начать с самых основ, с физиологии.

Жизнь человека слагается из двух жизней: жизни органической и жизни соотносительной. Большой симпатический нерв — источник жизни органов дыхания, кровообращения, пищеварения и т. д. и т. д. Мозг — источник жизни соотносительной, называемой так потому, что она ставит нас в отношения с остальным миром. Растения наделены, повидимому, только органической жизнью. Они живут, они не распадаются на составные части, но у них нет ни движения, ни воспроизведения, ни речи.

Движения, вызываемые большим симпатическим нервом, непроизвольны, воля есть во всем, что исходит от мозга; так как многие органы получают нервы одновременно из этих обоих центров, некоторые движения бывают то произвольными, то непроизвольными.

Отсюда этот знаменитый стих, история нашей жизни:

Video meliora, proboque; deteriora sequor.

Большой симпатический нерв, — в этом смысле названный весьма неудачно, — может считаться источником заботы о личной выгоде; а мозг — причиной потребности в симпатии; вот два высших начала Востока, — Ормузд и Ариман, оспаривающие нашу жизнь друг у друга. (См. превосходный труд г. де Траси о «Воле».)

[2] Во время моего пребывания в Риме я отметил, что в числе моих знакомых был только один сангвиник, милейший маркиз Ор...

виях поручит Фридрих II защиту важной крепости; зато он его пригласит в том случае, если пожелает иметь у себя любезного царедворца.

Известно, что общие положения приобретают более достоверный характер по мере того, как их распространяют на большее количество индивидуумов.[1] Так, во время московского отступления французская армия могла бы быть спасена каким-нибудь талантливым немцем, каким-нибудь маршалом Доуном или Вашингтоном. Я охотно назвал бы менее громкие имена. Вовсе не требовался гений, нужен был только известный порядок, столь обычный в австрийских армиях, но которого нельзя и ожидать от народа с сангвиническим темпераментом. Чтобы все до конца стало ясно, достаточно сказать следующее: предвидеть опасность считалось смешным.

Художник, который возьмется за изображение Брута, посылающего сыновей на смерть, не станет придавать отцу идеальную красоту сангвиника, тогда как этот самый темперамент послужит извинением для юношей. Если художник решит, что состояние погоды в Риме в день убийства Цезаря — вещь безразличная, он отстал от века. В Лондоне бывают дни, когда люди вешаются.[2]

ГЛАВА XCIV

О ХОЛЕРИЧЕСКОМ ТЕМПЕРАМЕНТЕ

Aggredior opus difficile. Прошу прощения за тридцать страниц сухой математики. Чтобы сказать то же самое так обстоятельно, как это требуется, понадобилось бы не тридцать, а сто страниц; но, чтобы понять Микеланджело, надо преодолеть это.

Желчь — один из самых своеобразных элементов в человеческом механизме;[3] образуясь из крови, освободившейся при своей циркуляции от лимфатических составных частей, она перегружена маслянистыми веществами. Это кровь передает многообразные жизненные проявления каждого из органов, через которые она прошла. В химическом отношении желчь — вещество горючее, белковое, пенящееся. С точки зрения физиолога, это — очень подвижная жидкость, сильно возбуждающая, действующая подобно дрожжам на питательные соки и на другие

---

[1] Laplace, «Probabilités», in-4, 1814; Tracy, «De la Volonté».

[2] Ветер и туманы в октябре месяце.

[3] Св. Доминик, Юлий II, Марий, Карл V, Кромвель; это темперамент великих деятелей.

жидкости в теле, придающая твердым элементам живость и силу движений; она непосредственно повышает присущий им тонус; она прямо также воздействует на нервную систему, а через нее на непосредственные причины ощущений. Почти всегда стимулирующие действия желчи совпадают с такими же действиями семенной жидкости, и эти два вещества, столь могущественно влияющие на счастье и чувствительность человека, имеют равную степень возбуждения.

Вообразим человека, у которого их активность была бы предельной; вообразим, что у этого человека наблюдается известное состояние твердости и напряженности во всей системе, будь то в тех точках, где разветвляются нервные окончания, будь то в мускульных тканях. Придадим еще этому человеку хорошо развитую грудь, легкие и сердце большого объема; это и будет чистейший представитель холерического темперамента.

Его отпечаток — сильнейший из всех, наблюдаемых в живой природе. Все крепко связано в организованном таким образом механизме. Активность органов воспроизведения усиливает активность печени; активность желчи усиливает активность всех движений и, в частности, кровообращения. Две управляющих индивидуумом жидкости усиливают чувствительность окончаний нервов. Все движения наталкиваются на препятствие в твердости отдельных частей; но все эти препятствия энергично преодолеваются. Чтобы закончить картину, обратите внимание на резко повышенную, благодаря желчи, температуру в руках; обратите внимание на расширенные артерии и вены и на количество крови, большее даже, чем у сангвиника.

Душевные свойства

Повышенная впечатлительность, движения резкие и порывистые, впечатления столь же быстрые и столь же изменчивые, как у сангвиников; но, поскольку каждое впечатление отличается большей силой, оно приобретает теперь еще более властный характер. Пламя, пожирающее человека желчного темперамента, порождает мысли и влечения более самодовлеющие, более исключительные, более непостоянные.

Оно придает ему почти постоянное чувство тревоги. Без труда дающееся сангвинику чувство благосостояния ему совершенно незнакомо; он обретает покой только в самой напряженной деятельности. Лишь при великих движениях, когда опасность или трудность требует от него всех его сил, когда он в каждый миг вполне и целиком сознает эту опасность и трудность, может подобный человек наслаждаться существо-

ванием. Человек холерического темперамента предназначен к великим делам своей телесной организацией.

Кардинал Ришелье прекрасно руководил переговорами, но он был бы, вероятно, очень плохим посланником. Тут нужен сангвиник, человек любезный, непрестанно прикрашивающий деталями непривлекательную суть дела, в роде лорда Честерфильда или герцога Ниверне.

Джулио Романо и Микеланджело изображали только людей холерического темперамента. Гвидо, напротив, достиг божественной красоты, изображая почти исключительно тела сангвиников. Оттого его красота лишена строгости. Это удивительно для Италии, где художники жили среди народа холерического темперамента.

ГЛАВА XCV

ТРИ СУЖДЕНИЯ

Меня могут обвинить в том, что я все отношу за счет темпераментов.

Согласен; в действительной жизни у нас есть признаки гораздо более достоверные, гораздо более бросающиеся в глаза; но во всех этих признаках есть движение. Очень важные в музыке и актерской игре, они не играют никакой роли в живописи, немой и почти неподвижной.

Как только человек с острым умом видит какую-нибудь знаменитую личность, например короля, он мгновенно проверяет составленное им раньше о нем представление. Первое суждение[1] почти всегда бывает основано на знании таким человеком темпераментов.

Через несколько секунд физиономическое суждение[2] изменяет первое впечатление.

Через несколько минут оно, в свою очередь, перестраивается множеством суждений, вытекающих из наблюдения движений.

Рафаэль беспрестанно был занят оттенками, влияющими на два первых рода суждения.

Третий был для него менее важен, как два первые были менее важны для Сервантеса.[3]

---

[1] Отчасти инстинктивное, скажут, может быть, в 1916 году.

[2] См. «Трактат о физиогномике» в «Венецианской школе», в IV томе данного труда.

[3] Но иногда можно найти во втором суждении то, чего но может дать третье. Чрезвычайно развитая культура запрещает выказывать перед незнакомым человеком что-либо обнаруживающее или слишком много ума, или слишком много чувства; это обстоятельство и возвело у нас физиогномику в ранг самых интересных наук.

Искусный часовщик угадывает, который час, следя за колесиками стенных часов. Художник должен внешностью своего персонажа показать тот характер, который предписывают ему иметь органы его тела.

Я прекрасно также знаю, что, обладая всеми признаками одного темперамента, можно принадлежать к прямо противоположному; но эта истина, весьма важная для врача или философа, для живописца не имеет никакого значения.

Она — за пределами его возможностей. Нельзя Филопемена заставить пилить дрова.

ГЛАВА XCVI

О ФЛЕГМАТИЧЕСКОМ ТЕМПЕРАМЕНТЕ

Если читателю случалось путешествовать, я попрошу его вспомнить приезд в Неаполь или в Роттердам.

Если он никогда не выезжал из Парижа, то какой бы проницательностью он ни был наделен, он подвергается большой опасности пойти по стопам Гельвеция, который способен лишь срисовывать с натуры пути, избираемые французами в погоне за счастьем. Можно заглянуть в описания путешествий;[1] но показаний, состоящих из кучи мелких подробностей, всегда недостаточно для того, кто не видел собственными глазами, — как говаривал один великий человек.

Некий весьма хладнокровный англичанин так описывает свой въезд в Роттердам:

«Множество мелких суденышек (schuyts), снующих по улицам, и их опрятность все же менее удивительны, чем спокойствие и тишина, с которыми они движутся по городу. Правда, это спокойствие и тишину можно рассматривать как отличительный признак всех условий голландской промышленности: шум и суетня, обычные во всех других странах, когда несколько человек совместно занято какой-нибудь тяжелой работой, совершенно отсутствуют в Голландии... Эти матросы, эти крючники, ... нагружая и разгружая корабли, прибывающие из Индии, не промолвят ни одного слова настолько громко, чтобы его можно было расслышать за тридцать шагов. Наконец, чтобы довершить картину этого народа, скажу, что отличительным признаком его военных является величайшая скромность».[2]

---

[1] Для Италии — де Брос, Мисон, Дюкло. Для Голландии — «Путешествие... совершенное в 1794 г.,» перев. Кенвела, изд. Бюисона, год V, т. I, стр. 22.

[2] См превосходные «Воспоминания» Дальримпля о революции 1688 года. Голландец чужд как будто всяких желаний; его взгляд и движения ни-

Навстречу вам идет толстый, рослый блондин, с необыкновенно широкой грудью. Согласно всему до сих пор изложенному можно ожидать, что он полон огня; оказывается — наоборот. Дело в том, что эти объемистые легкие, сдавленные лишним жиром, получают, а главное перерабатывают, лишь очень небольшое количество воздуха. Малодеятельные органы воспроизведения и печень, недостаточно активная нервная система, замедленное кровообращение и низкая температура тела, вялые от природы ткани, кровеобразование, затрудненное обилием слизистых соков, — таковы первые признаки флегматического темперамента.[1]

Слизистые соки быстро притупляют чувствительность нервных окончаний. Они усыпляют даже мозговую систему.[2] Мясистые ткани, наводняемые этими слизистыми веществами и испытывающие только очень слабые раздражения, теряют мало-по-малу природный свой тонус. И в результате маленький подвижной гасконец побивает огромного гренадера-голландца.

Нет у флегматика и сильного аппетита, свойственного холерику; все у флегматика слабее; даже половая зрелость, это чудо органической жизни, вызывает менее крупные изменения в лице и голосе. Мускулы у этих людей часто бывают очень развитыми; зато растительность у них слабая, а цвет волос не такой темный. Движения вялы и медлительны. Наблю-

---

чего не выражают, и случается, что за несколько часов беседы он ни разу не выскажет вам ни о чем своего мнения. Имущество и покой — вот его кумиры.

[1] «Высокий лоб, полузакрытые глаза, мясистый нос, дряблые щеки, раскрытый рот, плоские губы и широкий подбородок, — такова физиономия голландца» (Darmstad, кн. IV, 102).

[2] «Величайшее, самое непостижимое из деяний природы — это способность придать массе грубой материи такую форму, чтобы в ней возникла жизнь, мысль, чувство, характер» (Зульцер).

«Можно ли осязать рукой эту сущность, заключенную в голове, под черепом человека? Может ли орган из плоти и крови достигнуть этой бездны способностей и внутренних сил, которые бродят или пребывают в покое? Само божество старалось прикрыть эту священную вершину, вместилище и лабораторию самых тайных процессов. Само божество, говорю я, покрыло ее лесом, эмблемой священных рощ, где некогда совершались мистерии Религиозный трепет охватывает при мысли об этой тенистой горе, таящей в себе молнии, каждая из которых, вынырнув из хаоса, в состоянии осветить, украсить или же опустошить и уничтожить весь мир» (Гердер).

Зульцер и Гердер — философы, пользующиеся в Германии большой известностью, и однако же приведенные отрывки, взятые наудачу из их сочинений, отличаются вздорностью, во Франции совершенно непозволительной. — См. особенно «Жизнь Гете, описанную им самим», Тюбинген, 1816.

дается склонность к покою. Этот темперамент, господствующий в Германии, достигает крайних своих пределов в Голландии. Конституция англичан может служить объяснением их энергии; но как объяснить живость русских кучеров (moujiks), которых мы захватили в Москве?

Будучи лишен общества вследствие героического безлюдия этого большого города, пресытившись компанией товарищей, я любил разъезжать по Немецкой слободе и обширным кварталам, опустошенным пожаром. Я знал всего лишь пять слов по-русски; но я разговаривал при помощи знаков с Артемизовым, самым проворным из моих кучеров, который всегда мчал меня на дрожках в галоп.

Оставление жителями Смоленска, Гжатска и Москвы, из которой в течение двух суток убежало все население, представляет собою самое удивительное моральное явление в нашем столетии; я лично испытывал одно лишь чувство уважения, осматривая дачу графа Растопчина,[1] его разбросанные книги и рукописи его дочерей. Я видел деяние, достойное Брута и римлян, достойное своим величием гения того человека, против которого оно было направлено. Есть ли что-нибудь общее между графом Растопчиным и бургомистрами Вены, явившимися в Шенбрун приветствовать императора, к тому же еще почтительно?[2]

Исчезновение жителей Москвы до такой степени не соответствует флегматическому темпераменту, что подобное событие мне кажется невозможным даже во Франции.[3]

Душевные свойства

Так как, благодаря гибкости и податливости отдельных частей, жизненные отправления не испытывают большого сопротивления, флегматику совершенно чужда эта тревога, из которой возникают великие дела, манящие холерика. Его обычное со-

---

[1] В полумиле от Москвы. Я позволил себе поднять с полу небольшой рукописный трактат о бытии божием.

[2] См. прекрасную картину г. Жироде. Что прежде всего поражает в русских, так это удивительная их сила. О ней свидетельствует и широкая грудь, и прямо колоссальная шея, сразу же напоминающая Геркулеса Фарнезского.

[3] Надо заметить, что русский деспотизм, принимаемый крестьянами почти добровольно, совсем не принизил народ духовно. Душевная жизнь почти достойна страны с конституционным режимом.

В чем собственно состоит разница между живостью русского и живостью провансальца? Ни один старик, ни один безногий, ни один калека, ни одна роженица не остались в Москве. Первой моей заботой было проскакать галопом по главным улицам.

стояние — спокойное и тихое благополучие; жизнь заурядна и ограниченна. Так как в таком большом теле органы испытывают лишь слабое возбуждение и так как ощущения, получаемые нервными окончаниями, распространяются медленно, — люди эти не отличаются ни живостью, ни веселым остроумием, ни переменчивостью сангвиника: этот темперамент отличается постоянством. Отсюда — свойственная ему мягкость, медлительность, лень и вся тусклость его существования. Посредственность, избавленная от печалей, — вот его обычный удел.[1]

В драмах знаменитого актера Ифланда выведено много таких персонажей. Сравните его «Игрока» с «Игроком» Реньяра. Немецкий игрок пять или шесть раз молится богу и раза два падает в обморок; люди этого темперамента понимают остроты только через четверть часа; вот почему так забавны критические отзывы немцев о Мольере и Реньяре.[2]

---

[1] К этому темпераменту принадлежит наиболее уважаемая часть общества.

«Аббат Алари, — говорит Гримм (1771 г.), — умер восьмидесяти одного года. Он давно уже покинул двор и мирно жил в Париже, пользуясь репутацией человека благоразумного, что часто означает полнейшее ничтожество; ибо достаточно ничем не увлекаться, с полнейшим безразличием относиться к общественным и частным удачам или невзгодам, охотно хвалить все, что совершается, и никогда ничего не бранить, соблюдать свои интересы, но незаметно, и у тебя не замедлит возникнуть репутация благоразумного человека». [a])

Так как большинство людей, прославившихся своими писаниями, обладают меланхолическим темпераментом, человек благоразумный, приятель гения, считает, что имеет все основания постоянно насмехаться над ним. При таких отношениях в подчиненном положении оказывается гений: Тассо, Руссо, Моцарт, Перголезе, Вольтер без его ста тысяч ливров годового дохода.

[a]) Это исчезнет под влиянием двухпалатной системы.

[2] Это — то же, что житель страны лилипутов, осуждающий рост Гулливера. Г-н Шлегель, человек умный, стремится доказать нам, что комедии Мольера всего лишь — унылые сатиры.

Правда г. Шлегелю больше подошла бы роль проповедника, чем литературного судьи. Он начинает с заявления, что презирает разум: это, разумеется, уже не малый шаг вперед; затем, чтобы продолжать со спокойной совестью, он прибавляет, что Данте, Шекспир и Кальдерон — апостолы, посланные господом богом с особой миссией; что нельзя поэтому, не совершая святотатства, выбросить или осудить хотя бы один слог в их произведениях. Эта превосходная теория обосновывается как нельзя лучше внутренним чувством. Тот, кто на свою беду не наделен этим внутренним чувством, не в состоянии почувствовать поэтов, явившихся на землю с миссией. Угодно вам знать, есть ли у вас внутреннее чувство? Г-н Шлегель вам это скажет; он сам наделен им в таком количестве, что ему достаточно пятиминутного разговора, чтобы быть в состоянии определить, принадлежите ли вы к числу блаженных.

Вспомните Риваролля в Гамбурге.[1] Национальный темперамент проник даже в пьесы Шиллера, этого умного ученика великого Шекспира. Если сравнить его Филиппа II с Филиппом II у Альфьери, обе нации сразу выступят в ярком свете. Итальянец, в силу какой-то странной причуды, избегает вся-

---

[1] Один англичанин, Берингтон, называет Монтескье утомительным писателем.

Самое трудное в этом деле — то, что нельзя смеяться: вот почему, без сомнения, добрые немцы не любят Мольера. Впрочем, большей учености нельзя себе и представить; к тому же, эрудиты с внутренним чувством вовсе не осуждают, подобно другим, проявлений энергии.

Я думаю, что потомство так рассудит спор романтиков с педантами: Романтики были почти столь же смешны, как и Лагарпы; единственным их преимуществом было то, что они были гонимы. А в сущности они и на литературу смотрели как на религии, из которых хороша только одна. Из тщеславия они стремились низвергнуть Расина; они достаточно хорошо знали греческий язык, чтобы видеть, что манера Шиллера так же хороша в Веймаре, как манера Расина при дворе Людовика XIV. [a]

Расин восхищал французов подробностями, которые иностранцу совершенно недоступны. [б]

Лучшее, что было сказано против него, это то, что сфера влияния поэта расширяется вместе с его умом, который отвлекает его от мелочей ради показа человеческого сердца в его основных чертах: в этом разница между Ван-дер-Верфом и Пуссеном.

Романтики, слепцы в познании человека, не понимали, что цивилизация их феодальных народов возникла позже, чем цивилизация прекрасной Франции. Эти люди, с таким высокомерием преследовавшие рассудочность, стремясь укрыться под сень здравого смысла, и не соображали того, что их немецкая литература еще не ушла дальше ее доморощенных Ронсаров и что, если они желают иметь изящную литературу, надо сперва приобрести изящные нравы.

Они у них были только по имени, которым они злоупотребляли; но при оценке разных цивилизаций им не хватало широты взгляда, чтобы почувствовать, что Шекспир — загадочный бриллиант среди песчаной пустыни.

Писателя даже с половиной дарования Шекспира у англичан нет; его современник Бен Джонсон был педантом, так же как Поп, Джонсон, Мильтон и т. д.

После этого великого имени, с которым не сравнялся еще никто, у них был еще только его подражатель Шиллер. Оссиана считать нельзя; он весь от Макферсона, сочиненный по правилам Берка. Они не знали, что противопоставить Мольеру; поэтому они вовсе не смеялись, потому ли, что находили более удобным презирать то, чего у них не было, потому ли, что их душа, холодная и вечно на ходулях, в самом деле была нечувствительна к прелестям Талии. [в] Будучи не в силах оценить ее создания, они не понимали даже технических ее средств; они не соображали, что комедия может возникнуть лишь при достаточно развитой цивилизации, когда человек, забывая о низших потребностях, полагает свое счастье в удовлетворении тщеславия.

ких событий; но сколько желчи и яда в этих стихах, направленных против тирании:

Filippo
Udisti?
Gomez
Udii.
Filippo
Yedesti?
Gomez
Jo vidi.
Filippo
Oh rabbia!
Dunque il sospetto?..
Gomez
...E omai certezza...
Filippo
E inulto
Filippo è ancor?
Gomez
Pensa...
Filippo
Pensai. — Misequi
Акт II, сцена V.

Комическое нравится нам потому, что позволяет пожинать радости тщеславия перед лицом человеческой глупости, которую искусство поэта внезапно выставляет нам напоказ. Если бы существовал народ, у которого первой страстью было бы тщеславие, а второй — желание казаться веселым, — разве такой народ не был бы словно предназначен от рождения для комедии? г)

Если бы существовала нация мечтательная, нежная, медленно мыслящая, не отличающаяся силой характера, всецело преданная домашним радостям, — разве такая нация не оказалась бы в смешном положении, вздумай она журить комических поэтов, которых она не в состоянии понять?

Смех несовместим с негодованием. Человек негодующий видит:

1) безопасность или большие выгоды;

2) посягательство на все это;

и естественно, что человеку, думающему о собственной безопасности, не до смеху. д) Разве человек, склонный к размышлениям, тешащий свое воображение очаровательными подробностями какого-нибудь романа, героем которого, как ему кажется, мог бы быть он сам, если бы на земле существовала справедливость, — разве такой человек покинет эту бездну благополучия для того, чтобы наслаждаться своим превосходством над каким-нибудь Жеронтом, говорящим про своего сына: «За каким чортом понесло его на эту галеру?» Что ему за дело до вздорного ответа ворчуну Менехму:

а) Автор, прославленный у народа, для которого он трудился, лиш, просто хорош всюду в других местах.

б) Ритмичность роли Монимы. Иностранцы слишком разумны, чтобы быть в состоянии похвалиться чем-либо подобным.

в) См. все немецкие эстетики и особенно «Мемуары маркграфини Байрейтской», гораздо более убедительные; они показывают, что представляли из себя дворы в 1740 году в этой стране, и может ли она претендовать на тонкость ума и чувства; т. II, стр. 10, 12.

г) Двупалатная система исключает комическое.

д) В 1770 г.

ГЛАВА XCVII

О МЕЛАНХОЛИЧЕСКОМ ТЕМПЕРАМЕНТЕ

Угрюмая молчаливость, сухая и отталкивающая важность, резкая неровность раздражительного характера, стремление к одиночеству, косой взгляд, застенчивая неловкость неискренней души, — все это уже с юношеских лет выдает предрасположение к меланхолии в Людовике XI. Тиверий и Людовик XI блистают на поле битвы лишь в годы кипучей молодости. Остальную часть своей жизни оба проводят в грандиозных военных приготовлениях, ни к чему не приводящих, в переговорах, полных лукавства и предательства.

Оба, прежде чем начать царствовать, добровольно покидают двор и проводят несколько лет в забвении и тоскливом одиночестве частной жизни, один на острове Родосе, другой — в уголке Бельгии.

Их жизненный полдень обременен делами, сквозь которые всегда, однако, просвечивает мрачная грусть.

К концу жизни, решившись снова быть самими собой, под гнетом мрачных подозрений, самых зловещих предчувствий, беспрерывных приступов страха, они прячут от людей ужасный лик наказанного самим собою деспотизма; король — в замке Плесси-ле-Тур, император — на острове Капри. Но, что бы там ни говорили, развлечения Тиверия более естественны; по крайней мере, они напоминают нам об очаровательных spintries.

«А нос пономаря куда бы вы девали?»

Ясно, что Альфьери или Жан-Жаку комическое всегда оставалось недоступным.

Жан-Жак мог бы почувствовать комическое у Шекспира, который, подобно музыке, всегда немного обманывает, приписывая нежное и благородное сердце всем персонажам. Вот что такое романтический комизм г. Шлегеля. [a]

Есть, наконец, люди холодные, лишенные воображения, бессилие которых прикрывается ложным именем благоразумия. Они столь несчастны, что не испытывают ни страсти, ни интереса к чему бы то ни было, исключительно в силу их угрюмой природы, и реакция на комическое происходит у них с величайшим трудом; и поистине смешно, что они еще гордятся своим убожеством. Таков был Джонсон. Кого развеселит его критика «Наследника»?

Однако, дело романтиков было настолько верным, что они его выиграли. Они были слепым орудием великого переворота. Истинное познание человека привело литературу от жеманных миниатюр, изображающих одну какую-либо страсть, к широкому изображению всех страстей; они были саблей Скандерберга; но никогда у них не было глаз на то, чтобы увидеть, на что направлены их удары и что нужно взамен.

[a] Противоположный комизму Жиль Блаза.

Физические свойства

Если в резко выраженном холерическом темпераменте вы замените широкую грудь узкой и впалой, а печень представите себе с малой вместимостью, — тотчас же сопротивляемость превысит средства к ее преодолению. Одна только семенная жидкость останется деятельным началом.

Природная косность твердых элементов, которая вообще очень велика, еще больше возрастет вследствие вялого кровообращения. С подобными людьми можно иметь дело только после обеда. Нервные окончания наделены большой чувствительностью, мускулы — очень сильные, жизненные отправления отличаются неизменной силой, но только они всегда затруднены и как бы нерешительны. Движениям недостает легкости и их сопровождает чувство неловкости и недомогания. Недостает деятельного, глубокого жара; мозгу недостает движения и сознания своей силы, моральное влияние которого так необходимо для преодоления стольких препятствий. Сил много, но человек о них не подозревает. Семенная жидкость тиранизирует меланхолика: это она придает новый оттенок впечатлениям, проявлениям воли, движениям; это она создает в недрах мозга изумительные силы, расходуемые на погоню за призраками или на возведение в систему самых странных явлений. Вы видите перед собой пустынников Фиваиды, мучеников, разных прославившихся безумцев; вы видите, что известную долю биографии великих людей должны написать их врачи.

Нравственные свойства

Порывистость влечений, переход прямо к делу сразу же выдают представителя желчного темперамента. Стесненность в движениях, колебания и осторожность в решениях обличают меланхолика. Чувства его лишены непосредственности, его желания словно стремятся к цели лишь обходным путем. Когда он входит в гостиную, он пробирается вдоль стены.[1] Самую простую вещь эти люди умудряются высказать с затаенной и мрачной страстностью. Нам смешно, когда кто-нибудь с тоскливой страстностью предлагает нам отправиться на прогулку, вместо Венсенна, в Булонский Лес.

Часто истинная цель как будто совсем забывается. Влечение вызвал один предмет, а меланхолик устремляется к другому;

---

[1] Вспомните походку президента де Арле у Сен-Симона. Страстная застенчивость — один из самых верных признаков таланта в великих художниках. Существо тщеславное, подвижное, часто испытывающее уколы зависти, как, например, француз, — прямая этому противоположность.

это потому, что он считает себя слабым. В этом странном существе особенно забавно наблюдать проявления любви. Любовь для него всегда — серьезное дело.

В конце 1810 года в Бордо много говорили об одном очень выдающемся молодом человеке, который из-за любви пустил себе пулю в лоб, и вовсе не потому, чтобы у него был хоть малейший повод к ревности; он ежедневно встречался с девушкой, которую любил, но упорно не признавался ей в своем чувстве. Все это явствует из письма, которое он оставил у себя на письменном столе. Смерть показалась ему менее тягостной, чем объяснение в любви.

Событие, столь мало располагающее к веселью, вызвало смех потому, что, когда содержание письма стало известно и девушке о нем сообщили, она простодушно воскликнула: «Боже мой! Чего же он молчал? Я никогда бы не догадалась о его любви; напротив, если бы между нами произошло что-нибудь недозволительное, вина была бы скорей моя, чем его».

Философия, которая учит выходить из затруднений посредством самоубийства, уничтожает силу сопротивляемости. Мысль о самоубийстве, такая простая, возникает у человека, овладевает его сознанием, благодаря кажущемуся ее величию, лишает его всякой сообразительности, парализует его энергию и внушает меньше страха, чем неуверенность в том, как сложатся обстоятельства, от которых может зависеть смерть. Недаром по ту сторону Рейна влюбленные юноши и стреляются то и дело.[1] Для этого требуется меньше энергии, чем для того, чтобы похитить возлюбленную, увезти ее за границу и содержать на свой заработок. Если вам известна какая-нибудь точная копия с ватиканского «Парнаса» Рафаэля, найдите там лицо Овидия. За неимением лучшего можно взять коллекцию головных изображений на гравюрах Гиджи по рисункам Агриколы. Эти головы, выгравированные на белом фоне, очень выразительны.

Вы ясно увидите в прекрасных глазах Овидия, что красота несовместима с горестным выражением. Впрочем, эта голова довольно хорошо передает характер меланхолика; тут есть два главных его признака — выдающаяся нижняя челюсть и очень тонкая верхняя губа — признак застенчивости.

Философ распознает нежную страсть в крайностях суровой морали, в религиозных экстазах, в необычайных болезнях, которые некогда превращали отдельных лиц в пророков и пифий.

---

[1] См. немецкие газеты. Этих несчастных юношей удержит, может быть, следующее рассуждение: в искусстве, равно как и в жизни, нет ничего менее трогательного, чем самоубийство. Чему тут симпатизировать? Напротив, если под влиянием несчастья написаны великие вещи, симпатия обеспечена.

Он распознает ее в этой мании решительно судить обо всем и в этом отвращении к сомнению, столь понятном в молодых людях; но меланхолик, несмотря на мрачный его характер, его необщительность, экстазы и фантазии, должен, тем не менее, привлекать к себе человека уже пожившего. Ему приятно обменяться рукопожатием с родственником большинства великих людей.

ГЛАВА XCVIII

ТЕМПЕРАМЕНТЫ АТЛЕТИЧЕСКИЙ И НЕРВНЫЙ

Рассмотрим, наконец, тот случай, когда чувствительная сторона нервной системы преобладает над двигательной или двигательная — над чувствительной. У Вольтера в маленьком тщедушном теле жил тот блестящий ум, который является образцом XVIII века. Он может служить нам также образцом нервного темперамента.

Невозможно найти столь же прославленный пример для темперамента атлетического, которому свойственно, с тех пор как не стало олимпийских игр, препятствовать всякой славе.

Нервный темперамент

Что бы ни говорил доктор Галль, далеко не показано, чтобы сила ума всегда была соразмерна величине мозга.[1]

Тут надо различать два случая:

Либо мозг деспотически действует на слабые мускулы, либо он проявляет свою власть над мускулами, сильными от природы.

---

[1] Часто самые прекрасные очертания головы совмещаются с самым ограниченным умом или даже полнейшей глупостью. К несчастью для живописи, с другой стороны, встречаются головы, до смешного непохожие на прекрасные очертания Аполлона и порождающие, вместе с тем, мысли, в которых невозможно не признать талант, и даже гений. а) У врачей-идеологов, т. е. у подлинных почитателей Гиппократа и его старого метода, предписывающего научные разыскания сводить к изучению фактов, надо искать защиты против смешных суждений, из которых в Париже каждые двадцать лет строится какая-нибудь новая наука. Facta, facta, nihil praeter facta — вот что станет эпиграфом ко всему, что будут писать о человеке. б) Но Бюффон сумел бы ответить, что в стиле сказывается весь человек и что факты трудней подчинить.

а) Pinel, «Manie», 144; Crichton. Г-н Галль — человек тончайшего ума, но превращающий историю в роман.

б) Все эти поэмы на алгебраическом языке, которые сентиментальный педантизм в Германии украшает названием философских систем, найдут себе оценку в двух словах: все они сходятся только в одном — в глубокой ненависти к эмпиризму. А ведь эмпиризм — не что иное, как опыт.

Это сочетание влечет за собой множество импульсов, непрерывно сменяющих и попеременно уничтожающих друг друга.

Малейший ветер, что случайно
Рябит поверхность ясных вод... —

Лафонтен.

вот эмблема того непостоянства, которое делает столь соблазнительными истерических женщин; им недостает лишь несчастий, чтобы перестать быть несчастными. Мы это видели в эмиграции.

Было бы нескромным называть по именам наших прекрасных скиталиц. Поговорим лучше о подвижницах.

Святая Екатерина Генуэзская, как говорят, была охвачена столь пылкой любовью к богу, что была не в состоянии работать, ходить, а иногда даже и говорить; она прерывала свое выразительное молчание только для того, чтобы воскликнуть со вздохом, что все люди охотно бросились бы в море, если б море было любовью к Иисусу. Увлеченная этим сладостным заблуждением, она часто отправлялась в монастырский сад и рассказывала там о своем счастьи цветам и деревьям. Иногда она падала на землю, под сводами монастыря, восклицая: «Любовь, любовь, нет больше сил!»

Это страстное исступление заставляло ее совершенно забывать о пище. Постепенно она дошла до того, что была не в состоянии проглотить даже каплю воды; жар, который нельзя было ничем угасить, лишал ее сна, и без поэтического преувеличения можно сказать, что ее снедало пламя любви; она лишилась способности речи, немного позже — зрения и, наконец, угасла в величайшем блаженстве. Вот любовь, освобожденная от отравляющих ее противоречий и от убивающего ее пресыщения.

Анна де Гарсиас, основательница многих монастырей во Франции, и святая Тереза, ордена иезуитов, тоже испанка, умерли той же прекрасной смертью.

красноречию, нежели расплывчатую теорию, в которой можно изменять детали сообразно требованиям фразы; а что за важность, если одной деталью будет больше или меньше? — как прекрасно говорит м-ль Марс в «Ложных признаниях»).

Вот одно из досадных ограничений, сужающих сферу живописи. Возможность разрыва между благом и красотой, невозможность di voltar in foglio, как говорит Альфьери, отсутствие движения ставит живопись, на взгляд чувствительных людей, на второе место. Поэзия — любовница, живопись — только друг; но счастлив тот, у кого есть и любовница и друг.

Француженка Армель в ранней молодости отличалась весьма чувствительным характером и была даже, немного больше чем следует, склонна к заблуждениям земной любви. Ее хозяйка — ибо она была простой служанкой — посоветовала ей заняться какой-нибудь тяжелой работой; но работа эта, в глазах черни не более как утомительная, ужасна для людей с нежной душой, которых она лишает их сладких мечтаний. Автор жизнеописания Армели входит тут в большие подробности. Он рассказывает, что, прежде чем в ее сердце вспыхнула любовь к богу, его сжигало адское пламя; что душа ее была полна непристойных и грубых помыслов; что бесы поминутно рисовали ее воображению сладострастные образы; и, прибавляет он со вздохом, бесы одерживали самую полную победу, о какой только могли мечтать.

Она обратилась к религии. Изменилось только имя предмета любви; она восклицала, в таком же исступлении, что не может жить ни минуты без объятий своего божественного супруга. «Я не могу больше говорить, — заявляла она, — любовь всю меня поработила».

Однажды ей показалось, будто для того, чтобы доказать возлюбленному свою любовь, она бросилась в раскаленную печь, по сравнению с которой всякий земной огонь — только лед. Такие видения погружали ее в глубокий обморок. «Я хорошо вижу, что любовь разрушает мою жизнь», — часто говорила она с глубокой и нежной радостью.

Порабощенная сладостной силой этой любви, опьяненная и как бы погруженная в бездонную пропасть, она целые ночи проводила без сна, в ожидании нежных поцелуев, которые небесный ее возлюбленный напечатлевал в сокровенной глубине ее сердца. Наконец, ей представилось, что она совершенно растворилась в объятиях возлюбленного и составила с ним одно целое. Это призрачное блаженство сменилось действительным, ибо немного спустя она покинула юдоль страданий, чтобы вознестись к своему творцу.

Один раз в жизни святая Екатерина Сьенская испытала, что значит умереть. Дух ее вознесся на небо и обрел в объятиях небесного супруга самые упоительные наслаждения. После такого четырехчасового предвкушения небесного блаженства душа ее возвратилась на землю. Говорят, что подобные обмороки случаются и сейчас, но в наш жалкий век пребывание на небе длится одно лишь мгновение.

Я нахожу, что на севере святые подвижницы сохраняли достаточно хладнокровия, чтобы проявлять рассудительность. Святая Гертруда Саксонская, происходившая из знатного рода графов Гакеборн, восклицала во время холодных своих экстазов:

«О господин превыше всех господ! В этой аптеке божественных ароматов я хочу так насытиться, я хочу так упиться в этой славной харчевне божественной любви, чтобы не быть в состоянии пошевельнуть ногой».

Возвращаясь на юг, мы находим там Марию Воплощения, выражающуюся более изящно:

«Мой возлюбленный подобен целительной мази. Переполненная небесной его усладой, я хочу раствориться в чистых его объятиях. Моя душа непрестанно ощущает его чудное понуждение, которое всю ее воспламеняет огнем чистейшей любви, сжигает ее и вместе с тем заставляет петь вечное брачное песнопение».

Она прибавляет: «Разум мой прервал эти радости души. Наслаждения эти хотели разлиться и проникнуть и на низшую область; но разум обратил их вспять и заставил радости ограничиться высшей областью».

Такова власть мозга при слабой мускулатуре.

Вторая разновидность нервного темперамента

У таких людей, как Вольтер, Фридрих II, кардинал де Бриенн и т. д., мускульная деятельность слабее, и отправления, требующие множества движений, отличаются вялостью. А вместе с тем впечатления множатся, внимание становится сильней, все процессы, непосредственно зависящие от мозга или предполагающие живую симпатию между мозгом и каким-нибудь другим органом, приобретают бо́льшую энергию.

Но как бы ни были отрадны такие достижения ума, жизнь уже не распределяется равномерно по разным частям того хрупкого механизма, посредством которого мы чувствуем.

Она сосредоточивается в нескольких наиболее чувствительных точках. Тогда появляются болезни, которые не только довершают разрушение ослабленных органов, но и искажают самую чувствительность.

Вспомните умирающего Моцарта.

Нервный темперамент внезапно развивается иногда у старичков-французов, худых, живых, подвижных, которые смело берутся за разрешение самых трудных задач и у которых

На все готов ответ, без всяких колебаний.

Вольтер.

До революции мне приходилось часто наблюдать примеры этого рода безумия, весьма вредного в делах, вообще же довольно забавного. Такие люди умеют угостить хорошим обедом,

и я очень любил бывать у них накануне какого-нибудь грозного события.[1]

Вот что рассказывает Гримм про аббата Вуазенона (1763 г., стр. 300): «Случилось так, что, находясь при смерти, он был покинут своими слугами, которые отправились за причастием для него в церковь. Тем временем умирающий, почувствовав себя лучше, поднимается, надевает рединготт, берет ружье и выходит в парк. По пути он встречает процессию со священником, несущим ему причастие; он, как и другие прохожие, становится на колени, а затем продолжает путь. Святые дары, вместе с духовенством и слугами, у него уже в доме. Всюду ищут умирающего и, наконец, видят, что на соседнем пригорке он стреляет по куропаткам».

Атлетический темперамент

Я прошу припомнить внешность людей самых сильных, каких только приходилось вам видеть. Не сопровождалась ли эта сила ужасающей вялостью умственных впечатлений? От этих ли великанов можно было ждать великих деяний?[2]

Даже у древних, вполне основательно ценивших силу столь высоко, Геркулес, прототип всех атлетов, более славился храбростью, чем умом. Комические поэты, никогда не отличавшиеся почтительностью, осмелились даже приписать этому богу то, что попросту называется глупостью. Нет, должно быть, ничего на свете глупее и ничтожнее больного атлета.

---

[1] Не взирая на бремя лет, их активность носит вполне телесный характер. В Дублине рассказывают об одном человеке, до того подвижном, что он чувствовал себя вынужденным повторять все движения, все позы, свидетелем которых случайно оказывался; если ему препятствовали выполнять эту потребность, держа его за руки, он испытывал невыносимую тоску.

Это порок обезьян, который мог бы, пожалуй, быть излечен строгим режимом. Человек, действуя наугад, создал из одного и того же животного огромную дворнягу и маленького мопса. Нужен государь, который отличался бы такою же страстью к естествознанию, как Генрих Португальский к мореплаванию и открытию новых стран; возможно, что успехи в этого рода разысканиях будут достигнуты лишь тогда, когда, подобно разысканиям историческим, их поручат монашеским орденам.

[2] Итальянские художники, например Гверчино, не учитывая этого обстоятельства, придавали своим святым прежде всего силу, превращая их по большей части в жалких грузчиков. См. великолепного «Святого Петра» Гверчино. [a] Скульптура, в поисках выражения силы, постоянно рискует впасть в эту ошибку. По характеру никто так не близок к Клавдию, как Тит.

[a] В бывшем Музее Наполеона, № 974.

ГЛАВА XCIX

ТЕМПЕРАМЕНТЫ АТЛЕТИЧЕСКИЙ И НЕРВНЫЙ *(продолжение)*

Эти два последние темперамента в жизни являются одним из главных источников контрастов и комизма.

Нет ничего смешнее в глазах капитана гренадерского полка старой гвардии, чем глубоко задумавшийся писатель, с зеленой своей нашивкой возвращающийся из института. Капитан немало удивлен, видя у подобного человека орденский крест.

В глазах мыслящего человека, слыхавшего в молодости, как свистят пули, нет ничего пошлее, чем жизнь кофеен и то непрестанное и грубое хвастовство, которое известно в среде наших вояк под именем благерства; разве такое уж баснословное дело, говорит он себе, ходить в атаку восемь или десять раз в год? Должно быть, это очень тягостно, раз возникает потребность, чтобы вознаградить себя, постоянно проявлять наглость!

Отвращение военных ко всему, что мыслит или представляется мыслящим, так велико, что у себя в армии они распространили его даже на лиц, доставлявших им средства к существованию. На параде в Кремле я видел сам, как Наполеон выругал одного беднягу интенданта, который просил у него отряда, чтобы заставить смолоть на мельницах, в нескольких верстах от Москвы, пшеницу его гвардии.

Совершенно так же этот генерал, по возвращении в Париж, публично объявил идеологов[1] виновными в несчастном исходе своего похода.

Первая из всех нравственных истин — та, что человек не в состоянии выносить людей, заслуги которых не имеют ничего общего с его собственными и относятся к такой области, полезность которой он не может оспаривать.

Мое личное мнение таково, что французский офицер 1811 года стоял на такой высоте, которой никогда никто не достигал в новое время. Эти храбрецы, тридцатишестилетние батальонные командиры, с грубыми чертами лица, с своей неправильной речью и двадцатью проделанными походами, разбили бы в мгновение ока армию Саксонского маршала или Фридриха Великого.[2] Они умели действовать, а не говорить, что не помешало Кабанису заранее набросать их портрет:

---

[1] Ответ Сенату, Moniteur, ...декабря 1812 г.

[2] Борьба зарождающейся добродетели против чести. Если могли явиться Моро и Пишегрю без дворянства, почему должен я страдать при виде своей кареты без герба? Ср. войну при старом режиме у Besenval, Bataille de Fillinghauzen», том I, стр. 100.

«С силой физической дело обстоит так же, как и с духовной; чем меньше каждая из них испытывает сопротивления со стороны внешних предметов, тем меньше мы сознаем их в себе. Человек почти всегда заблуждается относительно тех, над кем его власть неоспорима. Отсюда—глубокое, почти невероятное неведение человеческого сердца, в котором уличаются короли, даже те из них, которые не лишены ума; отсюда же — необходимость для государей старой Европы, если они хотят предохранить свое потомство от полнейшего идиотизма, жениться на своих подданных.

Привычка брать все с бою, грубая потребность ежедневно упражнять свои механические способности [1] делает нас более пригодными к нападению, чем к наблюдению, к грубому опрокидыванию препятствий вместо постепенного овладения. Мыслить — это пытка. Привыкший к постоянным насильственным действиям, которые почти всегда упреждают размышление и делают его невозможным, человек подчиняется порывам, которые, кажется, лишены бывают иногда даже мудрого руководства инстинкта. Это преизбыточное движение, которое только и может дать атлету ощущение жизни, становится все более и более необходимым ему, как злоупотребление крепкими напитками человеку из простонародья». [2]

Человеку необходимо чувствовать, чтобы жить. Моцарт чувствует только за фортепиано, атлет — только верхом на лошади. Вне этого жизнь для него скучна, бесцветна, томительна. В Англии люди этого сорта имеют особое наименование и носят особый костюм; их узнают по цветному галстуку.

ГЛАВА С

ВЛИЯНИЕ КЛИМАТА

Климат, в конце концов порождает темперамент. Матрос-голландец, поселившийся в Неаполе, может приобрести холерический темперамент. Но у его сына или внука темперамент этот будет уже врожденным.

---

[1] Времяпрепровождение после завтрака у крепостных комендантов — главная причина ненависти к французам в Германии; крайняя грубость этих должностных лиц много дала приверженцев Тугендбунду (заметка сэра В. И.).

[2] Воры в Ботани-Бей. Даже верная смерть не может победить привычку. В Пьемонте французский уголовный кодекс напрасно лишил жизни не одну сотню убийц; они плясали на эшафоте. В Иврее, когда хотят узнать, весело ли было на деревенском празднике, спрашивают: «Была ли поножовщина» (coltellate)?. (Примечание сэра В. И.)

Мягкий воздух, ласковая вода, ровная температура и ясное небо наполняют страну сангвиниками. Легко понять, насколько смешны разговоры о французской веселости среди туманов Пикардии или унылых меловых равнин Шампани.

Резкие перемены в атмосфере, зной, большое разнообразие в свойствах окружающих предметов создают холерический темперамент.

Меланхолический же темперамент свойственен, повидимому, жарким странам, но притом таким, где часто наблюдаются резкие колебания температуры, где воздух насыщен испарениями, а вода жесткая и неприятная на вкус.[1]

Мягкая температура со всеми другими благоприятными обстоятельствами, но подверженная частым переменам, способствует распространению в стране темперамента смешанного типа, который можно назвать холерико-сангвиническим. Это темперамент, господствующий во Франции, и не из французского тщеславия, думается мне, считаю я его наиболее удачным. Зависть представляется мне главной помехой для счастья французов;[2] но если у них хватит твердости, чтобы отстоять конституцию 1814 года, эта жалкая страсть не возродится уж в наших детях.

Холерико-меланхолический темперамент — разновидность, — столь часто встречающаяся в Испании, Португалии и Японии, — кажется мне, напротив, располагающим к всякого рода несчастиям.

Влияние образа жизни

В тех случаях, когда законодательство не соответствует, как будто бы, климату, надо сперва посмотреть, не влечет ли это законодательство за собой какого-нибудь изменения в образе жизни.

Употребление вина объясняет огромную разницу между неподвижным турком и юрким греком, между почтительным немцем и смелым англичанином. Портер — совсем другой напиток, чем немецкое пиво, а употребление портвейна, содержащего в себе много алкоголя, столь же распространено среди рабочих Бирмингама, как употребление легкого водянистого пива у бедных немцев из Регенсбурга.[3]

---

[1] Насыщенная плохо растворимыми солями или глинистыми элементами.

[2] Я остерегусь прибавить к этому лицемерие. Посмотрите на кротость защитников религии, приглашаемых на обсуждение политических вопросов, и на лояльность французских рыцарей.

[3] Наблюдал 13 октября 1795 г. у Кугенрейтера, знаменитого оружейного мастера.

Одно употребление опиума кладет грань между Востоком и Европой.

Постоянное употребление вина, в соединении с легкой и питательной пищей, способствует в конце концов выработке сангвинического темперамента. А пища грубая, хоть и питательная, ведет к преобладанию мускульной силы.

Известно, что Вольтер выпивал в день по двенадцати или пятнадцати чашек кофе. Употребление такого рода возбудительных напитков, в сочетании с ароматическими веществами, столь излюбленными Фридрихом II,[1] ведет к преобладанию нервной энергии.

Злоупотребление спиртными напитками и пряностями предрасполагает к холерическому темпераменту.

Появлению меланхолического темперамента в сильной степени способствует ежедневное употребление трудно перевариваемой пищи и возбуждающие чувственность скверные привычки.

Главное отличие француза от англичанина в том, что один питается хлебом, а другой его не ест. Тяжелый труд приближает к атлетическому темпераменту, тогда как занятия, связанные с сидячим образом жизни, облагораживают ум. Дровосеки, грузчики, портовые рабочие менее впечатлительны и более сильны; портные, золотошвеи, городские рабочие слабее и восприимчивее к нравственным впечатлениям.[2]

Военные или горячие охотники отличаются свойствами холерического темперамента. Поступок у них следует сразу за словами, и они любят действовать. Художники, писатели, ученые откладывают без конца малейший поступок, почти всегда чем-нибудь расстроены и наделены внешними признаками меланхолика.[3] Сильные морозы—причиной тому, что в Петербурге и едят, и бегают больше, чем в Неаполе. Сам русский государь, в своем дворце над Невой, непрестанно занятый передвижением или телесными потребностями, лишь немногие минуты может уделять мысли. Южанину, чтобы прожить, немного надо, да к тому же и страна его отличается изобилием; житель севера ест много, живя в бесплодной стране; один ищет покоя, как другой—движения. Южанин, при его физическом бездействии, все время предается размышлениям. Укол булавки для него

---

[1] Тьебо. Он выгонял всех из дому.

[2] Жорж Леруа замечает, что хотя собака от природы и не наделена способностью делать стойку, тем не менее хорошие охотничьи суки приносят щенков, которые сплошь и рядом, без предварительного обучения, делают стойку с первого же раза, как только повстречают дичь.

Для тех, у кого есть глаза, вся естественная история содержится в истории различных пород собак.

[3] Меланхолик кажется холериком в своих сочинениях, где непрерывная активность обнаружена быть не может.

мучительнее, чем сабельный удар для северянина.[1] Экспрессия в искусстве должна была, поэтому, родиться на юге.

Отвращение силы к уму послужит мне поводом для критического замечания о Рафаэле. «Святого Иоанна» Леонардо я решительно предпочитаю рафаэлевским. Рафаэль несравненен в изображении голов апостолов; таково впечатление самых тонких ценителей, я это знаю; но, на мой взгляд, они обнаруживают чересчур много силы, для того чтобы отличаться большим умом. Взора, который бы напоминал Фридриха Великого, у них я не встретил.

Апостолы у Гвидо,[2] всегда сангвиники и изящные, не обладают ни глубиной, ни силой мысли, которые тут требуются сюжетом.

У величайших художников такие ошибки встречаются в изобилии; только Сервантес и Шекспир, из великих художников XVI столетия, задумывались, как мне кажется, над вопросом о темпераментах.[3] Что касается нас, то благородство александрийского стиха ставит наших поэтов выше подобных тонкостей: сердце человеческое они изучают по Цицерону и Вергилию. Поля битв и госпитали им кажутся непоэтичными. Зато в их произведениях

Есть рифмы хоть куда.

Пирон «Метромания»

ГЛАВА CI

КАК ПРЕВЗОЙТИ РАФАЭЛЯ

В трогательных сценах, порожденных страстями, великий художник нового времени, если он когда-нибудь явится, придаст каждому из своих персонажей идеальную красоту, соответствующую тому темпераменту, который природою предназначен к живейшему переживанию именно этой страсти.

---

[1] Отсюда повышенная религиозность и любовь. Природа северу дала силу, а югу — ум; и, тем не менее, благодаря Екатерине и Александру

Вот, с севера теперь идет к нам просвещенье.

Вольтер.

[2] В бывшем Музее Наполеона, № 993.

[3] Известно, что правильные круги встречаются редко; однако, свойства круга изучают. Что касается темпераментов, примеры им можно найти в истории; но в истории всегда отсутствуют подробности, которых во времена историка в природе не замечали. Весьма, например, вероятно, что Цезарь не был флегматиком, что Фридрих II не был меланхоликом, что Франциск I был сангвиник и что один великий полководец, который мог бы сделать много добра, а вместо этого сделал так много зла Франции, был холерик.

Вертера нельзя представить, по своему усмотрению, сангвиником или меланхоликом, а Ловеласа — флегматиком или холериком. Не добрейший кюре Примроз и не очаровательный Кассио наделены холерическим темпераментом, а еврей Шейлок, мрачный Яго, леди Макбет, Ричард III. Очаровательная и чистая Имогена — немного флегматик.[1]

Может быть, через несколько столетий гигиена будет рассматривать человеческий род как одного человека, физическое воспитание которого поручено ей. [а] Может быть, после стольких усилий в области коневодства и разведения хороших охотничьих собак, мы когда-нибудь зададимся целью создать также здоровых и счастливых французов; это отрицают газеты, и для нас это весьма безразлично. Важно лишь, пока мы тут, избегать глупцов и поддерживать в себе веселое настроение духа.

[1] По поводу Имогены не могу удержаться от искушения привести одну заметку, вписанную в мой экземпляр Шекспира. Недавно я имел удовольствие присутствовать на заседании Атенея, [б] где г. Же призвал к ответу бедняга Шекспира и, как полагается, допросив его и пошколив, осудил без возражений на то, что он был лишь варвар, способный нравиться сумасшедшим.

Затем другой, еще более важный профессор поставил перед своей кафедрой Рейналя или Гельвеция и вступил с ними в небольшой диалог, чтобы высмеять их стиль и преподать им несколько добрых истин; вот что называется быть отцом церкви.

Варвар Шекспир извлек бы, вероятно, из этих диалогов пользу. Как бы то ни было, мы читали его в Риме в 1802 году, один молодой художник и я, и написали в конце тома, не заботясь о стиле, как это сейчас будет видно:

«Сейсен и я, мы только что прочли Цимбелина на вилле Альдобрандини; многие места доставили нам наслаждение чистое, нежное и согласное с разумом. Есть много мест (небольшие речи одного персонажа), которые кажутся нам плодом величайшего драматического таланта, какой нам только известен; таковы слова: «Изменившая его ложу». Вся сцена, где находятся эти слова Имогены, представляется нам превосходной благодаря своей чистоте, простоте и правдивости. Если прибавить к этому увлекательность самого положения несчастной Имогены, покинутой, без поддержки, с надеждой на одного только верного Постума, — причем надежда эта в данное мгновение рушится, — надо будет признать, что трудно написать сцену более трогательную.

«В пьесе очень мало подробностей, которые казались бы нам неправдоподобными: каждая сцена, взятая в отдельности, кажется нам правдивым воспроизведением природы: но не все сцены одинаково занимательны или, верней, их занимательность не вытекает прямо из основного сюжета; ибо, читая правдивую сцену, трудно ею не заинтересоваться; только нужно сделать усилие, чтобы освоиться с обстановкой действия. Эти-то усилия и представляются нижеподписавшемуся большим недостатком с точки зрения сюжетного построения у Шекспира; но недостаток этот вполне искупается широтою мысли, огромным разнообразием чувств, оттенков и стилей, которыми наслаждаешься, читая этого великого поэта.

«Характер Имогены, — в пьесе самый главный, — производит на нас впечатление трогательного изящества. Имогена полна чистой любви, обладает ограниченным, но правдивым умом, лишена восторженности и

[а] Иеремия Бентам и Дюмон, «Паноптика»; Дарвин, Одье.

[б] ... .ноября, 1814 г.

Руководясь первыми своими впечатлениями, художник создал Аполлона Бельведерского. Но согласится ли он равнодушно копировать Аполлона всякий раз, как он захочет изобразить юного и прекрасного бога? Нет, он установит связь между деянием и характером красоты: Аполлон, избавляющий землю от змея Пифона, будет отличаться большей силой; Аполлон, желающий понравиться Дафне, будет наделен более тонкими чертами.

пылкости, живет одною лишь любовью, способна ради своего возлюбленного пожертвовать жизнью, но способная также и пережить его, удовольствовавшись после его смерти сожалением, разговорами о нем и слезами.

«Впрочем, характер этот, который мы сейчас изобразили, угадывается благодаря стилю Имогены, по тому, как она переживает печаль, как кротко отвечает, как покорна судьбе; но он не был, кажется, художником вполне отделан: он не извлек все, что можно было извлечь, из тех положений, в которые сам ставит Имогену. Когда она видит труп Клотена, принимаемого ею за Постума, скорбь ее не глубока; она говорит, между тем как она выслушивала молча обвинения Постума, сообщенные ей Пизанио; она принимает странное решение поступить в услужение к Луцию; она сохраняет достаточное присутствие духа, чтобы лгать без причины. Шекспир мог бы мотивировать ее решение последовать за Луцием опасением встретить Клотена при дворе и увидеть его наглую радость при известии, что супруг ее умер.

«И при всем том, мы не знаем ни у кого из наших поэтов другой юной героини, в которой было бы столько изящества, столько правдивости, как в Имогене, лицо и характер которой так легко, думается, можно было бы воспроизвести.

«Как натуральна сцена Иахимо и Имогены: ничего грандиозного, ничего лишнего; все происходит, как нам кажется, точь-в-точь так, как во время интересной беседы между пылкими собеседниками, которым и в голову не приходит, что на них смотрит публика. Имогена вовсе не предается декламации по поводу человеческого коварства; она восклицает: «Вон отсюда! Эй, Пизанио!» — и смотрит на Иахимо с презрением.

«Характеры старого напыщенного болтуна-монархиста Белария и двух братьев (характеры молодые и чистые) очерчены превосходно; восхитительна невозмутимость и благородство того, кто приносит голову Клотена. — Характер Иахимо полон ума; слова, которые он приписывает Имогене, якобы давшей ему браслет: «Мне когда-то он дорог был», — изобличают даже больше, нежели ум. — Характер Постума почти целиком обрисован тем, что о нем говорят (благодарен и холоден); это характер человека, который, кажется, создан для того, чтобы вызвать любовь Имогены. — Характер Клотена — прекрасное изображение грубого наглеца, который чувствует за собой поддержку (самый смелый и самый оригинальный характер в пьесе).

«Все эти характеры, думаем мы, можно было бы углубить еще больше. Чувствуется, например, что Клотена можно было бы показать в положениях, которые позволили бы ему более раскрыться.

«Занимательность, которая на всем протяжении пьесы не особенно велика, все же не исчезает; это прекрасная картина в нежном и возвышенном роде.

«Все остальные характеры полны правдивости. Авгур, например, самый из всех незаметный, наделен очаровательной чертой жреческого шарла-

ГЛАВА CII

ЛИЧНАЯ ПОЛЬЗА И СИМПАТИЯ

Что касается изображения простых смертных,—подлинных объектов живописи, подобно богам в скульптуре,—художник замечает, что характер человека заключается в свойственной ему манере стремиться к счастью. Но страсти искажают душевные навыки и их телесное выражение. Страсть становится новой целью в жизни, новым способом добиваться счастья, который заставляет нас позабыть все остальные, заставляет позабыть и привычку. До какого предела должен художник искажать красоту или выражение характера, особенно пригодного для изображения страсти? До какой степени может человек отказаться от личной своей пользы под обаянием чувства симпатии? Этот вопрос следует задать Рафаэлю, Пуссену, Доминикино; ибо ответить на него можно только с кистью в руке. Обычное рассуждение впадает тут в расплывчатость, величайший порок всего, что пишется об искусстве.[1]

танства: имеем в виду второе его толкование сна, противоположное первому.

«Диалог нам представляется сводом, из которого нельзя вынуть ни одного кирпича, не разрушив его.

«Развязка принадлежит перу великого художника. Появление Постума великолепно; но вся сцена слишком растянута, и рассказ о вещах, уже совершившихся на глазах зрителя, убивает впечатление.

«Но что помогает нам почувствовать в Имогене чистейшую грацию, так это то, что она жалуется, никого не виня.

«Джонсон, т. VIII, стр. 473, говорит: «This play has many just sentiments, some natural dialogues, and some pleasing scenes, but they are obtained at the expence of much incongruity. To remark the folly of the fiction, the absurdity of the conduct, the confusion of the names and the manners of different times, and the impossibility of the events in any system of life, were waste criticism upon unresisting imbecility, upon faults too evident for detection, and too gross for aggravation».

«Джонсон был, по нашему мнению, чересчур учен и недостаточно наделен чувством; его мог возмутить Иахимо, поставленный рядом с Люцием и говорящий о французе, — ошибки, которые исправит кто угодно, затратив на это час времени.

«Лагарпам трудно было бы разубедить нас в том, что для создания характера, способного нравиться в течение столетий, требуется множество эпизодов, раскрывающих этот характер, и большая естественность в способе их изложения».

[1] Сила симпатии возрастает с каждым столетием, вместе с цивилизацией, вместе со скукой. Бедствие при отступлении из России было слишком велико, чтобы можно было испытывать к кому-нибудь сострадание.

ГЛАВА CIII

О МУЗЫКЕ

Волнуя сердца иным способом, Чимароза и Перголезе создали множество восхитительних мелодий. Моцарт понял, что прекрасные мелодии прекрасны лишь потому, что являются выражением счастья и силы; и чтобы передать страсти с оттенком меланхолическим, он пренебрег красотою песен.

ГЛАВА CIV

КТО ПРАВ?

В дни счастья вы предпочтете, не колеблясь, Чимарозу. В минуты мечтательной, полной очарования грусти, которые нам случалось испытывать в конце осени, около старинного замка в аллее, под сенью высоких кленов, где полнейшую тишину нарушает изредка лишь звук падающих листьев, вас влек к себе гений Моцарта. Вам хотелоеь тогда услышать, как одной из его мелодий оглашает лес далекая волторна.

Его нежные мысли и робкая радость гармонируют с последними ясными днями, когда красоты природы как будто окутаны легкой дымкой, что придает им еще больше очарованья, и когда, если даже и покажется солнце во всем своем блеске, все-таки чувствуется, что оно покидает нас. Вернувшись в замок, вы охотнее остановитесь перед «Мадонной» Рафаэля, а не перед великолепной головой Аполлона.

Раз великие художники достигли такого совершенства, кто решится выступить их судьей? Это было бы то же, что вчерашнюю любовь предпочесть завтрашней; а пылкие сердца слишком хорошо знают, что чистая любовь не оставляет воспоминаний.

Лишь только божественное это дуновение покинет нас и предоставит нас нашей природной ограниченности, мы уже не в состоянии судить о нем иначе, как по результатам, и восторг не оставляет ни малейших следов.

Общее правило гласит, что о силе одной страсти надо судить по силе другой, которою для нее пожертвовали; но все в этом вопросе изменчиво, даже самая неизменная из человеческих привязанностей, любовь к жизни.

Кто возьмется быть судьей между «Парисом» Кановы и «Моисеем» Микеланджело, если восторг не оставляет по себе воспоминаний, если ни одно человеческое сердце не в состоянии ощутить в один и тот же день очарование обоих этих божественных произведений?

ГЛАВА CV

О ВОСТОРГЕ

Тот, кто пишет эту историю, не выскажет своего мнения, которое, вероятно, выражает всего только тот темперамент, которым случайно наделила его судьба. Сангвиник и меланхолик предпочтут, вероятно, «Париса». Холерик восхитится грозным выражением у «Моисея», а флегматик найдет, что он его немного волнует.

ГЛАВА CVI

ВСЕМ ИЗВЕСТНО ТО, ЧЕГО НЕ ЗНАТЬ СМЕШНО

Может ли это заинтересовать слепорожденного? Столько же, пожалуй, как и большинство читателей. Приходят в музей с дамами, и, войдя в залу, где находится «Аполлон», ищут чего-то красивого; или заходят с другом, и тогда хочется вспомнить что-нибудь продуманное, какую-нибудь ученую фразу Винкельмана. Даже провинциал считает себя обязанным восторгаться вслух и цитирует путешествие Дюпати. Никто не приходит, чтобы смотреть. Даже из числа настоящих ценителей, у кого хватит настолько скромности, чтобы приближаться с опущенными глазами, считая куски паркета, к той картине, которую он хочет прочувствовать? Он предпочтет вызвать тень Лихтенберга[1] и получить от него остроумный отзыв о каждой картине. Могут ли заинтересовать меня оживленные споры относительно достоинств двух претендентов, оспаривающих друг у друга Китайскую империю?

ГЛАВА CVII

УМЕНЬЕ СМОТРЕТЬ

Чтобы испытать наслаждение, глядя на «Аполлона», нужно смотреть на него так, как смотрят на быстрого конькобежца на пруду Ла-Вилет. Любуются его ловкостью, поскольку он ловок, и смеются над ним, если он упадет. Задачей ваятеля было, повидимому, понравиться всем. Его вина, если он не в состоянии возбудить внимания у человека порядочного, не отвлекаемого ни горем, ни чрезмерными наслаждениями. Человек этот не должен испытывать унижения, а главное не

---

[1] Дух Шамфора вселился в одного немецкого профессора и его устами комментировал божественного Гогарта.

должен навязывать себе восторг насильно:[1] этого было бы достаточно, чтобы проникнуться к искусству отвращением.

Пусть он подождет. Через год или два, если случайно когда-нибудь попадет в музей, он изумится, с наслаждением остановив свой взор на «Аполлоне» и открыв в нем неисчерпаемые красоты. Каждый контур словно говорит ему что-то, и этот голос возвышает душу, приводя ее в восхищение. Он уходит в совершенном восторге и хранит воспоминание об этом посещении.

Если бы чувства восторга, счастья, наслаждения, о которых ежедневно я слышу вокруг себя, прогуливаясь по длинным этим залам, были искренни, место это осаждалось бы посетителями больше, чем двери министра; сюда стремились бы круглый год так же, как стремятся по пятницам на выставку. Каждый светский человек обладает наукой, нужной для того, чтобы оценить внешность хорошенькой женщины, между тем как столь доступной, и однако не необходимой, наукой видеть картины—мы пренебрегаем. Потому-то Парижский музей и пуст. Эти картины, будучи рассеяны по Италии, каждый день привлекали трех или четырех страстных любителей, являвшихся за сотни миль полюбоваться на них. Тут я вижу семь-восемь учеников, взмостившихся на свои стремянки, и десяток иностранцев, большинство которых имеет довольно угрюмый вид. Я вижу, как они добираются до конца галлереи с красными глазами, утомленным лицом и невыразительными отвислыми губами. К счастью, есть диваны, и они восклицают, зевая во весь рот и рискуя вывихнуть себе челюсть: «Это изумительно!» Какой, в самом деле, человеческий глаз может безнаказанно пройти под огнем полутора тысячи картин?[2]

---

[1] В те времена, когда Барт писал свои героические элегии, Дора однажды вечером увидел, как он стоял, совсем один, у большого пруда в Люксембургском саду, топал ногами и ломал себе руки, как исступленный. Дора подходит к нему: «Что с вами, мой друг?» — «Я в бешенстве; вот уже целый час, как я стою здесь и гляжу на луну; вы же знаете, как она вдохновляет этих немцев; ну, так вот, я не чувствую ровно ничего; я остаюсь холоден как камень и только зябну. Чорт бы побрал луну и ее поэтов, нежности которых сводят меня с ума!»

[2] Мне было бы не трудно внести сюда изменения; но я и сейчас продолжаю так думать. Конечно, утрата предметов искусства — сильная оплеуха самолюбию нации; но ее слава, поскольку она их завоевала, остается незапятнанной

С точки зрения художника было бы в тысячу раз лучше вернуть их Италии; такое путешествие придало бы им веса в глазах высокопоставленных лиц. Что же касается голоса разума, то он предписывал подобрать двадцать хороших коллекций и поместить их в двадцати самых населенных европейских городах.

ГЛАВА CVIII

О СТИЛЕ В ПОРТРЕТЕ

Если бы я повстречал человека, дитя природы, которому не доставляет удовольствия «Аполлон» и который осмеливается признаться в этом, я оценил бы его чистосердечие. Если бы я обнаружил в нем готовность прислушаться к словам человека, убеленного сединами, я незаметно подвел бы его к бюсту Антиноя, очаровательного любимца Адриана. Разговор заходит о том, что этот прекрасный юноша был постоянно печален. «Странно,—говорит мне любознательный спутник,—эта печаль не оставила ни малейшей морщинки у Антиноя на лбу; ведь, конечно же, Адриан желал видеть в портрете сходство».— «Разумеется; но Адриан, как все царственные сластолюбцы, как наш Франциск I, как Лев X у итальянцев, отличался большим художественным чутьем, несравненно превосходившим ничтожную науку людей холодных. Он желал, чтобы портрет Антиноя внушал ему те же чувства, что и сама эта прекрасная голова. Однажды Антиноя искусала нильская мошкара. Адриан сразу заметил это; но равнодушный ответ друга заставал его позабыть красноту и легкую припухлость, причиненную крылатыми насекомыми. Если бы художник, в этот день писавший с Антиноя портрет, позволил себе в шутку зарисовать эти легкие изъяны, император был бы поражен сходством; он гораздо дольше размышлял бы об этих маленьких красных пятнах, чем тогда, когда увидел их на щеке Антиноя. Он с любопытством рассматривал бы, насколько верно передал их художник, и, может быть, сказал бы даже несколько слов о его таланте. А вечером, вспомнив о портрете, решил бы: На эту мазню я не стану больше смотреть».

Разговаривая так, мы переходим в соседнюю залу, где выставлены длинными рядами эти ужасающие сходные с оригиналами бюсты, где малейшая складка на коже, малейшая бородавка схвачены как приятнейшая находка. Я с удовольствием замечаю, что моему незнакомцу эта низменная точность внушает отвращение; и когда мы снова оказываемся перед бюстом Антиноя, он говорит мне: «Наконец-то можно вздохнуть с облегчением; какая разница между ваятелями античными и гнусными ваятелями нового времени!» — «Вы клевещете на этих бедных людей». — «Клеветать на них трудно». — «Согласен; только виноваты не одни они, ответственность падает и на применяемый ими стиль. Поверьте, если бы творец Антиноя имел дело с каким-нибудь внезапно разбогатевшим римским всадником, желавшим отыскать на толстом своем лице все до-

мельчайших подробностей, чем оно было украшено в действительности,—античный скульптор, стремясь получить от нового Мидаса хорошую плату, создал бы прескверное произведение. В лучшем случае его выручила бы какая-нибудь подробность...»—«Вы правы,—восклицает незнакомец, быстро меня перебив,—обычная грусть Антиноя без сомнения наделила его несколькими морщинами; но в живой действительности, где все ежеминутно меняется, это имело свою прелесть. А в неподвижном бюсте это было бы недостатком; такое изображение испортило бы трогательное воспоминание, которое хранил Адриан о своем друге.[1] Скульптура слишком приковывает наш взор к тому, что она берется изобразить. Все, что требует себе для того, чтобы нравиться, лишь незначительного внимания—вне ее пределов. Но, с другой стороны, разве такая выспренность стиля не вредит сходству?»—«Да, если это грубый художник, если он контурам, которые сохраняет, не умеет придать подлинное выражение всего лица в целом; но посмотрите в Генуе на бюст толстяка Вителлия.[2] Невозможно представить себе большее благородство и вместе с тем—большее сходство!»

ГЛАВА CIX

О ТОМ, ЧТО ДЕЯТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ ЖИЗНИ ИСКЛЮЧАЕТ СИМПАТИЮ К ИСКУССТВУ

Как люблю я связи, своим возникновением обязанные единственно только случаю и когда можешь позволить себе удовольствие не знать имени своего партнера! Все очень просто и мило. Остаешься вместе, пока это нравится; нравиться перестало—вы расстаетесь, не испытывая ни сожаления, ни злобы. Мы условливаемся встретиться на другой день, мой незнакомец и я. Он предлагает мне Тортони. «Нет, выпьем попросту кофе».—«Ну, так в кафе Фуа, ровно в полдень».

---

[1] Педанты произносят имя этого милого ребенка всегда с отвращением, очень назидательным в школе (см. «Биография Мишо», т. I); но до сих пор что-то не видно, чтобы кто-нибудь из этих господ отдал жизнь за своего друга. Античная мудрость была бы удивлена, видя, что величайшее проявление человеческой любви, которым мы восхищаемся в баснословной Алкесте, в Антиное едва удостаивается внимания.

Один из самых обильных источников современных нелепостей — обычай присвоивать наименование порока поступкам, не причиняющим никому вреда.

[2] На красивой улице, в доме... Чем больше в портрете стиля, тем меньше ценность художника в глазах физиономиста. Гольбейна предпочтут Рафаэлю (Лафатер, 8°, V, 38).

Вот мы и опять перед «Аполлоном». Я должен вытерпеть сперва залп умных слов. Я вижу, что этот человек из уважения к вчерашней моей болтовне успел уж послать в книжную лавку за Винкельманном и Лессингом. «Забудем ученого Винкельманна».—«Вы правы,—говорит он, смеясь:—напрасно искал я там ответа на вопрос, который меня очень смущает. Художник возвышенного стиля должен избегать подробностей; но в таком случае искусство, совершенствуясь, снова впадает в детство. Первые ваятели тоже не знали подробностей. Разница только в том, что, когда они делали сразу и руки и ноги своих статуй, не они избегали подробностей, а подробности избегали их».—«Заметьте, что для того, чтобы выбирать, сначала надо иметь: автор «Антиноя» те подробности, которые сохранил, развил дальше. Он усилил главным образом их выразительность и придал им ясность. Взгляните вот еще на этот портрет; на статую Наполеона[1] работы Кановы; обратите внимание на ногу и особенно на ступню. Я нарочно выбираю наименее благородные части, и, однако, сколько в них благородства! На каком бы расстоянии вы ни смотрели на статую, вы сразу же различите не только каждую часть тела, но и то, что тело это принадлежит герою. Дело в том, что общие очертания ноги имеют тот же характер, ту же степень рельефа, что и общие очертания руки.[2] Правда, все это совершенно недоступно людям, погруженным в грубые интересы деловой жизни, людям, для которых храм искусства заперт на три запора. Если бы где-нибудь в закоулках Рима им попался выставленный на продажу вот этот фрагмент «Боргезского гладиатора» и фрагмент «Аполлона», они, заметив у «Гладиатора» множество отлично переданных мускулов, бесспорно предпочли бы его богу света. Оставим этих атеистов искусства».

Тут я не отказываю себе в удовольствии рассказать моему незнакомцу, как объясняю я возникновение античной красоты у дикарей-греков. Он делает мне прекрасные возражения. Чтобы ответить на них, мы начинаем тщательно сравнивать каждую часть тела у «Гладиатора» с соответствующей частью

---

[1] Общий дух этой исторической работы достаточно показывает, что мало найдется лиц, которые ненавидели бы так, как автор, убийство герцога Энгиенского, книгоиздателя в Галле или капитана Райта. Вот почему он смело употребляет слова, подвернувшиеся ему под перо. Наполеон стал лицом историческим; тому, кто изучает человека, он принадлежит не меньше, чем политическому болтуну. Святоши публично высказывают о нем сожаление в газетах (Débats от 5 июня 1817 г.). Ри. III.

[2] См. статьи, глубокомыслие которых не уступает их литературным достоинствам, посвященные г-ном Мари Бутаром этой грубой статуе.

Вот лучший оправдательный документ для письма лорда Веллингтона об итальянских картинах.

у «Аполлона». Мы всюду обнаруживаем один и тот же искусный прием: греческий скульптор, чтобы создать бога, отбрасывал детали, которые слишком напоминают человеческую природу.

Поместившись слева от «Аполлона», напротив окна, так, что левая рука статуи прикрывает шею, мы видим, что контур освещенной стороны слагается из пяти волнообразных линий. Напротив того, когда мы рассматриваем контур «Гладиатора», мы безусловно видим, что он состоит из гораздо большего числа линий. И линии эти взаимно пересекаются под гораздо меньшими углами, чем контуры «Аполлона».

«Вы полагаете, — говорит незнакомец, — что здесь можно было бы отбросить еще больше деталей, чем в «Аполлоне», и достигнуть таким образом еще большего в возвышенном стиле? — «Право, не знаю. Некоторые находят, что да, и что если когда-нибудь Греция станет цивилизованной или евреям удастся отвести в сторону течение Тибра, то, может быть, отроют тогда произведения еще более величественного стиля Я допускаю возможность этого.

Хоть ум и говорит, но сердце плохо верит.
«Гасильник», комедия.

— «Пойдемте смотреть картины, — говорит незнакомец. — Но знаете ли что: над колоритом и светотенью нам предстоит проделать ту же работу, что и над линиями!»

Тем временем мы поднимаемся, и случай проводит нас в галлерею Аполлона. Нам бросается в глаза «Клевета на Апеллеса» Рафаэля и несколько набросков карандашом, сделанных с Форнарины для разных его мадонн. «Взгляните, — говорю я своему спутнику, — великие мастера, даже делая легкий набросок, достигают почти идеального совершенства. В этом рисунке нет и четырех линий, но каждая из них действительно передает контур. Посмотрите рядом на рисунки разных ремесленников. Они передают прежде всего ничтожные подробности; вот чем они приводят в восторг толпу, у которой глаза раскрыты во всех видах искусства только на мелочи».

ГЛАВА CX

ОЧЕНЬ СИЛЬНОЕ ВОЗРАЖЕНИЕ

Я снова встретился с милым моим незнакомцем. «Послушайте — сказал он мне, — вот возражение, которое все опрокидывает. Разве нет разницы между красотой[1] и приятной внешностью.

[1] Красота есть выражение привычного способа отыскивать счастье; страсти — способ случайный. Одно дело — мой друг на балу в Париже, другое — он же в американских лесах.

Каждый день какой-нибудь двадцатилетний юноша приезжает к нам из провинции. Краски на его щеках необычайно свежи; он пышет здоровьем. Другой молодой человек прибыл десятью годами раньше; жизнь в Париже в каких-нибудь несколько месяцев лишила его и прекрасного цвета лица и этого выражения силы. Вновь прибывший бесспорно красивее, и однако он жалок; тот подавляет его. Значит, красота, происхождение которой вы мне объяснили, не всегда есть красота. Эта царица не уверена, значит, в своем могуществе». — «Признаться ли вам? Как раз это самое возражение, очень сильное, и убеждает меня в том, что было сказано мною о происхождении античной красоты».

КНИГА ШЕСТАЯ

О НОВОМ ИДЕАЛЕ КРАСОТЫ

Pauca intelligenti

ГЛАВА CXI

О ЛЮБЕЗНОМ ЧЕЛОВЕКЕ

Что красота была открыта греками в то самое время, когда они выходили из дикого состояния, — этого нет возможности отрицать.[1] Не свалилась ли она с неба? Ни один историк не

---

[1] Греция в самый ранний период своей истории (и какой при этом истории! — принятой всеми на веру басни), Греция под властью свирепых пелазгов и грубых эллинов, об изобразительных искусствах не имела никакого понятия.

Настали времена героические; столь прославленный корабль «Арго» вез, должно быть, всего лишь пиратов, отправлявшихся в Колхиду грабить золото, добытое в песках Фазиса.

Затем — поход Семерых против Фив и, наконец, знаменитая Троянская война.

За все это время нет ни малейшего указания на существование искусств в Греции, за исключением поэзии, которая у всех народов, как это видно на примере Америки, сопутствует героям и воинам.

После падения Трои вожди, долгое время находившиеся вдали от своих племен, нашли их в состоянии неурядицы; даже жены встретили их с кинжалом в руках.

В целях мести за такие злодейства, начались гражданские войны, длившиеся около четырех столетий и нашедшие себе в лице Фукидида красноречивого повествователя. Он начинает свою историю кратким описанием нравов и образа жизни греков до осады Трои, а затем — начиная от этой эпохи, до того столетия, к которому относится его сочинение.[a]

«Только, — говорит он, — ко времени Пелопонесской войны страна, носящая имя Греции, приобрела прочное население, а до этого времени она подвержена была частым переселениям.

«Те, которые обосновывались на каком-нибудь участке земли, покидали его без труда, вытесняемые новыми захватчиками, которым предстояло испытать то же самое от других. Так как торговли не было вовсе и люди не могли безбоязненно сообщаться между собой ни по морю, ни по суше, каждый обрабатывал только необходимый для его собственного пропитания клочок земли; они не знали, что такое богатство; они не делали никаких насаждений, так как, не будучи защищены стенами, они постоянно были в страхе, как бы не явился кто-нибудь и не отнял плодов их труда. Так как каждый грек был более или менее уверен, что

[a] См. «Уроки Истории Вольнея для нормальных школ»; превосходное предисловие.

сообщает об этом. Не изобретена ли она рассуждениями греческих философов? Невозможно поверить этому: слишком они смехотворны. Но что, подобно прекрасным картинам XV века, она возникла как неожиданный плод всей цивилизации в целом, — этого не смогут отрицать даже наименее согласные с моими мыслями немецкие ученые.

Труднее всего понять следующее: что она была выражением полезности.[1]

всюду найдет себе пропитание, он с легкостью менял местожительство... Беззащитный в своем доме, подверженный опасностям в дороге, грек не расставался с оружием; вооруженным исполнял он даже обязанности общественной жизни...

«Афиняне первые разоружились, усвоили более кроткие нравы и предались более чувственной жизни...

«Жители Коркиры, после одного морского сражения, воздвигли трофей на Левкимне, мысе их острова, и умертвили там всех пленников, кроме коринфян, которых обратили в своих рабов». (Перевод Левека.)

Измените имена — и этот отрывок окажется историей американских дикарей в тот момент, когда прибытие европейцев поколебало их зарождавшееся общество. Пелазги — то же, что обитатели Уабаша, и нам не надо книг, чтобы знать, что всюду в одинаковых условиях возникают одинаковые нравы. Забавнее всего то, что посреди бесчисленных преимуществ нашей современной жизни нам ежедневно ставят в пример, с комическим сожаленьем, дух и нравы этих жалких дикарей-греков, или, вернее, то нелепое представленье, которое мы себе о них составили. Царедворцы читают идиллии; человек склонен восторгаться лишь тем, что далеко от него, а в века цивилизации трудно найти что-нибудь более от нас удаленное, чем эпоха дикости. Впрочем, зря, что ли, наши молодые профессора из Атенея регулярно каждый год рассуждают в своих диссертациях об исторической правдивости «Ахилла» Расина? Очень бы мне хотелось, чтоб настоящий Ахилл, герой Троянской войны, появился перед ними посреди их лекции; вот бы струсили они тогда!

Боюсь, что несмотря на длинный отрывок из Фукидида, ваше представление о Греции все еще слишком прикрашено. Страна, где о греках знают меньше всего, это — Франция,[а]) и виной тому — труд аббата Бартельми. Этот придворный священник отлично знал все, что делалось в Греции, но вовсе не знал греков; совсем так же, при старом режиме, один молодой щеголь отправлялся с большим шумом в Лондон, чтобы познакомиться с англичанами. Он с любопытством наблюдал, что происходит в палате общин, что происходит в палате пэров; он мог бы с точностью ответить, когда начало каждого заседания, как называется таверна, посещаемая влиятельными членами парламента, с каким выражением голоса провозглашаются toasts; но обо всем этом он мог сделать только ребяческие замечания. Понять таким способом что-нибудь в самом механизме, составить хоть малейшее представление об английской конституции, невозможно.[б])

Греков знают только в Геттингене.

[а]) Искусства в Италии, чувство комического во Франции, науки в Германии, рассудок у англичан, — таков приговор судьбы.

[б]) См. переписку герцога Ниверне, слывшего при дворе очень ученым человеком (1763 г.).

[1] Не знаком, но признаком, внешним проявлением. Галун, воплощающий в глазах народа красоту, вот это знак

Я не говорю: «Берусь доказать вам это», но только: «Прошу проверить в глубине души, не окажется ли красота случайно именно этим».

Но для этого, повторяю, надо прежде всего обладать душой; а также — чтобы эта душа испытывала прямое наслаждение, а не удовлетворение тщеславия, — при виде памятников античности.

Я никого не могу убедить в том, что у него резь в животе. Тут простое противопоказание разрушает все. Я имею дело не с осязаемыми предметами, а с чувствами, скрытыми в глубине сердец.

Я могу лишь начать регулярную осаду. Выражают ли что-нибудь статуи? Да; ибо, рассматривая их, не испытываешь скуки.

Выражают ли они что-нибудь вредное? Нет; ибо на них смотришь с удовольствием. Некоторые юные и простые сердца скажут: «Да, «Паллада» внушает мне страх»; но когда они перестанут изумляться колоссальной голове Jupiter Mansuetus, они скажут: «Она вселяет в меня бодрость».

Я снова вынужден предрекать вам собственные ваши чувства. Порочный круг привел меня снова, как Брадаманту, к подножию неприступной скалы, где Атлант стережет Руджеро. Это недоказуемо. Мне тоже нужен был бы магический щит, в котором отражаются сердца.

Не подлежит доказательствам правдивость изображения любви, ненависти, ревности. Прочитав «Отелло», говоришь себе самому: «Вот — естественность».

> ...Trifles light as air
> Seem to the jealous confirmations strong
> As proofs from holy writ.
>
> «Отелло», акт III.

Но если человек воскликнет: «Тут все совершенно искажено. Я испытал ревность, но совсем по-другому», — что останется вам сказать, кроме следующего: «Будем голосовать»?

Что ровно ничего не докажет этому человеку.

Что касается хороших манер, без праздности придворной жизни, без скуки, без любви, без поражающей роскоши, без родовитости, без всего, чем пленителен свет, — боюсь, что их никогда бы не придумали.[1]

---

[1] Если бы возникли сомнения относительно нравственных принципов этой книги, см. Безанваля; я люблю его «Мемуары»; он обладает главным достоинством всякого историка, — ему недостает ума, чтобы придумывать обстоятельства, искажающие природу фактов; и другим еще которое состоит в том, чтобы писать о времени, еще не утратившем интереса: тут перед вами француз 1770 года и двор Людовика XVI.

Ничего подобного в Греции; но городская площадь, вечный источник труда и волнений.[1] Или признайте, что красота не имеет ничего общего с подражанием природе, или согласитесь, что, поскольку природа стала иной, между красотою античной и красотой нового времени должна быть разница.

Дюкло писал в 1750 году:

«Любезный человек совершенно равнодушен в общему благу, он жаждет успеха в любом обществе, куда бы ни привел его случай, и готов ради него пожертвовать кем угодно. Он никого не любит, никем не любим, нравится всем, и часто одни и те же лица презирают его и перед ним заискивают.

Хороший тон у тех, кто поумней, состоит в том, чтобы мило болтать о пустяках и не позволять себе ни малейшей рассудительности в речах, если извинением не будет служить их изящество;[2] словом, затушевывать свою мысль — если уж нельзя совсем ее скрыть,—столь же старательно, как в старину этого требовала стыдливость, когда хотелось высказать что-нибудь вольное.

Приятность выражений стала настолько необходимой, что даже злословие перестало бы доставлять удовольствие, если бы лишилось ее.

Этот так называемый хороший тон, представляющий из себя всего лишь умственную извращенность, все же требует немало ума; вот почему у глупцов он становится просто непонятным жаргоном.

При данном положении вещей, человек, как бы он ни был сильно задет, не имеет права ничего принять всерьез и ни на что не должен отвечать резко. Приняты лишь, так сказать, умственные дуэли; чтобы взяться за другое оружие, пришлось бы признать себя здесь побежденным, а ведь гордость умом в наше время дело чести».

ГЛАВА CXII

О ПРИСТОЙНОСТИ ДВИЖЕНИЙ У ГРЕКОВ

Хорошие манеры ничем не отличались в Афинах от красоты; так же обстояло дело и в Спарте. Замашки, проявленные

---

[1] Только не тщеславной болтовни. Отсюда — одно из несчастий наших педантов, которые не могут удержаться, чтобы не поставить Мольера и Сервантеса выше комических поэтов древности.

[2] Вот о чем древние не имели никакого понятия; они слишком были внимательны к сути дела. Самые тонкие умы, — Цицерон, Квинтилиан и т. д., — говорят о телесных уродствах, как о вещах, достойных смеха. У любезного Горация тон сплошь и рядом более груб, чем в театре Варьете. При всем своем изумительном уме он был бы очень не на месте в салоне 1770 года. Наши педанты остерегаются говорить о грубости, жестокости, резкости древних, которые превосходят всякое вероятие; стоит только заглянуть в подлинники.

Алкивиадом в садах Академии, сделавшись временной модой, были, разумеется, уклонением от красоты; однако, нравы сами собой неизменно возвращали к ней же, ибо внезапные перемены в моде зависят от ничтожества граждан и от монархии.

Утверждают, будто хорошие манеры яснее заметны в движении, а красота — в состоянии покоя. Поговорим немного о движении, ибо это — источник грации. Это приятное исключение, допущенное ради нас в строгом правосудии, которое заботится лишь о нашей защите.

Все, что сохранилось от античности, свидетельствует о том, что движение, — эта область красоты, о которой статуи рассказать нам бессильны, — подчинено было в Афинах тем же законам, что и красота неподвижных форм. Манеры благовоспитанного афинянина обнаруживали те же самые душевные свойства, какие обнаруживаются в статуях: силу, важность, без которой не могло быть тогда истинного благоразумия, известную медлительность, показывающую, что гражданин не делал ни одного движения, не обдумав его заранее.

Люди только что разоружились. Сохранилась привычка непрестанно выказывать силу, готовою отразить нападение.

Заметьте, что человек с порывистыми движениями, способными внушить мысль, что он не обдумал заранее всех своих действий, — настолько далек от того, чтобы производить впечатление силы, что он внушает даже мысль о возможности напасть на него врасплох и, следовательно, с некоторым над ним перевесом вначале. Медлительность, важность, известная заученность в проявлении грации, господствовала поэтому в садах Академии; главное — ничего внезапного, ничего такого, что мы называем естественным, ни малейшего следа ветрености или веселости. Кавалер де Граммон и Матта появились бы в Афинах лишь на минуту и тотчас перешли бы оттуда в сумасшедший дом.[1]

---

[1] Одно из достоинств абсолютной монархии, ограниченной песнями, — способность порождать Мольеров и президентов де Брос. Какой-нибудь англичанин, по уму равный де Бросу, съездив в Италию, оставил бы нам описание путешествия, переполненное соображениями об общественной пользе, о наказании, о деньгах; мы, конечно, нашли бы у него описание встречи с каким-нибудь человеком, доведенным до безумия крайней нищетой. Мысль о правосудии и нищете, — когда правосудию нет места в стране, где треть населения нищенствует и где все воспитаны в постоянном страхе за свою свободу, — отравляет даже самые легкомысленные произведения. Но я не нахожу ни одной печальной мысли во всех трех томах президента де Броса. Жизнь там показана с привлекательной стороны, и автор чувствует себя непринужденно.

ГЛАВА CXIII

О ВЕТРЕНОСТИ И ВЕСЕЛОСТИ В АФИНАХ

Выказать себя ветреником на афинских улицах все равно, что известному в свете молодому человеку показаться в зимний день на площадке Фельяно под руку с публичной девкой; ибо движения ветреника не вызывают впечатления ни о пригодной для боя силе, ни тем более о мудрости, нужной в советах. В те времена в Афинах, как нынче в Константинополе, веселость была бы безумием.

И спешу возвратиться к тому, что называется грацией. Нет ничего более противоположного, чем античная грация (например, «Капитолийская Венера») и грация современная (например, «Магдалина Корреджо».[1] Чтобы понять, что при десяти градусах мороза в Стокгольме погода считается очень теплой, надо сначала испытать обычную там суровость климата; совершенно так же надо сначала почувствовать суровость климата; совершенно так же надо сначала почувствовать суровость античных нравов. К несчастью, наука притупляет ум, и благодаря ей разучиваешься читать между строк;[2] во Франции не имеют ни малейшего понятия об античности.[3]

Грация в наши дни не могла бы существовать в обличии силы; необходим оттенок легкомыслия, столь приятный, когда он естественен. Напротив, в те времена всякое проявление слабости, разрушая представление о силе, разрушало тотчас и красоту.

Античная грация была как бы перемирием; сила прятала на минуту свое лицо, но прятала только наполовину; отсюда — заученные движения, неожиданность в жестах набросила бы слишком темный покров. Мне думается, грация в Афинах была похожа на вежливость, — если исключить из нее все смешное, — во время китайского обеда[4] или у членов какого-нибудь европейского конгресса. Такое-то движение служило выражением мысли: «Я желаю понравиться вам». Но если бы человек, для которого предназначено было это движение, пожелал выразить ту же мысль, он сделал бы в точности тот же жест.

В Париже светский обычай предписывает утаивать мысль и заставлять догадываться о ней.

---

[1] В бесподобном «Святом Иерониме», находящемся теперь в Париже.

[2] Я не знаю пока другого исключения, кроме милейшего де Броса (Саллюстий).

[3] Даже в том, что касается права J. in jus ambula.

[4] Описание китайского обеда, принадлежащее одному русскому путешественнику (Journal des Débats и Bibliothèque Britannique, 1812).

В этом есть своя прелесть, когда подобное проявление вежливости выглядит вполне естественным и столь мало похоже на копию уже известных нам движений, что мы можем на минуту поддаться иллюзии и поверить, будто любезный человек действительно чувствует то, что он выражает.[1]

Верх этого рода вежливости или, вернее, момент, когда она, перерождаясь, переходит в действительность, — хорошо всем известное выражение Лафонтена: «Вот именно». Но это словечко грациозно только для нежных душ; у очень многих вежливость по отношению к баснописцу убавилась бы из-за него наполовину; надо ли говорить о том, что в Афинах грация, доведенная до такого предела, навеки бы опозорила человека?

Революция хорошо поясняет сказанное. Посмотрите (в 1811 г.), сколько серьезности в наших молодых людях, сколько величия в двадцатилетнем юнце, когда он завтракает у Тортони; это кажется вполне натуральным. В это кафе заходят военные, с которыми он не знаком и которые завидуют его изящному кабриолету, или какой-нибудь министр, на которого он рассчитывает, чтобы получить место аудитора.

Все предрассудки относительно греков пали бы сами собой, если бы обычаи у народов исчезали вместе с породившими их причинами.[2]

ГЛАВА CXIV

О КРАСОТЕ ЖЕНЩИН

При республике тело женщины должно сулить скорей счастье; при монархии — наслаждение.

Но посмотрите, в чем заключается счастье для английского колониста, занятого расчисткой лесов в Голубых Горах, и для светского человека в Париже.

В хижине дикаря женщина — лишь рабыня мужа, обремененная самой тяжелой работой.[3] В Спарте, в Коринфе они никогда не переступали границ самой глубокой почтительности. Почему бы мужчине, как более сильному, не употребить во зло свою силу? Нежность в любви была уделом женского пола. Если женщины и выходили иногда из состояния полного ничтожества, то случалось это не из-за наслаждения, а потому, что

---

[1] Г. де Фенелон.

[2] Я мог бы снабдить все это учеными цитатами, которые придали бы этим парадоксам почтенный характер и поставили бы их под защиту всевозможных глупцов, знающих греческий язык. Я предпочитаю сослаться на Гейне и немцев.

[3] Мальтус, «О народонаселении», 5-е изд.

им приходилось иногда выполнять при муже роль советника или, будучи вдовами, заботиться о детях; следовательно, им нужно было благоразумие и свидетельствовавшая о нем глубокая серьезность; они должны были рожать детей, пригодных к защите города, — им нужна была, следовательно, сила. Если город крепнул после войн, женщины сбегались на бои гладиаторов и, опустив вниз большой палец, выражали этим знаком требование, чтобы гладиатор, всего лишь раненый своим партнером, был добит перед их жадным взором; вот в каких матерях нуждались юные Фабии.

ГЛАВА CXV

О ТОМ, ЧТО АНТИЧНАЯ КРАСОТА НЕСОВМЕСТИМА С НОВЫМИ СТРАСТЯМИ

Вы знаете, как Эрминия является к пастухам; это одно из самых трогательных положений, которые дала нам поэзия нового времени; все здесь — меланхолия, все здесь — воспоминания.

Intanto Erminia infra l'ombrose piante
D'antica selva dal cavallo é scorta;
Nè piu governa il fren la man tremante,
E mezza quasi par tra viva e morta...
Fuggì tutta la notte, e tutto il giorno
Errò senza consiglio e senza guida...
Giunse del bel Giordano a le chiare acque,
E scese in riva al fiume, e qui si giacque...
Ma'l sonno, che de miseri mortali
E col suo dolce obblio posa e quiete,
Sopì co'sensi i suoi dolori, e l'ali
Dispiegò sovra lei placide e chete...
Non si destò finchè garrir gli augelli
Non sentì lieti e salutar gli albori,...
Apre i languidi lumi...
Ma son, mentr' ella piange, i suoi lamenti
Rotti da un chiaro suon ch'a lei ne viene,
Che sembra e dè di pastorali accenti
Misto e di boscarecce inculte avene.
Risorge, e là s'indrizza a passi lenti,
E vede un uom canuto all'ombre amene
Tesser fiscelle alla sua greggia accanto,
Ed ascoltar di tre fanciulli il canto.
Vedendo quivi comparir repente
L'insolite arme, sbigottir costoro;
Ma gli saluta Erminia, e dolcemente
Gli affida, e gli occhi scopre e i bei crin d'oro.
Seguite, dice, avventurosa gente.
. . . . . *Тассо, песнь VII.*

В то мгновение, когда Эрминия снимает свой шлем и прекрасные ее волосы рассыпаются золотыми кольцами у нее по плечам и выводят пастухов из заблуждения, необходимо,

чтобы на очаровательном ее лице изображались слабость, несчастная любовь, потребность в отдыхе, доброта, проистекающая не из опыта, а из чувства симпатии.

Как могла бы античная красота, — раз она есть выражение силы, разума, благоразумия, — передать подобную сцену, столь трогательную именно потому, что все эти добродетели в ней отсутствуют?

ГЛАВА CXVI

О ЛЮБВИ

Но разве сила, разум, высшее благоразумие, — то, из чего рождается любовь?[1]

Благородные свойства души, чарующие нас в женщинах — нежность, отсутствие честолюбивых расчетов, способность отдаваться движениям сердца, способность быть счастливой, когда вся душа занята одной мыслью, проявление характера, когда душою движет любовь, и трогательная слабость, когда поддержка со стороны хрупкого разума начинает изменять, наконец, божественная грация движений и ума, — ничего этого в античных статуях мы не можем найти.

Дело в том, что у людей нового времени любовь почти всегда — внебрачная; у греков — никогда. Прислушаемся, что говорят современные мужья: побольше верности, поменьше наслаждений. У греков общество мыслило, как мужья; у нас — как любовники; у греков республика — то есть безопасность, счастье, жизнь гражданина, — освящала семейные добродетели; самое большее, чего удостаиваются они от нас, это молчания; и достаточно всеми признано, что пробудить любовь они могут только разве в старом холостяке, да еще в каком-нибудь молодом человеке с холодной душой, снедаемом честолюбием.

ГЛАВА CXVII

У АНТИЧНОСТИ НЕТ НИЧЕГО ОБЩЕГО С «МАРИАННОЙ» МАРИВО

Я не думаю, чтобы даже самый горячий поклонник античности мог отрицать, что любовь, как мы теперь ее чувствуем, —

---

[1] Не предпочтем ли мы в Музее очаровательную Гермиону из «Похищения Елены» Гвидо внушительным античным головам? Влюблялся ли кто когда-нибудь в голову «Венеры Капитолийской» или «Маммеи»? У людей нового времени

Почтенье и любовь так редко совместимы.

Грек своего друга уважал.

любовь м-ль де Леспинасс к г-ну С. де Г., любовь португальской монахини к маркизу де Шамильи, как и ряд других еще увлечений, более, может быть, нежных и уж, во всяком случае, более счастливых, раз они остались нам неизвестными, — что любовь эта, — чувство новое. Это один из самых своеобразных и самых неожиданных плодов общественного развития.

Современная любовь, это прекрасное растение, манящее издали, подобно мансенилле, блеском своих прелестных плодов, таящих однако в себе сплошь и рядом самый смертельный яд, растет и достигает предельного своего роста под золочеными сводами королевских дворцов. Именно здесь большой досуг, искушенность в тайнах души человеческой, томительное одиночество среди многолюдной пустыни, самолюбие удовлетворенное или испытывающее страдания от самых неуловимых причин, — дают ей возможность проявляться в полном блеске.

Грек никогда не знал чувства одиночества; а при отсутствии большого досуга не бывает любви.[1]

Я говорю лишь о тех сторонах человеческого сердца, которые могут сколько-нибудь проступать в скульптурных формах; либо они предвещают дивные мгновения, либо они — ничто; существует, конечно, инстинкт, но инстинкт более восприимчив к живописи.

ГЛАВА CXVIII

С АНТИЧНЫМИ ДОБРОДЕТЕЛЯМИ НАМ НЕЧЕГО ДЕЛАТЬ

Припомним добродетели, в которых некогда нуждался скульптор в рощах Фессалии.

Это были, мне думается, правосудие, благоразумие и доброта, — три свойства, доведенные до предела. Человек хотел видеть эти добродетели у своих богов, и ему приятно было бы также обнаружить их у своего друга.[2] Но во Франции эти великие достоинства не очень-то распространены; говорю это не к тому, чтобы прослыть за мизантропа. Уверяю, что, если я паду, то лишь в поисках объяснения, почему Гвидо нам приятнее, чем Микеланджело Караваджо. Я буду говорить о себе;

---

[1] Любовь обитает в Италии, а не в Северо-Американских соединенных штатах или в Лондоне. Положение Абеляра, величайшего человека своей эпохи, живущего в доме каноника Фульберта и тайно влюбленного в свою ученицу, обожавшую в нем его славу, было бы в древности невозможно. Plura erant oscula quam sententiae, saepius ad sinum quam ad libros deducebantur manus.

[2] В своем товарище по оружию, а не по увеселениям. Благородная внешность немало зависит от способа носить одежду, а античная скульптура требует наготы.

я скажу, чтобы раз навсегда в этом извиниться, что всякая мораль мне скучна и что сказки Лафонтена я предпочитаю прекраснейшим проповедям Жан-Жака.

После такого признания мне разрешат приступить к развенчанию античных добродетелей и высказать мнение, что в городе, где полиция организована так же хорошо, как в Париже, сила нам ни к чему. Она пользуется сейчас уважением лишь в одном определенном случае, ибо нашим государям уже не приходится, подобно Эдипу,

> ...шуметь о пустяковой чести,
> Чтоб уступили им дорогу в узком месте.
>
> Вольтер.

Сила приходит в упадок даже в Англии; и когда в газетах мы читаем, как превозносят силу благородного лорда N***, нам кажется, что это глупая шутка. Дело в том, что большая сила представляет большое неудобство; человек очень сильный обычно очень глуп. Это атлет; нервы у него почти совершенно лишены чувствительности.[1] Охотиться, пить, спать, — вот его существование.

Вы не согласились бы, мне думается, иметь своим другом Милона Кротонского. Больше ли был бы он вам по вкусу с силой характера и с напряженным вниманием, поражающим в «Палладе из Валлетри»? Нет, эта голова на плечах у живого человека внушала бы нам страх.

Нет, эти античные добродетели либо принудили бы вашего друга покинуть Францию, либо превратили бы его в отшельника, в очень скучного и совершенно бесполезного в обществе мизантропа; ибо настоящая смехотворность Альцеста состоит в том, что он противится влиянию своего государственного строя. Это — человек, желающий океану преградить путь садовой оградой. Филинт должен был бы ответить ему со смехом: «Отправляйтесь-ка за Ламанш».

ГЛАВА CXIX

О НОВОМ ИДЕАЛЕ

Если бы надо было снова выработать идеальную красоту, пришлось бы избрать следующие качества:

1. Необычайно живой ум.
2. Много грации в чертах лица.

---

[1] Бургаве.

3. Сверкающий взгляд, но сверкающий не мрачным огнем страстей, а блеском остроумия. Самое живое выражение душевных движений — в глазах, которые недоступны скульптуре. Следовательно, современные глаза должны быть очень большими.

4. Много веселости.

5. Большой запас восприимчивости.

6. Стройный стан и, главное, юношески-живое выражение лица.

ГЛАВА CXX

ЗАМЕТКИ

При наших нравах ум в сочетании с самой обыкновенной силой и составляет силу. Да к тому же еще наша сила, благодаря свойствам нашего оружия, — не физическое качество, а храбрость.

Ум силен, потому что он приводит в движение механизм, посредством которого ружье стреляет. Люди нового времени дерутся очень мало. Нет уж больше Горациев Коклесов. Далее, чрезмерная сила гораздо меньше полезна в сражениях, а на поединках преобладание зависит от ловкости в обращении со шпагой или с пистолетом. Разве не огромная это сила, в 1763 году, — ум Бомарше? А он ведь не дрался.

Излишне говорить, по поводу этого нового идеала красоты, о выражении здоровья; оно само собой подразумевается. Однако, при общем ослаблении природных качеств слишком яркие краски придают пошлый вид. Некоторая бледность — гораздо благороднее. Она показывает, что человек уже вращался в свете, что он наделен той силой, которою мы дорожим.

ГЛАВА CXXI

ПРИМЕР: АНГЛИЙСКАЯ КРАСОТА

Посмотрите, как выглядят англичане, приезжающие во Францию. Независимо от их мод, они кажутся странными, и парижанки находят у них тысячу недостатков.

И не потому, разумеется, что их свежий цвет лица и уверенная походка не достаточно свидетельствуют о здоровье и силе, а их взгляд — еще того больше об уме и серьезности: нет, именно потому, что всего этого слишком в них много. Они гораздо ближе, чем мы, к античной красоте, и мы находим, что для того, чтобы быть красивыми, им недостает живости и тонкости. [1]

---

[1] Англичанин, когда он стоит, образует совершенно прямую линию (том IV, «О физион.»)

Дело в том, что добродетели, отблеском которых, — если можно так выразиться, — является античная красота, пользуются гораздо бо́льшим почетом в стране с свободным режимом, чем во Франции. Посмотрите на головы Олворти, Тома Джонса, Софии — великого живописца Фильдинга. Это — чистейшая античная красота, сказал бы Вольтер. Зато среди нас эти люди немного тяжеловесны. А с другой стороны, и англичане, — все еще пуритане, сами того не сознавая,[1] — полны святого негодования против героев Кребильона. О них плохо отзываются даже в Париже. А ведь это портреты — и притом очень схожие — людей в высшей степени современных.

Античная идеальная красота — немного республиканская.[2] Прошу не принимать меня, на основании этих слов, за негодяя-либерала. Спешу добавить, что благодаря привлекательности наших женщин, античная республика не может быть и никогда не будет государственным строем нового времени.

Ни в Италии, ни в других местах я никогда не встречал очаровательных английских детей, с вьющимися вокруг прелестного лица волосами и глазами, украшенными рядом длинных тонких ресниц, чуть-чуть загнутых на конце и придающих взгляду почти божественное выражение нежности и чистоты.[3] Этот ослепительный цвет лица, такой прозрачный, чистый, так ярко вспыхивающий при малейшем чувстве, который иностранец наблюдает в country-seats, куда он имеет счастье быть допущенным, — напрасно стали бы мы его искать на остальном пространстве земного шара. Я не колеблясь скажу, что если бы Рафаэль видел шестилетних детей и шестнадцатилетних девушек прекрасной Англии, он создал бы северный тип идеальной красоты, трогательный своей невинностью и изяществом, подобно тому как южный пленяет пылом страстей. Наука подтверждает это наблюдение души; она говорит о нем, что в молодости холерический темперамент — болезнь. Устремляя взгляд на английскую красоту, путешественник в первую минуту прикрашивает ее. На юге — наоборот. Первое впечатление от красоты там враждебно. Итальянка, внезапно увидав снова обожаемого любовника, которого она считала находящимся за триста миль от себя, остается неподвижной. В других краях женщина кидается ему на шею.

---

[1] В Англии, сыграть в воскресенье партию в пикет или поиграть на скрипке — возмутительное кощунство. Капитан корабля, увозившего Наполеона на остров св. Елены, сделал ему это нелепое наставление.

[2] Она говорит о тех же самых добродетелях, каких требует республика.

[3] Только в Англии поймут эту фразу милейшего Примроза: «My sons hardy and active, my daughters beautiful and blooming», так же как и «auburn hair».

ГЛАВА CXXII

РЯД СМЕНЯЮЩИХ ДРУГ ДРУГА ПОЛОТЕН

Подобно тому, как в поисках первоначального типа идеальной красоты художник исходил из мнения женщин, интересов еще пребывавшего в диком состоянии племени, из инстинкта,— так и при этих вторичных поисках красоты, следует исходить из классических голов древности.

Художник возьмет голову «Ниобеи», «Венеры» или «Паллады». Он срисует ее до мельчайших подробностей точно.

Он возьмет второе полотно и прибавит к этим божественным очертаниям лица выражение глубокой чувствительности.

Он нарисует третью картину, где придаст все той же античной красоте блестящий и всеобъемлющий ум.

Он возьмет четвертое полотно и постарается объединить в нем чувствительность второй картины с умом, сверкающим в третьей. Он приблизится к Гермионе Гвидо.[1]

Художник, в первую очередь, удостоверится, путем многочисленных пробных набросков, что он отбрасывает только те черты, которые действительно несовместимы между собою.

И я не удивлюсь, если в первом же наброске, лишь только он попытается придать «Ниобее» глубокую чувствительность, выражение силы исчезнет.

Теперь он приблизится к «Умирающему Александру» во Флоренции, одной из самых трогательных и наименее красивых голов античного искусства.

«Ниобея»[2] наделена, без сомнения, некоторым выражением скорби; но только это—скорбь души и тела, полных энергии. Скорбь эта была бы трогательнее в глубоко чувствительном сердце.[3] Ибо, снова и снова повторяю это,—живопись нема; в ее распоряжении — только тела, чтобы передать душу.—Они действуют на воображение своей чувственной стороной; поэзия же действует на чувственность посредством воображения.[4]

---

[1] В «Похищении Елены». Бывший Музей Наполеона, № 1008.

[2] Во Флоренции. Сравнить ее с матерями в «Избиении младенцев» Гвидо, №. . .; а ведь Гвидо из всех великих художников экспрессией наделен, пожалуй, меньше всех.

[3] В «Магдалине» маркиза Кановы.

[4] Если действительно Сократ, судя по чертам лица его, которые нам известны, обладал крайне уродливой наружностью, то его высокий ум должен был навсегда остаться недоступным живописи; если уродство это распространялось и на движения, — то недоступным и пантомиме; оставалось бы только слово или поэзия; но неестественно, чтобы великая душа не проявляла себя в движениях.

«Физиономия может быть самой благородной, самой порядочной, самой честной, самой умной и самой привлекательной; физиономист может

Это напоминает мне заявление одного плохого нынешнего поэта, гордившегося тем, что он уловил античную скорбь.

Я не думаю, чтобы это было большим открытием. Античная скорбь была слабее нашей. Только всего.

Красивые женщины уже в эпоху регентства были склонны к истерии, а маршал саксонский, подобно своему отцу, отличался поразительной силой.

ГЛАВА CXXIII

АНТИЧНАЯ КРАСОТА К ЛИЦУ БОГАМ

Но, скажут, новой красоте всегда будет недоставать возвышенности и величия, которые пленяют нас в самом ничтожном античном барельефе.

Величественный вид слагается из выражения силы, выражения благородства и выражения смелости.

Новая красота не будет отличаться выражением силы; ей будет свойственно выражение благородства,—даже в большей, может быть, степени, чем красоте античной.

Ей будет свойственно и выражение смелости,—ровно настолько, насколько сила характера совместима с грацией. Мы очень любим смелость; но мы также любим, чтобы она проявлялась лишь тогда, когда надо. Вот что портит дворы, где господствуют военные. Злые языки говорят, что придворные там глуповаты. Екатерина II была с этим согласна.

Грация исключает силу, ибо человеческий глаз видеть одновременно обе стороны шара не в состоянии. Двор Людовика XIV надолго останется примером дворов, потому что герцог Сен-Симон пользовался там уважением, не нося мундира, потому что при дворе было тогда веселее, чем в городе. Зато и был

обнаружить в ней величайшие признаки красоты, потому что красотою он называет вообще всякое положительное свойство, проявляющееся чувственным образом; но самая форма красотою отличаться не будет в том смысле, как понимали красоту Рафаэли и Гвидо» (Лафатер, V, 148).

Это зависит от унаследованного от родителей телосложения и от влияния воспитания. При монархическом строе сын Мария, будучи не в состоянии найти подходящее себе общество, сделается Картушем. Я полагаю, что родители передают детям темперамент, толчок; а воспитание есть то направление, в котором толчок этот действует.

Скульптура такого исключения не допускает. Для нее красота — всегда лишь отблеск добродетелей; она исходит из допущения, что все люди таковы же, как Гиппократ, который был семнадцатым великим врачом в своем роде. Лафатер занимается действительностью, столь почтенной для человека, но весьма подчас неприглядной.

Произведения скульптуры лишены этого преимущества и должны избегать связанных с этим затруднений.

там у них Мольер; смеялись над Дорантом, приятелем Журдена, а Наполеон вынужден был запретить «Интриганку», ибо, начав смеяться над его камергерами, неизвестно, где бы остановились.

По странной случайности «Аполлон» — теперь больше бог, чем в Афинах. Эта дивная статуя соответствует нашим воззрениям. Мы, люди нового времени, лучше чувствуем, чем бы мы были пред лицом всемогущего существа. Потому что всякий раз, как нам показывали небесного отца, мы замечали ад в глубине картины.

Идеальная красота древних всегда будет царить на Олимпе; но в людях мы ее будем любить лишь постольку, поскольку они будут выполнять какую-нибудь функцию божества. Если мне предложат выбрать себе судью, я предпочту, чтобы он походил на Jupiter Mansuetus. Если мне надо будет представить кого-нибудь ко двору, я предпочту, чтобы человек этот походил на Вольтера.

ГЛАВА CXXIV

О ТОМ ЖЕ *(продолжение)*

Со мною, быть может, не согласятся относительно выражения благородства. Но я укажу на то, что среди людей нового времени благородства больше, а разграничения — тоньше. В Лондоне я был свидетелем того, как один лорд пожал руку богатому мяснику из Сити.[1] Мне показалось, что я вижу Сципиона Африканского, домогающегося для своего брата командования над армией против Антиоха.

В диссертациях на литературные темы обратите внимание на жалобы литераторов по поводу скудости благородных выражений, а также на их зависть к Гомеру. Это все равно как если бы поэт, современный Монтеню, свободно пользовался не только французским языком того времени, но также пикардийским и лангедокским наречиями, оставаясь притом все же благородным. Если предмет существует, нужен только талант, чтоб его изобразить. — Вот возражение. Так как мы никогда не слыхали народной греческой или латинской речи, мы не находим ни одного вульгарного слова у Вергилия или Гомера, что и служит педантам одним из самых веских оснований для восторга. Античный идеал пользуется так же, пожалуй, преимуществом. Ему материалом послужили формы головы, несколько отличающиеся от наших. Путешественник бывает поражен,

---

[1] 6 января 1816 г.

повстречав среди афинских развалин лица, черты которых тотчас приводят ему на память «Венеру» и «Аполлона». Это все равно как в окрестностях Болоньи нельзя сделать и шага, не повстречав одну из голов Альбано или Доменикино.

ГЛАВА CXXV

РЕВОЛЮЦИЯ ДВАДЦАТОГО ВЕКА

Никогда не существовало ничего более оригинального, чем скопище двадцати восьми миллионов человек, говорящих на одном языке и смеющихся над одним и тем же. До каких же пор в искусстве собственный наш характер будет скрыт от взоров подражательностью? Мы,—величайший народ из всех когда-либо существовавших (да, даже после 1815 г.),—мы подражаем маленьким племенам Греции, которые, все вместе взятые, с трудом насчитывали два-три миллиона человек.

Придется ли когда-нибудь увидать народ, воспитанный единственно на познавании того, что полезно и что вредно, без помощи евреев, греков, римлян?

Впрочем, без нашего ведома, эта революция уже начинается. Мы считаем себя верными почитателями древних; но мы слишком умны, для того чтобы допустить в вопросе о человеческой красоте их систему со всеми вытекающими из нее последствиями. Тут, как и всюду, сказывается наше двоеверие, две религии. Так как число идей безмерно возросло за две тысячи лет, человеческие головы утратили способность быть последовательными.

Женщина, при наших нравах, не очень-то высказывается о красоте; иначе умная женщина оказалась бы в большом затруднении. Она любуется в Музее статуей «Мелеагра»; но если бы этот Мелеагр, которого ваятели справедливо считают за совершеннейший образец мужской красоты, вошел бы в ее салон с современным лицом, а главное—с тем складом ума, который у него виден в лице,—он оказался бы неуклюжим и даже смешным.

Дело в том, что теперь порядочные люди чувствуют уж не так, как греки. Истинные ценители искусства, обучающие остальную часть нации тому, что она должна чувствовать, встречаются среди людей, которые, родившись в богатстве, сохранили все же некоторую естественность. Каковы были страсти таких людей у греков? Каковы они среди нас?

У древних, вслед за исступленным патриотизмом,—любовь, о которой смешно даже упоминать; у нас — иногда любовь,

а изо дня в день—то, что больше всего на любовь похоже.[1] Я отлично знаю, что наши умники, даже те из них, которые не лишены сердца, усиленно стремятся либо к общественным почестям, либо к радостям, удовлетворяющим их тщеславие. Я знаю также, что им недостает живых влечений и что жизнь их наполнена больше всего холодным любопытством. Тогда искусство приходит в упадок;[2] но время от времени события общественной жизни это равнодушие убивают.[3]

Та мечтательность, которая располагает к живописи, больше заключает в себе благородства, чем та, которая влечет к музыке. Это потому, что в живописи есть идеальная красота; а в музыке она ощутима гораздо слабее. Сразу различишь голову заурядного человека и голову Аполлона; но можно указать и более благородные и менее благородные арии, передающие те же самые чувства, что и «Deh Signor!» Паолина в «Тайном браке». Музыка уносит нас в свой мир, и судить ее мы не можем. Наслаждению, которое доставляет живопись, всегда предшествует суждение.

Приблизившись к «Madonna alla seggiola», мы говорим: «Какая красота». Зато и не бывает никогда, чтобы живопись совершенно не достигала цели, как это случается подчас с музыкой.

Зритель больше ощущает свою силу, он более чувствителен и менее меланхоличен в Музее, чем в Opera buffa. Нужно сделать мучительное усилие, чтобы от очарований музыки перейти снова к тому, что называется на земле серьезными делами; в живописи это гораздо легче.

Сенские туманы менее враждебны живописи, чем музыке.[4]

---

[1] Совсем не так в Англии, и совсем не так будет у нас, если двухпалатная система удержится.

[2] Царствование Людовика XVI.

[3] Революция.

[4] Музыка — нежная живопись; совершенно черствый характер — вне ее возможностей. Так как нежность внутренне ей присуща, она привносит ее во все; и вот, благодаря этой лжи, картина мира, которую она нам предлагает, одних людей, с нежным сердцем, приводит в восторг, а других—отталкивает.

Почему музыка так отрадна в страдании? Потому что, незаметно для нас самих и не задевая нашего самолюбия, она внушает нам веру в нежное сострадание. Благодаря музыке одеревенелая скорбь страдальца превращается в скорбное сожаление. Это искусство изображает людей менее черствыми, оно вызывает слезы, оно напоминает о былом счастьи, которое страдальцу казалось уже невозможным.

Но дальше этого его утешения не идут; девушке, обезумевшей от любви и оплакивающей смерть дорогого ей человека, оно, кроме вреда и ускоренного развития чахотки, ничего не приносит.

Главная трудность комического искусства — в том, чтобы персонажи, возбуждающие в нас смех, не казались нам черствыми и не печалили

Западный ветер летом на южном море дует очень редко; но, в конце концов, это единственный ветер, с помощью которого можно добраться до Лимы.

Солнце не так уж ярко светит во Франции; тут много ума, тут стремятся придать изысканность выражению страстей. Простоту умеют ценить лишь тогда, когда она проявляется у великого человека; но с каждым днем крайне развитая цивилизация излечивает от этого недостатка. Во всех странах начинают с простого. [1]

Любовь к новизне влечет к изысканности, [2] и та же любовь к новизне возвращает опять к простоте. [3] Вот к чему мы теперь пришли; и все, что касается чувства, может быть, именно в Париже находит себе самых тонких судей; но только всегда остается какой-то холодок. [4]

Итак, в Париже лучше, чем где бы то ни было, изображают утонченную любовь, дают почувствовать всю силу одного слова, движения, взгляда. Посмотрите мадемуазель Марс в пьесах Мариво, и посмотрите хорошенько, ибо ничего равного нет на свете.

В Афинах не стремились к таким оттенкам, к такой утонченности. Физическая красота почиталась всюду, где только она ни встречалась. Не дошли ли эти люди до того, что вообразили, будто души, живущие в прекрасных телах, разлучаются с ними неохотнее, чем те, которые скрывались под грубой оболочкой? В минуту смерти они покидали их медленно, постепенно, чтобы не причинить острой боли, которая могла бы исказить их красоту, и стараются оставить их как бы погруженными в тихий сон. [5] Зато культ красоты был всего лишь телесным; любовь дальше этого не шла, и Бюффон нашел бы среди греков немало сторонников своей системы.

В женщинах греки не видели судей своих достоинств и мало

нежную сторону нашей души. Картина страдания заставила бы ее пренебречь картиной собственного своего превосходства; это и составляет, для некоторых людей, прелесть хорошей opera buffa — гораздо большую, чем прелесть хорошей комедии: тут — самое необыкновенное сочетание удовольствий. Воображение и нежность приходят в движение на ряду с самым безудержным смехом.[a])

[a]) Таковы несравненные «I nimici generosi» Чимарозы.

[1] Анакреон.

[2] Кавалер Марино.

[3] Парни, песни Монкрифа.

[4] Что может быть и необходимо для правильного суждения; вот почему в Италии хуже судят о нежных чувствах; стоит только книге быть сносной, как уж она вызывает восхищение («Lettere di Ortiz); зато публике тут как нигде доступны чувства чести, патриотизма, мести и т. д.

[5] Филострат.

ценили радость быть ими любимыми. Женщина была рабой, выполнявшей свой долг. Вспомните участь Андромахи у Вергилия, этого Моцарта среди поэтов. Зато в познании душевных движений греческие философы и остались детьми. Вспомните «Характеры» Теофраста или попробуйте перевести на греческий язык историю г-жи Помре из «Жака-фаталиста».

ГЛАВА CXXVI

О ЛЮБЕЗНОСТИ У ДРЕВНИХ

Проследуем за Мелеагром к Аспазии. Там он бывал любезен. Благодаря своей силе он блистал в цирковых играх и любил об этом говорить. Это был интересный разговор в кругу мужчин, которых любовь к жизни склоняла к таким забавам. Каждый из них припоминал, что в последнем бою видел, как был убит один из его товарищей, слишком издалека бросивший свой дротик. В наши дни, во время битвы, множество подобных маленьких драм, всегда оканчивающихся смертью, лишены всякой выразительности; почти всегда дело сводится к тому, что пуля попала в грудь; и если кто хоть раз наблюдал, как пуля пробивает человеческую кожу, смерть солдата уже не представляет другого интереса, кроме подсчета. Если бы хватало времени, чтобы волноваться, дело сводилось бы, самое большее к лотерее. Но начальник отряда, видя убыль в своих солдатах думает о рапорте, который он должен подать вечером. «Если у меня в роте осталось меньше сорока человек,—говорит он себе,— невозможно продолжать бой; необходимо, чтобы мне прислали запасных на смену».

В кровопролитных битвах в древности все решал меч; начальник не оставался позади своего отряда; каждая смерть представляла картину, и картину, которою интересовался начальник, всегда участвовавший в схватке.[1]

Хотя в Афинах было четыреста тысяч работ, граждан было всего лишь тридцать тысяч. Но если даже некоторое количество граждан и не участвовало в войне, я утверждаю, что интерес к ней там был гораздо сильнее.

У нас войну ведет государство; для богатого парижанина это означает, что вместо десяти тысяч франков налога, которые он уплачивает своему государю, он уплатит пятнадцать или двадцать тысяч. Люди известного ранга отправляются в армию из честолюбия, чтобы появляться в Тюильри в блестящем мундире, а в парижских салонах—с некоторым фатовством.

---

[1] Тит Ливий.

Они слышат, как в речах, оплачиваемых правительством, это честолюбие называется героизмом и что они сражаются будто бы за отечество, а вовсе не из-за эполет. К тому же, если какого-нибудь генерала убьет гранатой, у Академии есть про запас смерть Эпаминонда.[1]

Но какое до этого дело мне, у которого есть своя ложа в Опере, свой охотничий выезд, свои любовницы? Самое большее — подпишусь на какую-нибудь иностранную газету.[2] В Греции война подвергала прямой опасности, вместе с существованием всего общества, существование каждого человека в отдельности. Надо было либо победить в битве, либо стать пленником, а мы видели, как поступали с пленниками коркиряне. Победитель уводил с собой все, — женщин, детей, домашний скот; он сжигал хижины, а потом у римского сената требовал триумфа.

Сам не зная, чего ему надо было от бедных немцев, один человек, десять лет под ряд нарушал их покой; они кончили тем, что восстали и, вслед за казацкой пикой, явились нам показать образец античных войн. Житель Парижа услышал пушечные выстрелы; увидев, что разгромлен его парк, он вынужден был надеть военный мундир. Но нужны пять или шесть столетий, чтобы опять повторились эти события; а в Афинах со страхом их ожидали через каждые пять-шесть лет. Вместе с неизбежными различиями в умственной культуре и в чувстве любви, — и вот объяснение всей античности.

Итак, прекрасная статуя Мелеагра мощным своим видом говорила очень многое. Если он казался красивым, так это потому, что он был приятен; если он казался приятен, так это потому, что он был полезен.

Для меня полезное то, что служит мне развлечением, а не то, что защищает меня, и я очень скоро догадываюсь, по толстым щекам Мелеагра, что он никогда бы не сказал своей любовнице: «Милая, не гляди так пристально на эту звезду, я не в состоянии тебе ее дать».[3]

---

[1] «Слово «отечество» почти не имеет смысла в такой стране, как Европа, где, с точки зрения счастья, безразлично, какому господину принадлежать» (Монтескье) У древних каждый гражданин живо интересовался тем, каково правительство его отечества. Но что потерял Сарлуи перестав принадлежать Франции?

[2] Безанваль, Битва при Филлингсгаузене.

Смехотворность предсказаний г-на де Шуазеля, I, стр. 100.

Перебросимся отсюда к Титу Ливию. Слишком узкое окно вынуждает Лувуа начать войну (Сен-Симон). Поэтому патриотизм в новой Европе — самая смешная нелепость.

[3] Мемуары Мармонтеля, милорд Олбемарль. Через сто лет, когда двухпалатная система установится во всей Европе, войны будут короткими, как капризы у детей. И тогда для красоты:

Novus sacclorum nascitur ordo.

ГЛАВА CXXVII

ПРЕНЕБРЕЖЕНИЕ К СИЛЕ

Публика так хорошо чувствует, — хотя и безотчетно, — существование нового идеала красоты, что создала даже особое для нее название — изящество.

Что мы видим в изящном предмете? Прежде всего, отсутствие всех тех элементов силы, которые не могли стать подвижностью.

Когда двадцатилетний молодой человек дебютирует в свете, имея фигуру Геркулеса, я советую ему держать себя гением. Примерять у портного платье было бы для него только пыткой; лучше уж было бы ему иметь лишних пятнадцать лет, но зато стройный стан. Ибо свойство, наименее для нас привлекательное в античной красоте, это сила.[1] Не происходит ли это от смутной уверенности, что сила всегда сопровождается известной тяжеловесностью ума? Или причиной этому — наблюдательность, которую зрелый возраст присоединяет к юношеским стройным формам? А что такое старец при монархическом строе? Может быть, это происходит от глубокого презрения к труду?

После силы наибольшее отвращение нам внушают формы благоразумия и глубокая серьезность. Это потому, что глупость немного похожа на серьезность. В этом — главная трудность для скульпторов.[2]

И наконец, чтобы не оставить ни одного из элементов античной красоты без рассмотрения, выражение доброты может иногда показаться простодушным, нуждающемся в снисхождении эпиграмм, или глупостью, которая, подобно лисице без хвоста, хотела бы всех уверить, что весь ум состоит лишь в здравом смысле, — в том самом здравом смысле, который настолько опорочен был за времена монархии, что Монтескье, будь у него стиль Бентама, не нашел бы себе читателей.[3] Мир охвачен

---

[1] В 1770 году дворянин, оскорбленный крестьянином, должен был лупить его не изо всех сил, а как бы играя (см. Кребильона-сына). Национализация имений несколько изменила положение дел.

[2] При монархическом строе правительство делает за вас все; о чем же вы так глубоко задумались?

... Fish not, with this melancholy bait
For this fool's gudgeon, this opinion.

«Венецианский купец», акт I, сцена I.

[3] Я знал в Комберленде одного лорда, большого оригинала (прошу простить ему его выражения), который утверждал, будто настоящее заглавие бессмертного произведения Монтескье было таково:

«Дух законов
или
искусство мошенничества,
преподанное мошенникам и честным людям;

революцией. Он уж никогда не вернется ни к античной республике, ни к монархии Людовика XIV.

Должна родиться конституционная красота.

ГЛАВА CXXVIII

ЧТО ЖЕ ОСТАЕТСЯ ТОГДА У ДРЕВНИХ?

То, что, совершенствуясь в узкой области, они достигли замечательных успехов в самом легком из изящных искусств.

То, что в области красоты вообще они обладали менее нелепыми предрассудками и были просты, вследствие своей простоты, тогда как мы просты вследствие ума.

Если древние преуспевали в скульптуре, то лишь потому, что этому благоприятствовал весь уклад их общественной жизни, тогда как наш — этому мешает.

Ибо наша религия запрещает наготу, без которой скульптура лишается возможности подражать природе, в божестве же запрещает допускать великодушные чувства, без которых скульптуре оказывается нечему подражать.

ГЛАВА CXXIX

САЛОНЫ И ФОРУМ

Новая красота основывается на том главном различии, которое существует между жизнью салона и жизнью Форума.

Если бы мы когда-нибудь встретили Сократа или Эпиктета на Елисейских Полях, мы сказали бы им, — вызвав в них этим сильное возмущение, — что высокий характер не составляет еще у нас счастья в частной жизни.

Леонид, который столь велик в ту минуту, когда делает эту надпись: «Прохожий, поведай Спарте»[1] и т. д., мог быть, —

честные люди узнают отсюда, как взяться за дело, чтобы променять карманные часы, а жулики — новые превосходные способы их выуживать,

Сочинение г-на Монтескье

из дворян, бывшего президента в Мортье, бывшего честолюбца, а под старость — подражателя Маккьявелли».

«Забавнее всего, — прибавлял он, — то, что, когда у вас во Франции ротозеи замечают, как пальцы мошенников, следуя прекрасным урокам Монтескье, приближаются к их карманам, они восклицают: «Отлично! У нас превосходное правительство!»

[1] См. прекрасную картину г-на Давида. Редкое во французской школе явление: голова Леонида обладает дивной экспрессией!

скажу больше: несомненно был — прескверным любовником, другом, мужем.

Нужно быть обаятельным на каком-нибудь вечере, а на другой день выиграть битву или решиться умереть.

Из того, что называется во Франции хорошими манерами, все вытекающее из различия между новым характером и характером древних сохранится до тех пор, пока какой-нибудь геологический переворот не превратит нас в обездоленных дикарей. А все то в них, — чего гораздо меньше, чем обычно думают, — что зависит от моды и прихоти, обязано своим кратковременным существованием форме государственной власти. Один из параграфов конституции 1814 года воспрещает носить платье стоимостью в двести луидоров, которое носили сорок лет тому назад. На выборах будут, конечно, стараться выделиться среди других, не оскорбляя никого.

Сословные отличия — момент, столь существенный для нашего счастья, — почти полностью сводятся к способу одеваться. [1]

Итак, где есть движение, там кончается область изобразительного искусства; где есть одежда, там кончается область скульптуры.

Тут — один из источников карикатуры. Рисовальщики противопоставляют друг другу две стороны наших нравов. Они наворачивают все измышления моды на тела, которым недостает первичных хороших манер, что зависит от самой сущности новых нравов. [2] Это Потье в костюме Флери. Мы прекрасно сознаем, что, надев наш неизменный фрак, мы стоим больше, чем князь Мирлифлор, и смеемся, когда непредвиденный случай доказывает ему его глупость, а нам — наше над ним превосходство.

Хорошие манеры нового времени появились во Франции раньше, чем где бы то ни было; но, как и французский язык, они бродят, обходя весь свет. В любой стране умные люди предпочтут великого Конде маршалу Бервику.

---

[1] Загляните в школу плавания; там сословных различий уловить нельзя. Известно, что герцогиня в глазах буржуа никогда не бывает старше тридцати лет. Что касается искусства, то все политические сдвиги от аристократического режима 1770 г. до конституции 1816-го сводятся к замене выражения: это человек хорошего рода, выражением: это gentleman (человек со средствами, получивший хорошее воспитание).

[2] Не у наших историков, которые все почти заранее продались правительству или своим собственным интересам, а) следует искать картину наших нравов, а в мемуарах или, еще лучше, в случайно опубликованных письмах. б)

а) Отец Даниэль, Вольтер.

б) Сен-Симон, Мотвиль, Сталь, Дюкло, «Письма» Фенелона, г-жи Дедюфан и т. д

Хорошие манеры начали постепенно прививаться, после того как порох позволил французским дворянам не быть атлетами. Мы почувствовали, что для идеальной человеческой красоты нужен ум. Ум необходим даже для того, чтобы страдать, — даже для того, чтобы любить, скажу я немцам.

«Мелеагр» понравится в Неаполе и в Лондоне одинаково. Да, но нравиться везде одинаково — не значит ли не нравиться в полнейшей мере нигде?

Густав III, аббат Галиани, князь де Линь, маркиз Караччоли,[1] — все те, кто, отличаясь умом, подметили во Франции это преходящее качество ее общества, не переставали им восхищаться. Пока все люди не превратятся в ангелов или не проникнутся, подобно англичанам, одним общим стремлением, им не останется ничего лучшего, для того чтобы нравиться самим себе, как превратиться в французов, какими они были в салоне госпожи Дюдефан.

Несчастье людей нового времени — в том, что изобретение книгопечатания не произошло за два столетия до открытия древних рукописей. Рыцарство просуществовало бы дольше. И тогда бы — все через женщин. У греков же, как и у турок — все помимо женщин. Мы скорее дошли бы до собственного идеала красоты.

Но, скажут мне, один из наших молодых полковников старого режима был до последней степени смешон, прогуливаясь по Гайд-Парку.

Нет, в республиках смешным считалось только отвратительное. К тому же, надо отличать приятные качества, которых не доставало древним, от моды. Этот юный аристократ смешил Джон-Буля своей походкой или посадкой в седле, которые в Париже вызывали восторг.[2]

В Париже надо было нравиться женщинам; в Лондоне и в Польше — избирателям. Дав ему сорок лет, вы отняли бы у него все, что связано было с модой, то есть с той стороной хороших манер, которая не влияет на наш идеал, но лишь преувеличивает поочередно те или иные его элементы.[3]

Если конституция 1814 года удержится, случай с г-жей Мишлен

---

[1] Кто не знает его ответа Людовику XVI, когда тот поздравил его с назначением на должность вице-короля Сицилии: «Ах, ваше величество! Лучшая в Европе должность, которую я покидаю — жизнь на Вандомской площади».

[2] Вспомним, что в 1770 году Дюкло писал: «Благородная внешность выражается теперь в тонкой и хрупкой фигуре; фигуру атлета благородной мы не назовем; светский человек в лучшем случае сравнил бы ее с фигурой гренадера, красивого солдата» («Consid.», т. I, 151).

[3] См. об основных чертах нового идеала красоты в главе CXIX.

через полстолетия покажется ужасным.[1] Волокитство постигнет та же участь, что и шуллерство, слава которого померкла у нас на глазах. Оно было само изящество в кавалере де Граммоне при дворе Людовика XIV и всего только гнусность в г-не де Г**, во время охоты в Компьене при Людовике XIV.

Если изящество мановением легкого, но неумолимого своего скипетра возбраняет силе обнаруживать себя даже в мужских фигурах, то что же сказать о женщинах? Сила тут имела бы лишь один способ понравиться, ибо наш способ судить о красивых женщинах все еще связан с расцветом монархических нравов. Очаровательные головы Рафаэля и Гвидо нам кажутся немного тяжеловатыми. Мы предпочитаем пропорции Дианы охотницы;[2] но в условиях нашего климата сердечная отзывчивость, как и голос,—избыток здоровья. Мы склонны допустить немного побольше силы. В Италии такой ошибки не сделают. Во Франции общественное мнение, занятое другими вещами, не высказывалось о красоте вот уж тридцать лет, предоставив руководить собою художникам.[3]

ГЛАВА CXXX

О СДЕРЖАННОСТИ ПРИ МОНАРХИЧЕСКОМ РЕЖИМЕ

Красивый итальянский девиз: cheto fuor, commosso dentro, не имел бы смысла в древности, когда каждый человек обладал правами в меру своих чувств. Вот прелестный источник для искусства, не существовавший тогда. Самый большой недостаток красивого лица—быть похожим на то представление о прекрасном, которое мы носим в себе.

Поэтому божественное очарование новизны чуждо красоте почти совершенно. Если же оно все-таки присоединяется к ней, то вызывает восторг.[4]

Идеальное уродство, напротив, обладает тем преимуществом, что взор скользит по нему с любопытством. В счастливых странах, где душе доступна блестящая стезя сладострастия, этот принцип имеет огромнейшее влияние на жизнь; но искусство до этого не доходит.

---

[1] «Частная жизнь маршала Ришелье».

[2] См. на выставке пристрастие к хрупкости форм в женских портретах.

[3] Оно многим обязано г-ну Давиду. Наша гербовая бумага, наши монеты в десять сантимов были образцом красоты, на который, разумеется, и смотрели чаще всего.

[4] Прибытие в Италию.

Задорный вид, все неожиданное, все странное создает впечатление грации, той грации, которая невозможна в скульптуре и которая совершенно почти ускользает от Гвидо, Корреджо и им подобных.

Насколько иначе в музыке! Какую-нибудь прелестную арию Россини,[1] неоспоримо прекрасную, отнюдь не обезображивает худшее из всех свойств, подражательность. Правда, для низких душ живопись близко соприкасается с известного рода наслаждениями.[2] С каким восторгом были бы встречены шедевры нового Рафаэля,—удивительного художника, который сумел бы избавить красоту от этого недостатка!

ГЛАВА CXXXI

СПОСОБНОСТЬ НАРОДОВ К НОВОЙ КРАСОТЕ

В Италии климат придает силу страстям; правительство страстей не угнетает; столицы нет. Больше поэтому самобытности; больше естественности. Каждый дерзает быть самим собою. Но та небольшая сила, которою располагает государственная власть, имеет источником коварство.

Итальянец должен поэтому быть прежде всего недоверчив. Если его в высшей степени холерический темперамент и помирился бы на легко доступном счастьи сангвиника, государственная власть—на страже, чтобы ему отказать в нем. В этой стране, где природа постаралась собрать вместе все, что нужно для счастья, приходится все время бояться, недоверять, быть подозрительным. Великодушие, доверие к чему-нибудь или к кому-нибудь было бы тут безумием. Горестное обстоятельство для Европы, которое она могла бы очень легко исправить, посадив в этом саду вселенной короля с двухпалатной системой! Ибо земля, где великие люди все же менее всего невозможны,

---

[1] В опере «Танкред». Я подумал сегодня вечером, слушая этот шедевр композитора, в музыке равного Гвидо, что степень восторга, до которого подымается наша душа, может служить термометром красоты, в музыке; между тем, и в самом хладнокровном состоянии я могу все же сказать, взглянув на картину Лодовико Каррачи: «Какая поразительная красота!»

[2] «The smile which sank into his heart, the first time he beheld her, played round her lips ever after: the look with which her eyes first met his, never passed away. The image of his mistress still haunted his mind, and was recalled by every object in nature. Even death could not dissolve the fine illusion: for that which exists in imagination is alone impression of the moment indeed decomes less violent, but the effect is more generae'and permanent. The blow is felt only by reflection; it is the rebound that is fatal» («Biography of the A».)

это — Италия. Человеческая поросль тут сильней. Тут есть порыв, без которого не бывает великих людей; только направлен он не туда, куда следует, и тот, кто мог бы стать Камиллом, становится тут св. Домиником.

Италия избежала влияния наших монархий. Добродетель более тут распространена, чем честь, но суеверие еще душит крупицу добродетели, допускаемую в народе правительством;[1] и в глухих деревенских приходах, под крестьянскими крышами, им освящаются ужасающие жестокости. Бедняка топит та самая доска, которая предназначена для его спасения, и он даже не в состоянии обратиться за помощью к общественному мнению, — к этому: «что скажут люди?» — вещи, в этой столь мало тщеславной стране, почти неизвестной.

Не ищите приятных манер, уменья жить, составлявшего очарование старой Франции; впрочем, вы не найдете тут и простоты; но, вместо нее, — когда итальянец становится доступен, — доброту, ум и подчас горячую отзывчивость, способную на героизм; но ничего такого, что могло бы льстить честолюбию.

Италию не выносят любезники, бывшие молодые люди, старые царедворцы. Зато тот, кто под влиянием революционных потрясений, ценою горького опыта научился разбираться в людях, предпочитает Италию.

1) Форма правления не в состоянии была испортить климат.

2) В искусстве они загубили только трагедию и комедию.[2] Музыка и изобразительные искусства встречали со стороны государей покровительство соразмерно тому, насколько каждое из них имеет менее общего с мыслью.[3]

3) Видя, как англичанин совершает какой-нибудь прекрасный поступок, вы можете сказать: «Это благодаря правительству».

Когда героем выказывает себя итальянец, вы можете сказать: «это несмотря на правительство».

Этот народ, сохранивший непосредственность, очень доступен воспитанию. Граф Фирмиан в Милане в корне уничтожил ту власть, которую Маккьявелли считает природной у итальянцев. Двадцатилетнее пребывание у власти этого хорошего правителя, когда легче стало дышать, уже начало порождать великих

---

[1] Леопольд, граф Фирмиан, Иосиф II покровительствовали добродетели, но бестолково; следовало создать учреждения и заставить людей ради собственной выгоды быть добрыми, а не рассчитывать легкомысленно на исключения, на случайности, делающие из деспотов порядочных людей.

[2] Леопольд запретил commedia dell'arte, прекрасный, самобытный в Италии литературный жанр.

[3] Чимароза брошен в тюрьму и схватывает там болезнь, от которой умирает; Канова становится маркизом.

людей;[1] и особенно замечательно, что в числе их был один талантливый сатирический поэт—вещь невероятная в Италии. Mattino Парини выше, чем Буало, и граф Фирмиан защитил поэта от вельмож, смешные недостатки которых поэт изображал.[2]

Двадцать лет спустя Бонапарт (этот разрушитель духа свободы во Франции) придал величие цивилизации верхней Италии, благодаря ему гораздо выше стоящей, чем другие ее области.[3] Восторг смягчал деспотизм или, лучше сказать, делал ощутимыми лишь в каких-нибудь мелочах те печальные свойства, которые усматривал в деспотизме Монтескье.[4] Если Буонапарте заслуживает осуждения за то, что принизил Францию, особенно Париж,—он бесспорно возвысил зато Италию.[5] Он заставил уважать труд. Все, что устарело, рухнуло; и тем самым деспотизм лишился опоры.

В Италии быстрая смена правительств, благодаря которой население спасается от их воздействия, и полнейшее отсутствие уголовной юстиции—причина тому, что природные свойства, полезные в складывающемся обществе, все еще пользуются большим уважением. Если в силу случайности этому народу

---

[1] Беккария и Верри входили в состав правительства.

[2] Князь Бельджойозо.

[3] Поход Мюрата в 1815 г. Невероятная подлость. Лучшее путешествие, какое только можно придумать,—более интересное, чем на Ниагару или в Персидский залив, —путешествие в Калабрию. Первые два могут обогатить ваши сведения о человеке в полудиком состоянии только самыми общими истинами, известными уже пятьдесят лет назад. Вообще, в Петербурге, как и в Батавии, наталкиваешься на честь. По ту сторону Гарильяно это великое чувство новейшего человечества не проникло.

Солдаты Мюрата говорили: «Se il nemico venisse per le strade maestre, si potrebbe resister, ma viene per i monti».

Представительный полковник, в полной форме, с несколькими крестами, является в Рим, в самый разгар сражений; его спрашивают, что он намерен делать; он отвечает с неслыханной прямотой: «Che volete ch'io faccia? Si tratta di salvarsi la vita. Vanno a battersi, io son venuto qui».

Храбрый генерал Фаланжери старается удержать своих солдат, которые отвечают ему на его окрик: «Ma, signor generale, c'e il canone»; и такие-то ответы приходится слышать от древних самнитов!

Чтобы проникнуть в Калабрию, надо переодеться священником. Там молодые девушки выходят из дому только с ружьем; ежеминутно слышны выстрелы. Самые угрюмые из мужчин — самые, вместе с тем, трусливые. Видимо, слишком чувствительные нервы рисуют им слишком ужасающую картину смерти и ран, отогнать которую может один только гнев. (Примечание сэра В. И.)

[4] Фосколо подвергся гонению; но молодежь начинала понемногу читать.

[5] Ему помогал один великий министр, граф Прина Известно, что он был убит подкупленными крестьянами. Добрый миланский народ в этом преступлении не повинен.

лучше известен античный идеал красоты, то благодаря своему правительству он и чувствует его лучше. «Итальянец зол от природы», восклицает путешественник; это все равно, что, при виде фонтана в Сен-Клу, прийти к заключению, что воде от природы свойственно стремиться от земли ввысь.

У людей благородного происхождения эта злоба сводится к вполне основательной и весьма необходимой недоверчивости, без которой не обойтись там, где правосудие выронило из рук свой меч и сохранило только свою повязку. Подонки же общества, не сдерживаемые ничем, озлоблены тут как нигде в другом месте, что свидетельствует только о том, что южанин выше характером северянина.

Его упрекают и за злость, и за низость. До революции Франция представляла собою совокупность сильных сословий, оказывавших своим членам поддержку. В Италии личность всегда одинока и оставлена на полный произвол правительства, часто жестокого, вследствие вечно испытываемого им страха. В тот день, когда у правосудия явятся незыблемые основы, а покровительство утратит всесильные свои права, низость, став бесполезной, исчезнет. Правда, в стране, где нет честолюбия, низость лишена всякой привлекательности.

Я приезжаю в один из самых населенных городов Италии. Молодая женщина, которую вечером я провожаю до дверей ее дома, говорит мне: «Возвращайтесь той же дорогой; не доходите до конца улицы: это глухое место».

Я еду из Милана в Павию, чтоб повидать знаменитого Скарпу. Я хочу выехать в пять часов, еще остается два часа до захода солнца. Мой возница на предложение запрягать отвечает холодным отказом. Я не могу понять этого внезапного безумия; наконец я догадываюсь, что он не хочет быть ограбленным.

Я приезжаю в Лукку. Толпа останавливает мою коляску; я спрашиваю, в чем дело. При выходе из церкви, после вечерни, только что одному человеку нанесены были три удара ножом. «Наконец-то убрались отсюда французские жандармы! Еще три года назад я приговорил тебя к смерти», — говорит убийца своей жертве и удаляется с ножом в руке.

Я приезжаю в Геную. «Удивительная вещь, — говорит мне начальник города, — тридцать два французских жандарма поддерживали спокойствие; теперь их у нас двести пятьдесят местных, а убийства возобновляются всюду».

Французская жандармерия успела уже изменить представления об идеальной красоте; стали меньше ценить силу.

В... я отправляюсь в оперу; я вижу, как каждый принимает меры предосторожности, чтобы добраться до дому после спектакля. Молодые люди вооружены крепкими палками. Все идут

по середине улицы и углы на перекрестках обходят alla larga. Предусмотрительно в партере громко заявляют, что никогда не носят при себе денег.[1]

Впрочем, эти несчастья глубоко запечатлеваются в сознании людей осторожных; все путешественники образуют одно сплоченное общество беглецов, спасающихся от воров; экипажи то-и-дело сбиваются в кучу или же берут для охраны конвой. Что до меня, я никогда не подвергался нападению и, не имея другого оружия, кроме превосходного кинжала, возвращался к себе домой в любой час ночи; комическая роль, присвоенная ворам в разговорах светских людей, в значительной мере объясняется древностью их прав. Уже триста лет как ремесло разбойника переходит от отца к сыну в горах Фонди, на границе неаполитанского королевства.

Раскрываю Челлини[2] и вижу, сколько раз его выручало то, что он был силен и решителен. Пьемонт изобилует крестьянами, которые разбогатели, как всем известно, на душегубстве. Мне сообщили то же самое о начальнике почтовой станции в Бре.... Это только повышает общее к нему уважение. Нет ничего проще; если бы вы жили в тех краях, вы сами относились бы почтительно к храброму мошеннику, от которого пять или шесть раз в году всецело зависит ваша жизнь.

Мне хочется посмотреть на поля, которые выкашивают по восьми раз в году. Меня направляют к одному фермеру из Кварто, в трех милях от Болоньи. Я указываю ему на четырех мужчин, лежащих на краю дороги, в тени нескольких высоких деревьев. «Это — воры», отвечает он мне. Удивленный тем, что это меня поразило, он рассказывает, что каждый год подвергается нападению у себя на ферме. Последнее нападение длилось три часа, в течение которых ружейная стрельба не прекращалась. Воры, потеряв надежду его ограбить, желают, по крайней мере, поджечь конюшню. При этой попытке их главарь убит пулей в лоб, и они удаляются, заявив, что придут снова. «Донести на них, — продолжает фермер, — было бы самым верным способом погубить и себя и всех детей. У меня на «бергамино» (скотном дворе) двое работников — воры; жало-

---

[1] Когда я служил в гарнизоне в Новари, я сделал два наблюдения что очень часто в окрестных деревнях находили клады, собранные ворами, умершими без завещания; и что если в городе кто-нибудь подвергался нападению, то он остерегался кричать: «Караул! Грабят!» — потому что тогда никто бы не пришел, — а кричал: «Пожар»!

[2] «Vita», издание классиков, страницы 71, 110 и 113 показывают, что сила должна входить в число признаков красоты у итальянцев.

Бурхард, «Дневник Александра VI», passim. Брантом. Ролан, поездка в Брешию; слуги в гостинице прислуживали с пистолетам за поясами

ванья они получают по двадцать франков в месяц, а проигрывают каждое воскресенье двенадцать или пятнадцать; я не могу их просто рассчитать и жду какого-нибудь повода, чтобы можно было от них избавиться. Вчера я прогнал одного нищего, самого наглого из всех, осаждавшего мою дверь в течение целого часа. Жена мне устроила сцену; это—шпион у воров; я послал за ним вдогонку, и ему дали бутылку вина и пол-хлеба».

Не глупо ли сражаться с энтузиазмом за правительство, при котором приходится так жить.[2] Когда я был еще совершенным младенцем в знании итальянских нравов, один красивый тридцатилетний молодой человек, в героизме и храбрости которого я имел потом случай убедиться, говорил мне, по поводу смерти генерала Монбрюна, под Москвой, о которой я ему рассказал: «che bel gusto di matto di andar a farsi' buzzarar!».

Новый идеал красоты, следовательно, еще невозможен в Италии. Признаки, которыми он отличается, были бы тут смешны, как проявления слабости; но итальянец наделен слишком верным вкусом, чтобы не любить новую красоту, когда он видит ее.[1]

Если бы новый тип красоты предстояло выработать немцам,—народу сентиментальному и недостаточно энергичному, которому до смерти хочется иметь свой характер, что пока никак не удается ему,—они непременно внесли бы в него чуть-побольше невинности и поменьше ума.[2] Испания, которая после стольких доказательств храбрости проявляет так много глупости, получит через двадцать лет своих собственных мастеров, если у нее будет конституция. Мы увидим тогда, какой обнаружит она вкус, так как со времен Филиппа II она безгласна.

Таковы сила обстоятельств и человеческая слабость, что дух деспотизма, может быть, всюду посеет в Европе семена столь ненавистного ему английского парламентаризма, что и преобразит искусство. Ибо тысяча мелких нитей удерживали пробку под водой.

---

[1] Редкость случаев отравлений доказывает, что нравы хорошего общества улучшились за последние пятьдесят лет; вообще отравляют теперь не чаще, чем во Франции; мне известна только одна такого рода смерть, — юноши в Лукке.

[2] Душа честная, мирная и кроткая, чуждая гордости и угрызений совести, полная доброты и человечности, стоящая выше чувственности и страстей, без труда угадывается в лице и т. д. (Геллерт).

Вот идеал нравственной красоты у немцев. Страстное выражение лиц Рафаэля пугает их.

ГЛАВА CXXXII

ФРАНЦУЗЫ БЫЛЫХ ВРЕМЕН

Надо, чтобы наши племянники знали, как велика разница между французом 1770-го и французом 1811-го года, когда новые нравы достигли своего апогея. В 1811 году мы были гораздо ближе к античной красоте.

Это следует приписать не возрождению искусств, а буре, которая треплет нас вот уже тридцать лет и благодаря которой во Франции нет больше ни общества, ни умения жить в обществе.

Колеблемые этими необычайными, а отчасти и опасными событиями, справедливость, доброта и сила выиграли, между тем как свойства, нужные для того, чтобы вращаться в обществе, перестали пользоваться уважением; ибо кому можно внушить к ним уважение? Все, кто родился после 1780 года, заняты были войной и высоко ценят физическую силу, не столько потому, что она нужна в бою, сколько потому, что без нее не перенести утомительного похода.

Прежде требовались веселость, любезность, такт, скромность, тысяча качеств, которые под общим названием уменья жить очень высоко ценились в салонах 1770 года. Требовалась известная выучка. Теперь мы вернулись к удовольствиям, которых никакой деспотизм не может изъять из обращения. Молодой человек в шестнадцать лет, умеющий танцовать и молчать—образцовый мужчина.

Должен отметить, что уважение к силе не влечет, как в Англии, к какому-нибудь излюбленному занятию. Нет у нас охоты на лис; и министерство кардинала Флери, с его тридцатилетним перемирием, быстро удалило бы нас от античной красоты.

ГЛАВА CXXXIII

ЧТО БУДЕТ С НОВЫМ ИДЕАЛОМ КРАСОТЫ? И КОГДА ОН ВЫРАБОТАЕТСЯ?

К несчастью, с тех пор как мир стал поклоняться античной красоте, великих художников больше не появлялось. Применение, которое ей нашли теперь, способно внушить к ней отвращение. Почему нет? Революция внушила нам отвращение к свободе, и некоторые большие города выразили пожелание, чтобы конституции не было! [1]

Во Франции есть поэты, которые, чтобы лучше подражать Мольеру, просто списывают у него, и для того, например, чтобы

---

[1] Город Л. устами великого комического поэта Р.

представить тип мнительного человека, заимствуют целиком интригу Тартюфа. Но они берут другие имена.

Этот общий метод применяется также и в живописи.

Художники, усвоив раз навсегда, что «Аполлон» красив, неизменно копируют «Аполлона», если изображают юношей. Если они изображают зрелых мужчин, образцом служит «Торс» в Бельведере. Но художник всегда остерегается вкладывать в свою картину что-нибудь от себя из боязни показаться смешным. Искусство преспокойно превращается снова, при всеобщем одобрении, в самое обыкновенное ремесло, как у ремесленников-египтян. Наши могли бы выйти из положения при помощи колорита; но колорит требует хоть немного чувства, и научиться ему нельзя, как научаются рисовать.

Если бы наши великие художники могли читать историю, они были бы сильно возмущены, увидев, что потомство поставило их на ряду с Вазари и Санти ди Тито. Эти двое, по отношению к Микеланджело, были тем же, чем наши художники являются по отношению к античности. Точь-в-точь те же упреки, которые те делали Корреджо, эти делают Канове.

Место новому Рафаэлю во Франции уготовано. Сердца жаждут его творений. Взгляните, как принята была голова Федры.[1] Впрочем, нынешними выставками любуются по обязанности, потому что публике говорят: «Разве это не соответствует античным образцам?» И бедная публика не знает, что отвечать. Она чувствует себя виноватой[2] и расходится, потихоньку зевая.

---

[1] Картина г-на Герена, в Сен-Клу. Ср. головы Дидоны, Элизы и Клитемнестры на выставке 1817 года. Этот великий художник совершенствуется в искусстве экспрессии. Как жаль, что он так мало уделяет внимания светотени.

[2] Допрос в «Осетре», очень милом водевиле в театре «Варьете».

КНИГА СЕДЬМАЯ

ЖИЗНЬ МИКЕЛАНДЖЕЛО

...E quel che al par sculpe e colora,
Michel più che mortal Angiol divino
Ариосто, п. XXIII

ГЛАВА CXXXIV

ПЕРВЫЕ ГОДЫ

Эти мысли были нужны, чтобы правильно оценить Микеланджело; все теперь станет ясно.

Микеланджело Буонарроти родился в окрестностях Флоренции. Его семья, родовое имя которой было Симони-Каносса, известна была в средние века брачным союзом с знаменитой графиней Матильдой.

Он явился на свет в 1477 г., в понедельник 6 марта, за четыре часа до восхода солнца.

Рождение действительно примечательное,—восклицает его историк, — отлично предуказывающее, чем должен был стать современем этот великий человек! Меркурий, в сопровождении Венеры, принятый благосклонно Юпитером—чего только ни сулил в будущем этот миг, выбранный судьбой так удачно.

Потому ли, что отец, пожилой дворянин старого закала, разделял это воззрение, потому ли, что он просто хотел дать сыну образование, подобающее ему по рождению, — только он рано отправил его к знаменитому тогда во Флоренции грамматику Франческо да Урбино. Но все минуты, которые ребенок мог украсть у грамматики, он посвящал рисованию. Случай дал ему в товарищи школьника одного с ним возраста, по имени Граначчи, состоявшего в учениках у художника Доменико Гирландайо. Он завидовал счастью Граначчи, который водил его иногда тайком в мастерскую учителя и давал ему на дом рисунки.

Эта помощь воспламенила зарождавшуюся склонность Микеланджело; и в порыве восторга он объявил родным, что решил совсем бросить грамматику.

Отец и дядья сочли это для себя позором и стали делать ему самые резкие внушения; а именно, часто по вечерам, когда он возвращался домой со своими рисунками подмышкой, его жестоко били. Но он уже тогда наделен был тем непреклонным характером, который так часто проявлял впоследствии. Все

более озлобляемый этим домашним гонением, он, никогда раньше не учившийся как следует рисованию, решил попробовать писать красками. Все тот же приятель его Граначчи снабдил его кистями и гравюрой голландца Мартина. На ней изображены были бесы, которые, для того чтобы св. Антоний впал поскорее в искушение, осыпают его палочными ударами.[1] Будучи вынужден поместить возле святого чудовищные фигуры демонов, Микеланджело не нарисовал ни одну из них до тех пор, пока не увидал сам в натуре те части, из которых потом их составил. Ежедневно отправлялся он на рыбный рынок, и разглядывал там форму и цвет плавников, глаз, зубастых ртов, которые хотел изобразить на своей картине. Он покупал самых уродливых рыб и приносил их к себе в мастерскую. Говорят, Гирландайо немного завидовал такому глубокомыслию и, когда труд был закончен, всех уверял, себе в утешение, что картина вышла из его мастерской. Он был прав; старый дворянин был беден и отдал сына к Гирландайо в ученики. Контракт, заключенный на три года, примечателен тем, что, вопреки обычаю, учитель обязывался выплатить ученику двадцать четыре флорина.[2]

Шестьдесят лет спустя Вазари, будучи в Риме, показал старому Микеланджело один из его рисунков, сделанных в мастерской Гирландайо. На одном наброске пером, который кто-то из товарищей закончил по рисунку учителя, у него хватило дерзости придать телу новое положение. Это воспоминание о днях молодости развеселило великого человека, и он воскликнул, что отлично помнит эту фигуру и что в детстве он знал больше, чем знает теперь в старости.

ГЛАВА CXXXV

ОН ВИДИТ АНТИЧНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Один живописец, тронутый рвением Микеланджело и чинимыми ему препятствиями, дает ему срисовать какую-то голову; тот, сделав копию, возвращает ее живописцу вместо оригинала; этот последний догадывается о подмене только потому, что мальчик смеялся по поводу его ошибки с одним из своих

---

[1] Я видел эту гравюру Мартина Шена в коллекции Корсини, в Риме.

[2] Существует следующая собственноручная запись старика Буонарроти в книге Доменико Гирландайо: «1488. Ricordo questo dì primo d'Aprile, come io Lodovico di Lionardo di Bonarrota acconcio Michelagnolo mio figliuolo con Domenico e David di Tommaso di Currado per anni tre prossimi avvenire con questi patti e modi, che il detto Michelagnolo debba stare con: i sopraddetti detto tempo a imparare a dipignere a fare detto essercizio e ciò i sopraddetti gli comanderanno, e detti Domenico e David gli debbon dare in questi tre anni fiorini ventiquattro di suggello:

товарищей. Этот случай наделал шуму во Флоренции; все хотели взглянуть на две столь похожие одна на другую картины; они сходны были во всем, потому что Микеланджело немного закоптил свою, чтобы придать ей вид старины. Он часто прибегал к такой хитрости, чтобы завладеть подлинниками. Теперь он уже достиг первой стоянки, которую встречают молодые художники на своем долгом пути: он научился копировать.

Он не был очень прилежен у Гирландайо; осуждаемый своей родовитой семьей, слывя в доме за непокорного шалуна, он блуждал чаще всего по Флоренции, не имея собственной мастерской, ничему как следует не учась, останавливаясь всюду, где только ни увидит художников. Однажды Граначчи привел его в сады Сан-Марко, где расставляли античные статуи,—те самые, которые Лоренцо Великолепный собрал за большие деньги. Повидимому, эти бессмертные творения сразу же поразили Микеланджело. Почувствовав отвращение к холодному и мелочному стилю, он перестал заходить и в мастерскую Гирландайо, и к другим художникам; целые дни проводил он теперь в садах. Он решил скопировать голову фавна, отличавшуюся веселым выражением лица. Трудность состояла в том, чтобы добыть мрамор. Рабочие, видевшие этого юношу изо дня в день подле себя, подарили ему кусок мрамора и одолжили даже резец. Это был первый резец, к которому он притронулся в своей жизни. В несколько дней голова была окончена; так как нижняя часть лица у античной статуи отсутствовала, он дополнил ее и изобразил своего фавна с широко разинутым ртом, как у человека, который хохочет.

Лоренцо Медичи, прогуливаясь в своих садах, встретил Микеланджело, когда тот шлифовал свой бюст;[1] его поразила работа, но еще больше молодость художника. Тебе захотелось сделать этого фавна стариком,—сказал он ему, смеясь,—а между тем ты оставил ему все зубы. Разве ты не знаешь, что в этом возрасте нескольких зубов всегда не досчитываются? Микеланджело не мог дождаться, когда повелитель уйдет; едва тот удалился, как он старательно убрал у своего фавна один зуб и стал ждать следующего дня. Лоренцо много смеялся над пылкостью молодого человека, и верный себе в стремлении покровительствовать всему, что незаурядно, уходя, сказал ему: «Скажи непременно своему отцу, что я хочу поговорить с ним».

---

in primo anno fiorini sei, il secondo anno fiorini otto, il terzo fiorini dieci, in tutta la somma di lire 96».

И ниже: «Hanne avuto il sopraddetto Michelagnolo questo di 16 d'Aprile fiorini dua d'oro in oro, ebbi io Lodovico di Lionardo suo padre da lui contanti lire 12» (Вазари, X, 26).

[1] Он находится теперь в Флорентийской галлерее.

ГЛАВА CXXXVI

ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО СЧАСТЛИВЫЕ УСЛОВИЯ, В КОТОРЫХ ПРОТЕКАЛО ВОСПИТАНИЕ МИКЕЛАНДЖЕЛО

Больших усилий стоило уговорить старого дворянина: он клялся, что не допустит, чтобы сын его стал каменотесом. Тщетно друзья пытались объяснить ему разницу между каменщиком и скульптором. Однако, явившись к герцогу, он не посмел не отдать ему сына. Лоренцо предложил ему также и для себя подыскать какое-нибудь подходящее место. В тот же день Лоренцо отвел Микеланджело комнату в своем дворце, велел обращаться с ним как со своим сыном и допустил его к своему столу, за которым ежедневно собирались знатнейшие вельможи Италии и самые выдающиеся люди того времени (1489 г.). Микеланджело был тогда пятнадцать или шестнадцать лет; судите сами, как должно было повлиять подобное обращение на душу, высокую от природы.

Медичи часто приглашал к себе юного скульптора, чтобы порадоваться, глядя на его восторг, и показывал ему геммы, медали и всякого рода древности, которые он собирал.

Со своей стороны, Микеланджело каждый день преподносил ему какое-нибудь новое свое произведение. Полициано, в котором вся ученость той эпохи не могла все-таки убить до конца человека выдающегося, был также в числе гостей Лоренцо. Он любил смелый гений Микеланджело, непрестанно понуждал его к работе и всегда умел подсказать ему какой-нибудь новый замысел.

Однажды он ему заметил, что похищение Деяниры и битва кентавров могли бы дать превосходный сюжет для барельефа, и, развивая свою мысль, рассказал ему эту историю со всеми подробностями; на другой день юноша показал ему ее в виде наброска. Этот прямоугольный барельеф, фигуры которого размерами приблизительно в одну пядь,[1] можно видеть в доме Буанарроти во Флоренции. Не знаю, почему Вазари называет его «Битвой кентавров»: это — голые люди, которые дерутся, нанося друг другу удары камнями и палицами, и при этом видна лишь половина одного конского туловища, едва законченная. Мы видим схватку человеческих тел в самых необычайных и трудных позах; но у каждой фигуры есть своя особенная экспрессия. Тут есть очаровательные находки гения: например, тот человек, который стоит к нам спиною и тянет другого за волосы; или другой, изображенный лицом к зрителю, который наносит удар палицей; есть впрочем и кое-какие неточности.

---

[1] Двести двадцать три миллиметра.

Микеланджело говорил впоследствии, что всякий раз, как снова попадалась ему на глаза эта работа, он испытывал смертельную печаль, сожалея о том, что не всецело отдался одной скульптуре. Он имел при этом в виду те очень значительные перерывы, иногда в десять—двенадцать лет, когда он совершенно переставал работать, печальное следствие его отношений с сильными мира сего. Лоренцо имел обыкновение выдавать скромное содержание всем художникам и крупные награды тем из них, кому удавалось выдвинуться. Микеланджело назначено было месячное жалованье в пять дукатов, которые Лоренцо посоветовал ему отдавать отцу; а ему самому,—так как Микеланджело был в ту пору еще ребенком,—он подарил прекрасный фиолетовый плащ.

Старик Буонарроти, ободренный вниманием Медичи, явился однажды к нему и заявил: «Я умею только читать и писать; есть свободная должность в таможне, которую можно дать только гражданину; я явился просить ее у вас, так как мне думается, что смогу занимать ее с честью». — «Ты всегда останешься бедняком — сказал ему, смеясь, Медичи, ожидавший от него совсем иной просьбы;—впрочем, если эта должность вас привлекает, она—за вами, до тех пор, пока мы подыщем вам что-нибудь получше». Эта должность приносила в год сто скуди.

Микеланджело затратил несколько месяцев на роспись, в церкви Дель-Кармине, капеллы Мазаччо. Тут, как и всюду, он превзошел других, за что все платили ему, разумеется, ненавистью. Торриджани, один из его товарищей, нанес ему такой сильный удар по носу, что переломил хрящ, и этот случай усугубил еще более уродство лица Микеланджело, в чем он сходен с Тюренном. Бог покарал завистника: Торриджани уехал в Испанию, где святая инквизиция поджарила его на костре.[1]

Между тем, Микеланджело принимал участие в благородных развлечениях самого изысканного общества на свете со времен Августа. Друзья Лоренцо поочереди приезжали погостить

---

[1] «Ora torniamo a Piero Torrigiani che con quel mio disegno in mano disse così: «Questo Buonarroti ed io andavamo a imparare da fanciulletti nella chiesa del Carmine dalla cappella di Masaccio; e poi il Buonarroti aveva per usanza di uccellare tutti quelli che disegnavano. Un giorno infra gli altri dandomi noja il detto, mi venne assai più stizza del solito; e strettola mano gli detti si gran pugno nel naso ch'io mi sentii fiaccare sotto ilpugno quell'osso e tenerume delso come se fosse stato un cialdone; e così segnato da me nè resterà infinchè vive». Queste parole generarono in me tanto odio, perchè vedevo i fatti del divino Michelagnolo, che non tanto che a me venisse voglia di andarmene seco in Inghilterra, ma non potevo patire di vederlo». (Cellini, an. 1518 I, 31 — 32).

у него в загородных дворцах, которые он любил строить между очаровательными холмами, давшими основание назвать Флоренцию городом цветов. Роскошные сады Кареджи оглашались философскими спорами, облеченными фантазией в изящные формы, и философия вновь обрела тот чарующий стиль, который некогда придал ей в Афинах Платон. Иногда все общество отправлялось, на самые жаркие месяцы, в очаровательную долину Ашано, где, как казалось Полициано, природа старалась подражать усилиям искусства; или отправлялись посмотреть как достраивают прелестную виллу Кайано, которую Лоренцо воздвигал по собственному плану и которая получила от Полициано поэтическое название Амбра. Среди необычайной роскоши и утонченных наслаждений, сосредоточенных в этом доме богатейшего в мире человека, сам он непрестанно был озабочен лишь тем, как бы заставить своих друзей позабыть, что он здесь хозяин.

Унаследовав от своих предков склонность покровительствовать искусствам, он живо чувствовал красоту во всех ее формах и по влечению сердца делал то, что предки его делали по соображениям политики.

Уступая Козимо только в уменьи торговать, он превосходил его, как и всех вообще Медичи, в качествах, необходимых для государя, и потомство поступило несправедливо по отношению к самому выдающемуся человеку, избрав самое ничтожное из его свойств, когда дало ему прозвище—Великолепный.

Восхищение классической древностью могло бы выродиться,—как это мы наблюдали в наши дни,—в косное и тупое обожание. Но тонкая и пылкая восприимчивость Лоренцо, острые словечки его, вызывавшиеся малейшим проявлением смешного в людях, и обычная в тоне его бесед ирония — совершенно устранили этот недостаток глупцов.

Его стихи обнаруживают в нем высокую душу, знавшую, что такое любовь, и любившую бога, как любят любовницу,—сочетание, допускаемое природой лишь в тех душах, которые предназначаются ею для людей гениальных. Он имел обыкновение говорить: «Кто не верит в будущую жизнь, мертв уже в нынешней». В одинаково пламенном стиле он то слагал гимн творцу, то обожествлял предмет своих любовных восторгов.

Превосходя, в качестве государя, Августа и Людовика XIV, он покровительствовал изящной словесности, как человек, который предназначен был занять в ней одно из первых мест, если бы самим своим рождением не был уж предназначен руководить Италией; и одна из ошибок истории состоит в том, что век, всем обязанный ему, назван по имени его сына.

Но счастливые для Микеланджело и для поэзии дни, промель-

кнув быстро, близились уж к концу. Едва достигнув сорока четырех лет, Лоренцо сведен был в могилу смертельной болезнью; излишне говорить, что он сумел умереть, как подобает великому человеку. Сын его, впоследствии Лев X, получил кардинальскую шапку. Пышность, с которой Флоренция отпраздновала это событие, искренний восторг граждан, порыв их любви,—все это составило заключительную сцену в прекрасной жизни Лоренцо.

Он приказал перенести себя на виллу Кареджи; друзья, плача, сопровождали его туда; он шутил с ними в те минуты, когда страдания давали ему короткую передышку. Он угас, наконец, 9 апреля 1492 г. и вместе с этой утратой мировая цивилизация, казалось, шагнула на сто лет назад.

Вполне понятно, что у этого великодушного государя Микеланджело научился всему, кроме ремесла царедворца. Напротив, весьма вероятно, что, видя обращение с собой как с равным со стороны лучших людей эпохи, он рано утвердился в той римской гордости, которая не склонит головы ни перед какой низостью и которую он обессмертил тем, что сумел придать столь поразительную экспрессию «Пророкам» Сикстинской капеллы.

ГЛАВА CXXXVII

ПРЕВРАТНОСТИ СУДЬБЫ ПРИ МОНАРХИЧЕСКОМ СТРОЕ

Вместе с Лоренцо Великолепным окончилась единственная светлая полоса в воспитании Микеланджело; ему было восемнадцать лет (1492). На другой же день он печально возвратился к отцу, где горе мешало ему работать. Выпал большой снег, — редкость во Флоренции; у Пьетро Медичи явилась фантазия сделать у себя на дворе колоссальную фигуру из снега, и он вспомнил о Микеланджело; он велел позвать его, очень остался доволен статуей и приказал вернуть художнику его комнату и содержание, которое он получал при отце.

Старик Буонарроти, видя, каким успехом продолжает пользоваться его сын у самых сильных людей в городе, начал склоняться к мысли, что скульптура не такое уж низкое занятие, и снабдил сына более приличной одеждой.

Флоренцию возмущала глупость нового правителя, который начал с того, что засадил в подземную темницу врача своего отца. Что касается его сношений с учеными и художниками, то история передает, что Пьетро особенно был доволен, что имеет при себе двух выдающихся людей: Микеланджело, которого он считал великим скульптором, и еще одного скорохода-

испанца, на-редкость красивого и столь проворного, что как бы быстро Пьетро ни пускал своего коня, скороход все равно его обгонял.

По возвращении во дворец, Микеланджело сделал деревянное распятие, почти натуральной величины, для приора Сан-Спирито; монах оказался человеком неглупым и захотел поощрить молодое поколение. Он предоставил Микеланджело одну из потайных комнат в монастыре и велел доставлять ему трупы, при помощи которых Микеланджело мог удовлетворить свою страсть к изучению анатомии.

ГЛАВА CXXXVIII

ПОЕЗДКА В ВЕНЕЦИЮ, АРЕСТ В БОЛОНЬЕ

Некий Кардьер, музыкант Лоренцо Медичи, прекрасно импровизировавший, акомпанируя самому себе на лире, и, пока жив был Лоренцо, являвшийся к нему петь каждый вечер, пришел однажды утром, смертельно бледный, к Микеланджело. Он рассказал, что минувшей ночью ему явился Лоренцо, облеченный в безобразную, изодранную черную мантию, и ужасным голосом велел ему передать Пьетро, что вскоре он будет изгнан из Флоренции. Микеланджело заклинал друга исполнить волю их благодетеля. Бедняга Кардьер поплелся на виллу Кареджи, чтобы исполнить приказание призрака. На полдороге ему встретился Пьетро, возвращавшийся в город со всем своим двором, и Кардьер остановил его, чтобы передать ему свою весть; можно себе представить, как она была принята.

Увидев такую закоснелость Медичи, Микеланджело тотчас уехал в Венецию. В наши дни, когда политические перемены влияют лишь на судьбу правительств, это бегство было бы смешным. Иначе обстояло дело во Флоренции; там уже хорошо было известно изречение, что не возвращаются только мертвые; и переходы от монархии к республике или от республики к монархии всегда сопровождались многочисленными убийствами. Итальянский характер, столь гордый от природы, но в те времена еще более мрачный, мстительный и страстный, чем теперь, не упускал случая предаться мщению. По водворении же порядка новое правительство отыскивало не виновных, а их сторонников.

В Венеции у Микеланджело скоро вышли все деньги, тем более, что он взял с собой двух приятелей, и вот он двинулся в обратный путь через Болонью. В этом городе в то время действовало полицейское распоряжение, согласно которому все иностранцы, вступавшие в город, обязаны были иметь на

ногте большого пальца отпечаток из красного сургуча; так как Микеланджело не знал этого правила, он приведен был к судье и присужден к штрафу в пятьдесят ливров, которых уплатить он не мог. Один из Альдрованди, — этой благородной фамилии, в которой любовь к искусству передается по наследству, — присутствовал па суде; он потребовал освобождения Микеланджело и увел его в свой дворец. Каждый вечер он заставлял его декламировать, на прекрасном его флорентийском наречии, какой-нибудь отрывок из Петрарки, Боккачо или Данте.

Как-то раз, прогуливаясь вдвоем, они вошли в церковь св. Доминика. У алтаря или у гробницы, над которой трудились некогда Джованн Пизано и Николо делл' Урна, недоставало двух небольших мраморных статуй — св. Петрония, в верхней части памятника, и коленопреклоненного ангела с факелом в руке.

Выразив свое восхищение старыми ваятелями, Альдрованди спросил у Микеланджело, чувствует ли он в себе достаточно смелости, чтобы сделать эти две фигуры. «Конечно», — сказал молодой человек; и его друг приказал поручить ему эту работу, которая дала ему тридцать дукатов.

Эти фигуры весьма любопытны; они ясно показывают, что великий художник начал с тщательного воспроизведения природы и сумел передать всю ее грацию и morbidezza.

Если позже от этой манеры он сильно уклонился, то сделал это вполне преднамеренно, стремясь достичь идеальной красоты. Его грозный, величественный стиль порожден этим замыслом, его страстью к анатомии и случаем, давшим ему возможность выполнить на своде Сикстинской капеллы в Риме работу, которая, по понятиям тогдашнего времени о божестве, требовала именно того стиля, к которому влекло его самого.

ГЛАВА CXXXIX

ХОТЕЛ ЛИ ОН ПОДРАЖАТЬ АНТИЧНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ?

Прожив в Болонье год с небольшим, Микеланджело, когда его пригрозил убить один местный скульптор, возвратился во Флоренцию. Медичи уже давно были оттуда изгнаны,[1] и спокойствие начинало там восстанавливаться.

Он сделал небольших размеров «Святого Иоанна», затем «Спящего Амура». Один из Медичи, принадлежавший к республиканской их ветви, купил первую статую и, придя в во-

[1] Изгнанные вторично в 1494 г., они возвратились во Флоренцию лишь в 1512 г. (Varchi, lib. 1).

МИКЕЛАНДЖЕЛО *«ВАКХ»*

сторг от второй, заявил Микеланджело: «Если бы ты придал ей такой вид, словно она только что вырыта из-под земли, я отослал бы ее в Рим; ее приняли бы за античную и ты продал бы ее гораздо выгоднее».

Буонарроти, которому очень пришлось по душе такое испытание его таланта, придал белизне мрамора тусклый оттенок: статуя была отправлена в Рим, и Рафаэль Риарио, кардинал Сан-Джорджо, приняв ее за античную, дал за нее двести дукатов. Некоторое время спустя, когда правда дошла до его высокопреосвященства, он почувствовал себя сильно задетым тем оскорблением, которое нанесено было верности его вкуса. Один из его приближенных спешно был послан во Флоренцию, будто бы для того, чтобы приискать там скульптора для какой-то большой работы. Он осмотрел все мастерские и, наконец, зашел к Микеланджело, которого попросил показать что-нибудь из его работ; молодой художник ответил, что в данный момент у него нет ничего законченного; он взял перо,—так как карандашами тогда еще не пользовались, — и, продолжая беседовать с дворянином, нарисовал руку,—вероятно, ту, которая теперь в Парижском музее.[1] Посланный пришел в восторг от великолепия его стиля, весьма похвалил его и спросил, какая была его последняя работа. Микеланджело, забыв об античной статуе, ответил, что он сделал из мрамора «Спящего Амура» лет шести или семи, такой-то величины, в такой-то позе,—словом, описал ему статую, которую купил кардинал; после чего дворянин открыл ему цель своей поездки и стал всячески уговаривать его переселиться в Рим, где он сможет проявить и умножить свои редкие дарования. Он сообщил Микеланджело, что, хотя его посредник и уплатил ему за статую всего лишь тридцать дукатов, на деле он получил за нее от кардинала двести дукатов и что кардинал заставит плута доплатить ему, что следует. Кардинал, действительно, приказал арестовать продавца, но только для того, чтобы отобрать у него деньги и отдать ему статую; впоследствии она была куплена Цезарем Борджиа, который подарил ее маркизе Мантуанской. Интересно было бы узнать, в самом ли деле кардинал был знатоком. Я тщетно пытался выяснить это. Для человека с кипучим оригинальным дарованием подражание—вещь немыслимая: Микеланджело должен был выдавать себя на каждом шагу.

В Болонье он был зеркалом природы. Прежде чем устремиться навстречу великому своему открытию, искусству идеализации, может быть, он пытался подражать античности?

---

[1] По крайней мере рука, нарисованная для кардинала, находилась в собрании Мариетта

Он сгорал от нетерпения увидеть Рим и отправился туда вслед за дворянином, который поселил его у себя; но в кардинале он нашел только оскорбленное честолюбие. Встретив пренебрежение со стороны того, в ком надеялся найти себе покровителя, он изваял для одного знатного римлянина, по имени Джакомо Галли, «Вакха» Флорентийской галлереи. Ему хотелось дать почувствовать, говорит Кондиви, образ, переданный нам античностью, мирного завоевателя Индии. В его замысел входило придать ему это смеющееся лицо, эти слегка косящие, сладострастные глаза, которые иногда можно видеть у только что охмелевшего человека. На голове у бога—венок из виноградных листьев, в правой руке он держит чашу, на которую нежно поглядывает, а левая покрыта тигровой шкурой.

Микеланджело изобразил шкуру тигра вместо живого зверя, чтобы дать понять, что чрезмерное пристрастие к напитку, изобретенному Вакхом, сводит в могилу. В левой руке у бога виноградная гроздь, которую ест тайком хитрый маленький сатир.

ГЛАВА CXL

ОН НЕ СТРЕМИТСЯ ВЫЗЫВАТЬ К СВОИМ ОБРАЗАМ СИМПАТИЮ, НО ДЕЛАЕТ ИХ ВНУШИТЕЛЬНЫМИ

Микеланджело родился, чтобы осуществить в искусстве именно то, что он сам хотел сделать, а не что-либо иное. Он был не такой человек, чтобы довольствоваться сделанным кое-как. Если он ошибался, то виной этому был его вкус, а не его мастерство. Если он в природе брал не те вещи, которые указывал ему античный идеал красоты, насколько он в те времена был известен, так это потому, что он их не чувствовал. Я готов сказать, что у него была душа великого полководца.[1] Всегда погруженный в мысли, непосредственно относящиеся к искусству, он вел очень замкнутый, отшельнический образ жизни. Он не воспитывал в себе эту чувствительность, потому что не подвергал ее обычным житейским случайностям; ему показалась бы смешной меланхолия, в которой черпал вдохновенье Моцарт.

Я основываюсь на его жизнеописании, появившемся в печати у него самого на глазах, в Риме, в 1553 г., за десять лет до его смерти. Кондиви,—его ученик, с которым Микеланджело

---

[1] Леди Макбет не сказала бы ему:

I fear thy nature;
It is too full o'the milk of human kindness
To catch the nearest way.

«Макбет», сцена V.

был очень откровенен, смотрит на все глазами учителя, помнит все его наставления и недостаточно умен, чтобы лгать. Небольшая книжка, которую он опубликовал, может поэтому рассматриваться, как сотканная почти из одних только мыслей Микеланджело.

Если было что на свете, наименее доступное таланту великого скульптора, так это, конечно, сладострастное выражение античного Вакха. Во всех видах искусства необходимо самому испытать те ощущения, которые хочешь вызвать в других. Без своего особенного религиозного чувства Микеланджело, быть может, создал бы «Аполлона Бельведерского», но ни в коем случае не «Madonna alla scodella», и я хорошо понимаю милейшего Льва X, отказавшегося от его услуг.

Это задуманное им выражение Вакха запечатлено мрамором в одной несравненной статуе, находящейся теперь в Париже.[1] Человек восприимчивый при взгляде на нее не может не быть растроган: это—картина Корреджо, только из мрамора. При виде образа, в котором так мало суровости этого древнейшего из завоевателей, вы как будто слышите, на языке небесной гармонии, которой не осквернили еще уста профанов, прекрасную октаву Тассо:

...Amiamo or quando
Esser si puote riamato amando,

C. XVI.

воспевающую торжество чувственных радостей над утехами гордости.

Я много раз смотрел на статую Микеланджело; она очень далека от этого сочетания сладострастия, беспечности и божественности, которое излучает из себя античный Вакх. Флорентийская статуя всегда мне казалась идиллией, написанной в стиле Уголино.

Грудь Вакха у Микеланджело—очень выпуклая; художник угадывал, что в античном искусстве главное — выражение силы; но лицо — сухое и неприятное: он не мог угадать, каковы должны быть выражения античных добродетелей. Очевидно, достигнув превосходства над всеми современными ему скульпторами, он устремился в поиски идеала, отвергнув рабское подражание, но не зная, с чего начать, чтобы достигнуть великого.

Таким-то образом этот человек, одаренный от природы не меньше, чем любой из тех, чью память хранит история, сбросил путы, которые со времени возрождения цивилизации удер-

---

[1] В 1811 г. в Музее античного искусства, в зале Аполлона, направо от входа.

живали художников в стеснительных пределах узкого и мелочного стиля.

Но люди нового времени, воспитанные на рыцарских романах и на религии, которые во всем ищут души, скажут, что по возвращении из Болоньи во Флоренцию ему недоставало увидать «Аполлона» или «Геркулеса Фарнезского». Его вкус развился бы до уменья выражать высокие свойства души, вместо того чтобы ограничиться выражением физической силы и силы характера; ведь наша жадная душа требует от искусства изображения страстей, а вовсе не порождаемых страстями поступков.

ГЛАВА CXLI

ТРОГАТЕЛЬНОЕ ЗРЕЛИЩЕ

После «Вакха» Буонарроти изваял для кардинала Сан-Дионисио знаменитую группу, по имени которой названа капелла della Pieta[1] в соборе св. Петра. Мария держит у себя на коленях тело сына, которое только что несколько преданных друзей сняли с креста.

Очень досадно, что красноречие проповедников и рисунки одинакового с ним достоинства, украшающие церковные скамьи, притупили в нас восприимчивость к этому душераздирающему зрелищу. Наши крестьяне, более счастливые, чем мы, не задумываясь над смехотворностью исполнения, испытывают впечатление непосредственно от самого зрелища, которое им предлагают.

Факт этот поразил меня однажды в прекрасном соборе богоматери в Лоретто, на берегу Адриатического моря. Одна молодая женщина обливалась слезами во время проповеди[2], глядя на дрянную картину с изображением «Pietà», как в знаменитой группе Микеланджело.

Я, человек образованный, находил, что проповедь смешна, а картина отвратительна; я зевал и оставался там только, исполняя долг путешественника.

Когда Людовик XI, приказав отрубить голову герцогу Немурскому, велел поставить его малолетних детей около самого эшафота, так, чтобы на них упали брызги отцовской крови,—мы содрогаемся, читая об этом в истории; но дети были тогда еще очень малы, и их, может быть, не столько потрясло, сколько удивило исполнение этого бесчеловечного приказания; они слиш-

---

[1] На прекрасном итальянском языке una pietà означает чаще всего воспроизведение самого трогательного в христианской религии зрелища.
[2] 16 октября 1802 г.

МИКЕЛАНДЖЕЛО *«РІЕТА»*

ком мало еще знали, что такое человеческое горе, чтобы почувствовать весь ужас совершавшегося.

Если один из них, постарше других, и почувствовал этот ужас, то мысль о мщении, не менее жестоком, чем оскорбление, наполнило, конечно, его душу, придав ей жизнь и силы. Но престарелая мать, не испытавшая супружеской любви, — мать, вся нежность которой устремлена была лишь на сына, юного, прекрасного, одаренного как никто и отличавшегося притом такой душевной отзывчивостью, как если бы он был самый обыкновенный человек! Ей не на что больше надеяться, не на кого больше опереться; она далека от того, чтобы жить надеждой на мщение: что она может, бедная и слабая женщина, против освирепевшего народа? У нее нет больше этого сына, самого ласкового и нежного из людей, наделенного именно теми качествами, которые особенно любят женщины, — чарующим красноречием, к которому он непрестанно прибегал, чтобы развивать философию, в которой слово любовь и сама она встречались на каждом шагу.

После того как видела она его позорную казнь, она держит теперь у себя на коленях безжизненную его голову. Вот, без сомнения, высшая скорбь, к которой только способно материнское сердце.

ГЛАВА CXLII

ПРОТИВОРЕЧИЕ

Но религия в одно мгновение уничтожает все то трогательное, что могло бы быть в этом событии, если бы оно происходило в смиренной хижине.[1] Если Мария верит, что ее сын — бог, — а сомневаться в этом она не может, — она верит и в то, что он всемогущ. Теперь читателю нужно лишь проникнуть к ней в душу, и если ему хоть сколько-нибудь доступно истинное чувство, он поймет, что Мария не в состоянии любить Иисуса материнской любовью, той кроткой любовью, которая состоит из воспоминаний о былых заботах друг о друге и надежд на поддержку в будущем.

---

[1] См. примечание в конце Вступления. Излишне повторять, что мы говорим с точки зрения художников, будучи вынуждены, к сожалению, исследовать произведения искусства с чисто человеческой стороны: ибо, повторяем, на картинах мы видим всего лишь поступки и страсти слабых смертных. Какой художник решится святотатственно утверждать, что он изобразил божество? Такое притязание было бы к лицу лишь язычникам, а эти язычники, при всей их отсталости, восхитились бы «Святой Цецилией» Рафаэля. Мало ли еретиков испытало в Музее то же наслаждение, что и истинно верующие! Р. Ш.

Если он умер, — очевидно, это было в его намерениях, и тогда эта смерть, далеко уж не трогательная, ненавистна для Марии, полюбившей его, пока он носил смертную оболочку. Ему следовало, — будь у него к ней простое чувство признательности, — по крайней мере скрыть от нее это зрелище.

Излишне говорить, что эта смерть для Марии непонятна. Бог, всемогущий и всеблагой, терпит человеческие смертные муки, чтобы утолить месть другого, равно всеблагого бога!

Смерть Иисуса, не будучи скрыта от взоров Марии, по отношению к ней могла быть лишь ненужной жестокостью. И вот уже мы бесконечно далеки от умиления и материнских чувств.

ГЛАВА CXLIII

РАЗЪЯСНЕНИЯ

Всемогущему существу можно поклоняться, но любить его невозможно. Перед лицом сильных мира сего мы испытываем минуты опьянения, когда, например, король берет нас под руку, чтобы пройтись по саду.

Наш ум уже предвкушает счастье, которое воспоследует за столь высокой милостью. Кроме того, как бы могущественны ни были земные цари, они тоже ведь люди; и, подобно нам, у них есть свои горести.

Если мы были в походе с тем, кто говорит с нами, мы видели, как он, улыбаясь, дернул лошадь за повод, чтобы уклониться от ядра, прыгавшего рикошетом. Однажды он отказался от куска хлеба, когда нам недоставало его, чтобы отдать этот кусок несчастному раненому. В другой раз он помиловал шпионов, обвиненных в покушении на его жизнь. Вот поступки человека, и притом привлекательного, — случаи, которые показывают, что во многих отношениях этот государь был создан, как и мы, из плоти и крови; вот, словом, черты, которые могут подчас вызвать в юном сердце мимолетное чувство, похожее на приязнь.

Но вообразим на мгновение, что государь, так хорошо обходившийся с нами, действительно всемогущ, в точном смысле этого слова.

Ему незачем было стараться избегнуть ядра, прыгавшего рикошетом: ему стоило только приказать ядру остановиться.

Ему не надо было делать усилий над собой, чтобы простить жалких убийц, потому что он бессмертен.

Не могло быть жертвой с его стороны и то, что он отдал последний кусок хлеба несчастному раненому. Раненого надо было сейчас же исцелить или, еще лучше, сделать так, чтобы

не было ни раненых, ни несчастных; мы видим, что нравственная красота сразу же исчезает вместе с человеческими чертами.

Больше того, если этот чудесный король исцеляет раненого прикосновеньем волшебной палочки, он делает очень легкую вещь, — гораздо менее значительную, чем поступок государя, простого смертного, отдающего последний кусок хлеба.

Одним словом, этот всемогущий царь, это существо по преимуществу сильное, к счастью которого мы ничего не могли бы прибавить, не может быть несчастным. Тщетно ищу я на его челе роковую печать человечности. И сразу же я вижу в своем сердце, что, в какое бы положение ни поставили меня по отношению к подобному существу, любить его я не способен.

Таково наслаждение, доставляемое нам рассматриванием произведений великих художников: они сразу же приводят к вопросам о человеческой природе.[1]

ГЛАВА CXLIV

О ТОМ, ЧТО НЕТ ИСТИННОГО ВЕЛИЧИЯ БЕЗ ЖЕРТВЫ

Какие-нибудь академические философы не упустят случая заметить, что нет ничего легче для искусства, как выражать чувства божества. Это тем легче, что мы совершенно не в состоянии представить себе даже простейшее из тех чувств, которые может испытывать божество по отношению к человеку. Если кто-нибудь придерживается противоположного мнения, дайте ему чернила и бумагу и попросите изложить письменно то, что ему так непонятно.

Искусство не может трогать сердца иначе, как только изображая человеческие страсти, в чем мы имели случай убедиться на примере самого трогательного зрелища, какое может предложить нам религия; как только, при созерцании чудесных картин в наших церквах, у нас возникает какая-нибудь религиозная мысль, — слезы сейчас же останавливаются. Религия Ф. — не более, как сентиментальный эгоизм.

Молодая женщина в Лоретто видела убитым, со склоненной на колени головой, своего сына или любовника, или, может быть, верила, что любящая и скорбная мать имеет власть

---

[1] Записано в соборе св. Петра, в Ватикане, 1 июля, в пять часов утра. В этот час удобнее всего осматривать римские церкви; позже толпа молящихся вам мешает. Надо только предупредить сторожа накануне.

открыть ей доступ в рай, — и вот она горько каялась в том, что прогневала ее своими грехами.

Зритель, достаточно размышлявший, чтобы убедиться, что не это следует себе представлять, не знал, что ему сделать, чтобы умилиться.

Изображение события, в котором сам бог выступает в качестве действующего лица, может быть оригинальным, любопытным, необычайным, но только не трогательным. Сам Канова напрасно взялся бы за сюжет Микеланджело. Он умножил бы число крестьянок из Лоретто, но не заставил бы нас пережить ничего нового. Бог может быть щедр на благодеяния; но так как, осыпая нас ими, он ничего не отнимает у себя, моя благодарность, — если только я исключу расчет на получение новых выгод путем пылкого ее проявления, — неизбежно будет менее живой, чем та, которую я испытывал бы по отношению к человеку.

А японец, спросят меня, который на картине Тьярини в капелле св. Доминика в Болонье видит, как его ребенка воскрешает св. Франсуа-Ксавье? Если он испытывает живейшее чувство благодарности, отвечу я, так это потому, что это чувство внушает ему человек. Если бог совершил это чудо, то почему же, спрашивается, он, будучи всемогущим, допустил, что этот несчастный ребенок умер? Но и сам св. Франсуа-Ксавье, — чем он жертвует, воскрешая его? Это — Геркулес, выводящий Алкесту из царства мертвых, но не Алкеста, жертвующая собою, чтобы сохранить жизнь своему супругу.

Единственное чувство, которое божество может внушать слабым смертным, это страх, и Микеланджело для этого, казалось, и родился, чтобы запечатлеть этот страх в сердцах посредством красок и мрамора.

Выяснив, таким образом, как далеко простирается власть искусства, перейдем к тому, что касается исключительно лишь художника.

ГЛАВА CXLV

МИКЕЛАНДЖЕЛО — СЫН СВОЕГО ВЕКА

Угодно вам действительно познакомиться с Микеланджело? Надо стать гражданином Флоренции 1499 года. Но ведь мы не заставляем иностранцев, которые приезжают в Париж, иметь отпечаток красного воска на ногте большого пальца: мы не верим ни в привидения, ни в астрологию, ни в чудеса. Английская конституция показала миру настоящее правосудие, и атрибуты божества изменились. Что касается просвещения, у нас

есть античные статуи и все, что по поводу них сказано умными людьми, а также — опыт трех столетий.

Если бы во Флоренции большинство людей уже достигло этого уровня, до чего бы только не дошел гений Буонарроти! Но простейшие понятия нашего времени показались бы тогда сверхъестественными. Только своим сердцем, внутренним своим порывом люди того времени оставляют нас далеко позади. Мы теперь различаем путь, по которому надлежит итти, но от старости колени наши отвердели; и, подобно очарованным принцам арабских сказок, мы напрасно расточаем силы на бесполезные движения: итти мы не в состоянии. В течение двух столетий так называемая вежливость осуждала сильные страсти и, подавив, уничтожила их: только в деревнях можно было их еще встретить.[1] Девятнадцатый век вернет им их права. Если бы, в наше просвещенное время, у нас явился новый Микеланджело, чего бы только он не достиг! Какой поток новых ощущений и радостей излился бы от него на общество, так хорошо подготовленное театром и романами! Может быть, он стал бы творцом новой скульптуры; может быть, он принудил бы ее выражать страсти, если только страсти вообще ей к лицу. Но выражать душевные состояния, — к этому Микеланджело уж принудил бы ее обязательно. Голова Танкреда после смерти Клоринды; Имогена, узнающая, что Постум ей изменил; кроткое лицо Эрминии, когда она приходит к пастухам; искаженные черты Макдуфа, требующего, чтобы ему рассказали об убийстве его малолетних детей; Отелло после убийства Дездемоны; Ромео и Джульетта, пробуждающиеся в склепе; Уго и Паризина, выслушивающие себе приговор из уст Николо, — вот что появилось бы в изображениях из мрамора, и античная скульптура отошла бы на задний план.

Флорентийский художник ничего этого не видал, а знал лишь, что страх — первое чувство в человеке, что он сильнее всего, что ему, Микеланджело, блестяще удавалось пробуждать его в сердцах. Несравненное знание анатомии придало ему новый пыл; и он на этом остановился.

Как мог бы он догадаться, что существует иная красота? Античная красота в его время нравилась только своими контурами. Чтобы любоваться «Аполлоном», нужна учтивость древних Афин; Микеланджело постоянно был занят, помимо воли, религиозными или военными сюжетами: мрачная жестокость составляла религию его века.

---

[1] История Маино, замечательного вора, убитого в 1806 г. около Александрии (В. И.).

Сладострастие, к которому в Италии предрасполагает климат, и ее богатства устранили там фанатизм. Савонарола, со своими мыслями о реформе, вдохнул, было, на минуту во все сердца Флоренции эту мрачную страсть. Новатор этот произвел впечатление, особенно на людей сильных, и история передает, что Микеланджело всю жизнь преследовал ужасный образ этого монаха, умирающего в огне. Он был близким другом несчастного. Его душа,—не столько чувствительная, сколько сильная,—навсегда осталась поражена ужасами ада, а умы его современников гораздо больше, чем наши, были подготовлены к тому, чтобы подчиниться этому чувству. Несколько государей и кардиналов были, правда, деистами, но воспоминания раннего детства все же сохранялись. А мы уже в двенадцать лет читали Вольтера.

Вся обстановка XV века удаляла таким образом Микеланджело от благородных и бодрых чувств, выражение которых составляет красоту XIX века.

Он был более, чем кто-либо, представителем своего века и не предугадывал, как Леонардо да Винчи, мягкости нравов следующей эпохи. Доказательство этому—в следующем характерном различии: глядя на какой-нибудь персонаж Микеланджело, мы думаем о том, что он делает, а не о том, что он чувствует.

Мадонна в «Pietà» для нас, конечно, отнюдь не образец красоты; а между тем, когда Микеланджело закончил ее, ему ставили в упрек, что он придал так много красоты матери тридцатитрехлетнего человека.

«Эта мать была девой,—гордо ответил художник,—а ведь вы знаете, что душевная чистота сохраняет свежими и черты лица. Возможно даже, что небо, чтобы засвидетельствовать небесную чистоту Марии, позволило ей сохранить всю нежную свежесть молодости; тогда как, чтобы подчеркнуть, что спаситель действительно приобщился всем человеческим страданиям, необходимо было, чтобы божественная его природа не укрыла от нас ничего из его человеческих свойств. Вот почему мадонна моложе своего возраста, а спасителю, наоборот, я придал его возраст». [1]

Перед вами — богослов, а вовсе не страстный человек, пользующийся своими воспоминаниями с непоколебимой смелостью строгой логики; его эпоха была далека от того, чтобы делать ему какие-нибудь возражения по поводу слишком подчеркнутой мускулатуры Христа. Он сделал из него лишь атлета, ибо, следуя своим принципам идеальной красоты, он

---

[1] Condivi, стр. 32.

не мог передать его душевных качеств.[1] Чтобы вам не приходилось все время верить мне на-слово, приведу некоторые из рассуждений Вазари:[2] он восхваляет красоту этого Христа, которого он находит прекрасным вследствие замечательной точности, с которою переданы мускулы, жилы, сухожилия. Вы знаете лучше, чем я, что, именно опуская все эти подробности и смягчая резкость мускулатуры, греческий художник сумел нас заставить, при виде «Аполлона», сказать: «это — бог».

Однажды в соборе св. Петра Микеланджело увидел толпу иностранцев, любующихся его группой. Один из них осведомился об имени художника; ему ответили: «Гоббо из Милана». Вечером Микеланджело заперся в соборе: он захватил с собой лампу и резец; и в течение ночи он вырезал свое имя на поясе у Мадонны.

---

[1] Надо сказать, что эта «Pietà» Микеланджело, находящаяся в первой капелле направо от входа, помещена слишком высоко и плохо освещена. Это — несчастье трех четвертей художественных произведений, находящихся в церквах. Эту «Pietà» испросил у Микеланджело французский посол, кардинал де Вилье, поместивший ее в Французской капелле, в старом соборе св. Петра. Когда Браманте разрушил старинную постройку, «Pietà» Буонарроти была перенесена и поставлена на алтарь на хорах, а затем — на алтарь в крестовой капелле. [a] Существует копия с нее из мрамора, сделанная Нанни, в церкви дель-Анима, и другая копия, из бронзы, в церкви св. Андрея. В церкви Сан-Спирито во Флоренции, в той самой, где находится деревянное «Распятие» Микеланджело, имеется копия из мрамора. В Марчалле, расположенной на пути в Пизу, показывают копию в виде фрески, которую приписывают Микеланджело.

[2] Alla quale opera non pensi mai scultore nè artifice raro potere aggiugnere di disegno nè di grazia, nè con fatica poter mai di finezza, pulitezza, e di straforare il marmo con tanto d'arte, quanto Michelagnolo vi fece, perchè si scorge in quella tutto il valore ed il potere dell' arte. Fra le cose belle che vi sono, oltra i panni divini, si scorge il morto Cristo; e non si pensi alcuno di bellezza di membra e d' artificio di corpo vedere uno ignudo tanto ben ricerco di muscoli, vene, nervi, sopra l'ossatura di quel corpo, ne ancora un morto più simile al morto di quello. Quivi è dolcissima aria di testa, ed una concordanza nelle appiccature e congiunture delle braccia, ed in quelle del corpo e delle gambe, i polsi e le vene lavorate, che in vero si maraviglia lo stupore *, etc., etc., etc.» (Vasari, X, pag. 30.)

[a] Кардинал де Вилье, аббат Сен-Дени, посланник Карла VIII при Александре VI, умер в Риме в 1499 г. Чакконио говорит об этом кардинале: «Romae agens curavit fabricari a Michaele Angelo Bonnarrota, adhuc adolescente, excellentissimam iconem marmoream D. Mariae, et Filii mortui inter brachia materna jacentis, quam posuit in capella regia Frauciae in D. Petri ad Vaticanum templo».

ГЛАВА CXLVI

КОЛОССАЛЬНЫЙ ДАВИД

После того, как закончена была группа «Pietà», семейные дела заставили Буонарроти вернуться во Флоренцию (1501). Он изваял колоссальную статую «Давида», которая находится на площади Палаццо Веккьо. Отыскался нотариальный договор на эту работу. Микеланджело обязывался перед цехом купцов, собиравшихся в Санта-Мария-дель-Фторе, высечь статую, высотою приблизительно в десять брассов (пять метров двадцать два сантиметра), из глыбы мрамора, попорченной за много лет до того одним неумелым ваятелем. Он должен был начать работу 1 сентября 1501 г. Ему назначалось каждый месяц, в течение десяти лет, по шести флоринов larghi; кроме того, в его распоряжение обязывались предоставить необходимых ему рабочих. Микеланджело приготовил модель из воска, соорудил совершенно закрытый барак вокруг мраморной глыбы и приступил к работе 13 сентября 1501 г. Он очень удачно разрешил задачу: имея уже обтесанный вчерне кусок мрамора, найти возможную при этих условиях позу. «Давид» изображен во весь рост; это очень молодой человек, в руке у которого праща. Первоначальная обтеска видна еще на темени и на одном плече, которое оставалось немного вдавленным.

Стоит проследить, как совершенствовался стиль Микеланджело. В барельефе с изображением «Битвы» он еще очень скуп на выпуклые очертания; здесь меньше силы и есть даже известная мягкость линий.

«Вакх», больше, чем все другие его работы,—произведение греческое.

Есть еще немного мягкости в «Pietà», в храме св. Петра.

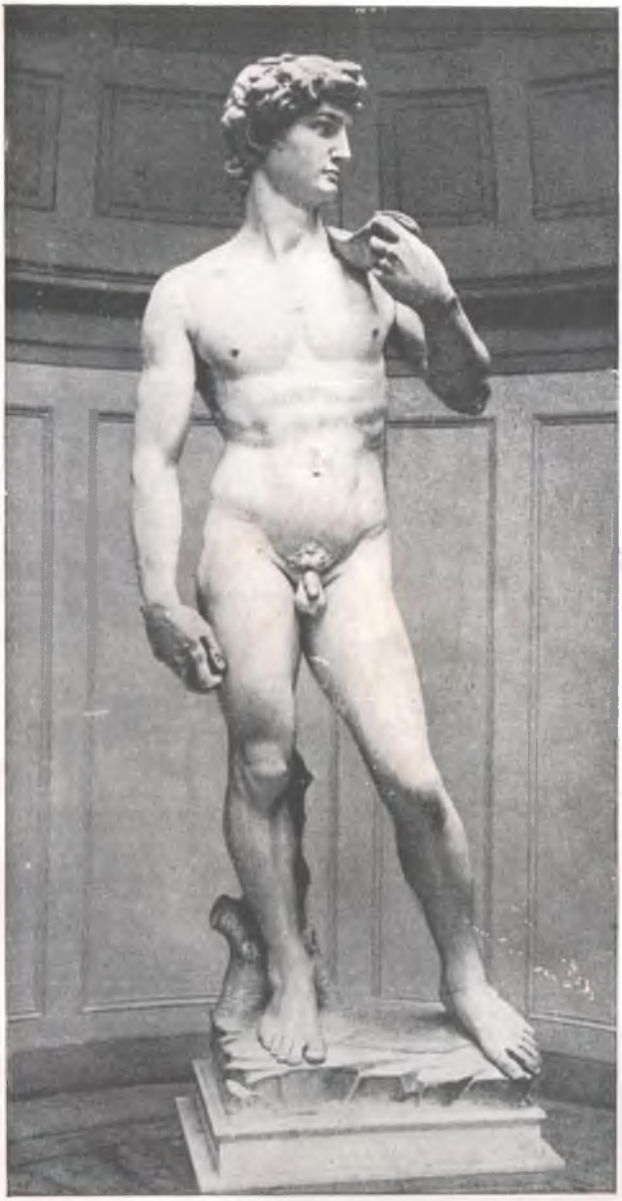
Эта мягкость совсем исчезает в колоссальном «Давиде»; отныне художник становится грозным Микеланджело.

Подражание ли это античности или подражание природе, как в Болонье?

Содерини, который пришел посмотреть на статую, заявил, что находит в ней большой недостаток: нос чересчур велик. Скульптор берет немного мраморной пыли и резец; он делает для виду несколько ударов молотком, не прикасаясь при этом к статуе, и при каждом ударе на землю падает немного пыли.— Вы придали ему жизнь», восклицает гонфалоньер. У Вазари мы находим следующее рассуждение.[1] «Поистине, с тех пор как этот «Давид» водружен на площади (1504), он совершенно затмил славу всех статуй новейших и античных художников,

---

[1] Том X, стр. 52, по сьеннскому изданию.



МИКЕЛАНДЖЕЛО *«ДАВИД»*

римских и греческих. Можно смело сказать, что ни «Марфорио» в Риме, ни «Тибр» или «Нил» в Бельведере, ни «Гиганты» в Монтекавалло не идут с ним в сравнение,—столько красоты сумел придать ему Микеланджело. Никто никогда не видел более грациозной позы, более изящных контуров ног. Нет сомнения, что, раз посмотрев на эту статую, всякий утратит охоту смотреть что-либо из произведений как новых, так и античных, какому бы скульптору они ни принадлежали».[1] Содерини дал Микеланджело четыреста скудо. Он заказал ему группу из бронзы, изображающую «Давида и Голиафа», которая увезена была во Францию, где с ней неизвестно что стало. Так же обстоит дело со статуей «Геркулеса», высеченной Микеланджело еще до поездки его в Венецию.[2]

Фламандские купцы отослали к себе на родину бронзовый барельеф, изображающий «Мадонну с младенцем Иисусом». Микеланджело сделал эскиз статуи «Святого Матфея», которую и сейчас еще можно видеть на переднем дворе церкви Санта-Мария-дель-Фьоре; он ее не закончил, может быть потому, что поза у нее слишком вычурна.

Чтобы не забросить окончательно живописи, Микеланджело написал для Анджело Дони «Мадонну», которая находится в Трибуне Флорентийской галлереи рядом с замечательными по грации произведениями Леонардо и Рафаэля. Это Геркулес с прялкой в руках. В отдалении, среди других фигур, некоторые изображены нагими, причем Микеланджело разработал их мускулатуру до мельчайших подробностей, совершенно не считаясь с воздушной перспективой.

ГЛАВА CXLVII

ЧЕРЕЗ ПЯТНАДЦАТЬ ВЕКОВ СНОВА ОБРЕТАЮТ ИСКУССТВО ИДЕАЛИЗАЦИИ

Содерини, все больше и больше ценивший его дарование, поручил ему расписать фресками часть Залы Совета во дворце Синьории (1504). Леонардо да Винчи занялся другой ее частью.

Он изобразил там победу, одержанную при Ангьяри над знаменитым Пиччинино, полководцем миланского герцога, и решил поместить на переднем плане кавалерийскую стычку с захватом знамени.

Буонарроти должен был изобразить пизанскую войну, и главным сюжетом он избрал один эпизод, содержащийся в рассказе

---

[1] Напротив, этот «Давид» весьма посредственен, и как раз тяжеловаты в нем ноги.

[2] Высотою в два метра тридцать два сантиметра.

о битве. В день битвы стояла ужасная жара, и часть пехоты спокойно купалась в Арно, когда внезапно раздался призыв к оружию; один из флорентийских военачальников заметил неприятеля, быстро приближавшегося с целью атаковать войска республики.

Микеланджело уловил именно этот первый момент тревоги и мужества у солдат, застигнутых врасплох криком: «К оружию!»

Беневенуто Челлини, столь скупой на похвалы, писал в 1559 году: «Эти нагие пехотинцы хватаются за оружие, и движения их так прекрасны, что никогда еще древние и нынешние художники не создавали произведения, столь превосходного». Как я уже сказал, картон великого Леонардо также отличался замечательной красотой. Оба эти картона были выставлены, один—в Папском зале, другой—во дворце Медичи. И пока они существовали, они были школой для всех. Хотя впоследствии божественный Микеланджело и соорудил большую капеллу для папы Юлия, ни разу больше он не проявил и половины того дарования, которое обнаружил в «Пизанской битве». Ни разу больше за всю свою жизнь он не возвысился до совершенства первых порывов своего гения». [1]

Вазари особенно отмечает выразительную фигуру одного старого солдата, который, чтобы предохранить себя во время купанья от солнца, надел на голову венок из плюща; он присел, чтобы одеться, но одежда с трудом натягивается на мокрое тело, а он уже слышит барабанный бой и приближающиеся крики. Игра мускулов у этого человека и, особенно, нервное выражение рта никогда не были превзойдены. Можно себе представить, какие пылкие движения, какие изумительные ракурсы сумел найти Микеланджело среди такого количества обнаженных или полураздетых солдат. Охваченный порывом вдохновения, он едва успевал, чтобы не позабыть своих замыслов, набрасывать фигуры. На некоторые из них им положены были блики и тени, у других обозначены только контуры, иные, наконец, наспех намечены были углем.

Художники онемели от восторга при виде такого произведения. Искусство идеализации проявилось впервые; живопись навсегда освободилась от мелочного стиля. Художникам и в голову не приходило, что можно было с такой силой воздействовать на других посредством рисунка.

Живописцы наперебой стали изучать этот картон. Аристотеле де Сангалло, друг Микеланджело, Ридольфо Гирландайо, Рафаэль из Урбино, [2] Граначчи, Бандинелли, Альфонсо Беру-

---

[1] Том, I, стр. 31, изд. классиков.

[2] Этот гений явился во Флоренцию в 1504 г.

МИКЕЛАНДЖЕЛО *«ПОЛЗУНЫ»*

гетта, испанец Андреа дель Сарто, Франчабиджо, Сансовино, Россо, Понторио, Пьерино дель Вага, — все явились сюда учиться новому восприятию природы, более пламенному и мощному.

Чтобы избежать такого стечения художников и любопытных в том месте, где собиралось правительство, картон перенесли в высокую залу, что и явилось причиной его гибели. Во время революции 1512 года, когда была упразднена республика и вновь призваны были Медичи, все позабыли о творении Микеланджело; Баччо Бандинелли, у которого были поддельные ключи от залы, изрезал его в куски и унес с собой. Им руководила зависть товарищей, а быть может также приязнь к Леонардо, который благодаря этому картону стал казаться холодным, и ненависть к Микеланджело. Куски эти рассеялись по всей Италии; Вазари упоминает о тех из них, которые в его время можно было видеть в Мантуе, в доме Умберто Строцци. В феврале 1575 года их собирались продать великому герцогу Тосканскому. Позже о них нет больше упоминаний.

Все, что уцелело теперь от этого великого усилия искусства, направленного к тому, чтобы освободиться от холодного точного подражания природе, это — фигура старого солдата, выгравированная Марк-Антонио и затем уже, вторично, Агостино Венециано, — эстамп, известный во Франции под именем «Ползунов». Марк-Антонио выгравировал также фигуру солдата, обращенного спиной к зрителям.

Люди пошлые обычно находят, что у Микеланджело отсутствует идеальное, а между тем из всех художников нового времени именно он создал идеальное. Напряженно работая над этим великим произведением, Микеланджело иногда в виде отдыха читал поэтов, которых в те времена называли народными. Он и сам писал итальянские стихи. [1]

ГЛАВА CXLVIII

ЮЛИЙ II

Смерть похитила Александра VI, единственного человека, не считая Цезаря Борджиа, сочетавшего в себе большой ум с крайним распутством и самыми грязными пороками.

Юлий II отличался не столько пороками, сколько неуместными добродетелями (1504). Увлекаемый неутолимой жаждой славы, непреклонный в своих намерениях, неутомимый в их осуществлении, великодушный, властный, страстно любивший

---

[1] Были изданы во Флоренции в 1623 и 1726 г. Рукопись находится в Ватиканской библиотеке. На полях много рисунков.

господствовать, он проявлял свой могучий характер, нарушая приличия своего возраста и духовного сана.

Едва вступив на престол, он тотчас призвал к себе Микеланджело; но прошло несколько месяцев прежде, чем он избрал для него работу. Наконец, он решил воздвигнуть себе гробницу. Микеланджело представил чертеж, который привел папу в восторг. Он спешно отправил его в Каррару, добывать мрамор.

Прохаживаясь там по обрывистому склону, который, будучи расположен в глубине полукруга, одинаково служит самой заметной точкой для кораблей, плывущих как из Генуи, так и из Ливорно, Микеланджело обнаружил одинокую, выступающую в море скалу. У него явилась мысль обтесать ее в виде колосса, который виден был бы издали мореплавателям. Древним, говорят, эта мысль приходила уж в голову; по крайней мере, местные жители указывают на скале следы каких-то работ, которые они считают начатой было обтеской. Колосс, изображающий св. Карла Борромео, около Ароны, велик только своими размерами, и тем не менее, воспоминание о нем подобно воспоминанию о храме св. Петра в Риме, всплывает над всем, что выносишь из путешествия по Италии. Каково же было бы впечатление от колосса работы Микеланджело!

После восьми месяцев усилий, мрамор был, наконец, отправлен. Его доставили вверх по Тибру и выгрузили на площади св. Петра, которая почти вся завалена была этими огромными глыбами. Юлий II увидел, что его поняли; Микеланджело как никогда был в чести.

Надо вспомнить, чем были раньше папы и чем были еще теперь для верующих: не королями, но наместниками божьими, всемогущими существами, от которых зависело вечное спасение.

Юлий II, суровый и гордый характер которого был создан для того, чтобы еще усиливать такое почитание, смешанное со страхом, не раз удостаивал Микеланджело своими посещениями; он любил его смелый дух, который препятствия вместо того чтобы смущать, лишь раздражали.

Этот государь приказал даже соорудить подъемный мост, по которому он мог тайно, в любой час, проникать в комнату художника; он осыпал его безграничными милостями; таковы подлинные выражения историков.

ГЛАВА CXLIX
ГРОБНИЦА ЮЛИЯ II

Если бы Микеланджело лучше знал двор и свой собственный характер, он почувствовал бы, что опала близилась. Браманте, этот великий зодчий, которому мы обязаны частью собора св. Петра, был очень любим папой, но очень был расточителен.

Он употреблял на постройки плохие материалы и получал огромные барыши.[1] Он боялся, что его выдадут; он стал поговаривать,—да и других подучил делать то же,—в присутствии его святейшества, что забота о своей могиле всегда считалась дурным предзнаменованием. Друзья архитектора объединились с врагами Микеланджело, которых у него было много, так как высочайшая милость не изменила его характера. Вечно погруженный в мысли об искусстве, он жил одиноко и не говорил ни с кем. До благоволения папы это объясняли талантом, после же — оскорбительным высокомерием. Весь двор объединился против него, а он и не подозревал об этом; папа, тоже, сам того не подозревая, изменил, как оказалось, свои намерения.

Эта интрига была несчастьем для искусства. Гробница Юлия II должна была представлять собою отдельно стоящий памятник в форме прямоугольника, такой же приблизительно, как гробница Марии-Терезы в Вене, но гораздо бо́льших размеров. В нем было бы восемнадцать брассов в длину и двенадцать в ширину;[2] сорок статуй, не считая барельефов, покрывали бы собою четыре его стороны. Конечно, статуй было бы больше, чем надо,—они утомляли бы глаз; но зато статуи эти были бы сделаны Микеланджело со всем пылом его молодости, перед взором могущественных врагов, отличных ценителей.

Более чем вероятно, что, если бы проект гробницы был осуществлен, Микеланджело навсегда посвятил бы себя скульптуре и не затратил бы части своей драгоценной жизни на вторичное обучение живописи. Правда, этот великий человек и тут занял одно из первых мест; но так или иначе первая статуя для гигантского памятника, который он вынужден был оставить,—«Моисей». Такова первая! И какие только дивные шедевры не создал бы он в этом колоссальном грозном жанре!

Впрочем, гений его охладел, подвергшись такому огорчению и будучи вынужден из-за подлой интриги оставить высокий замысел, которым долго пылала его душа.

---

[1] Гварна издал в 1517 г. в Милане диалог, происходивший у врат рая между св. Петром, Браманте и одним римским адвокатом. Диалог этот, очень живой и забавный, показывает, что в Италии в 1517 году было гораздо больше ума и свободы, чем три столетия спустя. Браманте показан тут человеком умным, которого не проведешь и который прекрасно разбирается в жизни и в людях. Он должен был быть очень предприимчивым и опасным врагом. Часть этого диалога, отлично переведенная, составляет единственные занимательные страницы, от 246-й и до 249-й, в толстой книге Босси о Леонардо да Винчи. Нынешняя итальянская проза стоит французской музыки.

[2] Десять метров восемьдесят четыре миллиметра на семь метров девяносто шесть миллиметров.

План гробницы отличается странностями в духе времени; некоторые статуи должны были изображать свободные искусства: Поэзию, Живопись, Зодчество и т. д.; и эти статуи должны были быть представлены в цепях, — чтобы обозначить, что вследствие смерти папы все дарованья оказались в плену у смерти.

Для плана Микеланджело все церкви оказались малы. Выискивая в Риме место для могилы папы, он набрел на мысль возобновить работы над собором св. Петра. Микеланджело почти не сомневался, что современем, после смерти его врага, эта церковь, благодаря своему дивному куполу, станет памятником бессмертной его славы в третьем из изобразительных искусств.[1]

ГЛАВА CL

НЕМИЛОСТЬ

Юлий II велел Микеланджело, всякий раз как для гробницы понадобятся деньги, обращаться прямо к нему (1506). Когда последняя партия мрамора, оставленная в Карраре, прибыла на Тибрскую набережную, Буонарроти приказал его выгрузить и перевезти на площадь св. Петра, а сам отправился в Ватикан попросить денег, чтобы заплатить матросам. Ему сказали, что его святейшество видеть нельзя; он не настаивал. Несколько дней спустя он снова явился во дворец. В передней слуга преградил ему путь и сказал, что он не может быть допущен к папе. Епископ, случайно там оказавшийся, поспешил разбранить этого человека и спросил, знает ли он, с кем говорит. «Именно потому я и не впускаю его, — ответил слуга; — я делаю то, что мне приказано». — «Ну, так скажите папе, — заявил Микеланджело, — что, когда ему самому захочется меня видеть, ему придется меня поискать».

Он возвращается к себе и приказывает двум слугам, составляющим всю его челядь, распродать его имущество; он требует почтовых лошадей, скачет во весь опор и в тот же день добирается до Поджибонси, деревни, расположенной за чертою папских владений, в нескольких милях от Флоренции.

Несколько минут спустя он видит, как тоже вскачь подъезжают пять папских гонцов, которым был дан приказ доставить его по доброй воле или силой обратно, где бы они ни нашли его. Микеланджело ответил на этот приказ лишь угрозой, что прикажет убить их, если они немедленно же не уберутся. Они

---

[1] Собор св. Петра был начат при Николае V. Стены оставлены были незаконченными, на уровне пяти футов над землей. Старая церковь св. Петра разрушена была только при Юлии II; это сделал Браманте.

стали его упрашивать; видя, что все бесполезно, они попросили его хоть ответить на письмо папы, которое они ему привезли, и пометить свой ответ Флоренцией, чтобы его святейшество убедился, что вернуть его было уже не в их силах.

Микеланджело удовлетворил их просьбу и продолжал путь, хорошо вооруженный.

ГЛАВА CLI

ПРИМИРЕНИЕ. КОЛОССАЛЬНАЯ СТАТУЯ В БОЛОНЬЕ

Едва прибыл он во Флоренцию, как гонфалоньер получил от папы послание, полное угроз. Но Содерини рад был опять увидеть Микеланджело во Флоренции и намеревался поручить ему расписать Залу Совета, согласно знаменитому его картону. Микеланджело начал снова работать над этим замечательным рисунком. Тем временем приходит второе послание, вслед за ним третье.[1] Содерини призывает к себе Микеланджело. «Ты поступил с папой так, как не решился бы поступить с ним французский король; мы не хотим затевать с ним из-за тебя войну; поэтому собирайся в дорогу».

Микеланджело хотел было уехать к турецкому султану. Этот государь, намереваясь соединить мостом Константинополь с Перой, поручил каким-то французским монахам передать Микеланджело самые выгодные предложения.

Содерини пустил в ход все средства, чтоб удержать его в Италии. Он стал ему доказывать, что у султана гораздо худший деспотизм, чем в Риме, и что, в конце концов, если он опасается за свою жизнь, республика готова дать ему звание своего посла.

Тем временем, папа, который вел войну, одержал несколько побед. Его армия взяла Болонью, и он лично приехал туда, очень обрадованный завоеванием такого большого города. Это обстоятельство придало Микеланджело храбрости, и он решил явиться к папе. Он отправился в Болонью; придя в собор, чтобы послушать мессу, он был замечен и узнан теми самыми папскими гонцами, которых он прогнал за несколько месяцев перед тем. Они весьма вежливо подходят к нему, но лишь для

---

[1] «Juluis pp. II, dilectis filiis prioribus libertatis, et vexillifero justitiae populi Florentini.

«Dilecti filii, salutem et apostolicam benedictionem. Michael Angelus sculptor, qui a nobis leviter et inconsulte discessit, redire, ut accepimus, ad nos timet, cui nos non succensemus: novimus hujusmodi hominum ingenia. Ut tamen omnem suspicionem deponat, devotionem vestram hortamur, velit ei nomine nostro promittere, quod si ad nos redierit, illaesus inviolatusque erit, et in ea gratia apostolica nos habituros, qua habebatur ante discessum Datum Romae, 8 julii 1506, Pontificatus nostri anno III».

того, чтобы тотчас отвести к папе, который в это время обедал во Дворце Шестнадцати, где он остановился. При виде Микеланджело, Юлий II гневно вскричал: «Тебе следовало самому явиться к нам, а не ждать, пока мы пошлем за тобой».

Микеланджело опустился на колени и громко попросил прощения: «Мой поступок вызван не дурным моим характером, а охватившим меня негодованием: я не мог перенести того, как со мной обращались во дворце вашего святейшества». Юлий молча размышлял про себя, опустив голову и видимо борясь с собой, когда вдруг какой-то епископ, посланный кардиналом Содерини, братом гонфалоньера, с тем, чтобы наладить примирение, принялся доказывать, что Микеланджело согрешил по неведению, что художники, когда дело не касается их искусства, все таковы... Вспыльчивый Юлий прервал его ударом трости;[1] «Ты оскорбляешь его так, как не оскорбляли его даже мы; сам ты невежда; ступай вон»; и так как перепуганный прелат замешкался, слуги вытолкали его в шею.[2] Сорвав, таким образом, гнев на другом, Юлий дал Микеланджело свое благословение, велел ему приблизиться к своему креслу и сказал, чтоб он не уезжал из Болоньи, не получив его распоряжений.

Через нескольхо дней Юлий велит призвать его. «Я приказываю тебе сделать мое изображение; ты должен отлить из бронзы колоссальную статую и поставить ее у входа в церковь св. Петрония». При этом папа вручил ему сумму в тысячу дукатов.

Так как Микеланджело еще до отъезда папы закончил глиняную модель, Юлий зашел к Микеланджело в мастерскую. Правая рука статуи была протянута для благословения. Микеланджело спросил папу, что ему вложить в левую руку, — не книгу ли? — «Книгу! — вскричал Юлий II. — Не книгу, а меч! До всяких писаний мне мало дела». Потом он пошутил по поводу движения правой руки, очень решительного. «А, скажи-ка, твоя статуя благословляет или отлучает?» — «Она угрожает отлучением жителям Болоньи, если они не будут благоразумны», отвечал художник. Микеланджело затратил на эту статую, в три раза превышавшую натуральные размеры, более шестнадцати месяцев (1508); но тот народ, которому она грозила, не был благоразумен, ибо прогнав сторонников папы, он дерзнул разбить его статую (1511). Только голова уцелела от его

---

[1] Vasari, X, стр. 70.
[2] «Con matti frugoni, diceva Michelagnolo.» (Condivi, стр. 22).

ярости; ее показывали еще сто лет спустя; она весила шестьсот фунтов. Памятник этот обошелся в пять тысяч дукатов золотом.[1]

ГЛАВА CLII

ИНТРИГА. ВЕЛИЧАЙШЕЕ НЕСЧАСТЬЕ.

Едва была окончена статуя, как к Буонарроти явился гонец с приглашением ехать в Рим. Браманте оказался бессилен: он натолкнулся на непреклонное желание Юлия II воспользоваться услугами этого гения; только теперь он не думал уже о гробнице. Партия Браманте призвала ко двору его родственника, Рафаэля. Царедворцы противопоставляли его Микеланджело. Они не теряли времени даром, пока Микеланджело работал в Болонье. Они внушили папе, — человеку все же умному и с характером, — странную мысль: поручить великому скульптору расписать свод капеллы Сикста IV в Ватикане.

Расчет был не плохой: или Микеланджело откажется, и в таком случае он навсегда лишится расположения вспыльчивого папы; или он возьмется за эти огромные фрески и тогда неизбежно окажется ниже Рафаэля. Этот великий живописец в ту пору работал над росписью знаменитых ватиканских stanze, в двадцати шагах от Сикстинской капеллы.

Ловушка была расставлена очень искусно, и Микеланджело решил, что дело его пропало. Переменить область деятельности, когда талант определился уже окончательно, взяться за фресковую живопись — ему, незнакомому даже с приемами этого искусства, да еще для росписи огромного свода, на котором фигуры должны были быть видны снизу, на огромном расстоянии! Он так растерялся, что не знал даже, что ответить на такую нелепость. Как доказывать то, что так очевидно?

Он попробовал указать его святейшеству, что за всю свою жизнь не создал в живописи ни одного сколько-нибудь значительного произведения и что данная работа, конечно, должна быть поручена Рафаэлю: но, наконец, он понял, в какое попал положение.

Полный ярости и гнева против людей, он принялся за работу, призвал из Флоренции лучших мастеров фресковой живописи[2] и заставил их работать около себя. Присмотревшись

---

[1] Альфонс, герцог Феррарский, купил эту бронзу и перелил ее в отличную пушку, которую он назвал «Юлией». А голову он поместил в своем музее.

[2] Якопо ди Сандро, Аньоло ди Доннино, Индако, Буджардини, своего друга Граначи, Аристотеле ди Сан Галло. См. Vasari, X, 77.

к их технике, он соскоблил все, что они сделали, расплатился с ними, заперся в капелле один и больше уже их не видел; те, очень недовольные, уехали назад во Флоренцию.

Микеланджело сам приготовлял штукатурку, растирал краски, словом выполнял все те тяжелые работы, которыми гнушаются самые заурядные живописцы.

В довершение всего, едва закончил он свой «Потоп», одну из главных картин, как увидел, что она покрывается плесенью и разрушается. Он прекратил работу и решил, что, наконец, освободился. Он отправился к папе, рассказал ему, что произошло, и прибавил: «Я ведь уж говорил вашему святейшеству, что этот род искусства мне чужд. Если не верите мне, велите расследовать».[1] Папа послал архитектора Сангалло, который разъяснил Микеланджело, что он лил слишком много воды в известку для штукатурки, и Микеланджело пришлось снова приняться за работу.

В этом душевном состоянии он один, в двадцать месяцев, закончил свод Сикстинской капеллы; ему было тогда тридцать семь лет.

Случай единственный в истории человеческого духа: заставляют художника, в расцвете его сил, оставить тот вид искусства, которому он всегда отдавал свои силы, принуждают его работать в другой области, требуют от него, в качестве первого опыта, труднейшей и обширнейшей по размерам работы, какую только можно себе представить в этом роде искусства, — и он разрешает свою задачу в столь краткий срок, никому не подражая, создав сам нечто навеки неподражаемое и заняв первое место, в той области искусства, которую отнюдь он не выбирал!

Не было с тех пор, за все три столетия, ничего, что, хотя бы отдаленно, напоминало этот подвиг Микеланджело. Стоит только представить себе, что должно было происходить в душе человека, столь бережно относившегося к своей славе и столь строгого к самому себе, когда он взялся, не зная даже технических приемов фресковой живописи, за огромное это произведение, чтобы признать в нем силу характера, равную, если это возможно, грандиозности его гения.

Иностранец, попадая в первый раз в Сикстинскую капеллу, которая размерами не уступает целой церкви, поражен бывает количеством человеческих фигур и всякого рода предметов, покрывающих собой ее свод.

Правду сказать, живописи тут слишком много. Каждая из картин производила бы в сто раз большее впечатление, если

---

[1] Condivi, 28.

бы она одна помещалась посреди темного плафона. Это — первый порыв страсти. Тот же недостаток бросается в глаза в рафаэлевских «Loggie» и «Stanze» Ватикана.[1]

ГЛАВА CLIII

СИКСТИНСКАЯ КАПЕЛЛА

Люди, лишенные всякой склонности к живописи, все же с удовольствием смотрят портреты-миниатюры. Они находят тут приятные краски и контуры, которые глаз улавливает без труда. Живопись масляными красками кажется им чем-то грубым и тяжеловесным; особенно краски представляются им не столь красивыми. Так же обстоит дело с молодыми ценителями в отношении фресковой живописи. Этот род искусства не всем доступен: глазу нужна выучка, и выучку эту нельзя нигде приобрести, как только в Риме.

Тут чувствительной душе в ее поисках живописности угрожает одна очень серьезная опасность: принять за красоту то, что в действительности не доставляет никакого наслаждения.

Рим — город статуй и фресок. Приехав сюда, надо пойти посмотреть сцены из истории Психеи, изображенные Рафаэлем в вестибюле палаццо Фарнезины. В этих божественных группах бросится в глаза жесткость, в которой Рафаэль совсем неповинен, но которая чрезвычайно полезна для молодых любителей живописи и делает образы очень ясными.

Надо удержаться от искушения и пройти с закрытыми глазами мимо картин, написанных маслом. Побывав два или три раза на вилле Фарнезина, можно отправиться в палаццо Фарнезе с фресками Аннибале Каррачи

Можно осмотреть залу Папирусов, в Ватиканской библиотеке, расписанную Рафаэлем Менгсом. Если этот плафон своей свежестью и нарядностью доставит удовольствие больше, чем галлерея Каррачи, надо будет остановиться. Такое нерасположение зависит не от разницы в душевном складе, а от несовершенства наших органов чувств. Недели через две можно позволить себе посещение рафаэлевских «Stanze» в Ватикане. При виде этих почерневших стен молодой еще взор поражен будет недоумением: Raphael, ubi es? Недели изучения будет только-только достаточно, чтобы почувствовать фрески Рафаэля. Но

[1] Своды и «Страшный суд» в глубине капеллы принадлежат Микеланджело; остальные же изображения по стенам написаны были Сандро, Перуджино и другими художниками, прибывшими из Флоренции. Там есть одна прекрасная вещь Перуджино.

все будет потеряно, если на масляную живопись истратить весь тот запас восприимчивости к искусству, который еще уцелеет от всяческих невзгод путешествия.

Пробыв в Риме месяц, в течение которого внимание только и будет направлено на статуи, загородные дома, архитектуру или же фрески, можно, наконец, будет в какой-нибудь яркий солнечный день отважиться на посещение Сикстинской капеллы; и все еще весьма сомнительно, удастся ли получить наслаждение.

Душа у итальянцев, для которых писал Микеланджело, была воспитана теми счастливыми случайностями, которые придали XV веку почти все свойства, необходимые для понимания искусства; больше того: даже у жителей современного Рима, столь подавленных теократией, глаз с детства приучен к самым разнообразным произведениям искусства. И какое бы преимущество не приписывал себе житель Севера, — во-первых, более, чем вероятно, что душа у него холодна; во-вторых, глаз у него не умеет смотреть, а между тем он сам уже в таком возрасте, когда всякое физическое усовершенствование более чем сомнительно.

Допустим однако, что глаз умеет видеть, а душа — чувствовать. Подняв глаза к своду Сикстинской капеллы, вы замечаете, что он расчленен на поля разной формы и что всюду воспроизведен, под любым предлогом, человеческий образ.

Свод — гладкий, и Микеланджело предположил существование ребер, поддерживаемых кариатидами; эти кариатиды, само собой разумеется, видны в ракурсах. По краям свода и между окон находятся изображения пороков и сивилл. Над алтарем, где папа служит мессу, видно изображение «Ионы», а вся середина свода, начиная от «Ионы» и до пространства над входной дверью, занята сценами из книги Бытия, которые заполняют прямоугольники разных размеров. Эти поля надо мысленно отделить от всего, что их окружает, и рассматривать как самостоятельные картины. Прав был Юлий II: эта живопись сильно бы выиграла, если бы картины выступали на золотом фоне, как в зале Папирусов. На таком расстоянии глаз нуждается в чем-нибудь ярком.

Греческая скульптура избегала изображать что-либо ужасное: людям довольно было действительных бедствий. Поэтому в области искусства нет ничего, с чем можно было бы сравнить изображение Предвечного, создающего человека из небытия.[1]

Поза, рисунок, складки одежды, — все поражает зрителя; душа взволнована впечатлениями, которые она не привыкла воспринимать глазами. Когда во время злосчастного отступления из

---

[1] Четвертый прямоугольник.

России, посреди темной ночи, мы были разбужены упорной канонадой, которая, казалось, с каждой минутой к нам приближалась, — тогда все силы человека стягивались у его сердца. он был пред лицом рока, мелкая корысть уже не привлекала его внимания, он готовился оспаривать у судьбы свою жизнь. При виде картин Микеланджело мне припоминалось это совсем почти забытое ощущение. Сильные духом испытывают наслаждение от своей собственной силы, а все остальные — трепещут и впадают в безумие.

Не стоит и пытаться описывать картины Микеланджело. Фантастические чудовища слагаются из различных, собранных вместе частей, встречающихся в природе. Но так как ни один читатель, не видевший сам фресок Микеланджело, никогда не видел также ни одной из составных частей, его сверхъестественных, и все же верных природе, существ, которые художник нам показывает, — приходится отказаться от всякой попытки дать какое-либо о них представление. Почитайте Апокалипсис, и потом вечером, в поздний час, когда воображением овладеют гигантские образы этой поэмы, посмотрите отлично выполненные гравюры Сикстинской капеллы. Но чем возвышеннее сюжет, тем тщательнее должны быть выполнены гравюры, чтобы привлечь к себе взор.

Картины этого свода, будь они написаны на холсте, образовали бы сотню картин такого же размера, как «Преображение». Тут можно найти совершеннейший образец для любой области живописи, даже для свето-тени. В небольших треугольниках над окнами—группы фигур, почти все отличающиеся изумительной грацией. [1]

ГЛАВА CLIV

СИКСТИНСКАЯ КАПЕЛЛА (*Продолжение*)

На картине, изображающей «Потоп», есть лодка, наполненная несчастными, которые тщетно пытаются причалить к ковчегу; захлестываемая огромными волнами, лодка потеряла парус, и ей уже не спастись; вода проникает внутрь, видно, что лодка идет ко дну.

Поблизости—вершина горы, которая, вследствие подъема воды, превратилась в остров. Толпа мужчин и женщин, волнуемых

---

[1] Этих треугольников, которых большинство путешественников даже не замечает, всего счетом шестьдесят восемь. Нужно немало мужества, чтобы обойти капеллу кругом, по галлерее, идущей вдоль окон. (Написана эта глава в этой самой галлерее, 13 января 1807 г.).

разными душевными движениями, но одинаково ужасных на вид, пытается хоть как-нибудь приютиться в палатке; но гнев божий распаляется с новой силой и добивает несчастных молниями и ливнем.[1]

Зритель, смущенный такой массой страданий, опускает глаза и уходит. Однажды я не в состоянии был удержать в Сикстинской капелле посетителей, впервые мною туда приведенных. В следующие дни я уж не мог заставить их остановиться ни перед одной вещью Микеланджело в римских церквах. Тщетно твердил я им: «Выше сил человеческих,—каковы бы они ни были,—угадать не какую-нибудь отдельную истину, но будущее состояние человеческого рода в целом. Мог ли Микеланджело предвидеть, какой путь изберет человеческая мысль: например, подчинится ли она влиянию свободы слова или свободы инквизиции?»

Ясно, что совершенно невозможно было обрести или признать красоту богов, то есть идеальную красоту античности при безраздельном господстве столь жестокого предрассудка, как тот, который представлял бога существом в наивысшей степени злым. Религия, допускавшая знание ее божеством будущего, и прибавлявшая: Multi sunt vocati, pauci vero electi,[2] навеки делала невозможным для Микеланджело стать Фидиями.[3] Она, правда, тоже творила своего бога по образцу человеческому, но, идеализируя его в обратном направлении, она отнимала у него доброту, правосудие и другие привлекательные чувства, оставляя ему лишь яростную мстительность и самую мрачную жестокость.

Как выглядели бы в «Страшном Суде» и на плафоне Сикстинской капеллы Jupiter Mansuetus или Аполлон Бельведерский? Они казались бы тут простачками. Друг Савонаролы не видел доброты в жестоком этом судье, который за проходящие проступки краткой нашей жизни ввергает в вечные муки.

Основою всякого большого дарования всегда является логика. В этом только и состоит вина Микеланджело. Уподобляясь тем несчастным, которых можно видеть время от времени на скамье подсудимых,—тем, кто убивает маленьких детей, чтобы из них делать ангелов,—он развивал последовательно жестокие принципы.

Высшее обладание тем, чего недостает большинству великих людей, было единственным несчастьем этого поразительного

---

[1] Католический бог мог уничтожить их мгновенно, без всяких страданий. Страдания без свидетелей бесцельны. См. Бентама.

[2] Много званных, но мало избранных.

[3] Сравните мифологию с Библией.

существа. Природа наделила его гением, железным здоровьем, долголетием; чтобы довершить свое дело, ей следовало бы заставить его родиться при господстве разумных верований, среди народа, у которого боги были бы, как в Греции, всего лишь богатыми и счастливыми людьми, или в стране, где верховное существо было бы в наивысшей мере справедливым, как, на пример, в учении некоторых английских сект.

ГЛАВА CLV

В ЧЕМ СОБСТВЕННО ЗАКЛЮЧАЕТСЯ ОТЛИЧИЕ ЕГО ОТ АНТИЧНОСТИ?

Развивая эти мысли перед вновь прибывшими, я повел их в Пия-Климентина; ведь в Риме тот, кто приехал раньше, становится чичероне.

Как возбудить в душе чувство страха, придав ту или иную форму руке?

Я показал им античное изображение руки, к которому Микеланджело присоединил голову, правую руку с урной и несколько мелких деталей. «Вглядитесь хорошенько в левую руку, в торс и в голени,—все это античное,—и вообразите существо, которому должно принадлежать это тело, а затем сразу обратитесь к руке и голове, которые сделал Микеланджело. Вы найдете в них какое-то преувеличение и принужденность». Очень часто здесь находили только физические различия. В этот день мы покинули музей очень скоро и вечер провели в обществе.

Границы обоих стилей еще резче бросаются в глаза, если сравнить ноги античной работы «Геркулеса Фарнезского» с ногами, которые сделал Гульельмо делла Порта по эскизу, может быть, Микеланджело. Через двадцать лет после того, как открыли и реставрировали эту статую, нашли ее собственные ноги (1560); но Микеланджело, будто бы, посоветовал оставить ей новые.[1]

Этому великому человеку во всяком случае недоставало чувства общей гармонии. Впрочем, он, вероятно, принимал античную мягкость очертаний за условную красоту.

Если бы Корнель переработал роль Баязета в трагедии Расина, не правы ли бы мы были, предпочтя эту роль подлинной? Вот что чувствовал, как казалось ему, Микеланджело.

Однажды утром я вышел из музея Климентина вместе с одним герцогом, очень богатым и очень либеральным, но для которого

---

[1] Carlo Dati, «Vite de'Pittori», стр. 117.

мало доступное[1] всегда—синоним красоты. Он высокомерно осуждал Микеланджело, и это бесило меня. «Но согласитесь же,—сказал я ему,—что вы вносите в искусство тщеславие, вкладываемое людьми вашего ранга в ордена. Вам доставляет больше радости обладание какой-нибудь неизвестной и никому ненужной старой рукописью или старинной картиной Кривелли,[2] чем возможность увидеть новую Мадонну Рафаэля; и при всей проницательности и силе вашего ума, вы не являетесь компетентным судьей в искусстве. Я прошу у вас немного вниманья к слову идеализация. Античное искусство искажает природу, преуменьшая рельеф мускулов, а Микеланджело—преувеличивая ее. Вот две противоположные школы. Античная школа, господствующая за последние пятьдесят лет, осуждает Микеланджело с ультрамонархической яростью. Она может похвалиться большим благородством, и на вашей стороне, надо сознаться, численный перевес. На пятьдесят человек, которые ценят малодоступное, найдется лишь один чуткий человек, любящий красоту. Но через сто лет даже люди насквозь тщеславные будут повторять суждения людей чутких, ибо в конце концов должно стать ясно, что слепым не дано судить о цвете. Довольствуйтесь же насмешками над смехотворностью этих бедных чутких людей; царство их не от мира сего. Одерживайте над ними победы в салонах, но на другой день утром не пытайтесь сравнивать вашу черствость и деловую озабоченность при пробуждении с тем блаженством, которое им доставляет воспоминание о «Teresa e Claudio».[3]

«Посмотрите на один из прекрасных ландшафтов в окрестностях Рима, так божественно переданных нежной кистью Лоррена, в камеру-обскуру; вы увидите в камеру-обскуру пейзаж. Вот стиль флорентийской школы до появления Микеланджело. Тот же ландшафт передан и на картине художника; но только, идеализируя, он присоединил к тонам натуры тона своего сердца. Сердца людей сходных с ним, он очарует, а остальных оттолкнет. Правда, пейзаж в камере-обскуре доставит наслаждение всякому, но наслаждение не очень сильное».—«Мы увидим это завтра»,—сказал любитель, задетый за живое тем одобрением, которое две или три женщины выражали школе.

На другой день мы взяли с собой двух лучших в Риме пейзажистов и камеру-обскуру. Мы выбрали красивую местность,[4] мы попросили, чтобы художники изобразили ее, один—в спо-

---

[1] Пение г-жи Каталани.

[2] Венецианской школы.

[3] Прелестная опера Фаринелли, которая шла в то время в театре Алиберти.

[4] Около могилы Гораціев и Куриациев.

койном и радостном стиле Лоррена, другой — со всей строгостью и пылом Сальватора Розы.

Опыт удался вполне и дал нам возможность составить представление о холодном и точном стиле старинной школы, о благородном и спокойном стиле древних греков и о грозном и мощном стиле Микеланджело. Нас это занимало целых две недели; было много споров, и каждый остался при своем мнении.

Что касается лично меня, я часто сожалел о том, что зала монастыря св. Павла[1] и Сикстинская капелла находятся в разных городах. Осмотрев их одновременно, в один из тех дней, когда все в искусстве открывается взору, можно было бы узнать о Микеланджело, о Корреджо и о древних гораздо больше, чем из тысячи книг. Книги могут лишь привлечь внимание на подробности фактов, самые же факты любителям недоступны почти никогда.

ГЛАВА CLVI

ХОЛОДНОСТЬ ИСКУССТВА ДО МИКЕЛАНДЖЕЛО

Впрочем, если бы в течение шести месяцев мы рассматривали только картины и статуи, наводнявшие собою Флоренцию в дни молодости Микеланджело, его головы показались бы нам восхитительными. В них нет, по крайней мере, той худобы и того выражения страдания, которое неотступно преследует нас в ранних произведениях этой школы.

Живопись, как легко убедиться, делает очевидным тот моральный закон, что первым условием всех добродетелей является сила;[2] если образы Микеланджело и не обладают теми приятными свойствами, которые привлекают нас к себе в «Юпитере» или в «Аполлоне», то во всяком случае их нельзя забыть, и это есть причина их бессмертия. В них столько силы, что мы вынуждены с ними считаться.

Нет ничего пошлее образа, стремящегося подражать античной красоте и не достигающего истинной высоты.[3] Это все равно, что долготерпение слабых людей, которое они между собой называют мужеством. Надо быть «Аполлоном», чтобы осмелиться противостать «Моисею»; да еще к тому же все,

---

[1] В Парме.

[2] Если бы я обращался к геометрам, я решился бы выразить свою мысль так: живопись — не что иное, как начертательная мораль.

[3] К чему мне знаки внимания и проявления доброты со стороны существа слабого? Если бы оно пришло в ярость, оно произвело бы на меня более сильное впечатление; если бы оно выражало страдание, оно могло бы тронуть меня.

кто лишен душевного благородства, найдут, что «Моисей» больше внушает страх, чем «Аполлон».

Характерное в живописи — то же, что пение в музыке; это запоминаешь навсегда и вспоминаешь только это одно.[1]

В каждом рисунке, в каждом эскизе, в каждой плохонькой гравюре, где только вы найдете выражение силы, — и притом силы крайне непривлекательной, — скажите смело: вот это — от Микеланджело.

Так как его религия запрещала ему стремиться выразить благородные душевные качества, он идеализировал природу только для того, чтобы выразить силу. Когда он желал придать красоту женским образам, он оглядывался кругом и копировал головы самых красивых девушек, но при этом невольно наделял их выражением силы, без которого ничто не выходило из-под его резца.

Такова его «Ева» на своде Сикстинской капеллы, «Сивилла Эритрийская», «Сивилла Персидская».[2] Главный недостаток Микеланджело, по сравнению с античным искусством, — в изображении голов. Его тела выражают огромную силу, но силу немного тяжеловесную.

ГЛАВА CLVII

СИКСТИНСКАЯ КАПЕЛЛА (*Продолжение*)

Итак, именно в Сикстинской капелле можно найти эти так часто упоминаемые образцы грозного в живописи; и лучшее доказательство того, что для этого стиля, как и для стиля грациозного, нужна душа, то, что все эти Вазари, Сальвиани, Санти ди Тито и множество других посредственных представителей флорентийской школы, в течение шестидесяти лет исключительно копировавшие Микеланджело, неизменно достигали лишь сухости и уродства, стремясь к величественному и грозному. Как в скульптуре, спокойствие страстей может быть передано только тем, кто сам испытал всю их ярость, точно так же и для того, чтобы внушить ужас, художник должен притупить в нас все стороны души, способные ощущать очарование грации, и после этого создать впечатление угрозы нашей безопасности.

---

[1] Тальма сделал в своей жизни только одну плохую вещь — породил наши картины: см. «Леонида», «Сабинянок», «Св. Стефана» и т. д.

[2] Zeuxis plus membris corporis, id amplius atque augustius ratus, atque, ut existimant, Homerum secutus, cui validissima quaeque formae etiam in feminis placet». (Quint., «Inst. or.», XII, 10.) Марк-Антонио выгравировал «Адама и Еву» и фигуру «Юдифи». (Королевская библиотека.)

Во Франции мы смешиваем величественный вид с барским видом;[1] но они почти противоположны друг другу. Первый проистекает из склонности к возвышенным мыслям; второй — из склонности к мыслям, которыми заняты обычно люди знатные. Так как вельмож в Италии никогда не было, редко можно встретить француза, который понимал бы Микеланджело.

Величие фигур Сикстинской капеллы; отвага и сила, сквозящие в каждой их черте; медлительность и важность движений; одеяния, облекающие их странным и необычным образом: их явное презрение ко всему только лишь человеческому, — все в них изобличает существа, с которыми говорит Иегова и устами которых он изрекает свои приговоры.

Этим характером грозного величия особенно отличается фигура «Пророка Исаии», который, погрузившись в глубокое раздумье во время чтения священной книги, вложил в нее руку, чтобы отметить то место, на котором остановился, другой же рукой подпер себе голову и весь отдался высоким мыслям, когда внезапно услышал призыв ангела. Не сделав ни малейшего неожиданного движения и даже не изменив позы при звуке голоса небожителя, пророк медленно поворачивает к нему голову и словно нехотя прислушивается.[2]

Фигур этих общим числом двенадцать; фигура «Ионы», весьма замечательная преодолением в ней больших трудностей; «Пророк Иеремия», в грубой одежде которого, при всем величии ее крупных складок, передано то чувство безразличия к внешнему, которое присуще людям в несчастии; «Сивилла Эритрийская», прекрасная, несмотря на грозное выражение.[3] Все они воплощают для человека впечатлительного новый идеал красоты. Потому-то Аннибале Каррачи и ставил свод Сикстинской капеллы на много выше «Страшного суда». Он находил здесь меньше учености.

Все ново и вместе с тем разнообразно в этих одеждах, в этих ракурсах, в этих полных силы движениях.

Надо сделать одно замечание по поводу величественности. Один великий поэт, воспевший Фридриха II, как то раз сказал мне: «Король, узнав, что иностранные государи осуждают его склонность к литературе, сказал дипломатическому корпусу, собравшемуся на одной из аудиенций: — Передайте вашим государям, что если я меньше король, чем они, то этим я обязан своим занятиям литературой».

---

[1] Duclos, «Considerations».

[2] В пророках Микеланджело есть нечто напоминающее античную сосредоточенность внимания и, тем самым, античное движение губ.

[3] Это — враг, внушающий к себе уважение.

Я тотчас подумал: «ну, а ты, великий поэт, когда воспевал величие Фридриха, ты, значит, чувствовал, что лгал; ты, значит, думал лишь об эффекте; ты, значит, был лицемером?»

Большой недостаток для серьезной поэзии, которого у Микеланджело не было: он простодушно верил в своих пророков.

Нетерпеливый Юлий II, несмотря на преклонный свой возраст, несколько раз порывался подняться на самый верх мостков. Он говорил, что такая манера рисунка и композиции нигде никогда еще не встречалась. Когда работа была закончена наполовину, то есть от двери до середины свода, Юлий потребовал, чтобы Микеланджело ее показал: весь Рим изумился.

Рассказывают, что Браманте попросил папу предоставить роспись остальной части свода Рафаэлю, и что душа Буонарроти возмутилась такой новой несправедливостью. Рафаэля обвиняют в том, что он воспользовался властью своего дяди, чтобы проникнуть в капеллу и изучить стиль Микеланджело до публичного осмотра. Это один из тех вопросов, которые навсегда останутся неразрешенными; я вернусь к нему в «Жизни Рафаэля». Впрочем, слава мастера из Урбино вовсе не в том, что он мало изучал, а в том, чего он достиг. Достоверно только то, что Микеланджело потерял терпение, раскрыл папе глаза на бесчестные поступки Браманте и как никогда прежде вошел в силу. Он сам, уже в преклонные годы, рассказывал тем, кто говорил ему, что вторая половина свода—лучшее из всего, что он в своей жизни создал в живописи,—как, по окончании этого частичного осмотра, он запер двери капеллы и снова принялся за работу, но, понуждаемый неистовым Юлием II, был не в состоянии закончить свои фрески так, как ему хотелось бы.[1] Однажды, когда на вопрос папы, скоро ли он кончит, последовал обычный ответ художника: «Когда буду доволен собой»,—папа ему заявил: «Я вижу, ты хочешь, чтобы тебя сбросили с твоих мостков».—«Ну-ка, попробуй»,—подумал художник; и, тотчас отправившись в Сикстинскую капеллу, он приказал разобрать мостки. На следующее утро, в день всех святых 1511 г., папа получил наконец удовольствие, о котором так долго мечтал: отслужил мессу в Сикстинской капелле.

Едва дождавшись окончания связанных с этим днем торжеств и обрядов, Юлий II тотчас позвал к себе Микеланджело, чтобы сказать, что картинам на своде необходимо придать более роскошный вид, добавив золота и аквамарина (1511). Микеланджело, не желая снова сооружать мостки, ответил, что то, чего недостает, не представляет никакой важности. «Ты мо-

---

[1] Например, престолы пророков остались невызолоченными во второй половине капеллы.

жешь говорить, что тебе угодно, а только золота добавить необходимо».—«Я не вижу, чтобы люди носили позолоченные одежды»,—отвечал Микеланджело.—«Капелла будет бедно выглядеть».—«И люди, которых я изобразил, были тоже бедны».

Папа был прав. Ремесло священника сделало его проницательным. Пышность алтарей и богатство одеяний усиливают пыл верующих, слушающих торжественную мессу.

Микеланджело получил за эту работу три тысячи дукатов, из которых приблизительно двадцать пять истратил на краски.[1] Глаза его до такой степени приучились смотреть вверх, что к концу работы он стал замечать с некоторой тревогой, что когда он устремлял свой взор вниз, то почти ничего не видел: чтоб прочесть письмо, ему надо было высоко поднять его; это расстройство зрения длилось несколько месяцев.

По окончании плафона Сикстинской капеллы расположение к Микеланджело со стороны папы настолько упрочилось, что уже никакие посягательства не могли ему грозить; Юлий осыпал его подарками. Этот государь чувствовал к нему живейшую симпатию, и Микеланджело в Риме слыл за самого любимого его царедворца.

ГЛАВА CLVIII

ВПЕЧАТЛЕНИЕ ОТ СИКСТИНСКОЙ КАПЕЛЛЫ

Мне кажется, что зритель, если он католик, вглядываясь в «Пророков» Микеланджело, старается привыкнуть к грозному виду этих существ, пред которыми он когда-нибудь должен будет предстать. Чтобы как следует почувствовать эти фрески, надо, входя в Сикстинскую капеллу, быть до глубины души подавленным теми кровавыми историями, которых так много в Ветхом завете. Это там исполняется знаменитое Miserere в страстную пятницу. Во время пения этого покаянного псалма постепенно гасят свечи; служители гнева божия становятся наполовину лишь видны, и мне случалось наблюдать, что человек очень твердый, даже со слабо развитым воображением, способен испытать при этом нечто похожее на страх. Женщинам становится дурно, когда, по мере того как ослабевают и замирают голоса, все как будто исчезает под десницей предвечного. Никто не удивился бы в это мгновение, услышав трубный глас, зовущий на Страшный суд, и мысль о милосердии никому не приходит в голову.

---

[1] Помножив на десять суммы, относящиеся к XVI веку, мы получим суммы, на которые можно теперь купить то же самое: Микеланджело получил пятнадцать тысяч франков, которые равняются нынешним ста пятидесяти тысячам.

Вы видите, как было бы нелепо искать античную красоту, с ее бодрящей экспрессией, в изображении различных проявлений религиозного страха.

Как случается со всеми гениями в любой области,—все великие эти достоинства Микеланджело были поставлены ему в упрек; но коль скоро со смертью для великого человека начинается будущность, что ему, у себя в могиле, до всей этой лжи, до всех человеческих упреков? Из глубины этого ужасного своего жилища бессмертные гении не отзываются ни на что, кроме голоса истины. Все, что имеет лишь кратковременное существование, для них уж ничто. Является в Сикстинскую капеллу глупец,—и ничтожный его голос нарушает царственное молчание звуком суетных слов; что с ними станется, что станется с ним самим через сто лет? Он исчезнет, как прах, а бессмертные творения искусства безмолвно переходят в грядущие столетия.

ГЛАВА CLIX

ПРИ ЛЬВЕ X МИКЕЛАНДЖЕЛО БЕЗДЕЙСТВУЕТ ДЕВЯТЬ ЛЕТ

Рассказывают, что, в то время как Микеланджело трудился в Сикстинской капелле, он захотел однажды съездить во Флоренцию на праздник в Иванов день, причем на вопрос папы: «Когда же ты кончишь?»—по обыкновению ответил: «Когда смогу»; тут нетерпеливый Юлий II, стоявший поблизости от художника, ударил его небольшой тростью, на которую опирался, гневно повторив его слова: «Когда смогу! когда смогу!»

Едва Микеланджело вышел, как первосвященник, боясь потерять его навсегда, послал за ним Аккорсо, молодого своего фаворита, который принес ему самые горячие извинения и умолял простить бедного старика, у которого были все основания бояться, что он не увидит окончания трудов, начатых по его приказанию. Аккорсо прибавил, что папа желает ему удачно съездить и посылает пятьсот дукатов на развлечения в Флоренции.

Умирая (в 1513 г.), Юлий II поручил двум кардиналам позаботиться об окончании его гробницы. Художник, по соглашению с ними, составил новый, менее сложный план; но Лев X, будучи первым папой из Флоренции, захотел создать себе там памятник. Он приказал Микеланджело поехать туда и соорудить перистиль в Сан-Лоренцо, прекрасной церкви, фасадом которой, как вам известно, все еще служит безобразная кирпичная стена. Микеланджело покинул Рим со слезами на глазах; новый папа заставил обоих кардиналов удовольствоваться его обещанием

изготовить во Флоренции необходимые статуи. Едва прибыв во Флоренцию, а оттуда — в Каррару, Микеланджело был обвинен перед Львом X в том, что ради личной выгоды он предпочитает каррарский мрамор — из чужой области — мрамору, который можно было добывать из каменоломни в Пьетресанта в Тоскане. Художник представил доказательства, что этот мрамор для скульптуры не пригоден. Папа настаивал на своем, Микеланджело отправился в горы Пьетресанта; после того как мрамор с неисчислимыми трудностями был добыт, он приказал проложить дорогу для его доставки к морю. Вернувшись во Флоренцию после нескольких лет трудов, он узнал, что папа перестал думать о Сан-Лоренцо, и что мрамор остался лежать на морском берегу. Буонарроти, обиженный тем, что Лев X постоянно был в этом деле не на его стороне и принимал его за корыстного человека, долго ничего не делал. Люди рассудительные, без сомнения, заявят, что ему следовало воспользоваться моментом и довести до конца гробницу Юлия II. Но когда, наконец, рассудительные люди поймут, что есть такие вещи, о которых им, в их же интересах, никогда не следовало бы заводить речь.[1]

Флорентийская академия отправила к Льву X депутацию просить его вернуть родине останки великого флорентийского поэта, которые все еще пребывали в Равенне, где он умер в изгнании. Сохранился подлинник этого воззвания;[2] вот подпись нашего художника: «Я, Микеланджело, скульптор, обращаюсь к вашему святейшеству с той же просьбой, предлагая сделать для божественного поэта гробницу, достойную его».

Вот все, что сообщает история относительно Микеланджело за целых девять лет. Известно, что он жил во Флоренции в качестве одного из самых уважаемых родовитых граждан и что блеск его славы падал и на семью, так как мы уже видели, что отец его был беден, а между тем в 1515 году, когда Лев X навестил свой родной город и блеснул там своим величием, Пьетро Буонарроти, брат Микеланджело, был в числе девяти главных должностных лиц.

Проникшийся отвращением к всякой работе, Микеланджело все же из благоразумия снова принялся за статуи для памятника Юлию II, когда внезапно яд похитил у искусства одного из величайших его покровителей.

---

[1] Если у художника нет перед глазами созданной его воображением идеальной модели, — что может он сделать?

[2] В архивах госпиталя Санта-Мария-Нуова во Флоренции.

Этот привлекательный и достойный своей прекрасной родины государь имел преемником фламандца. Варвар этот хотел уничтожить плафон Сикстинской капеллы, который, по его словам, больше напоминал общественные бани, чем свод церкви. [1] Ему пожаловались на Микеланджело за то, что он позабыл о гробнице для Юлия, хоть и получил уже за нее шестнадцать тысяч скудо. Буонарроти хотел уже поспешить в Рим (1523). Кардинал Медичи, сделавшийся через несколько месяцев Климентом VII, удержал его во Флоренции, чтобы поручить ему библиотеки, ризницы и фамильные гробницы в Сан-Лоренцо. Это — единственные из гробниц нового времени, отличающиеся величием. Этот род искусства особенно зависит от формы правительства. Античные гробницы были возвышенными благодаря напоминаниям о людях, которые в них были погребены. Гробницы нового времени, в лучшем случае, роскошны, ибо трогательно только воспоминание о доблести, тогда как воспоминание о чести—всего лишь занимательно. Церковь Сен-Дени ничтожна и приятна для взора. Церковь капуцинов в Вене напоминает кабинет древностей; Микеланджело возвысился над всем этим.

Папа-фламандец имел преемником Климента VII, государя лицемерного и слабого, которому суждено было казаться достойным престола лишь до тех пор, пока он не вступил на него. Микеланджело продолжал во Флоренции выполнять порученные ему работы.

Герцог Урбинский, племянник Юлия II, велел передать ему, чтобы он позаботился о спасении своей жизни, если он не закончит гробницу дяди. Буонарроти приехал в Рим. Климент не колеблясь посоветовал ему самому вступить в переговоры с агентами герцога, нисколько не сомневаясь, что в виду высокой цены, которую Микеланджело назначил за прежние свои произведения, наследники Юлия окажутся у него в долгу. Нет никаких доказательств тому, чтобы Микеланджело последовал этому неблагородному совету. Приехав, он увидел, к чему может привести его политика папы, и только и помышлял о том, как бы возвратиться поскорей в Флоренцию. Вскоре затем несчастный Рим предан был огню и мечу армией коннетабля Бурбона. [2]

---

[1] Когда Вьянезио, болонский посланник, обратил его внимание в Бельведере на группу «Лаокоона», он отвернулся, воскликнув: «Sunt idola antiquorum!» («Lettere de'principi», I, 96).

[2] Простодушное и яркое описание этого крупного события мы находим у Челлини, который оказался в замке св. Ангела вместе с папой и выполнял там обязанности артиллерийского офицера.

ГЛАВА CLX

ВЕЛИЧИЕ И СВОБОДА ФЛОРЕНЦИИ ПРИ ПОСЛЕДНЕМ ИЗДЫХАНИИ

Флоренция воспользовалась случаем и избавилась от Медичи.[1] Надо было выбрать форму правления. Гонфалоньер был ханжой, а монахи Савонаролы, как всегда, — честолюбцами. Гонфалоньер предложил провозгласить королем Иисуса Христа; приступили к голосованию, и он был избран, — при двадцати, однако, голосах, поданных против.[2] Имя этого короля не остановило его наместника, Климента VII, бросить против собственной родины всех немецких солдат, каких только мог он нанять в Италии. Эти варвары, опьянев от радости, воскликнули, увидев Флоренцию с высоты Апеннин: «Готовь для нас золотую свою парчу, Флоренция! Мы купим, отмерив ее копьями».[3] Армия Медичи насчитывала тридцать четыре тысячи человек; у флорентийцев было лишь тринадцать тысяч.[4]

Правительство Иисуса Христа, которое фактически было республиканским, назначило Микеланджело членом комитета Девяти, который руководил военными действиями, и, кроме того, начальником и главным прокурором фортификационных работ. Этот великий человек, предпочтя республиканскую доблесть ложному почету монархий, не колеблясь взялся защищать отечество от семьи своего благодетеля. После первого же осмотра городских укреплений он указал, что при данном положении вещей враг мог проникнуть в город. Он предвидел опасность; — глупцы обвинили его в трусости. То же самое пришлось нам наблюдать в Париже в марте 1814 года. Но забавно, что как раз тот, кто в государственном совете обвинил его в малодушии за высказанное им опасение, что Медичи могут проникнуть в город, первый же поплатился головой после их возвращения.[5]

Микеланджело покрыл город превосходными укреплениями.[6] Началась осада; молодежь рвалась в бой; но Буонарроти скоро

---

[1] Народные ораторы доказали, что за несколько лет Медичи истратили, себе на пользу, из городских средств колоссальную сумму в миллион девятьсот тысяч дукатов.

[2] Официальный титул нового короля был: Iesus Christus Rex florentini populi S. P. decreto electus. (Segni, lib. I).

[3] 24 октября 1529 г. (Varchi, 10).

[4] Повидимому, не обошлось без патриотических пожертвований; Микеланджело ссудил родному городу тысячу скудо (пятьдесят тысяч нынешних франков).

[5] Varchi, X, 293.

[6] Vauban; Nardi, 338; Varchi, lib. VIII, Ammirato, lib. XXX.

убедился, что дворяне предали Флоренцию. Он вышел через городские ворота и уехал в Венецию вместе с несколькими друзьями, с двенадцатью тысячами флоринов золотом. Там, чтобы избежать посетителей и зажить снова в желанном одиночестве, он поселился на самой глухой улице в квартале Джудекка. Но бдительная синьория узнала о его прибытии, отправила к нему с приветствиями двух своих savi и сделала ему самые выгодные предложения. Вскоре прибыли по его следам посланцы из Флоренции. В нем заговорило чувство долга; он подумал, что можно будет прогнать подлого Малатесту, и возвратился в родной свой город.

Первым его делом было защитить колокольню Сан-Миньято, важнейший пункт, сильно пострадавший от неприятельской артиллерии. За одну ночь он всю ее, сверху донизу, покрыл тюфяками, и ядра не причиняли ей больше вреда.

Все чудеса, какие только может совершить умирающая свобода, несмотря на измену вождей, были проявлены во время этой осады. Чтобы спастись, Флоренции недоставало лишь одного: террора. В течение одиннадцати месяцев, среди ужасов голода, граждане защищались так, как защищаются люди, знающие, что такое самодержавная власть. Они убили четырнадцать тысяч папских солдат и потеряли восемь тысяч своих. Под конец, прежде чем капитулировать, они хотели, по крайней мере, дать битву. Малатеста тайно сговорился с неприятельским полководцем. Биться не пришлось.

Первым пунктом капитуляции, открывшей Медичи ворота, было забвение обид. В начале только и говорили, что о милосердии и доброте. Вдруг, 31 октября, отрубили головы шести самым храбрым из граждан. Число брошенных в тюрьмы и изгнанных было огромно. [1] Тотчас послали схватить Микеланджело. Обшарили весь его дом, вплоть до дымоходов; но не такой он был человек, чтобы дать поймать себя. Он исчез, к великой досаде полиции Медичи, потратившей на его поиски несколько месяцев. [2] Медичи требовали его головы, так как приписывали ему одну фразу, вследствие ее грубоватости распространившуюся в народе. «Надо, — говорили, — снести до основания дворец Медичи и на его месте устроить ярмарку для торговли мулами» (намек на незаконнорожденность Климента VII).

---

[1] Паоло Джовио хорошо говорит об этом: «Caeterum pontifex, quod suae existimationis pietatisque fore existimabat tueri nomen quod sibi desumpserat. moderata utens ultione, paucissimorum poena contentus fuit».

«Никого не презирал я так, как ничтожных краснобаев и бесчестную знать»,—сказал Монтескье («Oeuvres posthumes», стереотипн. изд., стр. 120).

[2] Varchi, 448. Генеральный прокурор, уполномоченный папой совершать юридические убийства, назывался Баччо Валори. (Вазари, X, 115).

Этот лицемерный государь любил скульптуру; он написал из Рима, что если удастся разыскать Буонарроти и если он пообещает закончить гробницы в Сан-Лоренцо, — чтоб ему не делали никакого зла. Устав скрываться, Микеланджело спустился вниз с колокольни Сан-Николо-ольтре-Арно и под занесенным над головой лезвием террора в несколько месяцев окончил статуи в Сан-Лоренцо. Много уж лет не видел он ни молотка, ни резца. Как и надо было ожидать, начал он с небольшой статуи Аполлона, для Валори.

За год перед тем, когда обсуждался вопрос об укреплении Флоренции, дворяне заявили, что как бы ни был искусен Микеланджело, ему все же полезно было бы побывать в Ферраре, славившейся фортификационным искусством и дарованиями герцога Альфонсо.

Герцог Альфонсо принял Микеланджело так же, как все принимали в Италии этого знаменитого человека. Он рад был показывать Микеланджело свои сооружения и беседовать о их достоинствах с таким знатоком; но когда Микеланджело собрался уезжать, герцог сказал ему: «Я объявляю вас своим пленником; я слишком бы погрешил против той самой тактики, о которой мы так много с вами беседовали, если бы, случайно захватив в свои руки такого великого человека, отпустил его, ничего не взяв с него. Вы не получите обратно свободы, пока не поклянетесь, что сделаете для меня что-нибудь, — статую или картину, мне безразлично, лишь бы это было творением Микеланджело».

Буонарроти пообещал; и в виде отдыха от трудов за время осады он написал картину, изображающую любовь Леды. Дочь Фестия отдается объятиям лебедя, а в углу картины вылупливаются из яйца Кастор и Поллукс. Когда Флоренция пала, Альфонс поспешил послать одного из своих адъютантов, который был настолько ловок, что отыскал Микеланджело, но настолько глуп, что при виде картины сказал: «Только-то всего?» — «Какого вы сословия?» — спросил в ответ Микеланджело. Обиженный царедворец, желая посмеяться над Флоренцией, — крупным торговым центром, — ответил: «Я — купец». «Ну так плохо же обделываете вы здесь дела своего хозяина. С чем приехали, с тем и уезжайте!» Вскоре после этого Антонио Мини, один из учеников Буонарроти, имевший двух сестер на выданье, обратился к нему за помощью и получил в подарок эту «Леду» вместе с двумя ящиками эскизов и рисунков. Мини все это увез во Францию. Франциск I купил «Леду», которая, как все картины этого рода, погибла, без сомненья, жертвою какого-нибудь духовника.[1]

---

[1] Мне стало известно, что эта честь выпала на долю духовника министра Денуайе, при Людовике XIII. Министр отдал приказ сжечь

Картон находится в Лондоне, в кабинете господина Локка. Говорят, что Микеланджело, оставив величественный свой стиль, столь несоответствующий сюжету, приблизился к манере Тициана; сильно в этом сомневаюсь.

В Ферраре он имел случай видеть портрет герцога кисти великого венецианца и очень его хвалил. Возможно, что в этом мелком жанре он считал Тициана одним из первых.

Не буду скрывать, что Буонарроти, пока пользовался властью во Флоренции, сделал одну маленькую несправедливость. Он оспаривал у Бендинелли прекрасную глыбу мрамора размерами в девять брасов (пять метров двадцать два миллиметра). Климент VII присудил ее раньше Бандинелли. Буонарроти, всемогущий тогда, заставил отдать ее ему, хоть соперник его начал уже делать статую. Микеланджело сделал модель «Самсона, который душит филистимлянина»; но Медичи вернули мрамор Бандинелли.

ГЛАВА CLXI

СТАТУИ В САН-ЛОРЕНЦО

Не все статуи в Сан-Лоренцо были закончены. В произведеньях ужасного жанра этот пробел почти приятен. Войдя, вы видите две гробницы: одну направо, другую налево, вдоль стен капеллы. В нишах над гробницами — статуи государей. На каждой из гробниц изображены лежащими аллегорические фигуры.

Именно: спящая женщина изображает Ночь,[1] а лежащий в странной позе мужчина — День. Эти две статуи помещены тут в качестве символов всепожирающего времени. Сразу видно, что эти статуи изображают День и Ночь, наподобие Гнева и Милости или каких-нибудь других двух духовных существ разного пола. Почти всегда можно быть уверенным, что будешь зевать со скуки, когда перед тобой — Добродетели или Музы.

картину, хотя она и принадлежала казне. Его приказ в точности выполнен не был, так как в 1740 году картина, по свидетельству Мариетта, была снова обнаружена, хотя и в плачевном состоянии. Она была реставрирована и продана в Англию, где теперь ей только не хватает еще попасть в руки к какому-нибудь пуританину. И мы смеем еще требовать от наших художников греческой красоты! Деспотизм и иудейский закон нужен этой сволочи!

Картина написана была клеевыми красками. Лучше всего передан этот прелестный сюжет, если не считать картину Корреджо, в Венецианской античной группе. Не решаюсь привести описание де Броса, который, однако, нисколько не преувеличивает. Рисунки, доставшиеся Мини, попали в кабинет короля и в собрания Кроза и Мариетта.

[1] Вазари восклицает: « Chi è quegli che abbia per alcun secolo in tale arte veduto mai statue antiche o moderne così fatte?» (X, 109.)

Для их характеристики существуют лишь несколько условных аттрибутов. Это то же, что описание в музыке.

Мне все же нравится «Ночь», несмотря на ее вычурную позу, при которой сон невозможен; это потому, что она послужила для Микеланджело поводом написать стихи, полные глубокого чувства.

Однажды он увидел следующую, прикрепленную к статуе надпись:

La Notte, che tu vedi in sí dolcì atti
Dormire, fu da un angelo solpita
In questo sasso; e perchè dorme, ha vita
Destala, se no'l credi, e parliratti. [1]

Микеланджело на том же листе приписал:

Grato m'e il sonno, e più l'esser di sasso.
Mentre che il danno e la vergogna dura,
Non veder non sentir m'e gran ventura.
Però nen mi destar; deh parla basso.

Счастлива была бы Италия, будь у нее больше таких поэтов!

ГЛАВА CLXII

ВЕРНОСТЬ ПРИНЦИПУ УЖАСА

В этой ризнице всего семь статуй Микеланджело. [2] Слева — «Заря» и «Сумерки», и в нише сверху — герцог Лоренцо; это — Лоренцо, герцог Урбинский, умерший в 1518 г., подлейший человек. [3] Его статуя, — самое возвышенное, какое я только знаю, выражение глубокой мысли и гениальности. [4] Это единственный случай, когда Микеланджело позволил себе насмешку.

Тут нет ни одного преувеличенного движения, ни малейшего выставления напоказ силы: все — восхитительная естественность. Особенно хорошо движение правой руки; она небрежно опускается к бедру; голова — как живая.

---

[1] «Ночь, которую ты видишь погруженною в сладкий сон, извлечена из мрамора рукою ангела, и так как она спит, значит — она жива. Если сомневаешься в том, разбуди ее».

Ответ:

«Мне отрадно спать, и еще отраднее — быть из мрамора. Пока длится царство пошлости и тирании, не видеть и не чувствовать — высшее для меня счастье. Поэтому, не буди меня; прошу тебя, говори тихо».

Первое четверостишие принадлежит Дж. Б. Строцци.

[2] Кроме двух подсвечников.

[3] «Il più vil di quell' infame schiatta de' Medici», говорит о нем Альфьери. После Льва X эта выродившаяся семья порождала лишь глупцов и злодеев.

[4] Статуя эта поразительно напоминает молчание знаменитого Тальма.

Направо — «День», «Ночь» и «Джулиано Медичи». В двух фигурах пожилых мужчин, над гробницами, усматривают близкое подражание Бельведерскому «Торсу»; но подражание, отмеченное гением Микеланджело. «Торс» этот — вероятно Геркулес, причисленный к сонму богов и принимающий Гебу из рук Юпитера. Чтобы подчеркнуть оттенок божественности, греческий художник уменьшил рельеф всех мускулов и второстепенных частей. Переходам от выпуклых частей к вогнутым он придал особую мягкость. Все это — для того, чтобы достигнуть эффекта обратного тому, какой ставил себе целью Микеланджело.[1]

Его мысль о том, что искусство должно внушать ужас, нигде не бросается так в глаза, как в «Мадонне с младенцем», помещенной между двумя гробницами. Своим телосложеньем Спаситель напоминает Геркулеса в детстве. В том, как стремительно повернулся он к матери, чувствуется уже сила и нетерпение. Очень естественна поза Марии, наклонившейся к сыну. В складках одежды нет греческой простоты, и они отнимают слишком много внимания. Тем не менее то, что тут доведено до конца, восхитительно.

Идеальный тип младенца Иисуса еще не найден. Я продолжаю исходить из двух допущений; что Мария не знает о его всемогуществе и что Иисус не желает обнаруживать в себе божество. Иисус в Madonna alla Seggiola изображен чересчур сильным и лишен грации; это — ребенок из народа. Корреджо божественно передал глаза Спасителя, как передавал он все, в чем видна любовь; но черты лица лишены благородства. Доменикино, так мастерски писавший детей, всегда изображал их застенчивыми. Гвидо, с его уменьем передавать небесную красоту, мог бы передать выражение божественной доброты, если бы он умел изображать глаза, как Корреджо.

---

[1] Хронологические данные относительно статуй:

«Торс» был найден в Кампофьоре, при Юлии II. [а)]

«Геркулес Фарнезский, находящийся в Неаполе, — в термах Антонина, при Павле III.

«Лаокоон» — в конце понтификата Юлия II, в пристройках к термам Тита. [б)]

а) «Metalloteca de' Mercati», стр. 367, примечание Ассальти.

б) Феличе де Фреди, нашедшему его, была назначена крупная пожизненная пенсия. В те времена достаточно было отыскать античный памятник, чтобы обеспечить благостояние семьи.

«Спящая Ариадна» — при Льве X.

Микеланджело, свидетель этих открытий и того восторга, который они вызывали, сам мог бы почувствовать все обаяние новизны, если бы его властный гений самыми корнями своими не был связан с потребностью внушать людям страх, чтобы руководить ими.

В ризнице Сан-Лоренцо все,—и скульптура и архитектура,—принадлежит Микеланджело, за исключением двух статуй. Капелла не велика, хорошо содержится, достаточно освещена. Тут скорее, чем где бы то ни было, можно почувствовать гений Буонарроти. Но в тот день, когда вы полюбите эту капеллу, вы разлюбите музыку.

Микеланджело дрожал от страха, живя во Флоренции. Он чувствовал над собой руку герцога Алессандро,—молодого тирана, который неплохо начал в стиле Филиппа II, но имел глупость позволить себя убить, отправившись на мнимое свидание с одной из городских красавиц.

Люди, подобные Филиппу II, питают смертельную ненависть к авторам четверостиший, и Микеланджело никогда не выходил ночью из дому. Когда герцог послал за ним однажды, чтобы поехать с ним вместе верхом осматривать фортификационные сооружения, Буонарроти вспомнил, против кого эти сооружения были возведены, и ответил, что имеет от Климента VII приказ все свое время отдавать статуям. Счастье его, что он не был во Флоренции, когда папа умер.

Неприятности, которые так удачно отвлекли его оттуда, заключались в следующем.

Поверенные герцога Урбинского снова начали против него преследование; он явился к ответу в Рим. Климент, желая удержать его во Флоренции, оказывал ему всяческую поддержку. Для того чтобы выиграть процесс, Микеланджело в ней не нуждался, но главной заботой его было—не попасть снова во власть Алессандро. Он тайно уладил дело с поверенным герцога. Его задолженность сводилась в действительности к нескольким

Самые ранние сведения оботкрытии памятников античности в Риме содержатся в своего рода путеводителях, издававшихся для путешественников. Эти книжечки, озаглавленные «Mirabilia Romae», выпускались в свет Адамом Ротом между 1471-м и 1474-м гг. Их продавали иностранцам вместе со «Справочниками об индульгенциях», самой пустой и бесполезной книжонкой на свете.

Первые точные сведения даны в книге F. Albertino, изданной в 1510 г.: «Opusculum de mirabilibus novae et veteris Romae». Он отмечает следующие произведения, как уже известные за десять лет до смерти Рафаэля и более чем за пятьдесят до смерти Микеланджело:

Два «Колосса» в Monte Cavallo,
«Аполлон Бельведерский»,
«Венера» с надписью: Veneri felici sacrum,
«Лаокоон»,
«Торс»,
«Геркулес с ребенком»,
Статуя «Коммода» в виде Геркулеса,
Другой «Геркулес», бронзовый,
«Капитолийская Волчица», в которую ударила в Сенате молния,
«Конь Марка Аврелия».

сотням дукатов, так как он получил всего лишь четыре тысячи дукатов и оплатил из них все побочные расходы. Он признал за собой внушительный долг; папа, не выразивший никакого желания уплатить его, не мог воспрепятствовать подписанию Микеланджело договора, которым он обязывался проводить ежегодно восемь месяцев в Риме.

ГЛАВА CLXIII

ОПАСНОСТЬ ДРУЖБЫ С ГОСУДАРЯМИ

План гробницы свелся к простому мраморному фасаду, примкнутому к стене, как это можно видеть теперь в Сан-Пьетро-ин-Винколи. Но Климент VII, вместо того чтобы дать Микеланджело возможность выполнить свои обязательства, пожелал, чтоб он написал еще для Сикстинской капеллы две огромных картины: над дверью — «Свержение с неба Люцифера и его ангелов» и на противоположной стене за алтарем — «Страшный Суд».[1] Буонарроти, все еще страшась папы, только и занят был, казалось, картоном для «Страшного Суда», на самом же деле трудился в тайне над статуями.

Климент умер.[2] Едва Павел III (Фарнезе) вступил на престол, как он уже послал за Микеланджело и заявил ему: «Я хочу, чтоб все твое время принадлежало мне». Микеланджело сослался на договор, который он подписал с герцогом Урбинским. «Как! — вскричал Павел III. — Вот уже тридцать лет, как я мечтаю об этом, и теперь, сделавшись папой, чтоб я от этого отказался? Где этот договор? Дай, я его разорву!»

---

[1] Микеланджело нарисовал, говорят, «Падение Сатаны». Один сицилийский художник, который растирал ему краски, написал с этого картона фреску в капелле св. Георгия церкви Тринита-ин-Монте. [a]) Несмотря на слабое исполнение, любители все же склонялись признать рисунок Буонарроти в изображениях нагих тел, которые сыплются с неба, по выражению Вазари, X, 119.

[a]) В одной из капелл этой церкви, реставрированной е. в. Людовиком XVIII, находится сейчас, в 1817 г., «Снятие с креста» Даниэле да Вольтерра, по рисунку Микеланджело; хоть и испорченная до последней степени, эта трехсотлетняя картина все же во много раз превосходит яркостью своих красок изображения святых, написанные в той же капелле, в 1816 г., учениками Французской школы.

[2] Хронология пап:
Николай V, предшественник Медичи, 1447—1455.
Каликст III, 1455—1458.
Пий II, Эней-Сильвий, знаменитый писатель, 1458—1464.
Павел II, 1464—1471.
Сикст IV, 1471—1484.
Иннокентий VIII, 1484—1492.

Буонарроти был уже стар, и не хотел умирать, не выполнив долга по отношению к великому человеку, который его любил. Он готов уже был уехать во владения генуэзской республики, в аббатство епископа Алерпи, своего друга, и посвятить там остаток дней окончанию гробницы.

За несколько месяцев до того у него было намерение поселиться в Урбино, под покровительством герцога. Он даже отправил туда своего слугу с тем, чтобы тот купил для него дом и землю. В Италии одного покровительства законов было далеко недостаточно, чем объясняется то, что и сейчас еще приличия не возобладали над энергией.

Тем не менее, побаиваясь папы[1] и рассчитывая отделаться обещаниями, он остался в Риме.

Павел III, желая покорить Микеланджело ласкою, оказал ему великую честь, лично посетив его; он явился к нему в сопровождении десяти кардиналов: ему хотелось посмотреть на картон для «Страшного Суда» и на законченные уже статуи для гробницы.

Кардинал Мантуи, увидев «Моисея», вскричал, что одной этой статуи за глаза довольно для прославления памяти папы Юлия. Уходя, Павел сказал Микеланджело: «Я берусь устроить так, что герцог Урбинский удовольствуется тремя статуями твоей работы; а другие скульпторы сделают три остальные».

В самом деле с поверенными герцога заключен был новый договор. Микеланджело вовсе не желал однако пользоваться таким насильственным разрешением вопроса и из полученных им четырех тысяч дукатов он отдал тысячу пятьсот восемьдесят на оплату трех других статуй. Так закончилось это дело, много лет лишавшее его покоя.[2]

Александр VI, 1492—1503.

Пий III, от 22 сентября 1503 г. до 18 октября 1503 г.

Юлий II, 1503—1513.

Лев X, 1513—1521.

Адриан VI, считавший «Лаокоона» идолом, 1522—1523.

Климент VII, 1523—1534, лицемерный и слабый, навлек на Рим величайшие бедствия.

Павел III, 1534—1549, обожал своего сына, редкого наглеца, совершившего насилие над епископом и убитого в Пьянченце.

Юлий III, 1550—1555.

Маркел II, занимавший престол двадцать один день, в 1555 г.

Павел IV, 1555—1559.

Пий IV, 1559—1565.

[1] Челлини был все это время в Риме; см. о нравах общества при папе Фарнезе. Сила, которая на каждом шагу оказывалась необходимой, делала невозможным новый идеал красоты.

Челлини прекрасно переведен на английский язык.

[2] См. два письма Аннибале Каро, знаменитого переводчика «Энеиды», в которых он просит одного друга герцога Урбинского простить Микеланджело («Lettore Pittoriche», том III, стр. 133 и 145).

Художник в своих сношениях с государями должен строго ограничиваться ролью поставщика-мастера, а мастерскую свою он должен стараться основать в свободной стране; тогда власть имущие вместо того, чтобы им помыкать, сами будут у его ног. Особенно должен он стараться избегать всяких частных сношений с государем, при дворе у которого он живет. Царедворцы дорого заставят его заплатить за удовлетворение его честолюбия. Наблюдая современные нравы,—скуку, в которую погружены покровители, и безмерную низость тех, кто покровительством этим пользуется,—готов поверить, что отныне художники будут выходить только из состоятельных классов.[1]

ГЛАВА CLXIV

«МОИСЕЙ» В САН-ПЬЕТРО-ИН-ВИНКОЛИ

Юлий II избрал местом своего погребения церковь Сан-Пьетро-ин-Винколи, потому что он любил этот кардинальский титул: его носил раньше его дядя и покровитель, Сикст IV, затем он носил его сам в течение тридцати двух лет, а сделавшись папой, он последовательно наделял им своих самых любимых племянников.

«Моисей» оказал сильнейшее влияние на искусство. Смена приливов и отливов, которую так забавно наблюдать в человеческих мнениях, причиной тому, что никто уж давно его не копирует, но XIX век вернет ему признание ценителей.

Установления Ликурга просуществовали недолго. Моисеев закон, после стольких веков и такой вражды, сохранился и поныне. Из глубины своей могилы еврейский законодатель до сих пор управляет народом, насчитывающим девять миллионов; но святость, которой его облекли, отнимает у него славу великого человека.

Микеланджело оказался на должной высоте, беряcь за этот сюжет. Статуя изображает сидящего человека, одеяние его

---

[1] Grimm et Collé, passim. Единственный ныне живущий большой поэт —пэр Англии. Я отлично знаю, что энергия нашла себе теперь приют только в том классе общества, который лишен воспитанности; [a] но двухпалатная система вернет энергию всем, даже высшей аристократии, которая всюду состоит из людей, утративших собственное лицо и столь же вежливых, сколь ничтожных. Страх перед презрением делает из английских пэров ученых.

[a] Вспомните, из какого сословия происходили национальные гвардейцы, пожертвовавшие жизнью во время событий 1814 и 1815 гг. В Париже сильные страсти и героическую верность можно встретить только среди рабочих. Генералы, разбогатев, перестают сражаться.

варварское, руки и одна нога обнажены, размеры втрое превышают натуральные.

Если вы не видели этой статуи, вы не имеете понятия о возможностях скульптуры. Новая скульптура—не бог весть что. Мне думается, что, если бы ей пришлось состязаться с греками, она могла бы выставить «Танцовщицу» Кановы и «Моисея». Греки были бы поражены при виде столь новых и столь сильно действующих на человеческую душу произведений.

Несмотря на позднейшее пренебрежительное отношение к этой статуе с козлиным лицом,[1] Англия первая захотела иметь ее копию. В конце 1816 г. принц-регент приказал сделать с нее слепок. Для того чтобы рабочие могли изготовить его, пришлось немного выдвинуть статую из ниши. Художники нашли, что от перемены своего положения она выиграла, и ее так оставили.

ГЛАВА CLXV

«МОИСЕЙ» *(продолжение)*

Статуе этой посчастливилось в том смысле, что случаю было угодно установить странное соответствие между характерами художника и государя. Подобная гармония, сказавшаяся также в надгробном памятнике Марии-Христины в Вене, отсутствует в надгробии Альфиери. Италия, оплакивающая его остатки, не та Италия, в которой желал он пробудить негодование.

Направо от «Моисея»—женская фигура, больше натуральной величины, с глазами и руками, поднятыми к небу и с преклоненным одним коленом, изображающая жизнь созерцательную.

Налево—фигура, символически изображающая жизнь деятельную, внимательно смотрится в зеркало, которое держит в правой руке.

Странный образ для деятельной жизни. Впрочем в Италии уже отказались от всех этих эмблем, посредством которых старались придать статуе тот или иной иносказательный смысл. Этот отвратительный стиль господствует теперь только в Англии.[2]

ГЛАВА CLXVI

ХРИСТОС В САНТА-МАРИЯ-СОПРА-МИНЕРВА. ФЛОРЕНТИЙСКАЯ VITTORIA

Незадолго до взятия и разгрома Рима Микеланджело послал туда своего ученика Пьетро Урбано, который поставил в церкви

---

[1] Асара, Фальконет, Милиция и т. д. и т. д.
[2] Статуи в Гильдхолле.

Санта-Мария-сопра-Минерва «Христа», выходящего из гробницы и торжествующего победу над смертью.

Тут был повод для подражания грекам; евангельские слова: «Speciosus forma prae filiis hominum»[1] должны бы были привести Микеланджело к радующей взор красоте, если вообще что-нибудь могло руководить этим великим человеком. Этот «Христос», сделанный для Метелло да Поркари, римского дворянина, все еще только атлет.

Трогательное благочестие верующих заставило снабдить эту статую сандалиями из позолоченного металла. Но уже в наши дни одна из этих сандалий почти целиком исчезла под нежными поцелуями богомольцев.

По приезде во Флоренцию надо посетить большой зал в Палаццо Веккьо; там находится статуя, прозванная della Vittoria. Это статный юноша, совершенно нагой. Он типичен для манеры Микеланджело. Он высек его во Флоренции для гробницы Юлия II; его смелые и величественные формы вполне здесь уместны; они говорят о силе, которая ведет к победе. Голова мала и незначительна.

Этот юный воин попирает ногами закованного в цепи раба. Статуя эта оттеняет «Моисея», вследствие разительного с ним контраста. «Моисей»—гений, который замышляет, Vittoria—сила, которая исполняет.[2]

Две фигуры рабов, также предназначавшиеся для гробницы Юлия, служат наилучшим украшеньем зал новой скульптуры, присоединенных е. в. Людовиком XVIII к Луврскому музею.[3] Этот государь, любитель искусств, предполагает, по слухам, собрать в Лувре четыреста гипсовых слепков самых знаменитых статуй, античных и новых.[4]

---

[1] Иисус, красивейший из сынов человеческих.

[2] Есть люди, дерзающие произносить по поводу Микеланджело слово погрешности. См. главу о «Погрешностях» в «Жизни Корреджо», т. IV.

[3] Эти статуи принадлежали раньше герцогу Ришелье; они соответствуют тем, которые указаны в плане гробницы. В саду Боболи во Флоренции показывают несколько эскизов статуй, приписываемых Микеланджело.

В Брюгге, в церкви Нотр-Дам, есть «Мадонна с младенцем», из мрамора, которую молва приписывает Микеланджело. Она, вероятно, принадлежит художнику его школы. Это — добыча одного фламандского корсара, плывшего из Чивита-Веккьи в Геную.

[4] Можно было бы поручить Камуччини скопировать в Риме прекрасные картины Рафаэля и Доменикино. Г-на Жироде хорошо было бы послать копировать «Страшный суд» и Сикстинскую капеллу», а г-на Прюдона — в Дрезден, раздобывать для нас «Ночь» Корреджо, «Святого Георгия» и другие шедевры. Получился бы таким образом зал, которым глупцы, быть может, стали бы чванно пренебрегать. Но их принудили бы восторгаться хотя бы количеством скопированных картин.

МИКЕЛАНДЖЕЛО *«МОИСЕЙ»*

ГЛАВА CLXVII

ОТЗЫВ МИКЕЛАНДЖЕЛО О ЖИВОПИСИ МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ

Павел III, получив теперь Микеланджело всецело в свое распоряжение, пожелал, чтобы он работал только над «Страшным судом».

Следуя советам Фра Себастьяно дель Пьомбо, он хотел, чтобы Микеланджело писал маслом. Микеланджело ответил, что либо он вовсе не станет писать картину, либо сделает фреску, так как масляные краски пригодны только для лентяев или для женщин. Он приказал сбить со стены штукатурку, подготовленную Фра Себастьяно, сам наложил первый слой извести и приступил к работе.

ГЛАВА CLXVIII

СТРАШНЫЙ СУД

«Videbunt Filium hominis venientem in nubibus caeli cum virtute multa et maiestate»
Matth., XXIV.

Живопись, рассматриваемая как искусство, воспроизводящее пространственную глубину или магические эффекты освещения и красок, не есть живопись Микеланджело. С Паоло Веронезе или Корреджо у него нет ничего общего. Пренебрегая, подобно Альфиери, всем тем, что малозначительно и имеет характер аксесуаров, он занялся исключительно изображением человека, и притом еще не столько в качестве живописца, сколько в качестве скульптора.

Редко случается, чтобы в живописи были уместны совсем нагие фигуры. Живопись должна передавать чувства скорее при помощи взглядов и выражения человеческого лица, которые вполне в ее средствах, нежели при помощи формы мускулов. Торжество живописи — в применении ракурсов и красок при изображении одежды.

Мы не в силах больше противиться ее чарам, когда ко всем этим прелестям она еще присоединяет сильнейшее из своих очарований — свето-тень. Этот ангел производил бы холодное

Это, может быть, единственное средство спасти нашу школу. Для народа, хорошим тоном у которого считается — отсутствие жестов, необходимы Микеланджело, чтобы помешать художникам копировать Тальма. [a] См. выставку 1817 г.

[a] Надо ли доказывать, что то, что у Рафаэля божественно, на сцене показалось бы холодным?

впечатление, если бы прекрасное его тело было расположено в плане параллельном глазу и показано было целиком, но Корреджо заставляет его удаляться в ракурсе, и он производит самое живое впечатление.[1] Художники, которым картины не по силам, пишут копии статуй. Микеланджело заслуживал бы тех же упреков, что и они, если бы, подобно им, он остановился на только неприятном; но он дошел до ужасного, и, кроме того, фигуры, изображенные у него в «Страшном Суде», нигде до него не встречались.

На первый взгляд эта огромная стена, вся покрытая нагими человеческими телами, мало удовлетворяет. Такой подбор тел никогда в природе нам не встречался. Одна нагая человеческая фигура, стоящая отдельно, вполне способна передать самые высокие качества. Мы в состоянии подробно рассмотреть очертания каждой части тела и восхищаться ее красотой; вам ведь известно, что только очертания мускулов в состоянии покоя могут передать душевные свойства. В том случае, когда прекрасное нагое тело не преисполняет нас возвышенными чувствами, оно естественно возбуждает в нас сладострастные мысли. Очаровательное колебание между этими двумя состояниями души волнует нас при виде «Граций» Кановы. Без сомнения, прекрасная нагота—высшее достижение скульптуры; этот сюжет очень подходит также и живописи; но не думаю, чтобы в ее интересах было изображать одновременно более трех или четырех обнаженных фигур. Злейший враг наслаждения—непристойность;[2] кроме того, внимание, уделяемое зрителем мускулатуре, всегда идет в ущерб вниманию, которой требует к себе выражение чувств; а такое внимание к мускулатуре только и может быть холодным.[3] Обнаженная фигура, если она одна, почти наверно пробудит в нас чувства самые нежные, самые чистые; группа из нескольких обнаженных фигур содержит в себе что-то неприличное и грубое. С первого взгляда «Страшный Суд» вызвал у меня чувство, подобное тому, которое охватило Екатерину II в день ее восшествия на пре-

---

[1] «Madonna alla scodella», в верхнем левом углу картины. То же самое, еще отчетливее, в «Благовещении» Бароччо (в палаццо Сальвиати, в Риме, 1817 г.). Принцип заключается в следующем: видеть многое на малом пространстве; в цветном барельефе — наоборот.

[2] Корреджо сделал все, чего можно достигнуть в этом жанре, в своей «Леде», исчезнувшей из музея в 1814 году. Одной-двумя обнаженными фигурами больше — и получилась бы уже непристойность. Порпорати выгравировал частичную копию этой картины, находящуюся в палаццо Колонна в Риме. Из благочестивых соображений распущенные волосы прикрыли на ней грудь обнаженной девушки, плещущейся в воде.

[3] Ибо у нас есть много других способов составить себе представление о характере, кроме очертаний мускулов.

стол, когда при ее появлении в казарме гвардейского полка толпа полуодетых солдат плотно окружила ее кольцом.[1]

Но это чувство, в котором есть что-то непроизвольное, быстро исчезает, ибо рассудок напоминает, что иначе, как только так, событие совершиться не может. Микеланджело разделил свою драму на одиннадцать главных сцен.

Приблизившись к картине, замечаешь прежде всего прямо перед глазами, почти в самом центре ее, ладью Харона.[2] Налево—чистилище, затем—первая группа: мертвецы, пробужденные в прахе могил грозной трубой, сбрасывают с себя саваны и облекаются плотью. У некоторых видны еще обнаженные кости; другие, все еще под гнетом многовекового своего сна, высунули из-под земли только головы; одна фигура, совсем в углу картины, с трудом приподымает крышку гробницы. Монах, левой рукой указывающий на грозного судью,—портрет Микеланджело.

Эта группа связана с следующей посредством фигур, которые сами собой подымаются на судилище; они устремляются ввысь не все одинаково быстро,—с большей или меньшей легкостью, в зависимости от тяжести грехов, в которых им предстоит дать отчет. Чтобы показать, что христианство проникло даже в Индию, одна нагая фигура увлекает за собой к небу, с помощью четок, двух негров, один из которых одет монахом. Среди этих устремляющихся на судилище фигур второй группы выделяется одна особенно великолепная, с рукой, простертой в помощь грешнику, взор которого, при всей снедающей его тоске, обращен все же ко Христу, с каким-то проблеском надежды.

Третья группа, с правой стороны от Христа, целиком состоит из женщин, спасение которых несомненно. Лишь одна из них совершенно обнажена. И только две головы принадлежат женщинам пожилым; все говорят. Есть только одна голова, с нашей точки зрения действительно прекрасная; это—мать, которая берет под свою защиту испуганную дочь и смотрит на Христа с выражением благородной уверенности. Только и есть во всей картине, что эти две фигуры, которые не охвачены ужасом. Эта мать своим движением слегка напоминает группу «Ниобеи».

---

[1] Rulhière.

[2] Проследите это по гравюре. Вот построение картины Микеланджело.

	4	5
3	11	6
2	10	7
1	9	8

Над женщинами, четвертую группу образуют существа, к событию непричастные; это ангелы, торжественно несущие орудия страстей господних. То же самое представляет собою и пятая группа, помещенная в правом углу картины.

Под ней, слева от Спасителя, — лучшее из всего, что создал Микеланджело; это — сонм блаженных, только мужей. Выделяется фигура Еноха. Две группы изображены целующимися; это — родственники, которые узнают друг друга. Увидеться после стольких столетий, да еще только что избежав такой беды! Вполне естественно, что священники[1] осуждали этот порыв и заподозривали постыдные побуждения. Последние из святых этой группы показывают орудия своих мучений осужденным, чтобы усилить их отчаяние. Оно в эту минуту должно быть у них уже полным. В этом месте картины Микеланджело допустил странную оплошность. Св. Власий, показывая осужденным что-то в роде грабель, — повидимому орудие своих мучений, — наклоняется над св. Екатериной, которая первоначально была совершенно обнажена, и с живостью к ней оборачивается. Даниэле да Вольтерра специально было поручено одеть св. Екатерину и повернуть голову св. Власия к небу.

Седьмой группы одной было бы достаточно, чтобы воспоминание о Микеланджело навеки врезалось в память самому равнодушному зрителю. Никогда ни один художник не создал подобного, и никогда не было зрелища ужаснее, чем это.

Это — несчастные осужденные, влекомые на муки ангелами преисподней. Буонарроти перевел на язык живописи мрачные образы, некогда запечатлевшиеся в его душе под влиянием пламенного красноречия Савонаролы. Он выбрал по одному примеру для каждого из смертных грехов. Скупость сжимает в руке ключ, Даниэле да Вольтерра отчасти замаскировал ужасное наказание за один грех, крайнее изображение справа, у самой рамы. Увлеченный своим сюжетом, взвинтив свое воображение непрерывными размышлениями, длившимися восемь лет, об этом столь ужасном для верующего дне, Микеланджело, вознесшись до роли пророка и помышляя лишь о своем спасении, вознамерился наказать как можно убедительнее тот порок, который особенно был тогда в моде. Ужас этого наказания, доведен, мне кажется, до истинно возвышенного в этом жанре.

Один из осужденных на муки хотел, повидимому, убежать. Его тащат два демона, и огромный змей терзает его. Он схватился за голову. Это — образ ужасающего отчаяния. Одной этой группы довольно было бы, чтобы обессмертить художника. Ни на что подобное нет намека ни в античном, ни в новом

---

[1] XV век.

искусстве. Я знаю женщин, у которых целую неделю стоял перед глазами этот образ, смысл которого им был разъяснен. Нет надобности говорить о качестве исполнения. Нас отделяет от Микеланджело огромность этого грубого совершенства. Человеческое тело, переданное на этой картине в ракурсах и в самых невероятных положениям, способно навсегда привести любого художника в отчаяние.

По замыслу Микеланджело все осужденные, чтобы попасть в ад, должны переправиться туда на ладье Харона; мы видим, как их высаживают. Харон, с пылающими от гнева глазами, гонит их из своей лодки ударами весла. Демоны хватают их как попало. Замечательна одна фигура, охваченная судорогами страха: бес тащит ее, вонзив ей в спину изогнутые вилы.

Минос отдает распоряжения. Это—портрет мессера Биаджо.[1] Он указывает пальцем то место, которое предназначено несчастному посреди огня, виднеющегося в отдалении. Но у мессера Биаджо—ослиные уши; он помещен, не без умысла, прямо под картиной наказания за один постыдный порок. Его фигура отличается всею низостью, допустимой в столь ужасном сюжете; змея, дважды обвившись вокруг его тела, жестоко жалит его и указывает на тот путь, который привел его в ад.[2] Найти тип этих демонов столь же почти было трудно, как найти тип Аполлона; но он гораздо сильнее трогал сердце христиан XV века.

Пещера налево от лодки Харона изображает чистилище, где осталось только несколько бесов, горюющих, что им некого больше мучить. Последние очистившиеся грешники уведены оттуда ангелами. Они уходят, несмотря на все усилия демонов их удержать; Микеланджело образовал из них две великолепные группы.

Над ужасным кормчим—группа из семи ангелов, которые пробуждают от сна усопших звуком грозной трубы. С ними несколько учителей церкви; им дано повеление показывать осужденным тот закон, который их осуждает, а только что воскресшим—устав, согласно которому их будут судить.

Мы дошли, наконец, до одиннадцатой группы. Иисус Христос представлен там в то мгновение, когда он произносит свой страшный приговор. Безмерный ужас леденит всех, кто его окружает. Мадонна отвернулась и содрогается. С правой стороны — величественная фигура Адама. Полный того эгоистичного страха, который люди испытывают в минуту опасности,

---

[1] Одного из критиков Микеланджело. См. ниже, гл. CLXXII.

[2] Имя этого церемониймейстера, может быть, дало бы ключ к объяснению действий св. Власия.

он совсем не думает о всех этих существах, своих детях. Сын его Авель схватил его за руку. Около левой его руки виднеется один из тех допотопных патриархов, которые возраст свой измеряли столетиями; глубокая старость мешает ему держаться прямо.

Слева от Христа св. Петр, верный робкому своему нраву, поспешно показывает спасителю вверенные им когда-то ему ключи от небесного царства, в которое он сам боится теперь не быть допущенным. Моисей, законодатель и воин, пристально смотрит на Христа, столь же внимательно, как и бесстрашно. Святые, расположенные выше, замечательно естественным и правдивым жестом простирают руки, как мы это делаем, услышав о каком-нибудь страшном событии.

Пониже Христа св. Варфоломей показывает ему тот нож, которым содрана была с него кожа. Св. Лаврентий прикрывается решеткой, на которой он испустил дух. Женщина, помещающаяся под ключами св. Петра, словно укоряет Христа за его строгость.

Христос — здесь совсем не судья: это — враг, с наслажденьем карающий своих врагов; жест, которым он сопровождает свое проклятие, полон такой силы, словно он хочет метнуть копье.

ГЛАВА CLXIX

СТРАШНЫЙ СУД *(продолжение)*

Посреди одиннадцати главных групп разбросано несколько фигур в более удаленном от зрителя плане; например, над выходящими из земли мертвецами — две устремляющиеся на суд фигуры.

Фигуры в трех нижних группах — размерами в шесть футов каждая. Фигуры, окружающие Иисуса Христа, — в одиннадцать футов. Ангелы, увенчивающие собой картину, имеют всего только шесть футов.[1]

Из одиннадцати сцен этой великой драмы только три происходят на земле. Восемь остальных совершаются на облаках, на различном расстоянии от глаза зрителя. Персонажей всего счетом триста; в картине пятьдесят футов в высоту и сорок в ширину.

У колорита нет, конечно, ни блеска, ни точности венецианской школы; он далеко не лишен, однако, известных достоинств и в начале отличался, должно быть, большой гармонией. Фигуры выступают на яркоголубом фоне неба. В тот

---

[1] Написано и измерено в Сикстинской капелле, 23 января 1817 года. 34 года.

великий день, когда должно быть видно столько людей, воздух должен быть очень чист.

Фигуры в нижней части картины — наиболее законченные. Трубящие ангелы выписаны так же тщательно, как в станковой живописи, на кратчайшем расстоянии от глаза. Последователей Рафаэля особенно пленял ангел посередине, с протянутой левой рукой. Он весь словно надулся. Оценено было и преодоление трудностей в изображении Адама, который, хоть и наделен прекрасно развитой мускулатурой, все же обнаруживает ту глубокую старость, который достиг этот первый из людей. Кожа спадает с него.

Сюжет «Страшного Суда», подобно всем сюжетам более чем с восемью или десятью персонажами, мало пригоден для живописи. Кроме того, он представляет еще особое неудобство: надо было изобразить огромное число персонажей, которым ничего другого не остается делать, как только слушать; Микеланджело блестяще преодолел эту трудность.[1]

Ни один человеческий глаз не в состоянии отчетливо охватить всю картину в целом. Следовало бы, чтоб какой-нибудь государь, покровитель искусств, заказал с нее копию в виде панорамы.

Глубоко поэтическая трактовка этого сюжета у Микеланджело значительно превышает холодное дарование наших художников XIX столетия. Они с презрением отзываются о его картине, и они были бы лицемерами, если бы отзывались иначе? Нельзя заставить почувствовать, и потому отвечать на их критику я не стану. Она обычно доходит у них до брани, потому что их раздражает какое-то ощущение величия, проникающее даже в их черствые сердца. У Буонарроти все действующие лица обнажены; как можно было изобразить их иначе? Цуккери написал во Флоренции картину «Суда» с одетыми персонажами: она просто смешна, Синьорелли в Кортоне написал другую, где персонажи полуодеты, что уже лучше.

Так как великие мастера, создавая свой идеальный образ, опускают некоторые подробности, художники-ремесленники обвиняют их в том, что не видят этих подробностей. Молодые ваятели в Риме[2] питают самое искреннее презрение к Канове. Один из них доставил мне огромное удовольствие, сказав

[1] Я не настолько искушен в богословии, чтобы разрешить одну трудность, которая могла повлиять на размещение сцен у Микеланджело. Страшный Суд, по-моему, не более как церемония. Это — суд лишь для тех, кто умер сейчас вследствие кончины мира. А все остальные грешники уже давно знают свою участь, и она удивить их не может. Так как чистилище отныне упразднено, то души, не вполне очистившиеся, идут, вероятно, в ад.

[2] В 1817 г. (Примечание сэра В. И.).

следующие: «Канова не умеет изображать человека». Поместите в галлерее, среди двадцати античных статуй, две статуи Кановы — и вы увидите, что публика будет останавливаться перед статуями Кановы. Произведения античности, наоборот, кажутся холодными.

Книги о живописи полны указаний на недостатки Микеланджело.[1] Менгс, например, осуждает его открыто; но прочитавши его критику сравните «Моисея» Менгса в зале Папирусов и «Моисея» в Сан-Пьетро-ин-Винколи. Тут мы находимся на одном из тех горных перевалов, которыми навсегда разделены между собой гений и чернь. Не поручусь, что многие из художников не отдают предпочтения «Моисею» Менгса из-за ракурса руки. Разве возможно, чтобы люди с вульгарным вкусом не испытывали восторга перед тем, что вульгарно?

Чтобы не пропустить ничего в этой главе, приведу главнейшие критические отзывы. Впрочем, каждый прав по-своему; надо только подсчитывать голоса.

Живописцы-ремесленники утверждают, что суставы у фигур Микеланджало недостаточно гибки и кажутся созданными только для того положения, которое он им придает. Его тела слишком изобилуют округлыми формами. Мускулы слишком мясисты, что мешает уловить в фигурах движение. В руке, согнутой так, как, например, правая рука у Христа, мышцы разгибающие, приводящие в движение предплечье, вздуты так же, как и мышцы приводящие, так что судить по их форме о движении нельзя. Мускулов в спокойном состоянии у фигур Микеланджело нет. Он лучше, чем кто бы то ни было, знал положение каждого мускула, но он не придал им их действительной формы. Сухожилия у него слишком мясисты и мощны. Кисти рук — неестественной формы. Любимый его тон — красный; некоторые даже утверждают, что у него совсем нет светотени. Контуры его фигур резки, распадаются на небольшие части. Пальцы — неестественной формы.[3] Все эти так называемые недостатки были для Микеланджело тем привлекательнее, что являлись прямой противоположностью робкой и кропотливой манеры, дальше которой до него искусство не шло; он созидал идеал. Отвращение к холодному и пошлому стилю привело Корреджо к ракурсам, а Микеланджело — к необычайным позам. Таким же образом потомство упрекает нас за чрезмерную ненависть в тирании: оно не ощутит, подобно нам, всей сладости последних десяти лет.

---

[1] См. Milizia (в переводе Pommereul'я), Azara, Mengs.
[2] Сравните «Гладиатора» с «Аполлоном».
[3] См. веки у «Паллады» из Веллетри.

Охотно признаю, что ангел, заносящий правую ногу на крест (в четвертой группе), наделен движением, которое могло быть внушено лишь отвращением к пошлому стилю.

Это отталкивает нас тем более, что XIX веку свойственно стремление к сильным чувствам, передаваемым однако простыми средствами. Все вычурное, перегруженное прикрасами, сразу же кажется нам ничтожным. Величественность архитектурного стиля Микеланджело отчасти затенена этим недостатком.

Чернь упрекает Микеланджело и Корреджо в совершенно противоположных недостатках, а между тем ответ ей должен быть в обоих случаях один.

ГЛАВА CLXX

«СТРАШНЫЙ СУД» (*продолжение*)

Мне помнится, что в Париже нет ни одной статуи Микеланджело.[1] Вполне понятно. Но так как эта страна сумела все-таки породить Лесюера, почувствовавшего, что такое грация, не будучи итальянцем, я скажу поэтому юноше, способному, быть может, чувствовать, что срисовывание и выравнивание в виде барельефа статуй еще не есть живопись: «Изучайте гравюру «Страшного суда», сделанную Мецом;[2] она начерчена стеклом, до последней степени точно. Следовательно, она передает не замысел Микеланджело, но только то, что Даниэле да Вольтерра с разрешения цензуры мог в нем оставить. Гравюра, воспроизводящая у г. Меца картину в целом, передает рисунок Буонарроти. А еще лучше, возьмите маленькую гравюру,[3] сделанную до исправлений Даниэле да Вольтерра. Вот противоядие холодному театральному стилю, подобно тому, как пребывание в Венеции — единственное для нас средство избавиться от серого землистого колорита».

ГЛАВА CLXXI

СУЖДЕНИЯ ИНОСТРАНЦЕВ О МИКЕЛАНДЖЕЛО

Как Моцарт в статуе «Дон-Жуана», так и Микеланджело, стремясь внушить ужас, собрал все что есть отталкивающего[4] во всех элементах живописи: в рисунке, в колорите, в свето-

---

[1] За исключением двух «Рабов» (оставшихся незаконченными) в Лувре

[2] Рим, 1816 г., 240 франков. Заключить ее в альбом.

[3] На ней значится подпись: «Apud Carolum Losi». Медная доска принадлежит (в 1817 г.) г-ну Мельместеру, автору очаровательных копий с рафаэлевских Loggie, — человеку, который на редкость хорошо понимает рисунок великих мастеров.

[4] За исключением того, что внушает презрение.

тени, — и, тем не менее, он сумел овладеть вниманием зрителя. Можно себе представить, что только было говорено людьми, явившимися оценивать его с точки зрения законов изнеженного стиля или античного идеала красоты. Это то же, что наши Лагарпы, оценивающие Шекспира.

Один очень уважаемый во Франции писатель, г-н Фальконет, знаменитый скульптор, дойдя до «Моисея», восклицает, обращаясь к Микеланджело: «Ну, и мастер же ты, дружище, принижать великие вещи». И прибавляет, что, в конце концов, этот хваленый «Моисей» гораздо больше похож на каторжника с галеры, чем на вдохновенного законодателя.

Г-н Фюсли, писавший об искусстве со всемгл убокомыслием уроженца Берна, говорит:[1] «Все художники изображают своих святых стариками — конечно, потому, что преклонный возраст они считают необходимым условием для святости, и там, где величественный и достойный вид им не по силам, они заменяют его морщинами и длинными бородами. Пример этого — «Моисей» в церкви Сан-Пьетро-ин-Винколи работы Микеланджело, который пожертвовал красотой ради анатомической точности и своей страсти к впечатлению ужаса или, вернее, грандиозности. Нельзя удержаться от смеха, когда читаешь начало описания этой статуи у рассудительного Ричардсона: Так как эта вещь очень знаменита, то нельзя сомневаться, что она очень хороша. Если справедливо, что Микеланджело изучал руку знаменитого сатира виллы Лодовизи, несправедливо считающегося античным, то весьма вероятно, что он изучал также и его голову с целью придать ее характер своему «Моисею»: ибо обе головы, как говорит сам Ричардсон, похожи на голову козла. Безусловно, в этой статуе, взятой в целом, есть что-то чудовищно великое, чего у Микеланджело не отнимешь; это была буря, предвещавшая ясные дни Рафаэля».

Знаменитый кавалер Асара, считавшийся в прошлом веке человеком любезным и, однако же, писавший со всей заносчивостью педанта, говорит:

«Микеланджело за всю свою долгую жизнь не создал ничего ни в скульптуре, ни в живописи, ни, может быть, даже в архитектуре, что имело бы целью доставить наслаждение или дать почувствовать красоту, — вещь ему неведомую, — но всегда руководился единственно лишь желанием выставить напоказ свое мастерство. Он считал, что владеет величественным стилем, а на самом деле стиль у него был самый мелочный, самый, может быть, грубый и неуклюжий. Его искривленные тела

---

[1] Письма Винкельмана, том II.

многих приводили в восторг, но достаточно бросить взгляд на его «Страшный суд», чтобы увидеть, до каких пределов может дойти нелепость в картине».[1] Винкельман тоже, наверно, написал о Микеланджело что-нибудь подобное, но я не могу его процитировать, потому что никогда не читал этого писателя.

Рассказывают, что знаменитый Джошуа Рейнольдс, единственный, кажется, настоящий художник у англичан, отличался странной чертой. Он открыто заявлял о своем величайшем восхищении Микеланджело. На портрете, который он послал во Флоренцию, для залы автопортретов, он изобразил себя со свитком в руках, на котором можно прочесть: «Dissegni dell'immortal Buonarotti». Напротив, всю свою жизнь, как в разговоре, так и в своих сочинениях, он проявлял крайнее пренебрежение к Рембрандту, а между тем он сложился, как художник, исключительно под влиянием этого великого живописца, тогда как Микеланджело он никогда и ни в чем не подражал; и после его смерти оказалось, что все принадлежавшие к его собранию картины голландского мастера — превосходные подлинники, а все, что он имел из произведений Микеланджело, — копии, да притом еще очень плохие.

Я понимаю, что ни в Голландии, ни в Германии, с их туманами и придирчивыми властями, почувствовать Микеланджело невозможно. Но англичане меня удивляют; самый из всех энергичный народ должен бы почувствовать самого энергичного из художников.

Правда, что англичанин перед лицом величайших опасностей любит щегольнуть своим хладнокровием. Вдобавок, не говоря уже о том, что нет у него ни времени, ни необходимого достатка,[2] чтобы заниматься такими пустяками, как искусство, он еще отравлен сейчас каким-то стремлением к живописности, а такого рода книги задерживают обычно

---

[1] «Сочинения Менгса», римское изд., стр. 108. Можно казаться манерным, будучи на деле естественным; таковы Петрарка и Мильтон. Они так мыслили. Чем больше старались они выразить свои чувства, тем более чувства эти кажутся нам вычурными.

Микеланджело затратил более двенадцати лет на изучение мускулатуры со скальпелем в руках. Один раз он чуть не погиб смертью Баши.

[2] Климат и вынужденная привычка к благоразумию — причиной тому, что многие из англичан не чувствуют музыки; многие также лишены способности чувствовать живопись. См. очаровательные нелепости г-на Роско по поводу Леонардо да Винчи («Жизнь Льва X», IV, глава XXII). Они называют гримасами свойственную южным народам экспрессию (Уорден). Англичане слишком горды, — подобно тому, как французы слишком тщеславны, — чтобы понять иностранца.

развитие народа лет на пятнадцать — двадцать. Англичане питают склонность к меланхолии и готике, что есть признак хорошего вкуса, так как она внушена им климатом; но она надолго делает недоступной несокрушимую силу Микеланджело. В конце концов, только у женщин в Англии есть время заниматься искусством, и притом они пишут только гуашью или акварелью.

Так как народ этот все еще обладает достатком крупной фирмы, приближающейся к банкротству, ему следовало бы этим воспользоваться и собрать в Лондоне пять или шесть произведений Микеланджело; это сразу же избавило бы величайший в Европе город от присущего ему в целом какого-то оттенка однообразия и бесцветности.[1]

Но все же она должна, рано или поздно, понять Микеланджело, — эта нация, для которой написаны и которая прекрасно чувствует следующие слова Макбета:

I have almost forgot the taste of fears:
The time has been, my senses would have cool'd
To hear a night-shriek; and my fel of hair
Would at o dismal treatise rouse and stir
As life were in't: I have supp'd full with horrors;
Direness familiar to my slaught'rous thought
Cannot once start me. — Wherefore was that cry?[2]

«Макбет», акт V.

ГЛАВА CLXXII

ВЛИЯНИЕ ДАНТЕ НА МИКЕЛАНДЖЕЛО

Мессер Биаджо, церемониймейстер Павла III, сопровождавший его при осмотре наполовину оконченного «Страшного суда», сказал его святейшеству, что такое произведение было бы более уместно в трактире, чем в папской капелле. Едва удалился папа, как Микеланджело по памяти написал портрет мессера Биаджо и поместил его аду в образе Миноса. Грудь ему, как мы видели, обвил несколько раз ужасный змеи-

---

[1] Выставка 1817 г. показывает, что английская школа должна вскоре народиться. Боюсь только, успеет ли Министры отвечают тиранией на требования реформы, которые с каждым днем становятся все более обоснованными; пожалуй, там будет революция.

[2] У англичан есть еще одна черта вкуса, сближающая их с Микеланджело. Поразительное величие прекрасных деревьев, в изобилии встречающихся у них в сельских местностях, компенсирует, на мой взгляд, всю невыгодность их положения в отношении искусства.

Во Франции не имеют понятия об этих почтенных дубах, многие из которых видели Вильгельма Завоевателя.

ный хвост.[1] В ответ на настойчивые жалобы церемониймейстера Павел III сказал в точности следующее:

«Вы знаете, мессер Биаджо, что я получил от бога полноту власти на небе и на земле; но в аду я не имею никакой силы; поэтому так уж и оставайтесь».

Всякие придиры не упустили случая сделать Микеланджело замечание: «Вы поместили в аду Миноса и Харона».[2]

Такое смешение издавна допускалось церковью. В заупокойной мессе упоминаются Тартар и Сивиллы. Во Флоренции уже два века как во всем, что касается ада, Данте был своего рода пророком. 1 марта 1304 года народ решил доставить себе удовольствие и посмотреть на ад. Русло Арно стало преисподней. Разнообразнейшие пытки, придуманные мрачным воображением монахов или поэта, — озера кипящей смолы, огонь, лед, змеи, — испробованы были на живых людях, вопли и корчи которых доставили зрителям одно из самых полезных для религии раз. влечений.

Нет ничего удивительного, что Микеланджело, в согласии с обычаями своей страны, не исчезнувшими и поныне, сам увлеченный, к тому же, поэмой Данте, представлял себе ад так же, как и он.

Гордый дух обоих этих людей вполне сходен.[3]

Если бы Микеланджело написал поэму, он создал бы графа Уголино, точно так же как Данте, будь он скульптором, создал бы «Моисея».

Никто сильнее Данте не любил Вергилия, и ничто так мало не напоминает «Энеиду», как «Ад». Микеланджело глубоко поражен был античным искусством, и ничто так не противоположно ему, как собственные его произведения.

Оба они предоставили черни грубое внешнее подражание. Они прониклись принципом: создать то, что наиболее отвечает вкусам моего века. Для итальянца XV века не

---

[1] У Данте сказано:

Stavvi Minos orribilmente, e ringhia
Esamina le colpe nell' entrata;
Giudica e manda, secondo ch' avvinghia.
Dico, che quando l'anima mal nata
Gli vien dinazi, tutta si confessa:
E quel conoscitor delle peccata
Vede qual luogo d'inferno è da essa;
Cignesi con la coda tante volte,
Quantunque gradi vuol che giù sia messa.

Inferno, c. V.

[2] Caron demonio con occhi di bragia
Loro accennando, tutte le raccoglie,
Batte col remo qualunque s' adagia.

Inferno.

[3] Письмо Данте к императору Генриху, 1311 г.

было ничего ничтожнее головы «Аполлона», как в XIX веке для француза нет ничего ничтожнее Ксифареса.

Подобно Данте, Микеланджело не доставляет удовольствия, но пугает, угнетает воображение грузом страдания: уже нет больше сил быть мужественным, горе овладело душой всецело. После Микеланджело вид самого обыкновенного пейзажа очарователен; он выводит из состояния подавленности. Впечатление достигает такой силы, что почти причиняет страдание; по мере того, как оно ослабевает, оно начинает доставлять удовольствие.

Подобно образам Данте, вид фрески Микеланджело в сердце узника надолго вселил бы ужас. Это — противоположность музыки, которая смягчает даже сердца тиранов.

Подобно тому, что мы видим у Данте, сюжет, избираемый Микеланджело, почти всегда лишен величия и тем более красоты. Что может быть заурядней, в армии, случая, когда публичная девка убивает неосторожного, оставшегося у ней на ночь? Но его сюжеты мгновенно становятся возвышенными, благодаря той силе выразительности, которую он придает им. Юдифь уж не Жак Клеман, она уже Брут.

Подобно Данте, Микеланджело сообщает свое собственное духовное величие тем предметам, которым позволяет волновать себя и которые затем он изображает, а не заимствует это величие у них самих.

Подобно Данте, он обладает стилем, строгость которого остается в искусстве непревзойденной и который наиболее противоположен стилю французскому. Он полагается на свой талант и на восторг перед ним. Глупец испуган, наслаждение порядочного человека от этого возрастает. В его сердце этот мужественный талант пробуждает симпатию.

Под впечатлением Микеланджело, как под впечатлением Данте, душа леденеет от избытка серьезности. Отсутствие всяких риторических приемов усиливает это чувство. У нас перед глазами — лицо человека, который только что увидел что-то ужасное.

Данте рассчитывает возбудить интерес у людей, которые ему кажутся несчастными. Он не описывает ничего внешнего, как это делают французские поэты. Единственный его прием состоит в возбуждении сочувствия к тому, что он переживает сам. То, что он нам показывает, никогда не самый предмет, но впечатление, вызванное этим предметом в его душе.[1]

Одержимый священным неистовством, подобно ветхозаветному пророку, Микеланджело с гордостью отвергает всякую симпатию. Он говорит людям: «Подумайте о самих себе, вот бог Израиля в гневе своем».

---

[1] «E caddi come corpo morto cade». (Dante.)

Некоторым удавалось в рисунках довольно хорошо передать Гомера или Вергилия. Все гравюры к Данте, какие я только видел, до последней степени смехотворны.[1] Это потому, что для этого требуется сила, а она теперь большая редкость.

Микеланджело читал великого художника средних веков в издании in-folio, с комментариями Ландино, с полями в шесть дюймов. Сам того не замечая, он зарисовал пером на этих полях все, что поэт развертывал перед его взором. Этот том погиб в море.

ГЛАВА CLXXIII

«СТРАШНЫЙ СУД» (*окончание*)

Работая над «Страшным Судом», Микеланджело упал со своих подмостков и сильно расшиб себе ногу. Он заперся у себя и не желал ни с кем видеться. Когда случай привел к нему Баччо Рентини, знаменитого врача, почти столь же своенравного, как его друг, все двери оказались на запоре. Так как нельзя было ни от кого добиться ответа,—ни от слуг, ни от соседей,—Рентини спустился с большим трудом в погреб и, с неменьшим трудом поднявшись обратно наверх, попал наконец к Буонарроти, которого нашел запершимся у себя в комнате и решившимся так там и умереть. Баччо не захотел его покинуть, насильно оказал ему медицинскую помощь и вылечил его.

Микеланджело потратил на «Страшный Суд» восемь лет и открыл его для осмотра в день рождества, в 1541 г.; ему тогда было шестьдесят семь лет.[2]

В Неаполе находится произведение, которое очень облегчает изучение этой огромной, закоптевшей от свечей картины. Это—очень удачный эскиз; рисунок приписывают самому Буонарроти и считают, что краски положены под его наблюдением его другом Марчелло Венусти. Фигуры размерами не велики, меньше чем в одну пядь, но, несмотря на это, прекрасно сохраняют свой величественный и грозный характер. Эта любопытная картина отличается такой свежестью красок, как если бы она была написана в наши дни. Ей теперь нет цены, когда подлинник так пострадал.

Меня уверяют, что семейству Колонна в Риме принадлежит вторая копия работы того же Венусти.

---

[1] Например, «Граф Уголино» Джошуа Рейнольдса.

[2] Аретино, большой умница, оппозиция средним векам, сообщил Микеланджело свои замечания относительно его «Страшного Суда» и поддерживал с ним переписку. «Письма Аретино», т. I, стр. 154; II, 10; III, 45; IV, 37.

ГЛАВА CLXXIV

ФРЕСКИ В КАПЕЛЛЕ ПАВЛА

Павел III, соорудив новую капеллу рядом с Сикстинской (1549 г.), поручил расписать ее гениальному человеку, который ему служил. Туда заходят посмотреть остатки двух больших фресок «Обращение св. Павла» и «Распятие св. Петра». Восемь или десять раз в году в этой капелле служат сорокачасовые мессы, с множеством зажженных свечей. Мне удалось рассмотреть только белого коня апостола Павла. Надо поторопиться снять с этих картин копии.[1]

Это была последняя работа Микеланджело, которому, как он сам говорил, стоило большого труда довести ее до конца. Ему было семьдесят пять лет. Это уже не тот возраст, чтобы заниматься живописью, а тем более фресковою. В Неаполе показывают несколько картонов к этим двум картинам.

ГЛАВА CLXXV

МАНЕРА РАБОТАТЬ

В одной книге XVI века мы читаем: «Могу сказать, что видел Микеланджело, когда ему было за шестьдесят, тощего, далеко по виду не силача; но за четверть часа работы осколков самого твердого мрамора у него вылетало из-под руки столько, сколько не могли бы отбить в час трое молодых, здоровеннейших скульпторов,—вещь, которой трудно поверить тому, кто не видел этого сам. Он работал с такой стремительностью, с таким бешенством, что каждую минуту глыба грозила разлететься в куски. С каждым ударом летели на землю осколки в три или четыре пальца толщиной, и его резец проходил так близко от линии контура, что если бы осколок отбит был чуть-чуть подальше, все бы погибло».[2]

Опаленный представшим ему видением красоты и боясь его потерять, этот великий человек словно разъярялся на мрамор, который скрывал в себе его статую.

Нетерпение, стремительность, сила, с которой он набрасывался на мрамор, были, должно быть, причиной тому, что он слишком выделял подробности. Этого недостатка в его фресках я не нахожу.

---

[1] Но ни на что больше нет денег. Я видел только трех работников в Кампо Ваччино, и сто восемнадцать в Помпее, вместо пятисот, которыми располагал там Иоахим (февраль 1817 г., В. И.).

[2] Blaise de Vigenère, «Image de Philostrate», стр. 855, примечания.

Каждый день, прежде чем приступить к росписи потолка в Сикстинской капелле, он должен был переносить на штукатурку точные контуры, нарисованные им раньше на картоне. Вот два этапа в работе, исправляющие погрешности, которые проистекают в ней от нетерпения.

Вы ведь помните, что в фресковой живописи художник ежедневно приказывает наложить то количество штукатурки, которое он предполагает заполнить; на этот ее еще сырой слой он наносит иглой, следы которой видны в капелле св. Павла, контуры своего рисунка. Таким образом, импровизировать в фресковой живописи нельзя, нужно сначала проверить по картону впечатление от всей вещи в целом.

Что касается статуй, нетерпение часто заставляло Буонарроти ограничиваться небольшой моделью из воска или из глины. В отношении деталей он полагался на свой гений. Буонарроти — говорит Челлини, — испробовав на деле оба метода, а именно изготовление статуй из мрамора по моделям такой же величины, как статуи, и по моделям значительно меньших размеров, в конце концов убедился в огромной разнице между ними и решил применять первый способ. В этом я имел случай убедиться, наблюдая как он работал над статуями в Сан-Лоренцо». [1]

Канова делает статую из глины. Его помощники снимают слепок из гипса, по которому делают копию статуи из мрамора. Материальная сторона искусства сведена тут к тому, чем должна быть; то есть великий художник нашего времени так мало обременен ручным трудом, что за год в состоянии сделать двадцать или тридцать статуй.

Не знаю, окажет ли гравирование по камню ту же услугу Моргенам и Мюллерам.

ГЛАВА CLXXVI

КАРТИНЫ МИКЕЛАНДЖЕЛО

Их очень мало. Он презирал этот великий жанр. Почти все, которые ему приписываются, написаны его подражателями, по его рисункам. Молчание Вазари и недостаточное терпение самого Микеланджело равно свидетельствуют об этом.

Некоторые, в лучшем случае, сделаны были у него на глазах. Можно обнаружить распределение красок, приближающееся к его манере. Тогда это работы Даниэле да Вольтерра или Фра Себастьяно, лучших его подражателей. Подлинники этих картин были, должно быть, скопированы либо фламандскими

---

[1] «Трактат о скульптуре».

мастерами, либо итальянцами разных школ, в чем убеждает несходство колорита. Так написаны были картины на следующие сюжеты: «Спящий младенец Иисус», «Молитва в Гефсиманском саду» и «Снятие с креста». Чаще других встречающаяся в галлереях картина Микеланджело—«Иисус, умирающий на кресте»; откуда—басня о человеке, которого будто бы распял Буонарроти. Нередко встречаются св. Иоанн и Мадонна, а иногда—два ангела, собирающие кровь спасителя.

Лучшее из его распятий—в Каза Кьяпнини, в Пьяченце. Болонья имеет их три—в собраниях Капрара, Бонфильоли и Бьянкани.[1] Фра Себастьяно, живописец венецианской школы, которого Микеланджело любил за его отличный, подчас даже возвышенный колорит, написал в Риме, по его рисункам, «Бичевание» и «Преображение».[2] Это было в те времена, когда Рафаэль заканчивал последнюю свою картину; как передают, мастер из Урбино, узнав, что Микеланджело предоставляет в распоряжение Фра дель Пьомбо свои рисунки, выразил свою благодарность великому художнику за то, что он считает его достойным с ним состязаться. Фра Себастьяно написал «Снятие с креста», которое находится в церкви св. Франциска, в Витербо.

Он воспроизвел свое «Бичевание», находящееся в Риме, для одного монастыря в Витербо; и, наконец, в Картузианском монастыре в Неаполе путешественник, любуясь красивейшим в мире видом, может увидеть третий вариант все того же «Бичевания», который приписывают самому Буонарроти.

Венусти, по его рисункам, написал два «Благовещения», «Лимбы» палаццо Колонна и «Иисуса на Голгофе» палаццо Боргезе, не считая еще прекрасного «Страшного Суда» в Неаполе. Франко написал «Похищение Ганимеда», перешедшее в Берлин вместе с галереей Джустиниани. Чудесно показана тут мощь орла и испуг юноши; у крыльев орла нет той нелепой несоразмерности с тяжестью, которую он поднимает, как в маленькой античной группе в Венеции.[3] Но, с другой стороны, чудесно переданное в античном творении выражение лица юноши и влюбленность орла тут совершенно отсутствуют. Нежные чувства представлены только грустным видом верной собаки Ганимеда, которая смотрит на уносящегося ввысь хозяина.

Понтормо написал «Венеру и Амура» и «Явление Христа»,—сюжет, повторенный для Читта ди Кастелло, после того как Микеланджело сказал, что лучше сделать не мог бы никто.

---

[1] Боттари дает перечень этих распятий. Я нашел некоторые из них галлереях Дориа и Колонна в Риме.

[2] Сан-Пьетро-ин-Монторио.

[3] В большом зале Совета, на Пьяцетте, 1817 г.

Сальвиати и Буджардини написали немало картин по его рисункам. И в следующем столетии художники нередко к ним обращались.

Говорят, что в соборе Бургоса есть одно «Святое семейство» Буонарроти.[1] Я говорил о другом, которое находится в флорентийской галерее и подлинность которого бесспорна. Оно написано клеевыми красками, и, хотя колорит бледен, картина производит впечатление хорошо сохранившейся. У Мадонны на ней такой вид, словно она похитила младенца Иисуса, и ее сходство с цыганкой укрепляет эту смешную мысль. Упрек этот отчасти относится и к мраморной «Мадонне» в Сан-Лоренцо. Младенцы тут—маленькие мужчины.

В области литературы можно указать несколько гениальных умов, мысли которых, для того чтобы их оценила публика, нуждались в разъяснении со стороны болтунов, от которых не требовалось ничего другого, кроме умения писать. Так же точно и картины Микеланджело, изуродованные временем или помещенные на слишком большом расстоянии от глаза, сплошь и рядом доставляют больше удовольствия в копиях, чем в подлиннике.

Его рисунки, которых довольно много, всегда поражают. На одном клочке бумаги он начинал рисовать скелет той фигуры, которую собирался изобразить, а на другом облекал этот скелет мускулами. Его рисунки подразделяются на две группы: 1) наброски пером первоначальных замыслов, без подробностей, и 2) рисунки для картин, которые могут быть с них написаны любым, самым посредственным живописцем. Тут есть все.[2]

Человек столь нетерпеливый не мог писать портретов; упоминают только один рисунок, изображающий Томазо де Кавальери, молодого римского дворянина, у которого Микеланджело находил редкие способности к живописи. В палаццо Фарнезе показывают бюст Павла III; в Капитолии—бюст Фаерне.

После фресок в капелле Павла Микеланджело не мог оставаться бездеятельным. Он говорил, что работа с молотком в руке полезна для его здоровья. В семьдесят девять лет, когда писал Кондиви, он работал еще время от времени над «Снятием с креста», колоссальной группой, которую он хотел подарить какой-нибудь церкви под условием, что ее поставят на его могиле.

---

[1] Мадонна и младенец Иисус, стоящий на камне подле колыбели; фигуры в натуральную величину; картина эта первоначально принадлежала семейству Моцци во Флоренции (Conca, 1,24).

[2] У Мариетта был такой рисунок «Христа торжествующего», из церкви Мария-Сопра-Минерва.

Эта группа, в которой закончена только фигура Христа была помещена в флорентийском соборе.[1] Лучше бы сделали, если бы исполнили волю великого человека. Это было бы гораздо более подходящим, а главное — более благородным надгробием, чем надгробие его в Санта-Кроче.

ГЛАВА CLXXVII

МИКЕЛАНДЖЕЛО — ЗОДЧИЙ

Следует остановиться на библиотеке Сан-Лоренцо во Флоренции, на Капитолии, на куполе и на наружных частях собора св. Петра в Риме.

В 1548 г. умер Антонио Сангалло, архитектор, строивший собор св. Петра. Браманте умер еще в 1514 г., Рафаэль в 1520. Микеланджело давно уже пережил своих соперников, как и всех вообще великих людей, окружавших его в пору молодости. Он был в искусстве бог, но бог угнетенного народа. Им одним восторгались, его одного копировали; и, глядя на своих подражателей, он восклицал: «Стиль мой предназначен создавать редких глупцов!»

Он наконец одержал верх над интригами, которые преследовали его в молодости. Но победа была печальной; потеряв соперников, он в их лице потерял судей. Ему недоставало их хулы. Он чувствовал себя одиноким. До нас дошла от него даже горячая похвала Браманте. Кто бы уверил его во времена Сикстинской капеллы, что он современем будет оплакивать Браманте и Рафаэля!

После смерти Сангалло долго не могли выбрать ему заместителя; наконец, Павлу III пришло в голову пригласить старика Микеланджело. Папа приказал ему, почти что заклиная небом, взять на себя это бремя, от которого Микеланджело отказывался.

Он отправился в храм св. Петра, где застал учеников Сангалло в крайнем изумлении. Они с вызовом показали ему модель, приготовленную их учителем. «Это — луг, — сказали они, — на котором всегда найдется, что косить». — «Вы ближе к истине, чем сами подозреваете, — ответил Микеланджело; — впрочем, я прислан сюда против собственной воли. Мне вам надо сказать одно только слово; приложите все усилия, прибегните к помощи всех ваших друзей и добейтесь, чтобы меня устранили от постройки св. Петра».

---

[1] За главным алтарем, под куполом Брунеллески. Это — самая трогательная из всех групп Микеланджело; причиной этому — капюшон у фигуры, поддерживающей Иисуса Христа.

Он сказал Павлу III: «Модель, сделанная Сангалло, со всеми этими выступами, углами и мелкими деталями, скорее приближается к готике, чем к мудрой античной простоте или к изящной манере нового времени. Что до меня, я сберегу два миллиона и пятьдесят лет труда, ибо не считаю великие работы пожизненной пенсией».

В две недели он изготовляет свою собственную модель собора, истратив на нее двадцать пять скудо. На изготовление модели Сангалло потребовалось четыре года, и стоила она ему четыре тысячи скудо.[1]

Павел III догадался издать декрет,[2] которым передавал Буонарроти собор в полное распоряжение. Получив этот декрет, Микеланджело сделал только одно замечание: он попросил добавить, что свои обязанности он будет выполнять безвозмездно. Когда в конце месяца папа послал ему сто скудо золотом, Микеланджело ответил, что уговора на это не было, и настоял на своем, хотя папа очень сердился. Несмотря на то, что он критиковал Сангалло, в его собственной работе много выступов, углов и мелких деталей, заслоняющих величие его стиля.

ГЛАВА CLXXVIII

ИСТОРИЯ СОБОРА СВ. ПЕТРА

В 324 году гнусный Константин заложил первый камень. В 126 году Гонорий повесил массивные двери из серебра. В 846 году сарацины похитили их; им не удалось ворваться в Рим, но храм св. Петра был тогда за городскими стенами.

Рассказ о том, что позволяло себе проделывать духовенство в этом древнем храме св. Петра, приняли бы за злую сатиру.[3] Его грабили, сжигали, опустошали бесконечное число раз, но стены все-таки уцелели. В течение XIII и XIV столетий папы много раз восстанавливали его. Наконец, Николай V задумал перестроить храм и пригласил для этого Леоне-Баттисто

---

[1] Я еще видел ее в Бельведере в 1807 г., рядом с моделью Микеланджело.

[2] Или motu proprio (Bonanni, «Templum Vaticanum», стр. 64). Грамота Павла III говорит о Микеланджело почти что в почтительных выражениях.

[3] Например, при Павле V, Гримальдо пишет:

«Tempore Clementis VIII ego Jacobus Grimaldus habui hanc notam... Sub Paulo V presbyteri illi, quibus cura imminebat dictae bibliothecae, vendiderunt plures libros illis qui tympana feminarum conficiunt, et inter alios, ex mala fortuna, dicti libri S. Petri contigit etiam numerari, vendi, distrahi et in usu tympanorum verti, obliterarique memoriae in eo descriptae, id omni vitio, et inscitia et malignitate presbyterorum».

Альберти. Едва возведены были над уровнем земли стены, как этот папа умер (1455 г.); все было брошено, до тех пор пока другой великий человек не вступил на этот престол. 18 апреля 1506 г. Юлий II, имея от роду семьдесят лет, твердой и решительной поступью спустился в глубокий ров, вырытый под фундамент для новой церкви, и заложил первый камень. Архитектором был Браманте. Его план был прост, строг и великолепен. После него Рафаэль, Джулиано да Сангалло, Фра Джокондо да Верона продолжали постройку. Лев X истратил на нее огромные суммы, обогатившие Германию. Первоначальный план с каждым днем искажался все больше и больше, пока, наконец, тот, кому принадлежала самая мысль возобновить постройку, не был назначен руководителем работ. Он составил план самой изумительной части, той, которая придает ценность всему остальному, той, которая не заимствована у греков. В 1564 г., после смерти Буонарроти, его сменил Вильопа. Купол был окончен при Клименте VIII; им занято было несколько архитекторов. Наконец, самый посредственный из них, Карло Мадерна, портя то, что было сделано до него, окончил всю постройку в 1613 г., при Павле V.

Бернини присоединил наружную колоннаду, восхитительное преддверие!

Талант королей—в том, чтобы распознавать таланты. Когда государь распознал гения, ему следует потребовать от него план и выполнить его без рассуждений. Мания совещаний и тщательных проверок губит искусство. Собор св. Петра, построенный по плану Микеланджело, занял бы в зодчестве место высшее, чем «Аполлон Бельведерский». [1]

Несмотря на огромные свои недостатки и порчу, привнесенную посредственностями, собор св. Петра—величайшее из всего, что было видано на свете. [2]

По мере того, как мы лучше узнаем Грецию, в наших глазах исчезает материальное величие, которым жалкие педанты хотели непременно наделить этот маленький народ. Он велик был свободой и разумом. [3] Эрудиты, которых этого рода величие смущает, захотели наделить его тем, что составляет привилегию деспотизма,—огромными зданиями.

Если верить им, храм Зевса в Афинах имел в окружности

---

[1] Свои измерения собора св. Петра Дюмон опубликовал в 1763 г., в Париже; тут обнаруживается безвкусица подробностей. Кастагутти, Бонанни, Фонтана, Чампини дали описания.

[2] Может быть, нечто подобное найдется в Индии.

[3] «История Греции» Митфорда. Тут показано, что греки всегда разделялись на две партии, как в Соединенных Штатах — демократическую и аристократическую.

четыре стадия; на самом же деле он имел приблизительно семьдесят семь футов ширины и сто девяносто длины.[1] Храм Зевса в Олимпии был меньше любой из наших церквей.[2] Храм Артемиды в Эфесе изобиловал украшениями, как собор в Лоретто, но размерами не превышал храма Зевса Олимпийского.

Парфенон в Афинах и храм Фортуны Пренестинской в Риме были не больше. Последний был чем-то в роде английского сада, предназначенного внушать уважение.

Мне думается, что это было в роде того, что мы видим на Борромейских островах. Поднимались вверх террасами, расположенными одна над другой; шли по галереям, разным пристройкам; подходили, наконец, к простой колоннаде в форме изумительно изящного полукруга, посреди которого статуя «Фортуны» восседала на троне.

У нас нет ничего, с чем можно было бы сравнить эту очаровательную постройку. Мы не умеем пленять сердца. Это искусство у нас отсутствует, и святилища Италии дают о нем лишь слабое представление.[3] Церковь, сооруженная в таком стиле на мысе[4] среди прекрасных деревьев Англии, без сомнения, трогала бы сердца.

Храм Соломона имел всего пятьдесят пять футов в вышину и сто десять в длину. Храм св. Софии, начиная с турецкого полумесяца, имеет только сто восемьдесят футов.

Собор св. Петра имеет шестьсот пятьдесят семь футов в длину, четыреста пятьдесят шесть в ширину, и крест возносится на четыреста десять футов над землей. Никогда ни один религиозный символ не приближался так к небу.[5]

---

[1] См. Стюарт, Леруа, Вернон, Павсаний, и особенно — весьма интересное «Путешествие» г-на Гобгауза, историка.

[2] По Павсанию — шестьдесят восемь футов в вышину, двести тридцать в длину и девяносто пять в ширину, включая портик, который окружал храм.

[3] Мадонна-дель-Монте, около Варезе.

[4] Например, на Моунт-Эджкомбе.

[5] В 1694 г. архитектор Фонтана подсчитал, что собор св. Петра стоил уже к тому времени двести тридцать пять миллионов.

Корабль имеет тринадцать туазов и четыре фута в ширину; его высота, под замком свода, — двадцать четыре туаза; свод — в три фута шесть дюймов толщины. Высота, считая от пола до шара на куполе, равняется шестидесяти трем туазам пяти дюймам. Шар имеет в диаметре шесть футов два дюйма. [a]) На этом шаре помещается крест

[a]) Мне рассказывали, что несколько лет тому назад, когда два испанских монаха находились внутри этого шара, случилось землетрясение, которое привело шар в колебание. Чтобы почувствовать землетрясение, лучшего места, чем в этом шаре, и не придумаешь, благодаря длине рычага; один из несчастных монахов от страха тут же и умер. (Де Брос, III, 15.)

Собор св. Павла в Лондоне на добрую четверть ниже. «Богоматерь» Миланского собора — возвышается на триста тридцать пять футов над землей.

Для того, кто не видел собора св. Петра, всякое описание бесполезно. Это отнюдь не греческий храм: все тут отмечено итальянским гением, воображающим, будто он подражает грекам.

За исключением Микеланджело, ни у одного из архитекторов не хватило ума понять, что они стремились примирить непримиримое. Религия была в Греции праздником, а вовсе не угрозой. Подражание грекам изгнало из собора ужас, который еще более поражает в готических зданиях. Вообще же, здесь слишком много украшений; если бы апостолы Петр и Павел явились с того света в Ватикан, они спросили бы об имени божества, которому там поклоняются.

ГЛАВА CLXXIX

ГЕНИЙ, ПРЕСЛЕДУЕМЫЙ ПОСРЕДСТВЕННОСТЬЮ

Сангалло построил также палаццо Фарнезе; Павел III просил Микеланджело взяться и за него. Снаружи недоставало только карниза. Микеланджело начертил его и приказал изготовить кусок его из дерева, а затем поднять его и укрепить на должном месте, чтобы можно было проверить впечатление.

Так же точно в Париже, когда задумали построить дворец на холме Пасси, люди, знающие, до чего трудно в подобных условиях избежать посредственности, высказывали пожелание, чтобы фасад был сделан сначала из дерева и чтобы дворец этот был изображен на одной из декораций для Оперы.

Верхняя часть дворца палаццо Фарнезе — также работы Микеланджело, и путешественник без труда убеждается в этом по тому почтению, которое она к себе внушает.[1] Павел III умер

в тринадцать футов высоты; его иллюминируют каждый год, вечером в день св. Петра. Операцию эту поручают самому смелому в Риме рабочему. Он, для проформы, исповедуется и причащается, так как всегда все обходится благополучно. Я видел, как один такой рабочий храбро взбирался наверх. В Риме, как и всюду, энергия сохранилась лишь в этом классе людей [a)]

a) См. слова каменщика, сказанные кардиналу Аквавива в «Путешествии» Дюкло. Рим, в 1814 году, in 8°, издано в Брюсселе.

[1] Микеланджело хотел поместить на этом дворе знаменитого «Фарнезского быка», как раз в том году найденного, и придать ему, кроме того, восхитительную перспективу, так, чтобы он выделялся на фоне зелени противоположного берега Тибра. Эта знаменитая группа украшает собою теперь прелестную дорогу из Кьяйи в Неаполь, по берегу моря.

(в 1549 г.). Юлий III, его преемник, подтвердил сперва полномочия Микеланджело, но ученики Сангалло продолжали интриговать. Папа решил созвать конгрегацию, где бездарные архитекторы брались доказать, что Микеланджело испортил собор св. Петра (1551 г.).

Папа открыл заседание словами, обращенными к Микеланджело и указал, что интенданты св. Петра находят, что церковь будет темна. «Я хотел бы выслушать господ интендантов». Кардинал Марчелло Червино, вскоре затем сделавшийся папой, поднялся с места и сказал: «Это я». — «Монсиньор, кроме того окна, которое я уже сделал, их должно быть еще три, наверху». — «Вы никогда об этом не говорили». — «Я не обязан и никогда не буду говорить, вам ли, монсиньор, или кому бы то ни было, — о своих планах. Ваше дело — иметь деньги и беречь их от воров; а мне — строить церковь. Вот, святой отец, какова мне награда! Если огорчения, которые я терплю, строя храм князю апостолов, не зачтутся мне на том свете, надо будет признать, что я просто безумец».

Папа, возложив на него руки, сказал ему: «Они не пропадут даром ни для вашей души, ни для вашего тела, — не сомневайтесь в этом», и тотчас выдал ему и его ученику Вазари привилегию на получение индульгенции под условием паломничества верхом в семь церквей.

С той поры Юлий III полюбил Микеланджело почти так же, как некогда любил его Юлий II. Он ничего не предпринимал у себя на Винья-Джулия, предварительно с ним не посоветовавшись, и часто говорил по поводу преклонного возраста Микеланджело, что охотно отнял бы у себя несколько лет жизни, чтобы только продлить жизнь этого необыкновенного человека; а в случае, если бы он пережил Микеланджело, — что по законам природы было вполне вероятно, — он собирался набальзамировать его тело, чтобы и оно, наравне с его творениями, стало бессмертным.

Буонарроти, явившись однажды невзначай на Винья-Джулия, застал там папу, окруженного двенадцатью кардиналами; его святейшество усадило его рядом с собой, как ни отказывался он от такой неслыханной чести.

Козимо II, великий герцог Тосканский, несчастный отец Элеоноры, посылал много раз к бывшему своему подданному, убеждая его вернуться и закончить Сан-Лоренцо. Микеланджело всякий раз отвечал отказом. Но едва Юлия III сменил на папском престоле тот самый кардинал Марчелло, которому Буонарроти осмелился возражать, как великий герцог снова написал ему и послал письмо с одним из своих личных

камергеров. Микеланджело, хорошо знавший Козимо,[1] решил подождать и посмотреть сначала, каков характер у нового папы; но тот вывел его из затруднения, умерев через двадцать один день после вступления своего на престол.

Во время церемонии целования ноги у его преемника Павла IV тот надавал Микеланджело самых лестных обещаний. Главной заботой Микеланджело было продвинуть при жизни постройку собора св. Петра настолько, чтобы никакие уже посягательства со стороны посредственности не были возможны: сделать это ему, однако, не удалось.

Пока Микеланджело помышлял о соборе, благочестивый Павел IV помышлял о подчистке стены, на которой им был написан когда-то «Страшный Суд». Старому первосвященнику трудно было понять, что непристойность тут исключается самим сюжетом.[2]

Что касается Микеланджело, он писал эпиграммы на все те нелепости, которые он подметил в людях в течение своей долгой жизни. Около этого времени он потерял Урбино, любимого своего слугу, который долго жил у него и ухаживал за ним, несмотря на свои восемьдесят два года, во время его болезни, часто всю ночь не раздеваясь. Он однажды сказал ему: «Урбино, если я умру, что с тобой будет?» — «Я приищу себе место у другого хозяина». — «Бедный Урбино, я постараюсь избавить тебя от нищеты». И тут же он дал ему двадцать тысяч франков.

Лагорио, неаполитанский архитектор, с сожалением смотрел на Микеланджело, не извлекавшего ни малейшей для себя пользы из столь выгодного предприятия, как постройка собора св. Петра. Он говорил, что Микеланджело впал в детство. В ответ на это Микеланджело написал несколько красивых сонетов и разослал их друзьям.

Одновременно он заканчивал модель купола св. Петра, который выполнил по ней, уже после его смерти, Джакомо

---

[1] Челлини, стр. 279.

[2] При Пии V, Доменико Карневали, бездарный пачкун из Модены, исправил все-таки некоторые неприличные подробности; он заделал несколько трещин в потолке и переписал заново в «Жертве Ноя» то место, которое обвалилось.

При Юлии II подражание античности дошло до того, что стало возможным почтить эпитафией в Сан-Грегорио прекрасную Империю, Аспазию своего века:

«Imperia cortisana Romana quae digna tanto nomine rarae inter homines forma specimen dedit. Viscit annos XXVI, dies XII, obiit 1511, die 15 augusti».

Империя оставила после себя дочь, столь же красивую, как и мать; эта дочь, чтобы спастись от насилия, которым ей угрожал кардинал Петруччи, завлекший ее в один из тех домов, куда Ловелас завлек Кларису, — приняла яд и сразу же упала мертвой у ног кардинала.

делла Порта. Кто бы мог поверить? Один архитектор, сто лет спустя, осмелился предложить, перед всей конгрегацией, сломать этот купол и сделать новый, по его собственным чертежам.[1] До такого варварства, правда, не дошли; но вместо формы греческого креста, как было на плане у Микеланджело, собор св. Петра получил форму креста латинского, да и в отделке подробностей мишура украшений во многих случаях заменила собою суровую величественность.[2] Ничто так не величаво, как огромное здание с куполом, когда у зрителя всегда есть над головой доказательство невероятной творческой мощи.

Трудясь над планом собора, Микеланджело одновременно работал над головой «Брута», которая находится во Флорентийской галлерее. Это отнюдь не Брут Шекспира, человек крайне мягкий, умерщвляющий со слезами на глазах обожаемого им великого полководца, потому что отечество этого требует; нет, это грубый солдат, бесчувственный и решительный. Особенно хороша шея. Итальянская низость начертила на пьедестале:

Dum Bruti effigiem sculptor de marmore ducit,
In mentem scelaris venit et obstupuit.

Милорд Сандвик, пожав плечами написал экспромтом следующий ответ:

Brutum efficisset sculptor, sed mente recursat
Tanta viri virtus, sistit et obstupuit.

Микеланджело скопировал своего «Брута» с одной античной сердоликовой геммы. В нем нет ни благородства, ни привлекательности того «Брута», который был у нас в зале «Лаокоона».

Великий герцог Козимо явился в Рим и осыпал Микеланджело знаками своего внимания. Было отмечено, что сын его, Д. Франческо Медичи, разговаривал с великим человеком не иначе, как с непокрытой головой.

В возрасте восьмидесяти восьми лет Микеланджело начертил план Санта-Мария-дельи-Анджели, в термах Диоклециана.

Флорентийский народ, как говорят в Риме, пожелал выстроить церковь. Буонарроти составил пять различных проектов; видя, что выбор склоняется в пользу самого великолепного из них, он заявил своим соотечественникам, что, если они доведут его до конца, то превзойдут все, что осталось от греков и римлян. Это, кажется, первый раз, когда Микеланджело, за всю свою жизнь, решился похвалить себя.

---

[1] Боттари о Вазари, стр. 286.

[2] Над одной дверью в Ватиканской библиотеке висит изображение собора св. Петра в том виде, как задумал его Микеланджело.

Так как всякий вообще храм предназначен внушать страх, Микеланджело в архитектуре более приближается к совершенной красоте, чем в скульптуре. В греческих храмах больше грации.[1] Удивительно, что, когда заходит речь о постройке церкви в Париже, в Лондоне или в Вашингтоне, никому в голову не приходит выбрать что-нибудь из чертежей Микеланджело. Всегда отдают предпочтение какой-нибудь современной бездарности, и церковь, сейчас приводящая всех в восторг, через двадцать лет уже кажется жалкой. Если бы Фридрих II, — государь, у которого хватило характера заканчивать начатые им постройки, — знал Микеланджело, он не наводнил бы Берлин безделушками. Впрочем, в его времена во Флоренции сооружали триумфальную арку, столь же нелепую, как, по крайней мере, две берлинских церкви.[2]

Микеланджело руководил постройкой собора семнадцать лет, но, как всегда неумолимый к посредственностям и мошенникам, он постоянно возбуждал против себя их интриги. Он никогда не имел при дворе никакой поддержки, кроме самого папы, если папа оказывался человеком со вкусом. Однажды, выведенный из терпения помехами, которые ему чинили, он подал заявление об отставке, которое написал как человек, знающий себе цену (1560 г.). Доносчиков выгнали, — это были младшие архитекторы собора, и самоотверженная любовь Микеланджело к этому огромному сооружению, на которое он смотрел, как на спасение своей души, заставила его все позабыть. Он еще продолжал над ним трудиться, когда смерть прервала, наконец, его долгую жизнь 17 февраля 1563 г. Он прожил восемьдесят восемь лет и одиннадцать с половиной месяцев.

ГЛАВА CLXXX

ХАРАКТЕР МИКЕЛАНДЖЕЛО

В молодости любовь к учению погрузила его в полное одиночество. Его стали считать гордецом, затем чудаком, безумцем. Общество во все периоды жизни наводило на него скуку. Он не имел друзей; знакомство же поддерживал кое с кем из людей серьезных: с кардиналом Поло, с Аннибале Каро и т. д. Любил одну только женщину, но платонической любовью, — знаменитую маркизу Пескарскую, Витторию Колонна. Он ей посвятил много сонетов, написанных в подражание Петрарке. Например:

---

[1] Объяснение этому см. у Монтескье: «Политика и религия у древних».

[2] Сравните с этим церковь римской Чертозы. Вот куда, по приезде, должны отправляться люди самые нечувствительные, чтобы почувствовать, что такое архитектура.

Dimmi di grazia amor, se gli occhi miei
Veggono il ver della beltà ch'io miro,
Os'il l'ho dentro al cor, che ovunque giro
Veggo pio beiuo il viso di costei.

Она жила в Витербо и часто приезжала повидаться с ним в Рим.

Смерть маркизы повергла его на некоторое время в состояние, близкое к сумасшествию. Он горько упрекал себя, что не осмелился поцеловать ее в лоб, а поцеловал ей только руку при последнем свидании.[1]

Что он сам умел идеализировать человеческий образ, а вовсе не копировал чужой идеал, прекрасно доказывается тем, что этот человек, так мало сделавший в области привлекательной красоты, любил ее, тем не менее, страстно, где бы она ему ни встречалась. Красивый конь, красивый пейзаж, красивая гора, красивая роща, красивая собака — все, все приводило его в восторг. Его влечение к красоте дало повод к злословию, как некогда любовь Сократа.

Он был щедр; он раздарил большое количество своих работ; он тайно помогал множеству бедных, особенно молодым людям, занимавшимся искусством. Иногда он давал своему племяннику тридцать или сорок тысяч франков сразу.

Он говорил: «Как бы я ни бывал богат, — всегда я жил бедняком». Он никогда не думал о том, что для пошляков составляет главное в жизни. Скуп он был только на одно: на свое внимание.

В периоды усиленной работы часто случалось, что он ложился спать не раздеваясь, чтобы не тратить времени на одевание. Спал он мало и вставал ночью, чтобы закрепить резцом или карандашом какой-нибудь свой замысел. Пища его в такие дни сводилась к нескольким кускам хлеба, которые он клал себе утром в карманы и потом съедал у себя на подмостках, продолжая работать. Присутствие человеческого существа совершенно выводило его из равновесия. Чтобы быть в хорошем расположении духа, ему надо было чувствовать себя запертым на все запоры—потребность прямо противоположная той, которую обычно испытывал Гвидо. Заниматься низменными делами было для него пыткой. Энергичный в великих делах, которые казались ему стоящими внимания, в малых он, случалось, проявлял застенчивость. Например, ни разу в жизни не решился он дать званый обед.

Из нескольких тысяч нарисованных им в разное время фигур ни одна никогда не ускользала у него из памяти. Он утвер-

---

[1] Condivi.

ждал, что ни одного контура не нарисовал в своей жизни, не вспомнив предварительно, не воспользовался ли им уже прежде. Поэтому он никогда не повторялся. Кроткий и уступчивый во всем остальном, в искусстве он был недоверчив и требователен невероятно. Он сам изготовлял себе напильники и резцы и ни к кому ни за каким пустяком не обращался.

Лишь только он замечал в статуе какой-нибудь недостаток, он бросал ее и принимался за другую; будучи не в состоянии приблизиться на деле к величию задуманных им образов, он в пору зрелости своего таланта довел до конца мало статуй. «Вот почему, — сказал он однажды Вазари, — я сделал так мало картин и статуй».

Ему случилось однажды, в минуту раздражения, разбить почти законченную, колоссальных размеров группу; это была «pietà».

Старый и дряхлый, он попался раз на глаза кардиналу Фарнезе, — один, пешком, посреди снега, около Колизея; кардинал приказал остановить карету, чтобы спросить, куда его несет нелегкая по такой погоде и в его годы. «В школу, — отвечал он, — чтобы постараться кое-чему научиться». Микеланджело сказал однажды Вазари: «Дорогой мой Джорджио. Если у меня есть в голове хоть что-нибудь путное, этим я обязан живому мягкому воздуху нашего родного Ареццо, которым я дышал, родившись, а кроме того с молоком кормилицы я впитал в себя любовь к молотку и резцу». Его кормилица была женой и дочерью скульпторов.

Он искренно хвалил Рафаэля; но он не мог ценить его так, как мы. Он говорил о живописце из Урбино, что великий талант его пришел к нему от науки, а не от природы.

Кавалер Лиона, которому Микеланджело покровительствовал, сделал медаль с его изображением и спросил, что желал бы он видеть на оборотной стороне; Микеланджело попросил изобразить там слепого, которого ведет собака, с такой надписью:

Docebo iniquos vias tuas, et impii ad te convertentur.

ГЛАВА CLXXXI

ХАРАКТЕР МИКЕЛАНДЖЕЛО (*продолжение*)

Микеланджело не оставил после себя учеников; стиль его был плодом пылкой его души; к тому же молодежь, которая окружала его, была безнадежно посредственна.

Джованни да Болонья, которому принадлежит красивый «Меркурий», мог бы считаться исключением, если б не было доказано, что впервые он встретился с Микеланджело, когда тому было восемьдесят лет. Джованни показал ему модель из глины;

прославленный старец изменил положение всех частей тела и, возвращая модель, сказал: «Прежде чем стремиться закончить вещь, выучись делать абрис».

Вазари, с которым Микеланджело был откровенен, сообщает нам некоторые положительные данные, позволяющие судить о том, как расценивал он сам себя. «Занятый самым главным в искусстве, — человеческим телом, — он предоставил другим искать прелесть красок, всякие фантазии и новинки;[1] в его произведениях нет ни пейзажей, ни деревьев, ни архитектурных сооружений. Напрасно стали бы мы искать в них приятных ухищрений и каких-нибудь прикрас, которым он никогда не придавал ни малейшего значения; потому, быть может, что в тайне гнушался тратить высокое дарование на подобные вещи».[2] Все это мы находим в первом издании книги Вазари, которое он поднес Микеланджело, единственному из не умерших еще художников, жизнь которого он рассказал; дар, за который великий человек отблагодарил автора сонетом. Для Вазари проникнуть в тайные мысли Микеланджело было не трудно, потому что он постоянно сопровождал его в прогулках верхом, к которым великий художник пристрастился в конце жизни.

Существует много изображений Микеланджело;[3] сходства больше всего в бронзовом бюсте в Капитолии, работы Риччарели. Вазари упоминает также о двух портретах кисти Буджардини и Якопо дель Конте. Сам Микеланджело себя никогда не изображал.[4]

---

[1] Том X, стр. 245.

[2] Там же, стр. 253.

[3] Буонарроти был тощий, жилистый, от природы несклонный к ожирению; плечи имел широкие, рост средний, тонкие руки и черные волосы. Все это признаки холерического темперамента.

Что касается лица, то нос у него был перешиблен, цвет лица был довольно яркий, губы тонкие, и нижняя слегка выдавалась вперед; в профиль, лоб более выдавался вперед, чем нос; брови не густые, глаза маленькие. В старости он носил небольшую седую бородку, в четыре или пять пальцев длины. [a)]

[a)] Condivi, стр. 83.

[4] Или, пожалуй, один только раз, если признать его в монахе «Страшного суда». Указанные портреты послужили, вероятно, моделью для тех, которые находятся в Капитолии, в Флорентийской галлерее, в палаццо Капрара в Болонье и в галлерее Дзелада в Риме. Все гравированные портреты Микеланджело находятся в собрании гравюр Корсини, насчитывающем более тридцати тысяч портретов. Лучшие портреты Микеланджело — те, которые выгравированы Моргеном и Лонги, хотя оба они, подобно всем нынешним граверам, стремились приукрасить подлинник, то есть придать ему выражение добродетелей, древнейшая из которых — внушительность, и которые часто не соответствуют характеру человека (Рим, 23 января 1816 г. В. И.).

ГЛАВА CLXXXII

ОСТРОУМИЕ — ИЗОБРЕТЕНИЕ XVIII ВЕКА

Остроумие явилось на свет только во времена Людовика XIV и Людовика XV. Нигде больше не имели ни малейшего представления об этом искусстве возбуждать в душе смех и доставлять тонкие наслаждения неожиданной игрой слов.

В XV веке Италия не возвысилась еще над уровнем тяжеловесных истин, которых никто не высказывает потому, что весь свет их знает. Еще сейчас писатели в этой стране — счастливцы; там невозможно быть нудным.

Остроумие во времена Микеланджело сводилось к какому-нибудь классическому намеку или же к глуповатой резкости.[1] Следовательно, вовсе не в качестве весьма занимательных, приведу я сейчас несколько шутливых ответов человека, который слыл самым остроумным и самым язвительным в те времена; в наши дни эти остроты не заслуживали бы даже быть произнесенными.

Священнику, упрекавшему его за то, что он не женат, Микеланджело ответил словами Эпаминонда. И прибавил: «Живопись ревнива и требует, чтобы человек принадлежал ей весь целиком».

Один скульптор, сделав копию с античной статуи, хвастался, что превзошел подлинник. — «Человек, идущий вслед за другим, первым прийти не может». Это был враг его, завистливый флорентиец Бандинелли, вообразивший, что он может затмить «Лаокоона», сделав с него копию, находящуюся теперь во Флорентийской галлерее.[2]

Себастьяно дель Пьембо шел однажды, расставшись с ним, писать фигуру монаха в капелле собора Сен-Пьетро-ин-Монторио. «Вы испортите свое произведение». — «Почему?» — «Монахи весь свет испортили, как же вы хотите, чтобы ими не была испорчена маленькая капелла?»

Когда он был в Модене, ему попались на глаза статуи из обожженной глины, раскрашенные под цвет мрамора, потому что обтесывать его скульптор не умел. — «Если б эта глина превратилась в мрамор, беда бы тогда античным статуям!» Скульптор этот был Антонио Бегарелли, друг Корреджо.

---

[1] Его острые словечки в Болонье.

[2] Тициан, тоже чтобы посмеяться над несносным тщеславием Бандинелли, заказал превосходную гравюру на дереве, изображающую трех обезьян, — одну большую и двух маленьких, — в позах Лаокоона и его сыновей. Эта группа, в том виде как она существует сейчас в Флорентийской галлерее, пострадала вследствие пожара.

Один из его помощников умер. Все оплакивали эту преждевременную смерть.—«Если нам нравится жизнь,—сказал Микеланджело—то и смерть, у которой один с ней хозяин, тоже должна бы нам нравиться».

Вазари, показывая ему одну из своих картин, сказал: «Я мало потратил на нее времени». — «Оно и видно»,—был ответ.

Один священник, его друг, явился к нему в светском платье; Микеланджело сделал вид, что не узнает его. Священник назвал себя по имени. — «Я вижу, что в глазах света вы хороши; если содержимое похоже на оболочку, тем лучше для вашей души».

Ему расхваливали Юлия III за его любовь к искусству. «Так-то так,—сказал Микеланджело,—только любовь эта сильно напоминает флюгер».

Один молодой человек написал довольно приятную картину, взяв для нее от всех известных художников,—у кого позу, у кого голову; он горд был донельзя и показывал свой труд Микеланджело. «Все это прекрасно, но что станется с вашей картиной в день страшного суда, когда каждому возвращены будут все части его тела?»

Как-то раз вечером Вазари, будучи послан папой Юлием III, отправился к нему совсем уже поздно; он застал его за работой над «Pietà», которую он позже разбил; видя, что глаза Вазари устремлены на ногу Христа, которую он заканчивал, Микеланджело взял фонарь, как бы с целью посветить, и выронил его. «Я так уж стар,—сказал он,—что смерть частенько тянет меня за полу, приглашая итти с собой. Я упаду так же внезапно, как этот фонарь, и так же вот угаснет и жизнь».

Никогда Микеланджело так не был доволен, как в тех случаях, когда являлся к нему в мастерскую во Флоренции смехотворный художник из Вальдарно, по имени Менигелла. Он являлся обычно с просьбой, чтобы Микеланджело нарисовал ему «Святого Роха» или «Святого Антония», которого заказал ему написать какой-нибудь крестьянин. Микеланджело, отказывавший государям, все бросал, чтоб исполнить просьбу Менигеллы, который усаживался рядом с ним и делился своими соображениями по поводу каждой черты. Он подарил Менигелле распятие и тот разбогател, делая с него копии из гипса и продавая их апеннинским крестьянам. Тополино, скульптор, которого он держал в Карраре для пересылки оттуда мрамора, никогда не отправлял ему его, не присоединив две или три плохонькие фигурки, доставлявшие немало удовольствия Микеланджело и его друзьям. Однажды вечером, потешаясь над Тополино, они устроили ужин в честь того, кто придумал бы самую несоответствующую всем правилам рисованья фигуру. Фигура Микеланджело,

получившая первенство, долго еще потом служила в школе мерилом для смехотворных произведений.

Однажды, у гробницы Юлия II, он подходит к одному из каменотесов, который заканчивал обтеску большой глыбы мрамора; он говорит ему с важным видом, что давно уже заметил в нем талант, что он может быть считает себя всего лишь простым каменотесом, тогда как, в действительности, он такой же скульптор, как сам он, Микеланджело, и что не достает ему разве только некоторых указаний. После чего велит ему высечь из мрамора такой-то кусок, на такой-то глубине от поверхности, там закруглить угол, тут немного отшлифовать и т. д. С своих подмостков Микеланджело весь день продолжал выкрикивать свои советы каменщику, который к вечеру закончил прекрасный абрис статуи и бросился ему в ноги, восклицая: «Великий боже! Как я обязан вам! Вы развили во мне мой талант, и вот теперь я — скульптор!»

Он был поистине скромен. Существует письмо, в котором он благодарит одного испанского живописца за критику его «Страшного Суда». [1]

Биограф Микеланджело замечает, что ему делались лестные предложения более чем двенадцатью коронованными особами. Когда он явился приветствовать Карла V, этот государь тотчас поднялся с места, повторив свой банальный комплимент: «На свете несколько императоров, но второго Микеланджело не найти».

Наш Франциск I хотел заманить его во Францию, и хотя все уговоры ни к чему не привели, все же, в расчете на то, что когда-нибудь очередная перемена на папском престоле принудит Микеланджело к отъезду, король велел открыть ему в Риме кредит в пятнадцать тысяч франков на путевые расходы. И, может статься, Микеланджело удалось бы совершить тот переворот, который не могли совершить Андреа дель Сарто, Приматиччо, Россо и Беневенуто Челлини.

Все они покинули Францию, не затеплив там священного огня. Предки наши слишком погрязли в грубых нравах феодализма, чтобы оценить очаровательные головы Андреа дель Сарто; а Микеланджело пробудил бы в них ужас, подлый вдвойне: трусливый и эгоистичный одновременно. Он мог бы иметь успех в народе. Колоссальная статуя Геркулеса из мрамора, ослепительной белизны, поставленная у заставы Сержантов, гораздо больше говорит зрителям, чем полторы тысячи картин в Музее.

Никто никогда не знал лучше, чем Микеланджело, бесчислен-

---

[1] Собрание «Писем» Пино да Кальи, Венеция, 1574.

ного множества положений, доступных человеческому телу. Он хотел записать свои наблюдения; но, жертва дурного вкуса своей эпохи, он побоялся, что не сумеет достаточно украсить избранный им предмет. Его ученик Кондиви был причастен к литературе. Ему и изложил Микеланджело свою теорию относительно телосложения молодого, замечательно красивого Мавра, которого ему для этого подарили в Риме; но книга эта так и не появилась.

ГЛАВА CLXXXIII

ПОЧЕСТИ, ОКАЗАННЫЕ ПРАХУ МИКЕЛАНДЖЕЛО

Его останки были торжественно перенесены в церковь св. Апостолов. Папа объявил, что намерен воздвигнуть ему гробницу в соборе св. Петра, где погребают лишь государей. Но Козимо Медичи, желавший замаскировать свою тиранию культом славы, приказал тайно похитить прах великого человека. Этот священный груз прибыл во Флоренцию вечером. В одно мгновение все окна и улицы наполнились любопытными, всюду замелькали огни.

Церковь Сан-Лоренцо, где погребались лишь государи, была роскошно убрана для погребения Микеланджело. Пышность этой церемонии наделала в Италии такой шум, что для того, чтобы удовлетворить иностранцев, продолжавших стекаться отовсюду, когда все уже было кончено, убранство церкви сохранялось еще несколько недель

Челлини, Вазари, Бронцино, Амманато превзошли самих себя, желая почтить человека, на которого они давно привыкли взирать, как на величайшего из всех художников, когда-либо живших.

Важнейшие события его жизни воспроизведены были в виде картин или барельефов.[1] Окруженный этими живыми изображениями, Варки произнес надгробное слово. Это — история, изложенная со всеми подробностями не без расчета на одобрение со стороны деспота. Флоренция счастлива, говорил он, что может показать в лице одного из своих сынов то, чего Греция, родина стольких великих художников, произвести не могла:

---

[1] На мой взгляд, ничто так не вредит памяти великих людей, как похвалы глупцов. Те, кто придерживается противоположного мнения, могут осмотреть во Флоренции галлерею, посвященную памяти Микеланджело. Они найдут там каждое событие его жизни изображенным на плохонькой картине. Эта галлерея, выстроенная по плану Пьетро да Кортона, обошлась в сто тысяч франков племяннику гениального художника, который именовался Микеланджело Младший. Открыта она была в 1680 г.

человека, который одинаково первенствовал во всех трех видах изобразительного искусства.

Во время церемонии было обнаружено, что тело Микеланджело, от старости, превратилось в мумию, без малейших признаков разложения. Сто пятьдесят лет спустя, когда случайно в Санта-Кроче открыли его гробницу, там снова увидели превосходно сохранившуюся мумию, одетую по обычаю того времени.

ГЛАВА CLXXXIV

МИКЕЛАНДЖЕЛО СНОВА ДОЖДЕТСЯ ПРИЗНАНИЯ

Вольтер и г-жа Дюдефан терпеть не могли Микеланджело. Для них его манера была в полном смысле слова синонимом уродства, мало того—уродства претенциозного, что есть самая неприятная в мире вещь.

Наслаждения, которых требует человек от искусства, на наших глазах приобретут почти тот же самый характер, какой они имели у наших воинственных предков.

Когда они впервые задумались об искусстве, живя в постоянной опасности, им присущи были неукротимые страсти, а отзывчивость и симпатию в них трудно было расшевелить. Их поэзия изображает действие пылких влечений. Это поражало их в действительной жизни, и все менее сильное не произвело бы ни малейшего впечатления на грубые их натуры.

Цивилизация сделала успехи, и люди стали стыдиться неприкрытой силы, своих первобытных наклонностей.

Стали чрезмерно восторгаться чудесами нового склада жизни. Всякое проявление глубоких чувств стало казаться грубым.

Сперва церемонная вежливость,[1] а вскоре затем манеры более развязные и еще более лишенные всякого чувства сначала ослабили, а потом и совсем заглушили, по крайней мере, наружно, всякий энтузиазм и энергию.[2] Подобно легонькой веточке, отломившейся в лесу от дерева и увлекаемой потоком, который то ниспадает каскадами по крутому склону, то струится по равнине спокойной и величавой рекой, то подбрасывая эту ветку вверх, то опуская ее, но все время держа ее на поверхности волны, — так и искусство не отстает ни на шаг

---

[1] Испанские манеры во Франции при Людовике XIV, затем век Людовика XV, романы Дюкло и Кребильона, г-н Вакармини Энергия допускалась лишь постольку, поскольку она применялась для добывания денег.

[2] Во время Революции энергия XIV века воскресла только в Бокаже, в Вандее, куда никогда не проникала придворная вежливость.

от цивилизации. Поэзия, первоначально отличавшаяся такой энергией, усвоила утонченность и жеманство; она превратилась в насмешливую болтовню, и энергия в наши дни замарала бы ее розовые пальчики.[1]

Пока считается модным и до некоторой степени изысканным изящно-шутливое отношение ко всем вещам, — такое милое высмеивание всякой страсти и всякого энтузиазма придает в глазах света почти такой же блеск, что и самое обладание этими качествами.[2] Еще кое-как терпят страсти, когда они выражены в созданиях искусства. Были бы даже не прочь пользоваться плодами без самого дерева. Сердца, преданные всецело рассеянию, почти не ощущают потребности в наслаждениях, к которым они больше уже неспособны.

Но если талант осмеяния выродился во что-то вульгарное, если целые поколения растратили свои силы на одни и те же легкомысленные забавы, с одинаковым отказом от каких-либо других интересов, кроме интересов честолюбия, и с одинаковой неспособностью достигнуть хоть какой-либо славы, — в таком случае можно предсказать, что переворот в умах неизбежен. Будут весело рассуждать о веселом и с подобающей серьезностью о серьезном; общество сохранит и простоту и изящество; но в писаниях глубокое презрение к мелочной претенциозности, к мелочному щегольству и дешевым успехам распространится повсюду. Люди высоких душевных качеств снова займут подобающее им место; сильные движения души снова покажутся привлекательными; перестанут бояться их воображаемой грубости. Тогда вторично зародится фанатизм,[3] а энтузиазм в политике проявится по-настоящему впервые. Вот каково, пожалуй, нынешнее состояние Франции. Множество молодых офицеров, — таких храбрых и таких несчастных, загнанных в круг частной жизни, — причиной тому, что светские нравы переродились.

Не раз, мне думается, оправдались на деле стихи Шекспира:

She lov'd me for the dangers I had pass'd;
And I lov'd her that she did pity them.[4]

«Отелло», акт I, сц. III.

Привычка к национальной гвардии изменит все в наших нравах, что только относится к изобразительным искусствам.[5] Тут

---

[1] В 1785 г. — Мармонтель, Гримм, Морелле.

[2] См. переписку г-жи Дюдефан; здесь прикрывается самое смешное, что есть на свете — скука.

[3] Г-жа Крюденер, Пескель; Общество пресвятой Девы, с обращением на ты.

[4] «Она меня полюбила за опасности, которым я подвергался, а я ее — за то, что они внушили ей сострадание».

[5] Нравы меняются, и сейчас в Париже парикмахер спит на такой же походной кровати, что и маркиз (1817 г.).

политика помрачает нам душу. Чтобы проверить это наблюдение, надо посмотреть на соседнюю нацию, которая, будучи на двадцать лет изгнана с континента, от этого только больше стала сама собой.

Английская поэзия стала более пылкой, более серьезной, более страстной.[1] Понадобились другие сюжеты, чем те, которые были пригодны в предыдущем веке остроумия и легкомыслия. Вновь обратились к тем характерам, которые оживляли собой поэмы первых, грубых еще творцов, или стали отыскивать подходящих людей среди дикарей и варварских народов.

Пришлось обращаться к эпохам или странам, где высшим классам общества не возбранялось иметь страсти. Классические греки и римляне ничего не могли дать для этой душевной потребности. Они, по большей части, принадлежат к эпохе столь же искусственной и столь же удаленной от наивного изображения неукротимых страстей, как и та, которая сейчас для нас кончается.

Поэты, пользовавшиеся успехом за последние двадцать лет в Англии, не только изображали чувства более глубокие, чем чувства XVIII века, но и обращались для этой цели к таким сюжетам, которые с презреньем отверг бы век изящного остроумия.

Нельзя не видеть, чего ищет XIX век; все усиливающаяся потребность в сильных чувствах составляет его характерный признак.

Обратились к приключениям, наполнявшим поэзию веков варварства; но очень трудно персонажам, воскрешенным из прошлого, говорить и действовать в точности так, как они говорили и действовали в далекие времена их действительной жизни и первого появления их в искусстве.

Их тогда изображали не как что-то необычайное, а просто как примеры обычных форм жизни.

В этой первобытной поэзии мы имеем скорей плоды сильных страстей, чем самое их изображение; мы находим здесь скорей порождаемые ими события, чем подробное описание связанных с ним треволнений или восторгов.

Читая хроники и романы средних веков, мы, чуткие люди XIX века, представляем себе, что должны были чувствовать их герои, и мы наделяем их чуткостью, столь же в нем невозможной для них, сколь естественной для нас.

Возрождая железные образы людей далеких веков, английские поэты уклонились бы от своей цели, если бы в своих произведениях, вместо самых страстей, они изображали только ги-

---

[1] «Edinburgh Review», № 54, стр. 277.

гантские следы подвигов этих героев: нас интересует сама страсть.

Итак, от всего, что ему предшествовало, XIX век будет отличаться точным и проникновенным изображеньем человеческого сердца.[1]

Да простят мне это отступление от революции в Англии. Изобразительные искусства не имеют сплошного развития в истории северных народов; они процветают там время от времени, пользуясь каким-нибудь убежищем. Надо, значит, говорить о литературе; но Франция, занятая своими ультрамонархистами и либералами, не обращает на нее внимания; зато, когда окончательно водворится мир,—лет через десять,—мы шагнем вперед на два или три века против наших остроумных и бездушных поэтов.

Жажда энергии привлечет нас к шедеврам Микеланджело. Правда, он сосредоточил свое внимание на телесной энергии, которая для нас почти исключает энергию духа. Но мы не доросли еще до новой красоты. Нам надо избавиться еще от жеманства; и первый шаг будет состоять в том, чтобы почувствовать например, что в картине «Федра» Ипполиту присуща античная красота, Федре новая, а Тезею—в стиле Микеланджело.

Атлетическая сила угашает пламя чувства, но поскольку живопись имеет в своем распоряжении для изображения души только тело,—мы будем преклоняться перед Микеланджело, пока нам не станут доступны сильные чувства, вполне освобожденные от силы физической.

Нам долго придется ждать, ибо второй раз XV век уже не повторится, да если бы он и повторился, все равно образы Микеланджело всегда останутся для нас ужасными и отталкивающими.

---

[1] XIX век людям гениальным предназначит роль Фокса или же Боливара; тем, кто посвятит себя искусству, он даст в удел бездушную живопись. Но бездушная живопись не есть живопись. Те, кто избегнет обеих этих опасностей, пойдут путем, указанным в этой главе.

В 1817 г. я, право, предпочел бы быть не Рафаэлем, а Фоксом. (В. И.)

ЭПИЛОГ

Пятидесятичасовой курс живописи

Возможно, что кто-нибудь, прочтя эту книгу, скажет: «Самый предмет, как ни плохо он тут изложен, все же интересен. Я хочу ознакомиться со стилем разных школ и с творчеством великих мастеров». Он обратится за советом к какому-нибудь любителю. Тот посоветует ему прочесть Вазари, 16 томов in-8°; Бальдинуччи, 15 или 20 томов in-4°: труды Фелибьена, Кошена, Рейнольдса, Ричардсона и т. д. и т. д.

Предположим, что он остановится на каком-нибудь труде в 3 томах, in-4°, где он найдет примерно по одной мысли на каждый печатный лист. Три тома потребуют пятьдесят часов для прочтения. А между тем я утверждаю, что читатель, если он способен хоть сколько-нибудь самостоятельно мыслить, за пятьдесят часов может сделаться почти-что художником.

1) Чтобы составить себе представление о колорите, он потратит в общем десять часов, побывав несколько раз в школе плаванья . . . . . 10 часов

2) Он отправится во Дворец и в Сорбонну, где за скромную плату будет допущен в класс рисованья с натуры. Четыре раза он там поупражняется в рисовании, полчаса каждый раз[1] . . . 2 часа

3) Он накупит себе посредственных гравюр с произведений

---

[1] В тот момент, когда модель сбрасывает с себя одежду, все части тела ее кажутся, так сказать, согласованными. В жизни, если человек в порыве гнева сжимает правую руку в кулак, его левая рука меняет свое выражение; и, хорошенько этого не сознавая, мы очень восприимчивы к такого рода изменениям, — отчасти, как мне кажется, по инстинкту. Св. Бернард обратил в христианство многих германцев, произнося проповеди на латинском языке, которого они не понимали.

Изучая свою модель, художник может избавиться от этого впечатления согласованности частей тела; есть вещи, которые надо уметь не изображать. Рисовать нагое тело с натуры, не зная анатомии, — то же, что переписывать что-нибудь на незнакомом языке. Но, скажут мне, анатомия вовсе не проявляется в картинах великих художников; да, но она проявлялась в их эскизах.

Рафаэля или Микеланджело, например «Таинства» Пуссена, обзаведется стеклом в форме рисовальной доски, поместит внизу зеркало, отбрасывающее на стекло свет из окна. Прикрепит затем к гравюре, при помощи четырех булавок, кусок бумаги и, вооружившись карандашом, обведет просвечивающие насквозь контуры каждой фигуры.

4) Очень важно, чтобы юный любитель, прежде чем он увидит «Преображение», «Причащение св. Иеронима» или «Мучение св. Петра», срисовал бы их указанным способом на своей стеклянной доске. Не менее важно, чтобы он занимался этим в одиночестве, не следуя гибельным советам какого-нибудь любителя, сколь бы ни был он, казалось бы, образован. Дело не в том, чтобы научиться рисовать, а в том, чтобы научиться мыслить. От скуки у него явится масса небольших наблюдений, ничего не говорящих другим, но весьма полезных ему, потому что они его собственные. Срисовыванию гравюр я уделил бы, пожалуй, сорок сеансов, по полчаса каждый . . . 20 часов.

5) Он купит себе «Гладиатора» (со вскрытыми мышцами), гравюру Соважа, и срисует ее . . . . . 2 часа

6) Он заучит названия главных мышц,—дельтообразный мускул, мышцы грудные, двойничные, Ахиллесово сухожилие и т. д. . . . . 1 час

Он будет знать, что если дельтообразный мускул сокращен, бицепс в напряженном состоянии быть не может. Многие из художников пренебрегают этим правилом и стремятся не к прекрасной позе, а просто-напросто к красивому контуру.

7) Если хватит на это мужества, можно отправиться в Ботанический Сад и попросить показать там эти двадцать известных по названиям мышц. Итак, два сеанса в анатомическом театре, по полчаса каждый [1] . . . . . 1 час

8) Если юный любитель согласится истратить на эту затею тридцать луидоров, он уберет со стены в своей спальне все гравюры, географические карты и портреты, и вместо них развесит двадцать гравюр, [2] в черных рамках, с совершенно

---

[1] Для художников лучшим руководством по анатомии является книга Чарльза Белля, изд. в Лондоне, 1806 г., in-4°, 185 страниц.

[2] «Тайную Вечерю» Леонардо да Винчи, гравюру Рафаэля Моргена; «Преображение» его же, сто двадцать франков в новом издании, сорок франков в старом; «Игры Дианы» Доменико; «Мучение св. Андрея», фреска Доменикино; «Св. Андрея, идущего на муки», Гвидо; портреты Рафаэля и Форнарины, Моргена; «Аврору» Гвидо, «Аврору» Гверчино; «Леду» Корреджо, гравюру Порпорати; «Деяниру» Бервика; «Св. Цецилию» Массара; «Магдалину» Корреджо, гравюру Лонги; «Обручение пресвятой Девы», его же; «Святое семейство в Египте» и «Аркадию» Пуссена; несколько пейзажей Лоррена; несколько гравюр из Ватиканских stanze работы Вольпато, хоть вергилиевская чистота Рафаэля и прикра-

прозрачными стеклами. В углу он поставит цельный гипсовый слепок с «Венеры Медицейской», под тюлевым покрывалом. Пусть он непременно купит этот слепок в мастерской при Музее, иначе он рискует испортить себе глаз, любуясь неверными контурами. Он приобретет себе бюсты «Аполлона», «Дианы из Веллетри» и «Jupiter Mansuetus». Он купит себе в перистиле Французского театра полсотни античных медалей в виде слепков из серы. Все это будет выставлено у него в комнате в течение шести месяцев. Допустим, что на разглядывание всех этих собранных им вещей он потратит [1] . . . . . 4 часа

Пока что, на изучение живописи потрачено только сорок часов.

9) Остающиеся десять часов он употребит на срисовывание прямо с натуры. Он достанет себе стекло, слегка обработанное плавиковой кислотой, которым он заменит стекло у себя в окне с открывающимся из него красивым видом. Надо сделать полукруг из толстой проволоки и один конец его вставить в оконную раму, а к другому прикрепить пластинку из жести, подбитую черным бархатом, с очень маленьким отверстием посередине. Любитель, который согласится выполнить мои предписания, должен приложить глаз к этому зрительному прибору и, вооружившись кусочком мела, опершись рукой на спинку стула, нарисовать пейзаж на матовой поверхности оконного стекла. После двадцати сеансов по полчаса каждый, у него выработается привычка воображать между собой и всем, на что он смотрит глазами художника, стеклянную поверхность, по которой он будет мысленно рисовать контуры. После этого ему не составит ни малейшего труда улавливать ракурсы, иначе столь трудно доступные . . . . . 10 часов

Итого . 50 часов

Он увидит в куполе Пармского собора нескольких апостолов Корреджо, которые, хотя они и кажутся зрителю колоссальными, на самом деле не имеют в вышину и двух футов. Шпага в об-

---

шена тут до безобразия; восемь Пророков или Сивилл Микеланджело, бистром; «Страшный Суд» Микеланджело, гравюру Меца; «Св. Иоанна» и «Мадонну», «св. Сикста, гравюры Мюллера; несколько гравюр Бартолоцци с каких-нибудь антиков; несколько гравюр Стренджа; «Танец» Альбано, гравюру Розаспины; «Мадонну» Гвидо, гравюру Гандольфо; «Madonna alla seggiola», гравюру Моргена; Madonna del sacco, его же; «Лаокоона» Бервика. [a]

[a]) Следует покупать эти гравюры по две в неделю, выбирая те, которые больше нам понравятся, и чаще перевешивать их с места на место.

[1] Я не считаю того времени, которое он потратит с пользой для себя на изучение в обществе световых эффектов, то есть того, в чем велик Рембрандт и Гверчино, наблюдая за лицами скучных собеседников, в присутствии которых приходится иногда делать вид, что слушаешь их.

наженной руке, протянутая по направлению к зеркалу, дает первое представление о ракурсе.

Если этот пятидесятичасовой курс будет пройден именно так, а не иначе, и притом еще при полном отсутствии чтения по вопросам искусства, будь это даже дошедшие до нас письма Рафаэля, Микеланджело или Аннибале Каррачи,[1]—я готов ручаться, что мой любитель искусства приобретет все элементарные сведения по живописи. Ему останется только усвоить некоторые выражения, в которые авторы облекают свои мысли, но уж конечно он не должен усваивать таких фраз, выражений, в которых не содержится никаких мыслей.

Я ничего не могу ему сказать о французских авторах, которых сам не читал. Он найдет большую любовь к искусству в «Письмах» де Броса об Италии. Если он знает итальянский язык, рекомендую ему «Felsina pittrice» — Malvasia—книгу, которую надо читать, имея перед глазами картины болонской школы, находящиеся у нас в Париже: затем Zanetti, «Della pittura veneziana», с соблюдением того же условия; затем книгу Bellori. Что касается истории, то можно рекомендовать «Анонимную жизнь Рафаэля», изданную в Риме в 1790 г.; «Жизнь Микеланджело» Кондиви; «Жизнеописания венецианских художников» Ридольфи; «Жизнь Леонардо» Аморетти. Знаний после этого будет достаточно, чтобы не заснуть над платоновской философией Менгса и чтобы воспользоваться тем, что есть путного в его «Размышлениях о Рафаэле, Корреджо и Тициане»;[2] только все время надо проверять на самих картинах все, что говорят о них эти писатели, и верить только тому, что видишь.

Это правило не знает исключений. В тысячу раз лучше не видеть ничего, чем видеть что-нибудь с чужих слов.[3] Завеса, застилающая взор, может упасть; но человек, верящий на-слово, всю жизнь останется жалким попугаем, который может блистать в Академии, но смертельно скучен в салоне. Его мысли уже лишены оттенков; он уже не в состоянии их сравнивать и создавать новые, если он усвоил прискорбную привычку отзываться о Микеланджело как о мастере рисунка единственно лишь потому, что это—общее место всех книжонок об искусстве.

В школе плаванья и в балете Большой оперы должен он обнаружить, что Микеланджело сумел правильно и выразительно передавать те удивительные ракурсы, которые он тут видит.

---

[1] «Lettere Pittoriche», собрание в шести томах.

[2] «Сочинения Менгса», перев. Жансена.

[3] И значит, не надо читать того, чего нельзя проверить. Вот почему я не решился бы рекомендовать юному любителю, живущему в Париже, весьма толковую «Историю живописи» иезуита Ланци, в шести томах, in-8°. Это — надежный путеводитель.

Книги же должны быть только справочниками. Тот, кто черпает готовые истины из книги какого-нибудь писателя, усваивает лишь ничтожную часть даже его идей. Например, Менгс восхищается Корреджо и терпеть не может Тинторетто. Если любитель, не рассуждая, станет восторгаться лишь тем, чем восторгается Менгс, он уже не разглядит тогда в куполе Пармского собора того, чем любовался Тинторетто,—силу и правдивость движений. По окончании этого пятидесятичасового курса, если у читателя хватит на это терпения, следует еще раз повторить все это в том же порядке.

Я повторяю моему любителю живописи совет одного необыкновенного человека, который руководил в самом начале моим художественным воспитанием во Флоренции. Я втайне немножко гордился наградами, которые получил за свои рисунки с натуры в одной неплохой, хотя и французской школе. Он взял с меня слово, что я ни с кем не буду разговаривать о живописи в течение целого года, и посоветовал проделать описанные выше упражнения. После этого уговора, когда я пробовал завести с ним разговор об искусстве, он давал мне лишь односложные ответы: «Подождите, пока у вас возникнут собственные мысли. Я очень люблю этот образ у одного из ваших великих писателей: один ребенок посадил боб, а другой через час уже разгреб землю, чтобы посмотреть, не пустил ли уже боб ростки».

Больше года я не мог добиться от него ничего другого; и когда, наконец, он нарушил молчание, он испытал живейшее удовольствие, увидев, что я в состоянии с ним спорить и высказывать иные, чем у него, взгляды по многим вопросам. «Именно таким путем,—сказал он мне,—мудрый Лодовико Караччи воспитал и Гвидо, и Доминикино, и многих еще других художников своей школы, которые все были хороши и,—что еще больше, пожалуй, делает чести учителю,—один на другого не похожи».

Возвышенный ум не доверяет своим открытиям; он часто о них размышляет. В вещах, от которых зависит блаженство, он все время спорит с самим собой.

Поэтому человек гениальный способен сделать лишь ограниченное число открытий. Редко бывает, чтобы он решался исходить из этих своих открытий, как из неоспоримой основы. Мы знаем, что Декарт вскоре бросил свой изумительный метод и принялся рассуждать как монах.

Гирландайо должен был непосредственно бояться, как бы не ошибиться в воздушной перспективе и не исказить своего открытия. Напротив, художник, прошедший хорошую школу, с в е д у щ в явлениях природы: он научился видеть их, передавать,

и больше над этим он уже не задумывается. Умственные его силы направлены на дальнейшие открытия.

В наши дни человеческий ум идет противоположным путем. Раньше он чахнул из-за отсутствия помощи; теперь он задыхается от изобилия образцов. Художники выиграли бы, если бы начиная с завтрашнего дня от каждого великого мастера осталось бы только по одной картине.

Коль скоро роль их выходит за пределы указания таланту на возможность какого-нибудь вида красоты, они становятся вредны. Но они служат публике, доставляя ей наслаждения, и притом наслаждения разнообразные, в зависимости от характера тех мест, где они проявляются.

Союзники взяли у нас тысячу сто пятьдесят картин. Надеюсь, мне дозволено будет заметить, что лучшие из них нам достались по договору, заключенному в Толентино. Вот что я прочел в одной английской книге, об авторе которой нельзя сказать, чтобы он был верхоглядом или человеком, продавшимся властям:

«The indulgence he showed to the Pope at Tolentino, when Rome was completely at his mercy, procured him no friends and excited against him many enemies at home» (Edinburgh Review, декабрь 1816 г., стр. 47).

Я пишу это в Риме, 9 апреля 1817 г. Более двадцати весьма уважаемых лиц подтвердили мне за последние дни, что здешнее общественное мнение находит, что победитель поступил великодушно, удовольствовавшись этим договором. Союзники, напротив, взяли у нас наши картины без всякого договора.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА НАИБОЛЕЕ ЗНАМЕНИТЫХ ХУДОЖНИКОВ

Живописцы и рисовальщики	*Скульпторы и граверы*
IX В. ДО Р. Х.	
	895. Дибутад, грек, умер в 895 г.
VIII В. ДО Р. Х.	
765. Лудий грек.	
VII В. ДО Р. Х.	
654. Клеофонт, грек.	
VI В. ДО Р. Х.	
	590. Турнан, из Этрурии.
	568. Дипен, грек.
	569. Скиллий, грек.
	560. Мнезарх, гравер, грек.
	538. Бупал, грек.
	539. Антерм, грек.
V В. ДО Р. Х.	
480. Агафарх, грек.	**487. Телефан, грек.**
457. Панак, грек.	**453. Софрониск, грек.**
439. Аполлодор, грек.	**445. Фидий, грек.**
424. Дамофил, грек.	**444. Алкамен, грек.**
423. Гаргазий, грек.	**430. Скопас, грек.**
420. Тимарет, грек.	**410. Мирон, грек.**
420. Парразий, грек.	
400. Микон, грек.	

Живописцы и рисовальщики	*Скульпторы и граверы*

IV В. ДО Р. Х.

380. Зевксис, грек.
360. Памфил, грек.
352. Павзий, грек.
350. Тиманф, грек.
331. Антифил, грек.
330. Апеллес, грек.
329. Мелантий, грек.
328. Амфион, грек.
327. Асклепиодор, грек.
320. Протоген, грек.
303. Никий, грек.
300. Аристид, грек.

399. Сократ, грек.
355. Бриаксид, грек
354. Тимофей, грек.
353. Леохар, грек.
352. Эхион, грек.
351. Феримах, грек.
350. Лизипп, грек
340. Пракситель, грек.
329. Кефизодот, грек.
327. Лизистрат, грек.
326. Евтикрат, грек.
325. Пирготель, грек.

III В. ДО Р. Х.

269. Фабий Пиктор.

289 Харес, грек.
232. Поликтет, грек.

II В. ДО Р. Х.

111. Евфранор, грек.

176. Евфранор, грек.

I В. ДО Р. Х.

61. Тимомах, грек.

72. Аркезилай, грек.
70. Позис, римлянин.
57. Пракситель, гравер и скульптор, римлянин.
28. Диоген, грек.

I. В. ПО Р. Х.

14. Диоскорид, гравер, грек.
15. Аполлонид, гравер, грек.
17. Солон, гравер, грек.
18. Кроний, гравер, грек.
40. Архелай, грек.
66. Зенодор, галл.
76. Агезандр, грек.
77. Полидор, грек.
78. Афинодор, грек.

II В. ПО Р Х.

138. Максалай, гравер, грек.

XIII В. ПО Р. Х.

1294. Тафи (Андреа), итальянец.
1300. Чимабуэ, итальянец.

XIV В. ПО Р. Х.

1312. Гаддо Гадди, итальянец.
1340. Лоренцетти (Амброджо), итал.

1360. Календарио (Фил.), итал.
1389. Пизано (Андреа), итал.

Живописцы и рисовальщики | *Скульпторы и граверы*

1350. Галди (Таддео), итал.
1389. Пизано (Андреа), итал.

XV В. ПО Р. Х.

1426. Эйк (Губ. ван), фламандец.
1427. Эйк (Ян ван) или Ян из Брюгге, фламандец.
1433. Антонио да Мессина, итал.
1443. Франческа (Пьетро делла), итал.
1488. Вероккьо (Андреа), итал.

XVI В. ПО Р. Х.

1501. Беллини (Джентиле) итал.
1511. Джорджоне, итал.
1512. Беллини (Джованни), итал.
1517. Мантенья (Андреа), итал.
1518. Винчи (Леонардо да), итал.
1520. Рафаэль (из Урбино), итал.
1521. Козимо (Пьетро), итал.
1524. Перуджино (Пьетро) итал.
1527. Матурино, итал.
1528. Дюрер (Альберт), немец.
1529. Матсис (Квентин), (Мисиус) фламандец.
1530. Андреа дель Сарто, итал.
1533. Лука Лейденский, голланд.
1534. Корреджо, итал.
1540. Порденоне (Дж. — А. Личиниода), итал.
1540. Пармиджано, итал.
1541. Россо, Рыжий, итал.
1543. Караваджо (Полидоро да), итал.
1545. Романо (Джулио), итал.
1547. Буонаккорси или Перино дель Вага, итал.
1554. Гольбейн (Ганс), швейцарский немец.
1560. Аббате (Николо дель), итал.
1561. Порденоне Младший (Джулио Личинио да), итал.
1563. Сальвиати (Росси или Франч.), итал.
1564. Микеланджеле Буонарроти, итал.
1564. Удино (Джованни да), итал.
1566. Цуккаро (Тадео), итал.
1570. Приматичо (Франч.), итал.
1570. Флорис (Франц.), фламандец.
1574. Геемскерк, голландец.
1526. Проперциа да Росси, итал.
1528. Рустичи (Джов.-Франч.), итал.
1540. Марк-Антоний, итал.
1546. Валерио Винчентини, итал.
1548. Нассаро (Мат дель), итал.
1551. Каральо (Дж.-Дж.), итал.
1552. Аникини (Лодовико), итал.
1555. Бернарди (Джованни), итал.
1570. Челлини (Бенвенуто), итал.
1572. Гужон (Жан), француз.
1574. Понче (Паоло), итал.
1578. Корт (Корнелий), голландец.
1589. Бираго (Клементе), итал.
1590. Пилон (Жермен), француз.
1590. Вико (Эней) итал.
1598. Бри (Теод. де), фламандец.

Живописцы и рисовальщики

1576. Тициан, итал.
1582. Скьявоне, итал.
1585. Канджази или Камбуязи (Лука), итал.
1588. Веронезе (Паоло), итал.
1589. Кузен (Жан), француз.
1590. Варгас (Луис де), испанец.
1590. Муциано (Джеронимо) итал.
1592. Тибальди (Пеллегрино) итал.
1592. Бассано, итал.
1592 Софонизбо да Кремона, итал.
1594. Тинторетто, итал.
1594. Шварц (Христ.), немец,

Скульпторы и граверы

XVII В. ПО Р. Х.

1606. Фаринати (П.), итал.
1607. Вермандер (Ш.), фламандец
1612. Бароччи (Федериго), итал.
1613. Чиволи (Лодовико), итал.
1617. Падуанино (Франческо), итал.
1618. Каррачи (Аннибале).
1619. Кальварт (Дени), фламандец
1619. Фремине (Мартин) француз
1622. Порбюс (Фр.), фламандец.
1624. Фети (Доменико), итал.
1629. Бриль (Павел), фламандец.
1629. Паджи (Дж.-Б.), итал.
1630. Карлоне (Джованни), итал.
1630. Темпаста (Антонио), итал.
1630. Гоннелли (Джованни), итал.
1631. Скорца-Синибальдо, итал.
1632. Валантен, француз.
1634. Вениус (Отто), голландец.
1635. Калло (Жак), француз.
1637. Ромбутс (Теод.), фламандец.
1638. Бланшар (Жак), француз.
1640. Рубенс (Питер-Пауль) флам.
1640. Баур (Вильг.), немец.
1640. Арпино (Жоз. Чез., д'), итал.
1641. Доминикино, итал.
1641. Ван-Дейк (Ант.), фламандец.
1641. Вуэ (Симон) француз.
1641. Гвидо, итал.
1642. Брейгель (Ян), фламандец.
1645. Тутен (Жан), художник по эмали, француз.
1647. Лонфранко (Джованни), ит.
1606. Болонья (Джованни да), итал.
1612. Томасен (Фил.), француз.
1629. Саделер (Жиль), бельгиец.
1630. Гоннелли (Джованни), итал.
1635. Калло (Жак), француз.
1639. Ворстерман (Лука), голландец.
1644. Кенуа (Фр. дю), фламандец.
1648. Вилламене (Франческо), ит.
1654. Альгарди (Алессандро), ит.
1658. Гиллен (Симон), француз.
1660. Саразен (Жак), француз.
1660. Босс (Авраам), француз
1667. Лан (Мишель), француз.
1668. Обсталь (Гергард ван), голландец.
1671. Сильвестр (Израель), француз.
1674. Марси (Бальтазар), француз.
1676. Шово (Франсуа), француз.
1678. Баллен (Клод), француз.
1678. Нантейль (Роб.), француз.
1680. Бернини (Джованни-Лоренцо), итал.
1681. Марси (Гаспар), фламандец.
1686. Ангье (Мишель), француз.
1690. Онгр (Этьен), француз.
1693. Пуальи (Франсуа), француз.
1694. Дежарден (Мартин Богарт), фламандец.
1699. Ангье (Франсуа), француз.
1699. Руле (Жан-Луи), француз.
1700. Цумбо (Гаэтано Джулио),

1647. Блумерт (Авраам), голландец.
1647. Добсон (Вильям), англичанин.
1650. Пьер (Франсуа дю), француз.
1654 Сегерс(Гергардт и Даниэль), фламандец.
1654. Потер (Пауль), голландец.
1655. Лесюар (Эсташ), француз.
1655. Пьер (Гильом дю), француз.
1655. Тетелен (Луи), француз.
1655. Лагир (Лоран де), француз.
1656. Эспаньоле (Л.), испанец.
1657. Стелла (Жак), француз.
1657. Снейдерс (Франсуа), фламандец.
1658. Метсю (Габриэль), голл.
1660. Ван Гуден (Лука) голл
1660. Альбано, итал.
1660. Пуленбург (Корн), голл.
1660. Микеланджедо да Баталья, итал.
1660. Каведоне (Якопо), итал.
1660. Метелли (Агостино), итал.
1660. Бренберг (Бартол.), голл.
1660. Веникс (Я. Б.), голл.
1660. Веласкес (Диего де), исп.
1661. Сакки (Андреа), итал.
1663. Дориньи (Мишель), франц.
1664 Миель (Ян), фламандец.
1665. Пуссен (Николай), француз.
1665. Дюфренуа (Ш.-Альф) француз.
1666. Даниэле да Вольтерра, итал.
1667. Гверчино, итал.
1668. Вуверманс (Фил.), голл.
1670. Бенедетти (Бенедетто Кастильоне), итал.
1670. Веронезе (Алесс.), итал.
1671. Бурдон (Себаст.), француз.
1673. Роза (Сальватор), итал.
1673. Шюрман (Анна Мария де) голландка.
1673. Фьори (Марио ди), итал.
1674. Булонь (Луи), француз.
1674. Шампань(Фил.), фламандец.
1674. Рембрандт (Пауль), голл.
1675. Дипенбек (Авраам), фламандец.
1675. Февр (Кл.), француз.
1676. Шово (Франсуа), француз,
1678. Нантейль (Роб.), франц.
1678. Иорданс (Якоб), фламандец.

Живописцы и рисовальщики

1678. Дюжарден (Карл), голл.
1680. Гримальди (Джованни-Франческо), прозванный Болонцем, итал.
1680. Доу (Герард), голл.
1680. Лели (Петер), нем.-англ.
1681. Мирис (Франциск), голл.
1681. Тербург (Герард), голл.
1682. Желе (Клод), франц., из Лотарингии.
1683. Зандрарт (Иоахим), нем.
1683. Бергем (Николай), голл.
1684. Кокес (Гонсалес), исп.
1684. Робер (Николай) Француз.
1685. Мурильо (Барт.), исп.
1685. Ван Остаде (Адриан), нем.
1686. Дольчи (Карло), итал.
1687. Нестхер (Касп.), нем.
1688. Меллан (Клод), рисовальщик, француз.
1689. Ферри (Чиро), итал.
1690. Брюн (Шарль), француз.
1690. Ван дел Мёлен (А.-Фр.), флам.
1691. Слингеланд (Питер), голл.
1691. Петито (Жан), женевец.
1693. Руссо (Жак), француз.
1694. Тенирс (Давид), флам.
1695. Фелибьен (Анд.) писатель, француз.
1695. Миньяр (Пьер), франц.
1699. Прети (Матиас) прозванный Калабрийцем, итал.

Скульпторы и граверы

XVIII В. ПО Р. Х.

1704. Парросель (Жозеф), француз.
1705. Иорданс (Лука) итал.
1707. Куапель (Ноэль), француз.
1709. Пиль (Роже де), писатель, француз.
1711. Шерон (Елизавета—София), француженка.
1712. Ван дер Гейде (Ян), голл.
1713. Маратта (Карло), итал.
1716. Фосс (Шарль де ла), француз.
1717. Жувене (Жан), француз.
1717. Буллонь (Бон.), француз.
1717. Мериан (Мария—Сибилла),
1717. Сантер (Ж. Б.), француз.
1721. Ватто (Ант.), француз.

1703. Смит (Джон), англ.
1703. Одран (Жерар), француз.
1707. Эделинк (Жерар), француз.
1713. Теодон (Жан-Бат.), француз.
1714. Леклерк (Себаст.), француз.
1715. Жирардон (Франсуа), француз.
1720. Куазвокс (Антуан), француз.
1721. Пикар (Этьен), голл.
1725. Рейзен (Ч.-Крист.), англ.
1728. Симоно (Шарль), француз.
1733. Пикар (Бернар), француз.
1733. Куту (Николай), француз.
1733. Клев (Жозеф, ван), француз.

Живописцы и рисовальщики

1722. Койпель (Ант.), француз.
1723. Кнеллер (Годфрид), немец.
1724. Лути (Бенедетто), итал.
1730. Труа (Франсуа де), француз.
1733. Буллонь (Луи), француз.
1733. Пикар (Бернар), рисовальщик, француз.
1734. Рау (Жан), француз.
1734. Торнгилл (Джемс), англ.
1735. Ривальз (Ант.), француз.
1735. Вивьен (Жозеф), француз.
1736. Галле (Кл.-Ги), француз.
1737. Лемуан (Франсуа), француз.
1739. Бьянки (Пьетро), итал.
1743. Арло (Жак-Ант.), женевец.
1743. Риго (Гиацинт), француз.
1743. Депорт (Франсуа), француз.
1745. Ванлоо (Жан-Батист), француз.
1746. Ларжильер (Ник.), француз.
1747. Креспи (Джуз.-Мар.), итал.
1749. Сюблейра (Пьер), француз.
1749. Вангейзум (Иоганн), голл.
1752. Труа (Жан-Франсуа де), француз.
1752. Парросель (Шарль), француз.
1754. Казес (П.-Жак,) француз.
1754. Пьяцетта (Дж.-Бат.), итал.
1755. Удри (Ж.-Б.), француз.
1757. Каррьера (Роза-Альба), ит.
1760. Сильвестр (Луи), француз.
1761. Галлош (Луи), француз.
1761. Гогарт (Вильям), англичанин.
1763. Вердюсен (Ж.-Пьер), француз.
1765. Ванлоо (Карл), француз.
1766. Серванлони (Дж.-Дж.), итал.
1766. Натье (Жан-Марк), француз.
1767. Массе (Ж.-Б.), француз.
1768. Рету (Жан), француз.
1770. Буше (Франсуа), француз.
1771. Ванлоо (Луи-Мишель), француз.
1779. Менгс (Ант.-Рафаэль), немец.
1786. Ватле (Кл.-Анри), француз.
1789 Верне (Жозеф), француз.
1792. Рейнольдс (Джошуа), англ.

Скульпторы и граверы

1737. Сирле (Флавий), француз.
1739. Древе (Пьер, сын), француз.
1741. Томасен (Анри-Симон) француз.
1743. Лоррен (Робер), француз.
1743. Беккер (Филипп - Христофор), немец.
1744. Ленотр (Пьер), француз.
1744. Фремин (Рене-Фран.), исп.
1746. Барье (Франсуа-Жюльен), француз.
1748. Жермен (Тома), француз.
1749. Тардье (Ник.-Анри), француз.
1754. Винаш (Жан-Жозеф), фран
1754. Кошен (Ш.-Николай), отец, француз.
1755. Леписье (Бернар), француз.
1757. Дюшанж (Гаспар), француз.
1759. Дасье (Ж.-Ант.), женевец.
1759. Адан (Ламбер-Сижисбер), француз.
1761. Дювивье (Жан), француз.
1763. Слодз (Рене-Мишель), француз.
1764. Дасье (Жан), француз.
1765. Бальшу (Жан-Жак) француз.
1769. Франсуа (Жан-Ш.), француз.
1775 Шмидт (Георг-Фридрих), пруссак.
1777. Куту (Гильом), француз.
1778. Пиранези (Джов. - Бапт.). итал.
1784. Леписье (Ник. - Бернар), француз.
1785. Пигаль (Жан-Бат.), француз.
1790. Кошен (Шарль - Никола, сын), француз.

XIX В. ПО Р. Х.

1805. Грез (Ж.-Б.), француз.
1806. Барри (Джемс), англ.
1807. Вьен, француз.
1807. Опи, англ.
1816. Босси (Джузеппе), миланец.
1809. Маскелье (Ник.-Фр.-Жоз.), француз.
1810. Шоде, француз.

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ

Канова (Антонио), маркиз д'Искья, род. в 1757 г., в Поссаньо, близ Тревизо.

Аппиани (Андреа), живописец, род. в Бозизно, в Миланской области, около 1750 г.

Морген (Рафаэль), гравер во Флоренции.
Лонги, гравер в Милане.
Камучини, живописец в Риме.
Ланди, живописец в Риме.
Торвальдсен, датский скульптор в Риме.
Гаравалья, гравер в Милане.
Андерлони, гравер в Милане.
Рафаэлли, мозаист в Милане.
Сабателли, живописец и рисовальщик в Милане.
Де Мельместер, рисовальщик и гравер в Риме.
Мец, рисовальщик в Риме.
Давид, французский живописец.
Жирода, id.
Герен, id.
Гро, id.
Жерар, id.
Прюдон, id.
Изабе, миньятюрист.
Бервик, гравер.
Понс, id.
Денуайе, id.
Массар.
Вест, живописец в Лондоне.
Вестол, id.
Вуллет, гравер в Лондоне.
Бартолоцци, гравер в Португалии.
Санквирико, Ландриани, Фуэнтес, Перего, декораторы в Милане.
Бенвенути, живописец во Флоренции.

ЗНАМЕНИТЫЕ КОМПОЗИТОРЫ

Перголезе	род. в 1704,	умер в 1733
Чимароза	» » 1754,	» » 1801
Моцарт	» » 1756,	» » 1792
Дуранте	» » 1693,	» » 1755
Лео	» » 1694,	» » 1745
Винчи	» » 1705,	» » 1732
Гассе	» » 1705,	» » 1783
Гендель	» » 1684,	» » 1759
Галуппи	» » 1703,	» » 1785

Жомелли	»	» 1714,	»	» 1774
Порпора	»	» 1685,	»	» 1767
Бенда	»	» 1714,	»	» 1790
Пиччини	»	» 1728,	»	» 1800
Саккини	»	» 1735,	»	» 1786
Паэзиелло	»	» 1741,	»	» 1816
Гульельми	»	» 1727,	»	» 1804
Анфосси	»	» 1730,	»	» 1775
Сарти	»	» 1730,	»	» 1802
Траэтта	»	» 1738,	»	» 1779
Х. Бах	»	» 1736,	»	» 1782
Гайдн	»	» 1732,	»	» 1809

СОВРЕМЕННЫЕ КОМПОЗИТОРЫ

Россини, род. в Пезаро в 1783.
Майер, род. в 1765.
Цингарелли, род. в 1752.
Паэр.
Бетховен.

СПИСОК ВЕЛИКИХ ЖИВОПИСЦЕВ

Я сам знаю, что я теряю, отказываясь от расплывчатости.

Я даю повод для желчной критики со стороны знатоков живописи и для почтенной критики со стороны лиц, иначе чувствующих, чем я. Пишу я не для них, а лишь для тебя, благородная Вильгельмина. Тебя уже нет, и я дерзаю назвать твое имя. Но, может быть, твой уголок в Монастыре, посреди леса, приютил, кроме тебя, еще одну, такую же чувствительную, как ты сама, душу. Как мало тебя знали! Сколько дней провел я подле тебя! Ты — самая прекрасная и самая молчаливая из всех женщин.

Небо, столь суровое ко мне, лишило меня единственного утешения в моих бедах, не дав прочитать вместе с тобой этот труд, предпринятый как попытка забыть о тебе. По крайней мере, я помещу здесь список, посланный тебе мною, чтобы помочь тебе разобраться в этой вереницe великих мастеров, пугавших тебя своим количеством.

ПЯТЬ ШКОЛ

Флорентийская школа

Микеланджело (1474—1563)
Леонардо, глава ломбардской школы (1452—1519).
2. Фра Бартоломео.
2. Андреа дель Сарто.
2. Даниэле да Вольтерра.
4. Бронцино.
4. Понтормо.
4. Россо.
4. Чиголи.
Чимабуэ.
Джотто.
Мазаччо.
Гирландайо.
Липпи.
} Интересны с исторической точки зрения.
Вазари, писатель.

Римская школа

Рафаэль (1483—1520).
2. Джулио Романо.
2. Пуссен.
3. Фатторе.
3 Перино дель Вага.
3. Сальватор Роза.
3. Лоррен.
3. Госпар Пуссен.
3. Полидоро Караваджо.
3. Микеланджело да Караваджо.
3. Гарофало.
4. Федериго Цуккари.
4. Пьетро Перуджино.
5. Рафаэллино да Реджо.
5. Кавалер Арпино.
2. Бароччи.
4. Андреа Сакки.
4. Карло Маратта.
3. Пьетро да Картоне.
3. Рафаэль Менгс.
6. Баттони.

Ломбардская школа

Леонардо да Винчи.

Последователи Леонардо в Милане

3. Луини (Бернардино).
4. Чезаре да Сесто.
4. Салаи.
3. Гауденцио Феррари.
4. Марко д' Оджоне, которому принадлежат лучшие копии «Тайной вечери».
5. Марацоне.
4. Мантенья, вероятно, учитель Корреджо (1430—1506).
Корреджо (1494—1534).
3 Пармиджанино.
4. Даниэле Кресси.
4. Камилло Прокаччини.
4. Эрколе Прокаччини.
5. Джулио - Чезаре Прокаччини.
6 Ломаццо, писатель.

Венецианская школа

Джорджоне, умерший от любви в 1511 г., в тридцать четыре года. Марто да Фельтре, один из его учеников, похитил у него любовницу.
Тициан (1477—1576)
2. Паоло Веронезе.
2. Тинторетто.

2. Якопо Бассано.
3. Парис Бордоне.
3. Себастьяно фра дель Пьомбо.
4. Пальма Старший.
4. Пальма Младший.
4. Моратто.
4. Джованни да Удине.
4. Падованино.
5. Либери.
6. Двое Беллини, учителя Джорджоне и Тициана.

Болонская школа

Аннибале Каррачи.
Гвидо Рени (1575—1642).
Доминикино (1586—1614).
Гверчино (1590—1666).
2. Лодовико Каррачи.
2. Агостино Каррачи.
2. Альбано (1578—1660).
2. Ланфранко, мастер по росписи куполов (1581—1647).
3. Симоне Кантарине, прозванный Пезарезе, умер в молодости.
4. Тьярини.
4. Лионелло Спада.
4. Лоренцо Гарбьери.
4. Каведоне.
4. Чиньяни.
5. Приматиччо.
5. Елизавета Сирани.
5. Баньякавалло.
5. Франча.
5. Иннокенцо да Имола.
5. Мелоццо.
5. Доссо Досси.
5. Бонона.

Один приятель дал мне перечни, печатаемые выше, я же проставил в них номера при обозрении Италии и Дрезденского музея; без номеров оставлены имена, место которых менялось в моих глазах одновременно с моими настроениями.

II. ПРИМЕЧАНИЕ К ГЛАВЕ XVI

Издатель поместил бы картон, если бы он не нашел в «Gentleman's Magazine», апрель 1817, стр. 365, буллу е. с. папы, посланную 29 июня 1816 г. польскому примасу.

Нижеследующие строки довольно примечательны:

«Horruimus sane vaferrimum inventum, quo vel ipsa religionis fundamenta labefactantur; adhibitisque in consilium... vener. fratri nostris S. R. E. Cardinalibus, qualnam Pontificiae nostrae auctoritatis remedia ad eam pestem, quoad fieri posset, curandam delendamque opportuniora futura sint,... cum tua jam sponte lxarseris ad impias novatorum machinationes detegendas et oppugnandas;.. experimento autem manifestum esse, e Sacris Scripturis, quae vulgari lingua edantur, plus detrimenti quam utilitatis oriri ob hominun temeritatem, etc. etc.»

III. ПЕРВОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ

Величайшему из современных государей, справедливому человеку, который был бы либерален просто по влечению сердца, если бы политика не подсказала ему, что теперь единственно так только и можно царствовать

IV. ВТОРОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ

ЕГО ВЕЛИЧЕСТВУ
НАПОЛЕОНУ ВЕЛИКОМУ,
императору французов,
томящемуся на острове св. Елены

Государь,

Кому другому мог бы я посвятить «Историю живописи», написанную на французском языке, если не великому человеку, который дал отечеству прекрасный музей, тотчас прекративший свое существование, как только он лишился мощной его поддержки. Владеть им целиком, может быть, не было необходимости, но так лишиться его — верх унижения. А поскольку, согласно моей системе, из того, кто унижен, может еще, пожалуй, выйти ученый, но никак уже не художник, — приходится опасаться, как бы Франция не лишилась, вместе с величайшим из людей, которых она породила, также и своей зарождающейся школы живописи.

При обстоятельствах более счастливых для родины и для вас, государь, я не написал бы этого посвящения: ваша слава покрывала собою все; но я находил безобразной вашу систему воспитания. Зато, в минуту опасности вы нашли среди ваших любимцев лишь людей малодушных, между тем как Карно, Тибодо, Фложерг и им подобные вышли из рядов тех, к кому вы не благоволили.

Не взирая на эту ошибку, принесшую вреда больше вам, нежели родине, беспристрастное потомство будет оплакивать битву при Ватерлоо, задержавшую на целое столетие развитие либеральных идей. Оно поймет, что для того, чтобы быть творцом, надо обладать силой, и что не будь Ромулов, не

могли бы существовать и Нумы. В течение четырнадцати лет вы подавляли все партии, вы заставили шуанов и якобинцев стать французами, и имя это, государь, вы вознесли так высоко, что рано или поздно они обнимутся у подножия ваших трофеев. Это благодеяние, величайшее из всех, какое можно оказать нации, обеспечивает Франции несомненную свободу.

Да ниспошлет вам небо, государь, достаточно долгие дни, чтобы увидеть Францию осчастливленною той конституцией, которую завещала ей последняя ваша палата общин. И тогда, государь, она простит вам единственное проявление слабости, которое она могла бы поставить вам в упрек: отказ от диктатуры после Ватерлоо и утрату надежды на спасение отечества.

Тогда потомство, сделавшись опять беспристрастным, будет лишь в нерешительности, поставить ли ваше имя рядом с именем Александра или же выше его; а низкие враги ваши только тем и будут известны, что имели счастье быть вашими врагами.

Остаюсь с глубочайшим почтением,

Государь

вашего императорского и королевского величества покорнейший слуга и искренний подданный солдат, которого в Герлице вы взяли за петличку.

Прекрасный жест; если вас смущает, что скажет о вас история, утешьтесь.

V. ФРАГМЕНТЫ ДАЛЬНЕЙШИХ ТОМОВ

1. ВАЗАРИ

Мы видели,[1] что после того, как варвары, изгнавшие цивилизацию из Италии, завели между собой распри, несчастная эта страна разделилась на бесконечное множество мелких республик. Республики эти порабощались наиболее могущественными из своих граждан, снова отвоевали себе свободу, снова порабощались и, наконец, в период между 1100 и 1300 гг. вся прекрасная эта страна охвачена была все время возобновлявшимися судорогами плохо упрочившейся свободы или трусливого деспотизма Эти темные времена полны деяний, которые могут дать представление о том, на что способно человеческое сердце. История каждого небольшого города за один или за два года содержит в себе гораздо больше достопримечательного, чем история всех ганзейских городов на всем протяжении их

[1] See Сисмонди.

долгого существования. Случай с Уголино может дать представление о том, как мстили в те времена, и легко себе представить, чего только ни делали, чтобы избежать таких казней. Эта история для известного рода читателей — самая интересная из всех, но вместе с тем и самая трудная в смысле изучения. Но наградою за затраченные усилия служат грандиозные характеры, которые удается иной раз в ней открыть. Кажется, что все действующие лица этих странных и неведомых времен зарисованы у Микеланджело или Джулио Романо.

В эту пору, без сомнения, и выковался итальянский характер, отшлифовавшийся затем благодаря правительствам, решившим, что единственный способ поработить таких людей — это пробудить в их сердцах сладострастие; и все же характер этот не изменился, и тем, кто знает его, он представляется самым величественным из всех характеров нового времени.

Если хотите, не выходя за пределы живописи, составить себе понятие о разнице между характером итальянским и французским, сравните в Музее бесчисленное множество разных портретов людей приблизительно одного и того же сословия. Отыщите, что есть общего в лицах Климента VII (на картине Рафаэля. № 1120), кардинала Ипполита Медичи (Тициана, № 1194), Гвидо Бентивольо (Ван-Дейка, № 261), Чезаре Скалья (Ван-Дейка, № 262), и сопоставьте его с выражением, которое роднит между собой изображения царедворцев Людовика XIV, на эмалях Петито (галлерея Аполлона). Одной из главных черт итальянских нравов был в течение долгого времени крайний патриотизм. Так как государи каждого города от своих подданных ничего кроме равнодушия не требовали, этот патриотизм перенесен был в область искусства. Население каждого города, так хорошо понимающее свое правительство и с большим комическим талантом высмеивающее все его мероприятия, — искренно рукоплескало писателю, который, с забавным простодушием, отводил художникам своего родного города первое место во всех родах искусства. Читая авторов, к которым мне приходилось обращаться во время работы над этим сочинением, я часто жалел, что итальянские типографии не придумали особого знака для сокращения превосходных степеней, которые по самой природе этого языка чрезвычайно длинны и встречаются на каждой странице двенадцать или пятнадцать раз. Все книги по искусству сократились бы благодаря этому на половину. Обычно они написаны в стиле, который я назвал бы монархическим; это — стиль, в котором осуждение выражается лишь отсутствием похвалы: некоторое представление о нем могут дать речи, произносимые в Французской академии.

Учитывая все это, мы должны признать, что Вазари не хуже

других. Он, конечно, очень болтлив, любит длинные периоды и изрядно бессодержателен. Он расхваливает все самым неумеренным образом. Он все время злоупотребляет превосходными степенями; мало, например, сказать, что какая-нибудь картина хороша, рисунок ее замечателен, и написана она так, что повергает в изумление (da far stupore): нет, это самая изумительная вещь из всех существующих на свете, ни один художник не создавал ничего лучшего, и ум человеческий не в силах представить, чтобы можно было писать с бо́льшим совершенством. Беда только в том, что похвалы этого рода расточаются по меньшей мере пятидесяти художникам; и в результате получается пятьдесят картин, из которых каждая — самая изумительная вещь в мире. Иногда, впрочем, Вазари уточняет свои похвалы; например, он находит, что Корреджо,— которого он осыпает также обычными своими похвалами, — выделяется своим умением изображать волосы.

За все это Вазари подвергся жесточайшей критике. Ему сделали упрек, который читателей поразит прелестью своей новизны: — в том, что он скуп на похвалы.

Каждый небольшой городок Италии породил своего мстителя, и в каждом следующем издании Вазари этих маленьких Курциев опровергает новый комментатор.

И все-таки, после двухсот лет ее существования, книгу Вазари продолжают переиздавать. Последнее издание заканчивается в данный момент в Милане. И это понятно: несмотря на все свои недостатки, несмотря на длинноты и на шаткость своих воззрений, он все же — единственный писатель-современник, оставивший нам жизнеописания почти всех известных художников, да и ничтожный его стиль довольно вообще гладок. К тому же, смехотворность его бросается в глаза лишь в тех случаях, когда он говорит о себе самом или о своих работах.

Без сомнения, многие суждения Вазари, которые нам кажутся совершенно ошибочными, ему казались весьма основательными. Но их автор не возвышался над уровнем современной ему толпы. Через тридцать лет после смерти Рафаэля он называет Микеланджело величайшим из всех живописцев, живших в последнее время. Он предпочитает его живописцам древней Греции; и в согласии с самим Микеланджело, он ценит в живописи почти исключительно только рисунок,—смелый и выразительный,—как будто изящество и яркость красок не имеют никакого значения. Упрекать его после этого за некоторые его суждения о Бассано, Тициане и самом Рафаэле значило бы упрекать его в том, что он последователен, — качество, которое не так уж распространено, чтобы бранить Вазари за те мысли, которые в результате этого у него возникают. Мысли эти — вполне его собственные.

И эта, если можно так выразиться, оригинальность поддерживает интерес читателя на протяжении всей огромной работы Вазари Даже умственная его ограниченность придает его книге ценность, делая ее верным отголоском той эпохи. В этой духовной атмосфере поэмы Ариосто и Тассо, что особенно усиливает мой восторг перед этими гениальными людьми.

Ломаццо, один из лучших авторов, когда-либо писавших об искусстве, находит, что тот, кто его любит, должен питать к Вазари признательность. Я держусь другого мнения. Гвидо, Доминикино, Пуссен и Паоло Веронезе появились бы и помимо него; наличие или отсутствие известного запаса всем доступных мыслей не имеет никакого значения для человека, одаренного от природы. Но решили, что эти доступные всем мысли почерпнуты были у Микеланджело, и это, без сомнения, сбило с толку многих художников. Итак, люди даровитые появились бы и помимо Вазари, а множество посредственных художников не были так плохи. Но эта прославленная книга мешала простому воспроизведению природы, что является в искусстве единственным путем для людей недалеких. Вазари, следовательно, полезен только историку в собственном смысле слова, тому, кто роется в жизнеописаниях, желая узнать поближе эти необыкновенные существа, именуемые талантливыми людьми. Но даже и в этой области Вазари доступно было только поверхностное. Если бы он мог разглядеть тот внутренний вулкан, который понуждает к деятельности гениального человека, он усмотрел бы в этом лишь обычное умопомешательство. Надо быть Шамфором, Джонсоном или Дюкло, чтобы нарисовать эти не легко дающиеся портреты.

2. КОРРЕДЖО

ПЕРВЫЙ ФРАГМЕНТ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Сочетание нескольких ярких красок доставляет удовольствие как дикарю, так и человеку цивилизованному; только дикарь, менее к ним привычный, сильнее выражает свою радость. Корреджо постиг эту истину и воспользовался ею в такой мере, в какой это только доступно, кажется, человеческим силам. Его картины радуют глаз с первого же взгляда, взор на них отдыхает, они ласкают его сменой ярких тонов и тончайших оттенков, которые незаметно переходят друг в друга. Так в прекрасный вечер, при совершенно ясном небе, светлая полоса на западе сливается над нашими головами с синевой неба. Человеческий взор любит эти оттенки летней прекрасной ночи, эти мерцающие на темноголубом небе звезды. Зрелище это

располагает к мечтательности, к вздохам, это почти что музыка. Картины Корреджо, при взгляде на них издали в Дрезденской галлерее, доставляют наслаждение независимо от того, что на них изображено; взор тянется к ним как бы инстинктивно. Может быть, яркие краски, сливающиеся друг с другом без всякой резкости, без каких-либо грубых воздействий на глаз, сами по себе уже являются чем-то прекрасным, что мы и улавливаем инстинктом. Может быть, краски Корреджо вызывают в нас ощущение какого-то небесного блаженства, или же нас поражает эта изумительная рельефность, достигаемая без малейшей жесткости, как у Гверчино.

Как бы то ни было, Корреджо приблизил живопись к музыке. Прекрасное пение доставляет слуху физическое наслаждение, и в то время как физическая сторона нашего существа испытывает это сладостное ощущение, наше воображение с наслаждением рисует себе образы, которые пение ему подсказывает.

Послушайте в исполнении красивого тенора:

Deh! Signore...

(Matrimonio Segreto)

Если ария плоха, но ее спела г-жа Каталани, мы все-таки испытываем физическое удовольствие, а люди, лишенные воображения, и не замечают при этом, что чего-то недостает.

Кажется, что человек менее восприимчив к наслаждениям, которые доставляет ему прекрасное сочетание красок, нежели к тем, которые проистекают из последовательной смены гармоничных и ярких звуков.

Если бы не это, живопись была бы искусством с более широкими возможностями. Она доставляла бы физическое наслаждение столь же сильное, как и музыка, а так как она гораздо яснее показывает, чего от нас хочет, то и множество людей, лишенных воображения, с черствой душой (as Z., his mother) получили бы доступ к ее наслаждениям.

Ей недостает повидимому движения и того воздействия, которое оказывает на наш пульс и дыхание ритм хорошо исполненной арии.

Чтобы почувствовать удовольствие от прекрасных звуков, наш слух должен воспринимать их в течение нескольких секунд. Глаз, наоборот, очень быстро разбирается в красках, и это дает музыке преимущество в том отношении, что она больше задерживает на себе наше внимание.

Можно присоединить физическое наслаждение и к живописи, но оно будет заключаться не в ней самой, а в чем-то смежном с нею.

Женщина, страстно любимая, если бы у нее была Madonna alla seggiola Рафаэля или «Ночь» из Дрезденской галлереи, разрешала бы своему любовнику смотреть на эти картины только вместе с нею и лишь в те счастливые мгновения, когда глубокое и сильное чувство овладевает всем нашим существом.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Корреджо создал эти чудеса благодаря углубленному изучению света и теней. Если бы можно было копировать Корреджо, его картины потеряли бы гораздо меньше, — будучи переданы в одном тоне, например простой черной краской, как гравюры,— чем картины Тициана.

ВТОРОЙ ФРАГМЕНТ

Может быть, возможно было желать чего-то еще более нежного и привлекательного.

Явился Корреджо и сумел сочетать формы более, пожалуй, величественные, чем у самого Рафаэля, с чем-то таким приятным и нежным, чего живопись до него просто не знала. Он устранил все, что могло бы по душе причинить страдание, хотя бы даже и косвенно. Стремясь всячески пленять зрителя, он желал, чтобы его картины давали глазу приятное сочетание красок, чтобы они сами по себе представляли что-то красивое и привлекали взор даже прежде, чем находили себе отзыв в душе.

Корреджо первый стал писать так, чтобы явить взору сочетание приятных красок, тот контраст света и теней, который дает ему сладостный отдых, и доставляя таким образом физическое наслаждение, проникая в самое сердце.

Он и на сердце старался воздействовать сходным путем, тщательно удаляя все, что могло бы навести его на мысль о страдании или хотя бы малейшей резкости. Это было так далеко от античной красоты, которая редко не бывает суровой. Корреджо переносит нас в среду людей очень воспитанных и, тем не менее, крайне чувствительных, которые стараются всегда показывать только приятную сторону вещей. Чего бы только ни создал этот прелестный художник, если бы в его эпоху было в моде избирать сюжетами для картин трогательные и красивые вымыслы Тассо, Ариосто, вместо того, чтобы искать их в священных книгах неизменно мрачной религии. Для нее создан был только Микеланджело. Поэтому Корреджо, увлекаемый своим гением, нарушил характер этой религии. Он придал святым выражение радости и грации, вместо того

чтобы придавать им унылый вид и бескровные бледные лица с написанным на них выражением глубокого страха перед адом, — черты, свойственные людям действительно набожным. Безусловно, ничто так мало не напоминает жалкий вид подобных людей, чем св. Геминиан на картине, названной его именем, или св. Себастиан в парижском «Обручении св. Екатерины», или же дрезденский св. Геминиан. Настоящие лица святых ищите у Гверчино, у братьев Каррачи. Тут все — в согласии с христианской религией. Назову хотя бы «Св. Франциска Ассизского» Гверчино, № 977. У всех персонажей Корреджо мы находим выражение неги и счастья. Оно свойственно даже самым строгим лицам, например прекрасному изображению св. Геминиана в дрезденском «Святом Себастиане». Если со св. Геминиана снять его первосвященническое облачение, мы увидим милое и нежное лицо философа в роде, например, самого Корреджо, если бы он дожил до преклонных лет.

Таким образом, помимо способности выражать в произведениях свою душу, Корреджо обладал еще бо́льшим талантом выполнения в том, что касается искусства приготовления и накладывания красок. Не буду вдаваться здесь в описание этих приемов, которое потребовало бы большого количества технических выражений.

Этот великий художник стремился трогать сердца, сразу же овладев ими. Он знал все тайны обольщения, из которых первая — постоянное разнообразие столь далеко от принципов, господствующих сейчас в искусстве. Нынешний художник не решается быть самим собой, потому что ему недостает лично им сделанных наблюдений.

Всегда, когда только это было возможно, Корреджо изображал разные части тела своих персонажей в легком ракурсе; редко они параллельны плоскости картины. [1] Его чуткую душу смущал малейший недостаток изящества, незаметный не только для людей непосвященных, но даже для многих из тех, кто имел случай проникнуть в святилище искусств. Некоторые все же находят известную манерность в том, как он изображал руки. Скажу только, что, стремясь придать им больше изящества, он избегал тех невыразительных положений, которые свойственны им бывают в действительности, когда они ничем не заняты.

Корреджо упрекают за недостаточно точный рисунок. Действительно, он не искал ни античной простоты форм, ни резкого обозначения мускулатуры, как у Микеланджело; он не

---

[1] Примеры этому можно найти на картинах Рафаэля, слишком склонного к четкости.

щеголял все время, как художники флорентийской школы, своим знанием анатомии. У Тассо нежная Эрминия лишена суровой красоты Софронии.

Вот к чему сводится этот упрек. Что же касается неточностей в смысле черт, невозможных в природе, то мы не найдем их в картинах Корреджо, под влиянием которых Аннибале и Лодовико Каррачи выработали свою манеру рисунка.

. . . . . .

Но как ни велик Корреджо, я отнюдь не считаю, что Рафаэль стоит ниже его. Хотя картины Аллегри более ровны по исполнению и более приятны для глаза, он все же уступает Рафаэлю в передаче душевных движений, что является в живописи высшей целью, по отношению к которой все остальное является, можно сказать, лишь средством. Во всяком случае, он превзошел Рафаэля в изображении только двух чувств: умиления, — в картинах «Madonna alla scodella» и «Магдалина перед св. Иеронимом», — и неги, свойственной глубоко чувствительным душам.

Мастер из Урбино в этой области не создал ничего, точно так же как и Корреджо не оставил нам изображений апостолов, которые могли бы сравниться с рафаэлевскими в его «Преображении», ни женских образов со столь дивной экспрессией как «Madonna alla seggiola».

Чернь часто требует от художника свойств, которые взаимно исключают друг друга. Она упрекает Чимарозу за отсутствие у него глубокой и нежной меланхолии, а от Моцарта требует веселых звуков, выражающих радость пылкой разделенной любви. Правда, св. Геминиан или св. Иероним лишены у Корреджо той мощной и высокой экспрессии, которую можно найти в рафаэлевских изображениях многих апостолов. Но такая экспрессия требует выражения силы и суровости, — а во что превратился бы «Св. Иероним» Корреджо, если бы этот учитель церкви наделен был суровым выражением истинного святого? В присутствии подобного человека, никогда бы Магдалина не решилась так безраздельно отдаться порывам своего чувства и целовать своего бога так, как она целует его. Корреджо несомненно понимал, что в присутствии подобного человека он никогда не решился бы расчувствоваться. Вот почему он так удачно придал св. Иерониму худобу, говорящую о том, что человеку этому знакомо чувство. Он ни в коем случае не наделил бы его мощным телосложением того апостола, который в «Преображении» изображен на переднем плане слева, с книгой в руках. Он считал, что чувству высокого всегда предшествует некоторое ощущение страха, а между тем

его нежное сердце стремилось привлечь к себе зрителей, вызывая у них нежные слезы, а отнюдь не потрясая их сердца...

Влиять так разнообразно на человеческие души Корреджо не умел. Между лицами некоторых апостолов у Рафаэля и лицом «Madonna alla seggiola» — огромное расстояние; но в выражении грации и нежности Корреджо никак не уступит Рафаэлю, и мастер из Урбино ничего не создал подобного Магдалине в «Святом Иерониме»,[1] Леде и т. д.; в других областях, составляющих главную его силу, и в уменьи распределять краски Корреджо доставляет более тонкое наслаждение глазу.

Когда вы смотрите на картины Рафаэля, душа чувствует больше того, что глаз видит; картины Корреджо больше пленяют взор, нежели трогают душу; но пристрастие того века, когда творил этот великий художник, к картинам, в которых всякая грация была бы неуместна, необыкновенно мешало ему, между тем как дивное дарование Рафаэля, проявившееся в изображении им апостолов, было весьма кстати.

В Корреджо и на плодотворных равнинах, окружающих Модену, я часто встречал лица, напоминавшие мне лица на картинах Корреджо. Наиболее меня поразившие напоминали св. Себастиана в «Обручении св. Екатерины», ее самое на этой картине, а особенно изображения Иисуса в «Madonna alla scodella» и ангела в «Св. Иерониме». Это радостное выражение лица и нежную эту улыбку можно встретить на каждом шагу в этой прекрасной местности, где, как и восемнадцать веков тому назад, между высокими вязами, распускаются виноградные лозы, сгибающиеся под тяжестью рдеющих своих ягод. Совершенно так же во Флоренции и в ее окрестностях мне попадались головы мадонн Рафаэля, а головы его апостолов — на улице, ведущей к собору св. Петра в Риме или в окрестных городках...

Фрески в монастыре св. Павла

Эта очаровательная живопись ценна вдвойне, — как создание Корреджо и как такое произведение, которое освободилось наконец от унылых и бездушных сюжетов христианской религии с тем, чтобы изобразить нам один из самых простых, но вместе с тем, самых очаровательных сюжетов греческой религии... Остальная часть помещения украшена в подлинно итальянском стиле XV столетия, который сводится к сочетанию нежности и чувственности, без всякого оттенка суровости или печали: все здесь — лишь призыв насладиться краткой нашей жизнью.

Lanzi. IV, 87.

Что сказать об этом лице? Оно — сама небесная красота, погруженная в размышления о великих вопросах. Это — строгая красота и, однако же, вовсе не копия головы «Венеры Медицейской» или «Ниобеи». Для меня, должен признаться, это нечто гораздо лучшее. Но, может быть, это только личное мое мнение. Я окончательно погублю себя в глазах огромного числа людей, любящих искусство, сказав, что античность, по-моему, не оставила нам ничего столь изящного, как этот образ. Я нахожу в нем всю прелесть «Гермафродита» или «Младенца-Аполлона», усиленную еще тысячью трогательных подробностей.

Корреджо верно охарактеризовал любовную страсть, несмотря на недостаток разнообразия в его образах, вследствие чего лица его мадонн и нимф почти не отличаются друг от друга.

[После Корреджо] мрак сгустился на два столетия... Наконец, по слову великого человека, он начинает во Франции как будто рассеиваться. Потомство определит, был ли это только блуждающий огонек, или заря прекрасного дня.

Лица, изучившие иностранный язык и знающие его только по книгам или из уст нескольких образованных людей, часто заявляют, что им приятнее выражать на этом языке, чем на своем собственном, некоторые чувства, отличающиеся благородством и нежностью. Дело в том, что слова этого иностранного языка полны для них свежести, сохранили свою девственную чистоту и не были осквернены гнусной толпой говорунов и писак.

3. ПО ПОВОДУ ОДНОГО ПРАЗДНЕСТВА ВО ФЛОРЕНЦИИ 1515 Г.

В наши дни во Франции некоторые торжества революции великолепием своего убранства и восторгом народа достойны сравниться с празднеством во Флоренции. Вот, без сомненья, одна из причин того, что наш природный вкус в изобретательных искусствах много выше того, который господствовал в 1789 г. Взоры парижан привыкли к строгим и благородным формам зданий, и звезда, управляющая судьбою героя, дала ему людей, способных оценить все, что он делает для искусства.

4. ФРАГМЕНТ ЖИЗНЕОПИСАНИЯ ТИНТОРЕТТО

Образцы свои он находил в народе своего родного города, — самом подвижном народе, какой только можно найти в Италии. Эта живость не имеет ничего общего с живостью французов.

У жителей Италии вся душа всегда — в движении. Они утверждают, что такая-то ария сочинена Гульельми, а не Чимарозой, с увлечением, которого француз не проявит и в самом важном вопросе. Как бы француз ни был жив, ничто как будто не нарушает его душевного равновесия. Это у него — одно из правил хорошего тона. Душа итальянца, напротив, кажется спокойной только тогда, когда он скучает.

5. ВО ВРЕМЕНА ВЕРОНЕЗЕ

Очаровательные венецианцы были очень набожны. Но история их нравов убедительно свидетельствует о том, что они не придавали религии Христа того сурового и унылого отпечатка, который мы наблюдаем в ней за последнее время.

6. О БАССАНО

Картина нравится нам потому, что дает толчок воображению и принуждает его представить всю сцену, из которой на этой картине воспроизведены лишь некоторые черты... Даже те картины, которые мы особенно любим за то, что они выражают чувства благородные и трогательные и ставят нас на минуту в соприкосновение с существами, которые кажутся нам точь-в-точь такими, какими нам хотелось бы встречать их в обществе, все же наделены в большинстве случаев колоритом только условным.

[А картины Бассано отличаются, напротив, правдивым колоритом.]

Человек мыслящий питает склонность и к такого рода картинам, потому что они являются верной копией действительности, а все, что точно воспроизводит перед ним этот неизменный предмет его изучений, имеет право на внимание с его стороны. Вот чем объясняется повсеместный успех Бассано...

Меня иногда забавляло сравнивать эти всюду рассеянные картины Бассано с ватиканскими «Logge» Рафаэля. Я думаю, у Бассано использованы все пятьдесят два сюжета Рафаэля. Эти два художника — крайние точки одной клавиатуры. Душа, возвысившаяся до мощных впечатлений, уже не может удовлетворяться Бассано. Весной, после прогулки по аллее каштановых деревьев, листья которых, под действием теплого дождя, растут у вас на глазах, вы почти готовы отдать предпочтение Бассано.

7. О ДОМЕНИКИНО

Только в наши дни Доменикино дождался вполне справедливой оценки ..

Что сказать людям болезненно чувствительным, которым

немного густая тень уже кажется чем-то суровым, а портрет, обладающий экспрессией, сейчас же кажется кривлянием, — людям, которые в литературе, стоит комедии чуть-чуть быть веселой, кричат уж о непристойности, в трагедии же называют возмутительным все мало-мальски сильное и трагичное? Что сказать им? Ничего... Данте.

8. ГВЕРЧИНО И ШЕКСПИР

Величавость Гверчино имеет много общего с величавостью Шекспира... Картины Гверчино изображают те первичные движения души, которые наблюдаются при всех формах законодательства и во всех климатах, одинаково под закоптелой кровлей лапландца и в сумраке калабрийских лесов...

Ни один художник не достигал в своих картинах такой рельефности, и от сопоставления с ним один только Рафаэль, может быть, не пострадает...

Отнюдь не сравнивая размеры дарования, а только манеру реалистического письма, я нахожу, что можно найти много общего у Гверчино с Шекспиром. Когда я стою перед его «Святой Петрониллой» или перед «Обрезанием», мне приходит в голову, что никто из художников не мог бы лучше передать колорит «Гамлета» или «Короля Лира», не скажу, однако — «Отелло» или «Макбета».

9. КЛАССИКИ И РОМАНТИКИ, ПО ПОВОДУ ДОМЕНИКИНО

Французская школа требует прежде всего благородства, а затем уже, насколько возможно, занимательности; она бесконечно ограничивает выбор предметов, допустимых с точки зрения благородства. Итальянцы, немцы, англичане ищут прежде всего экспрессии и требуют от своих художников, чтобы они не допускали вещей, которые людям с возвышенной душой кажутся низкими. Во Франции, наоборот, требуют, чтобы художественное произведение не оскорбляло нежных чувств последнего дурака. В одной трагедии Шиллера вещей, заимствованных из действительности, заключено больше, чем в десяти французских трагедиях.

Которое из этих двух воззрений возобладает? Не знаю. Которое из них лучше? Не имею понятия. Это — совершенно разные вещи, свойственные тем, кто их любит. Ничто так не располагает к терпимости в этой области, как то зрелище, которое являют собой различные школы живописи в Италии...

VI. БИОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАМЕТКА ОБ АНДРЕА ДЕЛЬ САРТО

Вся жизнь Андреа дель Сарто, — величайшего, пожалуй, из художников флорентийской школы, — была загублена или, по крайней мере, обесчещена любовью, предмет которой был ее недостоин.

Андреа Ваннукки родился в 1488 г. в каком-то городке поблизости от Флоренции; отец его был портным, откуда его прозвище дель Сарто. Семи лет, по выходе из школы, он был отдан в ученики к ювелиру, у которого гораздо больше упражнялся в рисовании чем в обращении с инструментами золотых и серебряных дел мастера. Один художник, из самых посредственных, пораженный такими природными задатками, сблизился с ним, а затем отдал его в ученики к Пьетро ди Козимо, считавшемуся тогда одним из лучших художников Флоренции.

Кротость Андреа доставила ему приязнь Козимо, который испытывал величайшее удовольствие, слыша от всех, что Андреа, когда бывал свободен, особенно в праздники, целые дни проводил, вместе с другими молодыми людьми, копируя знаменитые картины Микеланджело и Леонардо да Винчи в одной из зал городской ратуши, и что он превосходил в этом всех своих товарищей. Во время таких развлечений и завязалась у Андреа близкая дружба с Франчабиджо, который стал потом довольно хорошим художником и которому он признался, что не может больше переносить чудачеств состарившегося Козимо и что решился снять себе в городе комнату; Франчабиджо, вынужденный принять то же решение, присоединился к нему, чтобы жить более экономно, и они сообща выполнили много работ.

Несколько членов братства, которое имело своим патроном св. Иоанна Крестителя и называлось dello scalzo, прослышав о зарождающемся таланте Андреа дель Сарто и желая украсить, без особых расходов, то место, где они собирались, поручили ему изобразить фресками светотенью (то есть одной краской, в виде одноцветной картины) двенадцать деяний из жизни их патрона. Первая картина, которую написал Андреа — «Св. Иоанн, крестящий Христа на берегах Иордана» (рисунок к этой картине находится в музее Наполеона, № 6). Эта вещь доставила ему известность, и многие стали заказывать ему картины.

Вскоре после этого он написал Христа, явившегося Марии Магдалине в образе садовника. В этой картине нашли колорит и известную мягкость (morbidezza) в сочетании красок, что увеличило число заказов, которые стал получать художник. Тогда-то и завязалась у него тесная дружба с Якопо Сансовино, скульптором, который работал неподалеку от новой квар-

тиры, снятой Андреа и Франча. Андреа не расставался со своим новым другом; они дни и ночи проводили вместе, и беседы их обычно имели предметом вопросы искусства, которому они себя посвятили.

Около этого времени ризничий монастыря Сервитов, по имени брат Мариано, слыша, как все расхваливают талант молодого художника, задумал воспользоваться его простотой и при его помощи осуществить, без больших затрат, давнишнее свое желание. За несколько лет до того, в малой галлерее монастыря сервитов два художника начали писать фресками один — «Рождество Иисуса Христа», другой — «Постриженне в монахи св. Филиппа Бенини», основателя этого ордена. Но вторая картина не была доведена до конца вследствие смерти художника. Монах, собиравший сведения относительно Андреа, узнал, что его успехи породили некоторое соперничество между ним и его сожителем, Франча. Вот он и отправился к Андреа и сказал, что пришел оказать ему большую услугу, дав ему возможность прославиться так, что он уже окончательно выберется из нищеты.

При этом он сообщил ему, что их монастырь — место весьма посещаемое и всегда доступное взорам публики, так что если бы он взялся расписать его, он вскоре стал бы известен всему свету: поэтому он не должен добиваться никакой оплаты, ни даже того, чтобы его пригласили, а скорее сам должен просить братьев сервитов о разрешении работать в месте столь выгодном для молодого художника, ищущего известности; если же он не склонен пойти и на это, то братья сервиты примут предложение Франча, который, желая приобрести известность, вызвался исполнить эту работу и, что касается платы, заранее согласился на ту, которую монахи сочтут подходящим ему назначить.

Андреа, будучи застенчив и прост, убежденный всеми этими доводами, успокоился лишь тогда, как подписал с братом Мариано договор, который возлагал на него обязательство — под условием, что никто другой не будет допущен к работе в этой галерее, — украсить ее живописью. Завербовав его таким образом, монах пожелал, чтобы он изобразил там деяния св. Филиппа, дав ему всего лишь по десять дукатов за каждую картину и сказав еще при этом, что он платит из собственного кармана и делает это скорей из любезности, чем в интересах монастыря.

Андреа, со страстью принявшийся за работу, быстро закончил три первые картины.

Это те картины, на которых изображено, как св. Филипп отдает свои одежды нагому человеку, как св. Филипп делает

наставления людям, которые играли в карты под тенью высокого дерева и богохульствовали; вдруг удар молнии расщепляет дерево, убивает на месте двух самых азартных игроков и повергает остальных в ужас. Некоторые, схватившись за голову, бросаются бежать, сами не зная куда. Особенно хороша одна женщина, которая бежит вне себя, оглушенная громом. Испуганная лошадь оборвала уздечку и своими порывистыми движениями усиливает картину ужаса.

На третьей картине св. Филипп изгоняет беса из тела одержимой.

Андреа показал публике три эти фрески и благодаря им приобрел большую известность. Ризничий не переставал запугивать его соперничеством Франча и делал это так ловко, что Андреа написал еще четыре картины, на одной из которых, изображающей «Поклонение волхвов», поместил свой портрет.

Не говоря уж о высоком искусстве, меня поразила в этих картинах наивная и полная естественности грация детей, взобравшихся на стену, чтобы посмотреть на необыкновенных животных, которых ведут с собой восточные цари.

Он написал также «Благовещение» для монахов Сан-Галло.

Известность Андреа быстро возрастала: во Флоренции его любили и ценили; и несмотря на то, что за свои работы он получал очень мало, жил он в довольстве.

В те времена во Флоренции, на улице Сан-Галло жила одна молоденькая девушка редкой красоты, вышедшая замуж за чулочника; несмотря на бедность родителей, она кичилась своей красотой и любила, чтобы молодые люди оказывали ей знаки внимания. Андреа влюбился в нее так сильно, что почти совсем забросил живопись. На его беду, муж Лукреции дель Феде внезапно умер. Андреа, не сказавши ни слова своим друзьям и ни с кем не посоветовавшись, немедленно женился на той, которую любил. Как только во Флоренции это стало известно, друзья Андреа сочли, что он унизил себя, и перестали с ним водиться.

Вскоре он окончательно лишился покоя; он начал ревновать Лукрецию, а та, будучи не только редкой красавицей, но и большой кокеткой, довела Андреа, робкого и чувствительного, до полного рабства. Он перестал отдавать родителям то немногое, что у него оставалось от заработка; эти деньги шли теперь на содержание семьи Лукреции. Его ученики не могли переносить повелительного тона его жены и тоже его покинули. А он, среди всех этих невзгод, опьяненный ласками (lusinghe) своей Лукреции, чувствовал себя на верху блаженства. Его простой и мягкий характер очень хорошо передан

на портрете, который он сам написал в эту пору. (Музей Наполеона, № 785.)

Работал он много, но так и не мог выбраться из бедности, потому что не пользовался расположением общества. Каким бы просвещенным оно ни было, не думаю, чтобы можно было указать хоть один пример, чтобы отличный, но не молодой художник мог существовать на доходы от своих картин. Вскоре после смерти Андреа и еще при жизни его жены, оказавшей такое сильное влияние на всю его жизнь, его картины стали продаваться в три раза дороже по сравнению с тем, что он получал за них сам.

Андреа, без сомнения, один из величайших художников, созданных Флоренцией, так же как и Фрате, до тонкости изучил законы света и теней.

Франциск I, который не обладал быть может качествами, необходимыми для великого короля, но был наделен душой, способной чувствовать искусство, и насадил бы искусства во Франции, если бы был богаче или если бы догадался основать школу живописи, — Франциск I, выписавший много картин из Италии, в числе которых были и две картины Андреа дель Сарто, нашел, что они лучше всех остальных. Когда он расхваливал всячески этого художника, ему заметили, что можно было бы заманить Андреа во Францию. Андреа, живший во Флоренции в нищете, с радостью принял это предложение и, получив на дорогу деньги, вскоре прибыл ко двору французского короля. Франциск I принял его с той благородной и прямодушной любезностью, которая так была ему свойственна.

В первый же день он приказал выдать Андреа хорошее платье и вручить ему изрядную сумму денег (1518 г.).

Андреа не утратил при дворе своего скромного и кроткого нрава, и все его там полюбили. Сравнивая свое новое положение с нищетой и оскорбительной безвестностью, в которой он прозябал у себя на родине, он сперва не мог не поздравить себя с переменой судьбы.

Когда он преподнес королю портрет дофина, которому было тогда несколько месяцев, король приказал выдать ему триста золотых экю. Тогда-то Андреа и написал прекрасную картину, «Милосердие», находящуюся в музее Наполеона (№ 786) и являющуюся одною из первых его вещей, перенесенных на полотно с деревянной доски, на которой она была им написана. В ней поражают грация спящего ребенка, а у фигуры, изображающей Милосердие, черты лица сходны как будто с чертами Лукреции. Андреа, продолжавший страстно любить ее, часто писал с нее свои женские головы, да и помимо воли не мог иной раз удержаться, чтобы не придать им ее черт.

В самом деле, если сравнить названную картину, затем голову богоматери в «Святом семействе» (№...) и голову Магдалины в «Снятии с креста» (№...), то кажется, что видишь три портрета одной и той же женщины, у которой замечательна весьма выпуклая линия лба.

Андреа работал много и очень всем нравился при дворе, особенно королю, который одобрял быстроту его работы и его нрав. Андреа наверно провел бы свой век в довольстве при дворе этого государя, вполне достойного того, чтобы его любили; но однажды, работая по заказу королевы, матери короля, над картиной «Св. Иероним, кающийся в пустыне», он получил письмо от Лукреции. Само собой разумеется, он не покинул ее; он отсылал во Флоренцию все деньги, какие были у него; и даже затеял там постройку небольшого домика. Но Лукреция, которая уже не могла, как прежде, содержать на средства Андреа свою семью, написала ему что-то очень ласковое, и Андреа, потеряв голову, захотел во что бы то ни стало съездить во Флоренцию и провести там несколько месяцев. К тому же он желал показаться Лукреции в тех богатых одеждах, которыми он был обязан щедрости Франциска I и его придворных.

Он попросил у короля разрешения вернуться во Флоренцию, чтобы устроить там свои дела и потом приехать обратно во Францию вместе с женой, обещая привезти с собой, по возвращении, ценные картины и статуи. Король, поверив обещанию, дал ему денег, и Андреа поклялся на Евангелии, что через несколько месяцев возвратится.

Приехав во Флоренцию, он провел много месяцев, наслаждаясь счастьем в объятиях Лукреции, и в кругу друзей, продолжая постройку своего домика. Но после нескольких месяцев, проведенных в одних удовольствиях, без всякой работы, он увидел, что прожил не только те сбережения, которые ему удалось сделать при французском дворе, но даже и королевские деньги.

Несмотря на это, он во что бы то ни стало хотел вернуться во Францию; но слезы и отчаяние жены помешали ему это исполнить. Короля это сильно обидело, и он долгое время после этого не хотел ничего слышать о флорентийских художниках.

Снова началась жизнь впроголодь. Конгрегация dello Scalzo, считая, что Андреа больше уже не вернется из Франции, поручила расписать остальную часть его галлереи Франчабиджо. Но Андреа, по возвращении, охотно согласился написать там еще четыре картины.

Он сделал тогда во Флоренции, на углу улицы, одну из тех

ниш с Мадонною, которые попадаются в Италии на каждом шагу. Эта Мадонна, красота которой и выражение небесной кротости вызвали восторг всей Флоренции, представляла собою точный потрет Лукреции.

В 1523 году, когда во Флоренции появилась заразная болезнь, Андреа удалился в женский камальдульский монастырь в Луко. Было решено, что он напишет для тамошней церкви картину. Он взял туда с собой Лукрецию и кой-кого из ее родных.

Добрые монахини проявляли с каждым днем все больше и больше приязни к Лукреции, и Андреа принялся работать с необычайным рвением; а так как покой в этом уединенном месте соответствовал его нраву, то он создал одну из самых лучших своих картин. Это — «Снятие с креста» (музей Наполеона, № 711).

По возвращении во Флоренцию, он написал еще две картины в галлерее dello Scalzo, где можно, таким образом, встретить произведения всех периодов его жизни. Обе эти последние картины, рисунки к которым находятся в Париже (музей Наполеона, галлерея Аполлона, №... и №...) изображают «Жертвоприношение Захарии» и «Богоматерь у св. Елизаветы».

Федериго II, герцог Мантуи, отправляясь в Рим поздравить папу Климента VII, проездом через Флоренцию увидел на одной двери дворца Медичи знаменитый портрет Льва X, написанный Рафаэлем, между кардиналом Джулио Медичи, в ту пору уже Климентом VII, и кардиналом Росси (музей Наполеона, № 11). Государь этот был поражен красотой портрета и стал в Риме искать способов, как бы заполучить картину в свою собственность. Выбрав удачную минуту, он действительно попросил ее у Климента VII, и тот, с величайшей любезностью, предложил ему принять портрет в виде подарка.

Папа тотчас написал Оттавио Медичи, который в то время ведал во Флоренции их семейными делами, чтобы тот запаковал картину и отослал ее в Мантую. Оттавио, весьма недовольный тем, что Флоренция должна была лишиться такого шедевра, написал двоюродному своему брату, что, так как рама картины для герцога Мантуи недостаточно хороша, он закажет новую и, как только ее вызолотят, он тотчас же отошлет портрет в Мантую. А сам тайно велел позвать к себе Андреа дель Сарто и, рассказав ему, в чем дело, спросил, не может ли он помочь ему сохранить во Флоренции картину Рафаэля,[1] сделав с нее настолько точную копию, чтобы можно было всех обмануть. Андреа некоторое время тайно посещал дворец Оттавио

[1] Написанную Рафаэлем между 1517 и 1519 гг.

и в конце концов подделал все, вплоть до пятен от пыли, так искусно, что, когда он показал обе картины Оттавио, тот, хотя и большой знаток, не мог узнать, которая из двух подлинная. Оригинал оставили у себя, а копию послали герцогу Мантуи, который был в восторге от этого подарка (в 1525 г.).

Но что еще более удивительно, так это то, что Джулио Романо, которого этот государь приблизил к себе, обманут был, как и все, и остался бы при своем заблуждении, если бы несколько лет спустя в Мантую не приехал историк Вазари, который был креатурой Оттавио Медичи и в детстве видел, как Андреа трудился над этой картиной. Джулио, показавший ему, после всяких древностей и картин это произведение Рафаэля, как лучшее из всего, что есть в Мантуе, очень был удивлен, услышав ответ Вазари:

— Картина — великолепная, но написал ее не Рафаэль.

— Как! — вскричал Джулио. — Я узнаю мазки, которые сам сделал на ней в мастерской Рафаэля.

— Вы их забыли, — отвечал Вазари; — и чтобы убедить вас в этом, я сейчас покажу вам тот знак, который Андреа поставил на своей копии, потому что когда оба портрета оставались еще во Флоренции, их не могли различить.

Уверяют, будто знаком этим было имя Андреа, написанное им на уголке холста, который был скрыт под рамой.

Но каков бы ни был этот знак, а только Джулио, взглянув на него, сказал, что картину и теперь продолжает ценить не меньше и что очень странно, как мог человек с таким талантом как у Андреа до того изменить свою манеру и усвоить манеру другого.

Эту копию несколько лет тому назад можно было видеть в Неаполе, где уверяют, что, если бы скрыть имена художников, многие ценители предпочли бы ее оригиналу за более нежные и лучше наложенные краски.

Через некоторое время после этого один монах из монастыря сервитов, отпустив грехи своей духовной дочери и разрешив ее от какого-то нескромного обета, велел ей сделать на свой счет изображение мадонны на двери большой галлереи монастыря Nunziata, еще не расписанной, и отправился для этого к Андреа.

Он сообщил художнику, что может затратить на эту картину известную сумму денег, которая, правда, не велика, но так как Андреа стяжал уже себе такую славу другими своими работами в том же монастыре, то, по его мнению, будет хорошо, если он напишет и эту мадонну.

Это — знаменитая «Madonna del sacco», настолько известная в истории искусства, что мало других картин могут с ней

поспорить. Называется она так потому, что в то время как Мария няньчит своего сына, св. Иосиф читает, опершись на мешок с пшеницей, заключающий в себе все пропитание семьи. Нельзя не прийти в умиление, глядя на красоту и ангельски-нежное выражение лица Марии.

Божественные эти черты лица не похожи на «Madonna alla seggiola»; нет в них и пылкой любви, как в «Madonna alla scodella»; это что-то совсем другое, достойное, однако, стать рядом с этими шедеврами. Здесь можно видеть, сколько различно передан тремя глубоко чувствующими душами один и тот же сюжет. Разница тут не в различном расположении частей и не в том, что изображены различные события. Для этого сюжет не дает материала. Разница тут — лишь в самом тонком, что есть в искусстве, — в выражении лица молодой матери, которая, в полной безмятежности своих чувств, няньчит возлюбленного сына.

Рассматривая картину вблизи, не налюбуешься ее нежностью и сладостью, в соединении с безукоризненной законченностью. Виден каждый волосок; малейшее смягчение тона сопровождается... Каждый контур поражает редким разнообразием и прелестью; но при всей тщательности отделки, в картине восхищает непринужденность, придающая всему естественность и, если можно так выразиться, мгновенность. Словом, с какой бы стороны ни рассматривать это произведение, оно ни в чем не уступит подобным же произведениям Рафаэля.

Подорванное домашними неприятностями и муками ревности здоровье Андреа дель Сарто весьма уже было ослаблено, когда, в 1530 году, он заболел чумой и умер, покинутый всеми, даже женой, едва достигши сорока двух лет. Великий этот художник был погребен совсем скромно, — и останкам его не было воздано никаких почестей.

25 января 1812.

VII. БИОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАМЕТКА О РАФАЭЛЕ

Рафаэль родился в Урбино, в пятницу на страстной неделе 1483 года, и умер в тот же день, тридцать семь лет спустя, в 1520 году. Семья его принадлежала к зажиточной буржуазии; в его роду насчитывают пять художников; отец его, Джованни Санцио, был выдающимся для своего времени живописцем. У Джованни Санцио есть фигуры, достойные Мантеньи, учителя Корреджо, единственного, по-моему, соперника Рафаэля; ибо Тициан изображал только тело, — не душу. Но все те, кто оттенков чувства улавливать не умеет, решительно предпочитают Тициана, Рубенса, Пальму, Бонифацио и т. д. и т. д.

художникам, изображавшим душу. Среди этих последних Рафаэлю бесспорно принадлежит первое место,

Как и Иисус Христос, которого он часто изображал, Рафаэль тоже имел предтечу, — флорентийца Мазаччо, отравленного в 1443 году в возрасте сорока двух лет. Странно, до чего мало разницы между фресками Мазаччо (в церкви Кармине, во Флоренции) и первыми, тоже лучшими, фресками Рафаэля, как например «Диспут о святом таинстве в Ватикане».

Несчастье Рафаэля — в том, что рассуждения помогают понять его достоинства, между тем как никакие ученые рассуждения в мире не помогут понять «Святую Екатерину» Корреджо (в Луврском музее). Рафаэль поэтому утратил для нас свою свежесть, замаранный восторгами бездушных людей.

Не ясно ли вам, что льстивые похвалы Генриху IV со стороны писателей, которых содержат Людовик XVIII и Карл X, принизили этого великого человека? Так же обстоит дело с Рафаэлем, когда его восхваляют известного сорта люди.

Случай, — на этот единственный раз оказавшийся справедливым, — смилостивился над мягкой натурой Рафаэля, дав ему в дядья знаменитого и влиятельного интригана. Не будь Браманте, любимого архитектора Юлия II, Рафаэлю так и не удалось бы выдвинуться, или же, если бы он вынужден был, подобно художникам XIX столетия, прибегать к шарлатанству, его душа увяла бы и восприимчивость притупилась.

Корреджо тоже презирал ремесло шарлатана, одинаково тяжелое как для тех, кто им занимается, так и для тех, кто пренебрегает им. Вот почему он умер, не достигнув большой известности, и так и не побывав в Риме. Каждый человек, на любом поприще, должен пережить один момент, очень тягостный, но решительный в жизни и подчас унизительный: когда нужно бывает выдвинуться. Спросите-ка, как выдвинулись восемь или десять нынешних знаменитых художников. Аннибале Каррачи и Доминикино так и не смогли выдвинуться; Гвидо с этого начал.

Рафаэля чересчур захвалили; его превратили, после того как он умер, в красавца. Он был, напротив, довольно дурен собой. Дело в том, что у него был тщедушный вид, как доказывает это портрет, который он сам с себя написал в «Афинской школе» и который граверы стараются обычно всячески прикрасить.

Если у нас хватит на это терпенья, мы дадим хронологический перечень всех работ Рафаэля, чтобы можно было говорить здесь только о тех, которые создали эпоху. Некоторые соотечественники Рафаэля, отличающиеся не столько просвещенностью, сколько пылкостью, утверждают, будто он трудился

над изображением мадонны фресками на стене, окружающей двор дома, где он родился. Почти одинаково трудно как доказать, так и опровергнуть это утверждение. Я имел счастье побывать в Урбино и очень советую путешественнику, заехавшему в Фано, в десяти или двенадцати милях оттуда, совершить эту прогулку в горы; он увидит одухотворенные глаза, красивую местность и хорошенький небольшой городок. Это — родина трех великих художников: Браманте, Рафаэля и, наконец, Бароччо, картины которого напоминают пастели.

Один из самых известных художников того времени, — может быть, даже самый прославленный из них, — был Перуджино (Пьетро Ванучи). Отец Рафаэля отвез сына в Перуджию и поместил в школу к Перуджино (1495 г.), Рафаэлю было тогда двенадцать или тринадцать лет, а Перуджино — сорок девять. Рафаэль скоро достиг такого мастерства, что его работы нельзя было отличить от работ учителя. Перуджия, преисполненная гордости от сознания, что в ней протекла молодость Рафаэля, показывает путешественникам две небольшие картины, одну — «Святого Себастьяна и Святого Франциска» другую — «Святого Константина и Святого Эрколана», написанные, вероятно, в 1498 году. Эти драгоценные реликвии, представляющие собою поясные изображения, находятся теперь в перуджийской школе рисования.

Уверяют, будто Рафаэль помогал своему учителю писать его «Воскресение», находящееся теперь в четвертом этаже Ватикана. Говорят, что Рафаэль написал портрет своего учителя, который, в свою очередь, написал портрет ученика. Этот спящий воин, направо от гробницы Иисуса, имеет, будто бы, профиль юного Рафаэля, на голове у него маленькая beretta.

Фанатики утверждают, будто Перуджино сделался учеником Рафаэля и усвоил от него некоторое изящество; как будто пятидесятилетний человек, достигший уже известности, мог находить для себя интересным подражать работам одного из своих учеников, да еще пятнадцатилетнего! Ибо в этом возрасте Рафаэль написал картину, находившуюся раньше в Сан-Джеминьяно в Тоскане и купленную затем князем Голицыным, который увез ее в Россию. На ней изображены были Христос и Магдалина, а по краям — св. Иероним и св. Иоанн. Рисунок приписывают Перуджино; но грацию фигур св. Иоанна и Магдалины все приписывают его ученику.

Художественная манера Перуджино, судя по собственным его произведениям, отличалась сухостью, скромностью средств, скудостью вымысла; лица его имеют унылое выражение, и не потому, что художник хотел их такими изобразить, а вследствие

его бессилия. Но одно большое достоинство возмещает все эти недостатки: Перуджино и его современники почтительно воспроизводили натуру. Сам Перуджино обладал уже тонкостью и чистотой рисунка. В области экспрессии ему удавалось выражение религиозного чувства, без той, правда, страстности, которою отличаются изображения св. Франциска у Чиголи и у Гвидо, а просто сводящееся к передаче чувства близости к богу. Чтобы почувствовать экспрессию, надо, чтобы душа зрителя сама не испытывала никакого волнения; только в ночной тиши можно расслышать пение сверчка. Судить о художнике надо всегда по фрескам. Ибо, во-первых, реставраторы испортить фрески могут только с большим трудом, а во-вторых — сам художник вынужден бывает закончить ее очень быстро. Если Перуджино заинтересует вас настолько, что вам захочется проникнуть в его стиль, вы найдете его вещи в зале Cambio в Перуджии.

В головных изображениях у Перуджино наблюдается почти портретная точность, что и является одною из самых характерных особенностей Рафаэля. Произведения великого этого мастера состоят из о б л а г о р о ж е н н ы х портретов, а вовсе не из копий с античных произведений. Отсюда проникающая теплота, огонь, который вы в них чувствуете. Гвидо первый (в 1600 г.) открыто воспроизвел голову «Ниобеи» и вообще стал подражать греческой красоте. И как бы ни был велик он в живописи, в смысле теплоты он проигрывает столько же, сколько выигрывает с точки зрения красоты. Канова, слишком подражавший античности, создавал только бездушные головы. Однако, враги этого великого ваятеля постоянно обвиняли его в недостаточном подражании греческому искусству; я был свидетелем, как огорчали его их глупые упреки. Наконец, переходя к последним ступеням лестницы искусств, скажем, что французские живописцы 1800 — 1826 гг. воспроизводили только античные головы.

Рафаэль заимствовал, очевидно, у своего учителя: 1) тонкость рисунка, 2) правдивость головных изображений. Окончив обучение у Перуджино, он всегда выбирал лишь самые красивые лица, какие только мог встретить. (Ср. «Диспут о святом таинстве», фреску в Ватикане; это—первая из его фресок. Позже он писал лучше, но уж не утруждал себя так выбором моделей.)

Достоинства Перуджино можно найти почти у всех его современников: у венецианцев Беллини, у болонца Франча, у флорентийца Гирландайо; но ни у одного из них нет той тонкости рисунка и того выражения чистоты и невинности, которые составляют главное достоинство «Мадонн» Рафаэля.

С другой стороны, портреты Перуджино очень далеки, с точки зрения сходства, от произведений Гирландайо и особенно Франча, многие портреты которых доныне продолжают оставаться первоклассными (я хочу сказать, остались в своей области непревзойденными). Это — правдивость Гольбейна, с меньшей только долей уродства; верный и в этом заветам учителя, Рафаэль, при всех высоких достоинствах своих портретов, редко достигает в них такого сходства, как Гирландайо или Франча.

Нынешний баварский король, Людвиг-Карл-Август, заплатил пять тысяч франков за одну embrice (черепицу), на которой Рафаэль написал прикрашенный портрет одного юноши. Очень длинные волосы разделены пробором на лбу, нос—длинный, на лице—выражение замирающей печальной улыбки. Это произведение относится, вероятно, к 1500 году.

Показывают много небольших картин, представляющих из себя копии Рафаэля с произведений его учителя.

Перуджино, находившийся тогда на вершине своей славы, был приглашен во Флоренцию. Рафаэль совершил несколько экскурсий в окрестностях Перуджии; он посетил, говорят, Читта ди Кастелло.

Рафаэль в семнадцать лет написал картину «Святой Николай Толентинский»; изучать ее можно в Ватикане. Если бы на ней не значилось имя Рафаэля, можно было бы принять ее с первого взгляда за работу Перуджино. Стиль—совершенно его; но у ученика—уже больше смелости и композиции. Перуджино, как и все его современники, поместил бы мадонну на троне, а вокруг нее святых, стоящих с таким видом, словно они не замечают друг друга. Рафаэль изобразил св. Николая, увенчиваемого пресвятой девой и святым Августином, которому служит опорой облако. Предвечный отец виден вверху картины; два ангела рядом с ним держат свитки, содержащие похвалу св. Николаю.

В этой области искусства умный человек может оказать великому художнику помощь; а так как XIX век умнее XV-го, то именно в композиции нашим умным современникам и удалось слегка превзойти великих людей старой Италии.

Все в той же Читта ди Кастелло, тоже в 1500 году, Рафаэль написал «Распятого Христа»; два ангела собирают в чаши кровь, струящуюся из ран спасителя. Картина эта находится в Риме, у кардинала Феша. Красота изображенной здесь мадонны ставит картину эту много выше всего, что вообще написал Перуджино.

«Успение», — картина, написанная в это же примерно время, для одной знатной дамы, Маддалены дельи Одди, после ее

возвращения из Парижа, в Перуджию уже не попала, а осталась в Ватикане.

Вот мы и добрались до первой общеизвестной картины Рафаэля: «Обручение пресвятой девы», которая находится в музее Брера, в Милане, и прекрасно передана на гравюре Лонги. Неприятно бывает рассуждать о картине, о которой читатель не может составить себе ясного представления; слова бессильны описать картину даже, мне думается, если ими пользуется Ж.-Ж. Руссо; самая плохая гравюра одержит верх над лучшим писателем. Если можно вполне довериться дате, начертанной на изображении прекрасного храма в глубине картины, Рафаэлю, когда он ее писал, был двадцать один год (1504 г.). Это — копия одной из картин Перуджино, написанной им в 1495 г. для собора Перуджии. У Рафаэля первосвященник изображен не вполне лицом к зрителю, как на картине Перуджино; он слегка повернут к пресвятой деве. Ученые отмечают, что обе эти картины изображают всех женихов с деревянными жезлами в руках, и только жезл Иосифа изображен расцветшим, — подробность, вовсе не упоминаемая в священном писании; это — всего только предание. Но для великого художника в сюжете ли дело?

Кажется, Рафаэль находил еще тогда очень красивыми маленькие глаза и широкое лицо, почти как у китайцев. Колорит лучше, чем во многих картинах, написанных позже; колорит всегда был слабой стороной Рафаэля. Sposalizio написано на куске очень тонкого полотна, наклеенного на доску.

Мы не станем описывать картины, гравюры с которых найдутся у любого продавца эстампов. Если читатель не настолько любит Рафаэля, чтобы разыскивать гравюры с его картин, к чему ему читать тогда эту заметку?

Художник может начать одновременно несколько картин, или же закончить произведение много времени спустя после того, как оно было начато. Поэтому хронологический порядок, так хорошо освещающий факты собственно исторические, не вполне приложим к искусству.

Сьенские фрески

Пинтуриккьо, ученик Перуджино, был приблизительно в возрасте сорока шести лет, когда ему заказали эти фрески, поражающие свежестью красок и составляющие главный предмет восхищения иностранца, проездом попавшего в милую Сьену. Знаменитый ученый, сделавшийся папой под именем Пия II, приказал выстроить эту библиотеку, которая служит теперь ризницей при прекрасном сьенском соборе. Кардинал

Пикколомини, племянник Пия II, поручил Пинтуриккьо украсить фресками этот огромный зал. Предстояло изобразить в многочисленных, очень большого размера картинах главные события из жизни Энея Сильвия Пикколомини, Пия II. Надо было представить его в роли посла при многих дворах, его возведение в сан первосвященника, достопамятные события за время пребывания его на папском престоле, его смерть и, наконец, перенесение смертных его останков в Рим из Анконы.

До тех пор живопись бралась только за изображение отдельных фигур, а от Пинтуриккьо потребовали изображения столь же сложных событий как на картине Жерара «Вступление Генриха IV в Париж». Было совершенно необходимо разместить фигуры в разных планах; и многие из них трудно было бы дать без ракурсов.

Я не намерен вдаваться в описание десяти больших фресок, очаровательных по своей свежести и сохранности, которые составляют украшение libreria (ризницы) сьенского собора. Современники Пинтуриккьо находили, что успех его был полный. Вазари, плохой живописец, но человек неглупый, оставивший нам жизнеописания художников, считает своим долгом, подобно всем флорентийцам, принижать Рафаэля, чтобы превознести Микеланджело, уроженца Флоренции. Его ненависть простирается даже на Пинтуриккьо, сьенские фрески которого, по словам Вазари, доставили ему б о л ь ш у ю с л а в у, ч е м о н з а с л у ж и в а е т. Потомство держится другого мнения.

Нас больше всего интересует степень участия Рафаэля в этой работе. Сьена, город, славящийся умом, завоеванный Флоренцией, вовсе не разделяет ее предрассудков; но самолюбие Сьены заинтересовано в том, чтобы сообщить нам то, что известно ей п о п р е д а н и ю: что многие из фигур сьенской ризницы написаны Рафаэлем. Указывают, в числе других. картину, ближайшую к правому от входа окну. В красивом молодом человеке на лошади видят портрет Рафаэля.

Г-ну Бальдески, уроженцу Перуджии, принадлежит рисунок или картон, выполненный Рафаэлем для сьенских фресок. Он имеет 0,38 метра в ширину и 0,54 метра в длину. С трудом можно разобрать надпись старинными буквами, гласящую: Questo è la quinta... № V di...

На этом картоне изображено бракосочетание императора Фридриха III и Элеоноры Португальской, Кардинал Эней Пикколомини (Пий II) благословляет новобрачных. Фреска соответствует рисунку; только в одежде и в отдельных ракурсах некоторых фигур в правой части картины можно заметить некоторую разницу. Пинтуриккьо иначе передал даль; он изобразил, по своей привычке, три дерева и вид на Сьену.

Доказывает ли этот картон, исполненный бистром с несколькими штрихами мелом, что Рафаэлю принадлежит замысел одной или десяти фресок, или же пяти первых, раз на нем помечен № V, или, наконец, всех десяти? Сьена придерживается последнего мнения.

Гравер Лазинио младший издает теперь во Флоренции рисунок этих десяти фресок, подлинники которых великолепны. Живопись 1503 года кажется мне еще слишком холодной, чтобы ее можно было хорошо передать гравюрой. Эти фрески были, вероятно, закончены в 1503 году. Вазари говорит, что в этом году Рафаэль посетил впервые Флоренцию. Не думаю, чтобы Рафаэль провел год или два в тринадцати милях от знаменитого этого города, не побывав в нем ни разу. Вазари прибавляет, что он явился туда, чтобы полюбоваться произведениями, относительно которых Вазари отлично знал, что в 1503 году они еще не были окончены. Милейшие историки того времени, любившие приврать, не подозревали, до чего изощрится в наши дни критика. Я лично считаю доказанным, что Рафаэль побывал уже во Флоренции до 1503 года.

Его мать умерла 7 октября 1491 г., отец — 1 августа 1494-го.

В конце 1504 года Рафаэль, которому был тогда двадцать один год, находился во Флоренции. Вот рекомендательное письмо, которое ему дала герцогиня Урбино, его крестная мать, к Содерини, этому знаменитому дураку, которого флорентийцы, в минуту величайшей опасности, провозгласили президентом республики, после того как прогнали Медичи, законных своих государей.

Великолепному и могущественному синьору Пьетро Содерини, гонфалоньеру флорентийской республики

Урбино, 1 октября 1504 г.

«Великолепный и могущественный синьор, почитаемый нами как отец наш, податель этого письма — молодой Рафаэль из Урбино. Мне известно, что его отец, к которому я питаю расположение, обладает большим талантом, равно как и его сын, милый и скромный юноша. По причине всего этого я его очень люблю и хотела бы, чтобы он достиг высокого совершенства; словом, я самым убедительным образом рекомендую его вашей милости и прошу, из любви ко мне, оказывать ему помощь и покровительство при всяческих обстоятельствах. Всякую ласку и содействие, которые ваша милость окажет молодому Рафаэлю, я буду считать оказанными ею лично мне: ничего более приятного нельзя было бы мне сделать.

Остаюсь и т. д. Джованна Фельтре делла Ровере,
герцогиня Сора и градоправительница».

Во Флоренции Рафаэль нашел фрагменты античных статуй, собранные Козимо Старшим и Лоренцо Великолепным. Во Флоренции и в Италии в моде был тогда Леонардо да Винчи, дарование и характер которого имеют так много общего с дарованием и характером Рафаэля. Леонардо только что закончил тогда группу своих «Сражающихся всадников».

В совершенно иных общественных условиях, безвестный для толпы, безвестный для молодых женщин, проживал один набожный юноша, только что принявший монашество и из смирения оставивший живопись, за которую взялся снова в 1505 г., по приказанию своих духовных начальников. Это— знаменитый Фра Бартоломео делла Порта, который, родившись в 1469 г., имел от роду тридцать пять лет во время вторичного приезда Рафаэля во Флоренцию.

Скромный и услужливый прав Рафаэля скоро доставил ему друзей среди молодых художников; в числе других называют Ридольфо Гирландайо и Аристотеля ди Сан Галло. Был тогда во Флоренции чрезвычайно богатый человек, любивший искусство и водившийся запросто с художниками, по имени Тадео Тадеи. Он предложил свои богатства к услугам Рафаэля, который 11 апреля 1508 года написал своему дяде:

«Carissimo quanto patre,

«Io ho reciputa una vostra letera, per la quale ho inteso la morte del nostro Illustrissimo Signor duca, alaquale Dio abi misericordia al anima; e certo non podde senza lacrime legere la vostra letera; ma transiat, aquello non è riparo, bisognia avere pazientia e acordarsi con la volonta de Dio. Io scrissi l'altro di alzio prete, che me mandasse una tavoleta che era la coperta de la nostra donna de la profetessa: non me la mandata: ve prego voi li faciate a sapere quando ce persona che venga, che io possa satisfare a madona che sapete adesso uno avera bisognio di loro. Ancora vi prego, carissimo zeo, che voi voliate dire al preto e a la santa che Venendo la Tadeo Tadei Fiorentino, el quale n'avemo ragionate più volte insiemo, li facine honore senza asparagnio nisuno e voi ancora li farite careze per mio amore, che certi li so ubligatissimo quanto che a omo che viva. Per la tavola non ho fatto pregio e non lo faro scio poro perche el sera meglio per me che la vada a stima, e inpero non ne ho scritto quello che io non poseva, e ancora non ve ne posso dare aviso. Pur seconde me a ditto ell patrone de ditta tavola dice che me dara da fare per circha a trecenti ducati doro per qui e in Francia. Fato le feste forsi ve scriviro quello che la tavola monta, che io ho finito el cartone, e fato, Pascua scrimo a cio. Averia caro se fosse possible d'avere una letera di recomandatione al gonfalonero di Fioreza dal signor prefetto; e pochi dì fa io scrisse al zio e a Giovano, da Roma me la fesen avere: me faria grande utile per l'interesse de una certa stanza da lavorare laquale tocha a Sua Signoria de alocare. Veprego se è possibile voi me la mandiate, che credo quando se di mandara al signor prefetto per me, che lui la fara fare, la quello nec ricomandate infinite voltecome suo anticho servitor e familiare; non altro ricomandate me al maestro, la Redolfo e tuttti gli altri. Il di XI de aprile M. D. VIII. Elvostro Raffaelle, dipintore in Fioreza».

Al mio carissimo Zio Simone Batista di Ciara da Urbino.

Как видно из этого письма, Рафаэль хотел расписать какую-то залу, должно быть в Палаццо Веккьо. Для этой цели он и испрашивает рекомендацию signor prefetto; кем был этот последний, мы не знаем.

За время пребывания своего во Флоренции Рафаэль выполнил несколько небольших работ; не похоже, чтобы бессмертные фрески Мазаччо, всех приводившие в восторг за последние полстолетия, пробудили его гений внезапно. Рафаэль написал для Тадеи две небольшие картины, след которых потерян. Он написал для одного из своих друзей, по имени Лоренцо Нази, «Мадонну», которая украшает собой Трибуну Флорентийской галлереи. Пресвятая дева держит младенца Иисуса у себя на коленях, а св. Иоанн показывает ему птицу. В этой картине ясно чувствуются следы пребывания Рафаэля в большой столице. Флоренция была Лондоном средних веков. Это уже не жалкий Перуджино.

В 1505 году Рафаэль вернулся в Урбино и стал работать для тамошнего князя, Гвидобальдо да Монтефельтро. Две из написанных им тогда небольших картин находятся в Луврском музее: «Святой Георгий», верхом, и «Святой Михаил», сражающийся с чудовищами.

Рафаэль скоро возвратился во Флоренцию; это — третья достоверная его туда поездка. Он написал, говорят, в эту пору свой портрет, находящийся в Флорентийской галлерее, среди автопортретов великих художников; некоторые высказывают сомнение в его подлинности.

От 1505 г. до приезда его в Рим в 1508 г.

В течение этих трех лет у Рафаэля выработался стиль второго периода. За это время он предпринял две поездки в Перуджию; мы находим его в этом городе в 1505 году, где он пишет три большие произведения:

1) картину для церкви сервитов—Сан-Фьоренце; на ней изображены Мадонна, св. Иоанн Креститель и св. Николай, совсем в стиле Перуджино;

2) фреску для камельдульского монастыря св. Севера. Богоотец окружен шестью святыми; подписано крупными буквами имя художника и дата — 1505 год. Он не закончил это произведение; низ дописал Перуджино в 1521 году, после смерти своего знаменитого ученика;

3) прекрасную картину, находящуюся теперь в Неаполе. Пресвятая дева держит у себя на коленях мертвого Христа, тело которого прикрыто. Маддалена дельи Одди, заказавшая эту картину, пожелала, чтобы было так, потому что картина предназ-

началась для женского монастыря св. Антония. Это, пожалуй, первое из лучших произведений Рафаэля.

Именно в третий приезд Рафаэля во Флоренцию ему принес огромную пользу Фра Бартоломео делла Порта. Этот замечательный человек научил его пользоваться красками и заставил отказаться от мелочного и скучного стиля Перуджино; а Рафаэль научил своего друга перспективе.

В 1506 году Микеланджело закончил свой знаменитый картон «Битвы при Ангьяри»; художественная натура Рафаэля, — нежная, мягкая и застенчивая, — должна была испытать скорей удивление, чем восторг, при виде ужасающей смелости Микеланджело. Точь-в-точь как Расин, присутствующий на представлении «Горация», или «Смерти Помпея», или какого-нибудь другого шедевра Корнеля; эти два великих поэта так и не могли друг друга понять. Этим бессмертным произведением Микеланджело навсегда упразднял робость и благоговейное отношение к подробностям, которые до него иссушали искусство.

Естественно, что в церковных картинах нельзя уделять много места нагому телу. Обыкновенно святые, изображенные рядом, не только не принимали участия в общем каком-нибудь действии, но даже считались как бы не замечающими друг друга. Их позы были естественными, но невыразительными.

Микеланджело, упоенный своим открытием, которое было не более, не менее, как католическим идеалом прекрасного, слишком часто прибегал к неестественным позам; это не помешало ему, однако, вытравить в стиле мелочность.

Рафаэль более или менее освободился от этого стиля лишь значительно позже (см. ватиканскую фреску «Месса в Больсене») да и то во многом его еще можно упрекнуть.

Микеланджело в своем картоне «Битвы при Ангьяри» избрал такую ситуацию: солдаты флорентийской армии, в очень жаркий день, стали купаться в Арно. Вдруг барабаны бьют тревогу: враг застиг их врасплох и атакует на очень близком расстоянии. Купальщики вылезают на берег; одни, полуголые, хватают одежду и оружие; другие не успели еще выйти из реки; повсюду тревога и замешательство. Те, кто вышел уже из воды, протягивают руки запоздавшим, чтобы помочь им взобраться на берег.

Ни одно художественное произведение не пользовалось такой славой, как этот картон; вскоре он погиб.

Характер Микеланджело создан был для того, чтобы возбуждать зависть; в нем была гордость, простодушие и прямота гения; он любил жить в обществе своих мыслей, — черта, по-

жалуй, самая пагубная, потому что благодаря ей человек пошлый замечает скуку, которую он с собой приносит. Микеланджело не додумался до того, чтобы окончательно уединиться; этим он лишил бы общество возможности наносить ему исподтишка булавочные уколы.

Его картон, вызвавший восторг всей Италии и сделавшийся предметом изучения всех художников, имевших возможность приехать во Флоренцию, вдруг исчез. Судя по всему, какой-то бездарный скульптор, Баччо Бандинелли, изрезал его в куски. Кое-кто, рассуждая по-иезуитски, пытался оправдать Бандинелли, утверждая, что он совершил свой подвиг из любви к Леонардо да Винчи, у которого, действительно, в то время не было соперников, способных оспаривать поклонение флорентийцев, кроме одного Микеланджело.

Микеланджело только что выработал новый идеал красоты, на что Леонардо да Винчи, нерешительный и точный, как Перуджино, совершенно не был способен. Почитатели Микеланджело, его современники, утверждают, что он уже не создал с тех пор ничего прекрасного, не исключая даже «Страшного Суда» и свода Сикстинской капеллы.

Может быть, когда-нибудь нам и удастся составить себе хотя бы и слабое представление об этом произведении, которому предназначено было изменить до неузнаваемости итальянское искусство. Бастьяно да Сан-Галло изготовил с него копию в уменьшенном размере; некоторые авторы утверждают, что копия эта сохранилась в Англии.

Во Франции давно уж известна гравюра, под названием «Ползуны», выполненная Агостино Венециано и воспроизводящая небольшую часть утраченного картона: это — солдаты, карабкающиеся на берег Арно. Марк-Антонио, знаменитый гравер, ученик Рафаэля, первый выгравировал эту часть картона; Агостино Венециано сделал с этого копию. Марк-Антонио выгравировал также обращенного спиной к зрителю солдата, который завязывает свой башмак. Скьявонетти выгравировал в Лондоне другой, гораздо больший по размерам, кусок того же картона. По чьему рисунку? Это стоило бы выяснить; нет ли тут благонамеренного подлога? Наконец, во времена Вазари в 1590 г., в Мантуе, Уберто Строцци показывал принадлежавшие ему фрагменты знаменитого картона.

В чем заключались достоинства этого произведения? На это невозможно сейчас ответить; ибо в искусстве, как во многом другом, надо верить только тому, что сам видел. Но никогда ни одно произведение искусства в Италии не наделало такого шуму; это по крайней мере не подлежит сомнению.

Ознакомившись с гравюрой Агостино Венециано, нетрудно

заметить, что Микеланджело любил обнаруживать свои изумительные познания по части расположения мышц в человеческом теле. С той же легкостью, с какой заурядный художник зарисовывает профиль, Микеланджело изображает человеческое тело во всевозможных его положениях. Ему доставляет удовольствие придумывать самые сложные и необычные позы. Самые трудные движения, самые смелые ракурсы, для него — пустяк; посмотрите на гравюру «Страшного Суда» работы Меца.

Уже одним этим произведением великий Микеланджело показал своим современникам, что рисунок может не быть робким, скудным, убогим, бездушным,— словом, употребляя термин, уже известный читателю, может превзойти стиль Перуджино.

Все современики бросились изучать этот шедевр. Беневенуто Челлини свидетельствует об этом в любопытной своей «Жизни», написанной им самим. Этот вполне надежный судья — один из тех, которые утверждают, что впоследствии Микеланджело не проявлял даже и половины дарования, какое чувствуется в этом картоне: Dappoi non arrivo a questo segno mai alla metá.

В числе художников, изучавших картон, называют и Рафаэля. Действительно, с 1506 по 1508 г. Рафаэль почти безвыездно находился во Флоренции; что могло бы помешать ему вдоволь насмотреться на это необычайное произведение, пользовавшееся таким успехом?

Извлек ли он из него какую-нибудь для себя пользу? Никакой!

Жизнь Рафаэля непрестанно соприкасалась с тех пор с жизнью Микеланджело, и шедевры их относятся к одному времени. Вазари и флорентийцы воспользовались этим обстоятельством, чтобы налгать с чисто иезуитским талантом.

Рафаэль всю свою жизнь оставался последователем Перуджино, иначе говоря, манера его отличалась некоторой сухостью, сдержанностью и мелочностью; из этого видно, как мало у него было общего с Микеланджело. Нужно все ослепление ненависти, вся та самоуверенность, какую только может внушить аудитория из лиц предубежденных, чтобы утверждать, будто он подражал Микеланджело и почти перенял его стиль. Мало того, даже та широта мазка, которая отличает, не говорю уже,—Корреджо, у которого это—одно из самых замечательных его качеств, но хотя бы даже Доменикино,—у Рафаэля всегда отсутствовала.

Следует даже признать, что Рафаэль в тех случаях, когда пытался уклониться от манеры Перуджино, производил на первый взгляд более приятное впечатление, но писал в сущности хуже. Так, например «Месса в Вольсене» не может сравниться с «Диспутом о причастии», который, по правде говоря, счи-

тается еще шедевром. Если бы Рафаэль умер в 1508 г., на пути из Флоренции в Рим, его произведения нельзя теперь было бы отличить от произведений Перуджино; в лучшем случае отметили бы, да и то неверно, что глубины и грации у него было больше. Вероятно, его заслонил бы тот юноша, которого ученики Перуджино называли Ingegno и который ослеп еще в молодости. Его картины, подписанные А.А.,— большая редкость.

До своего «Диспута о причастии» Рафаэль не достиг даже уровня фресок Мазаччо в церкви Кармине.

Было бы нелепо утверждать, вместе с Вазари, что знакомство с произведениями Микеланджело принесло Рафаэлю пользу; ибо, даже в тех его произведениях, которые наиболее как будто отличаются приятностью и широтой подхода, зоркий глаз сразу же различит манеру Перуджино; ее можно найти даже в «Преображении». Когда Рафаэль захотел подражать Микеланджело, он написал «Пророка Исайю, вещь для него посредственную. Правая нога не изящна, нижняя часть тела является гигантской по отношению к торсу, который, сравнительно с нею, кажется карликом; даже лицо—область, в которой Рафаэль не имеет соперников, — очень напоминает лицо деревенского разбойника; это не настоящий Рафаэль.

Чтобы покончить с недостатками Рафаэля, прибавлю, что светотень у него отсутствует. Если вы обладаете художественным чутьем, вам достаточно будет взглянуть на «Преображение», висящее рядом с «Причащением св. Иеронима» в Ватиканском музее. Посмотрев издали, в соборе св. Петра, на обе эти картины (в виде мозаичных копий), где они помещены в качестве парных, вы убедитесь, насколько «Причащение», в ста шагах от вас, производит больше впечатления, чем «Преображение». Областью Рафаэля было — изображать душу. Персонажи всех остальных художников, за исключением Корреджо, по сравнению с рафаэлевскими, кажутся грубыми комедиантами, фальшивыми и часто бездушными. Рафаэль в этой области, в которой он—большой мастер, не создал ничего, что могло бы итти в сравнение с «Диспутом о причастии»; сюжет, однако, был очень неблагодарный, если это вообще можно назвать сюжетом.

Ему было сказано: «Изобразите в той зале, где папа подписывает свои грамоты, собрание всех богословов». Что может быть менее привлекательного? Что может быть более уродливого? Но, как мы видим, в живописи, как и в музыке, сюжет почти ничего не значит. Из всех разработанных Рафаэлем в Ватикане сюжетов хорош только один: это — Аттила, который, увидев апостолов Петра и Павла, отступает перед увеща-

ниями св. Льва. Чего бы он тоже ни создал из прекрасных сюжетов, которые внушены нашим современным посредственным живописцам духом времени: «Смерть Виргинии от руки отца»; «Смерть Цезаря, убиваемого друзьями»; «Танкред, крестящий Клоринду» и т. д. и т. д. Но увы,—скажу еще раз,—сюжет сам по себе не придает еще ценности картине. Об одном только можно пожалеть,—что Рафаэль никогда не обращался к любовным сюжетам; тут его ожидал бы полный триумф.

После того как Рафаэль изобразил всех богословов, от него потребовали всех философов, затем всех поэтов; отсюда — «Афинская школа» и «Парнас».

«Афинская школа», в сравнении с «Диспутом о причастии», знаменует собой тот момент, когда художник перестал писать по собственному побуждению и начал добиваться эффектов, которые, как он знал по опыту, особенно нравились публике. Он, действительно, сразу, мгновенно достигает эффекта; но уже через неделю фигуры «Афинской школы» удовлетворяют нас меньше, чем участники «Диспута», и различие это, с течением времени, становится все яснее людям, восприимчивым к искусству.

Один только Микеланджело наделен был одновременно величием духа и жестокостью, необходимыми для библейских сюжетов. Изящество Рафаэля здесь было бы фальшью. Микеланджело следовало бы удовольствоваться изображением лица Иисуса Христа и его статуи, находящейся в церкви Минервы (в Риме); оно достаточно некрасиво. В «Страшном Суде» оно еще более некрасиво, и еще более того в «Бичевании», написанном в Сан-Пьетро-ин-Монторио Себастьяно дель Пьомбо, по рисунку Микеланджело; это crescendo уродства переходит и на изображение Христа в «Преображении», наверху. Рисунок «Снятие с креста» Даниэле да Вольтерра великолепен; в нем чувствуется теплота, потому что тело вот-вот готово упасть.

Чтобы покончить с вопросом о мнимых плагиатах Рафаэля во Флоренции, скажу, что если он кому и подражал, то вовсе не Леонардо и вовсе не Микеланджело, а разве что только Мазаччо. Работы великого этого мастера, погибшего от яда в шестьдесят лет (в 1443 г.), до первой поездки Рафаэля во Флоренцию, кажутся юношескими работами самого Рафаэля.

Недостатки Рафаэля — полная противоположность тем качествам Микеланджело, которые он с таким блеском перед тем проявил в знаменитом своем картоне «Битвы при Ангьяри». Микеланджело доходил в своей смелости до того, что придавал фигурам почти неестественные позы или, по крайней мере, столь странные, что они ужасно были бы утомительны для

человеческого тела. И вот, среди восторженной толпы, превозносящей до небее новый стиль, найденный гением, которого вся Флоренция обожает, Рафаэль попрежнему робок и скуп на эффекты, иначе говоря продолжает оставаться приверженцем Перуджино. Не смешно ли, после этого, обвинять его в том, что он обокрал Микеланджело!

В Вене есть одна «Мадонна», помеченная как раз 1506 годом. Меньшего сходства с Микеланджело нельзя себе представить. Картина эта, написанная по дереву, изображает Мадонну с младенцом Иисусом подле нее, которому св. Иоанн протягивает небольшой крест. Множество картин этого рода различаются между собой по тому, как изображены в них дали; на этой вдали виднеется река.

Рафаэль изготовил во Флоренции картон к картине, которая предназначалась для Сан-Бернардино в Перуджии; ибо присущая этому гению осторожность побуждала его, даже для простой картины масляными красками, предварительно делать картон точно таких же размеров, как и предполагаемый подлинник, как обычно приходится это делать для фрески. Эта картина — знаменитое «Положение во гроб», в галлерее Боргезе, в Риме. Ничто не имеет так мало сходства с Микеланджело, и это — несчастье для картины, замечательной во многих отношениях, но все же производящей на того, кто умеет разобраться в своей душе, впечатление чего-то скудного. (См. гравюру с этой картины Раф. Моргена.) Рафаэль написал эту картину в Перуджии для капеллы Бальони, откуда она перешла в 1607 г. в галлерею Боргезе.

Те, кто находился в Риме, — а говоря по правде, не побывав в Риме, Рафаэля никогда не узнаешь, — должны тщательно рассмотреть эту картину, как прекрасный образец манеры Рафаэля второго периода. Все, что еще скудно, робко, мелко, — жалкие лица с маленькими глазами, — все это относится к первой его манере.

Если Рафаэль действительно подражал кому-нибудь, то только, пожалуй, Jngegno (Андреа-Луиджи из Ассизи), и подражал он ему в самой старой из сивилл, написанных фресками в арке капеллы Киджи, в церкви Санта-Мария-делла Паче (в Риме), в которой меня приводило в восторг так натурально переданное движение.

В Перуджии, в церкви св. Франциска, под «Положением во гроб» галлереи Боргезе, можно было увидеть «Веру, Надежду и Любовь», написанных в серых тонах. Мы видели эти маленькие шедевры в Париже; теперь они находятся в Ватикане. В этих трех небольших картинах больше величия, чем в «Положении во гроб». Работая над ним, Рафаэль, видимо, в самом деле

воспользовался советами фра Бартоломео (Барон Денуайэ выгравировал эти три богословские добродетели).

Известны три копии с «Положения во гроб» Боргезе. Первая, кавалера Арпино, заменила собою подлинник в церкви св. Франциска в Перуджии. Вторая, выполненная холодным и точным Сассоферрато, находится в церкви св. Петра в Перуджии. Третья — в Милане, у г-на Комеро; она была сделана в 1518 г. учеником Рафаэля, Джанфранческо Пенни (Фатторо). В 1518 г. Рафаэль показал своим ученикам образцы стиля гораздо более смелого, чем тот, который типичен для его работ 1508 г. Если, будучи проездом в Милане, вы не поленитесь взглянуть на копию Пенни, — через две недели по прибытии в Рим, вам будет гораздо легче разобраться в произведении Рафаэля.

Этот гений двенадцати лет поступил к Перуджино в ученики; «Положение во гроб» он написал в возрасте двадцати четырех лет, а через тринадцать лет, в 1520 г. должен был умереть. Как возросла бы слава Рафаэля — и испытываемое нами от его вещей наслаждение — для нас, если бы только он оказался учеником Корреджо! Но уж если случилось, что Корреджо родился в 1494 году, — почему, по крайней мере, судьба не дала ему в учителя Рафаэля?

Такой правдивости и благородства, как в позах фигур, поддерживающих тело спасителя (на картине «Положение во гроб»), в 1508 г. еще не видали, — разве что только в произведениях Мазаччо и Леонардо да Винчи. Взять хотя бы этого приверженца Иисуса, который подымается, пятясь по ступеням гробницы: как великолепно выражено в нем двойное ощущение душевной скорби и физического усилия. Уже много благородства и небесной грации — в позе юноши, поддерживающего нижнюю часть тела Христа.

Благородство — опасная вещь в живописи. Глупые подражатели, шедшие по стопам Рафаэля так же, как разные Кампистроны, Лангарны и Фонтаны шли по стопам Расина, так скоро стали злоупотреблять благородством, что в 1600 г. Микеланджело да Караваджо, взявшись за тот же сюжет, «Положение Христа во гроб», заслужил одобрение всего Рима, вернувшись к грубости, которая, по крайней мере, хоть натуральна; эта любопытная картина Караваджо находится в Ватикане.

В Риме сохранились два рисунка, относящиеся к этой знаменитой картине Рафаэля. Первый принадлежит г-ну Викару и изображает скелет Христа; Рафаэль сделал его, чтобы проверить, насколько движение у него правдиво; это — как бы свая в его работе. На втором рисунке изображен Христос с поддерживающими его фигурами; он принадлежит художнику Камуччини. Превосходное это произведение отличается необык-

новенной свежестью; оно сделано словно лет десять тому назад; на самом же деле сейчас, в 1831 г., ему триста двадцать четыре года.

Резюме

Ранняя манера: сухая и скудная, или стиль Перуджино.

Манера второго периода: плод опыта и занятий во Флоренции.

Манера третьего периода, римского, но он, в свою очередь, подразделяется на два. Первый — когда написан «Диспут о причастии»; ах, если бы Рафаэль на этом и остановился! Второй римский период или период второго стиля, к которому относится «Месса в Больсене».

Будучи занят «Положением во гроб», Рафаэль одновременно работал над картиной «Madonna Giardiniena», купленной Франциском I и находящейся до сих пор в Лувре. Персонажи изображены в натуральную величину. Заметно, что Рафаэль еще не решается вкладывать в персонажи свою душу, чтобы возвысить их таким образом до идеала. В этой картине много чистоты, простодушия, стыдливой грации, самой невинной, — свойств, которые можно найти у молодой крестьянки; жизнь пока еще не развила в ней других, более высоких душевных качеств; качества «Прекрасной Садовницы» не возвышаются над уровнем простого чистосердечия. Из нее выйдет, быть может, Дженни Динс,[1] ничто этому не препятствует. Эти четыре слова определяют достоинство произведений Рафаэля второго и частью первого периода. «Прекрасная Садовница» может служить образцом манеры второго периода для всех тех, кто никогда не выезжал из Парижа; на ней значится дата — 1507 г. Рисунок, принадлежавший раньше г-ну Мариетту, сделан самим Рафаэлем; на обороте его — наброски фигур боргезского «Положения во гроб».[2]

История сообщает, наконец, что Рафаэль уехал в Рим раньше, чем успел закончить голубую одежду «Прекрасной Садовницы»; ее дописал за него Ридольфо Гирландайо.

---

[1] Дженни Динс — прелестная молодая девушка в «Эдинбургской темнице» Вальтера Скотта.

[2] В Коллекции г-на Оттавио Джильи, в Риме, есть другой рисунок «Прекрасной Садовницы». Он сделан пером; лишь несколько штрихов намечают главные тени. Здесь запечатлен первоначальный замысел Рафаэля, во многом изменившийся в продолжение работы его над этой прекрасной картиной.

Г-н А. Константен, отличный живописец по фарфору, посетивший Рим в 1841 году, получил от г-на О. Джильи разрешение снять с рисунка факсимиле; он заказал гравюру с него и подарил несколько оттисков своим друзьям. (Р. Ш.)

В то же самое время Рафаэль начал писать в Перуджии, для монахинь Monte Luce «Успение», законченное после его смерти наследниками его, Франческо Пенни и Джулио Романо.

В 1797 г. договор в Толентино передал эту картину нам в собственность; в 1815 г. союзники украли ее у нас в Париже и вернули в Ватикан, откуда французы будут иметь полное право взять ее обратно, как только они окажутся в Риме сильнейшими.

В Риме Рафаэля ожидало величайшее благополучие. Браманте, его родственник, предложил Юлию II включить молодого Рафаэля в число тех знаменитейших в то время художников, которых папа собрал, чтобы украсить фресками те покои в Ватикане, в которых он предполагал поселиться сам.

Рафаэлю было двадцать пять лет, когда, в 1508 г., он приехал в Рим; ему суждено было прожить там двенадцать лет.

В Риме можно найти фрески Рафаэля в следующих пяти местах:

1) Ватикан: Stanze и Loggie;

2) Вилла Фарнезина; картины на сюжет сказки об «Амуре и Психее»; «Галатея».

3) Церковь Санта-Мария-делла-Паче; «Пророки» и «Сивиллы».

4) Церков св. Августина: «Пророк Исаия».

5) Собственная его вилла, ныне присоединенная к вилле Боргезе; три фрески, в такой же мере рафаэлевские, как и фрески Лоджий.

Повторяем, судить о художнике надо по фрескам; только по ним следует изучать его стиль. Тень на фресках — такого же свойства, как и настоящие тени в комнате. В живописи масляными красками неизбежно известное искажение, к которому еще надо привыкнуть.

19—26 октября 1831 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТОМ ПЕРВЫЙ.

ВСТУПЛЕНИЕ

КНИГА ПЕРВАЯ.

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ШКОЛА.

Возрождение и первые шаги искусства около 1300 г.

КНИГА ВТОРАЯ.

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ШКОЛА.

КНИГА ТРЕТЬЯ.

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ШКОЛА.

Жизнь Леонардо да Винчи.

О предпочтениях.

ТОМ ВТОРОЙ.

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ.

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ШКОЛА.

Об античной идеальной красоте.

КНИГА ПЯТАЯ,

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ШКОЛА.

О античной красоте. Продолжение.

О темпераментах.

КНИГА ШЕСТАЯ.

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ШКОЛА.

Об идеальной красоте нового времени.

КНИГА СЕДЬМАЯ

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ШКОЛА.

Жизнь Микеланджело

Писатели, которые говорят о живописи.

ПРИЛОЖЕНИЯ.

САЛОН 1824 ГОДА

КОРОЛЕВСКИЙ МУЗЕЙ

I

Окинем выставку беглым взглядом, избавив пока читателя от всяких общих рассуждений, потому что он хочет как можно скорее собрать разные мнения, чтоб составить свое собственное относительно наиболее замечательных картин, привлекших уже к себе его внимание. Этот предварительный обзор не будет углублять разных вопросов; это просто бесхитростное выражение первого впечатления.

В этом году лица, берущиеся судить о Салоне, распадаются на две весьма решительно настроенных партии. Война уже началась. Критики из «Journal des Débats» хотят быть классиками, то есть во всем брать за образец Давида, и восклицают: «Всякая фигура на картине должна быть копией статуи», публика же должна приходить в восторг, хоть бы и засыпая на месте. «Constitutionnel», со своей стороны, не скупится на цветистые фразы, немного расплывчатые. — таков уж порок нашего века; но, в конце концов, он отстаивает новые взгляды. Он имеет смелость утверждать, что искусству должно быть предоставлено право сделать шаг вперед даже после г. Давида и что одного уменья изобразить на картине множество прекрасных, очень правильно нарисованных мускулов еще недостаточно; странное притязание — желать, чтобы французская школа живописи была приостановлена в своем росте, — как банковский купон, — только потому, что на ее долю выпало счастье породить величайшего из художников XVIII столетия, Давида.

Что сразу же поразило меня па выставке, лишь только я вошел в главный зал, это нечто в роде дуэли между двумя приблизительно однородными талантами, между двумя художниками, любимцами публики, зарабатывающими большие деньги, — Гране и Орасом Верне. «Кардинал Альдобрандини» Гране предстает взорам рядом с батальной картиной Ораса Верне.

Поза Доменикино, с огромной шляпой в руках, неуклюжа до крайности; великий этот человек наделен манерами грубого

мужика; кардинал почти что смешон, и эту смехотворность может уловить самый даже невнимательный зритель; стоит ему только посмотреть на руки кардинала. Разве так выглядят руки у человека на том расстоянии, на котором поместил нас художник? Они написаны как на фреске, которая видна даже на расстоянии ста футов. Лица, можно сказать, лишены человеческого облика; невероятно, как мог умный, талантливый человек так ошибиться; потребуем от Гране опять его капуцинов.

Я пересмотрел две или три тысячи битв на картинах; две или три видел я настоящих, и этого достаточно для меня, чтобы признать за шедевр произведение Ораса Верне рядом с картиной Гране. В одном только небе на этой картине правды и естественности больше, чем в двадцати пейзажах, награжденных восторгом знатоков.

Над этой битвой мы видим «Кардинала, допрашивающего Жанну д'Арк в темнице», картину, которая создаст художнику имя. Кардинал, весь в красном, удобно рассевшийся в холодной тюрьме, отличается всей бесчувственностью и всем коварством, каких только можно пожелать. Напротив, несчастная Жанна д'Арк, в цепях, на своем ложе скорби, уверяет в правоте своих показаний со всею искренностью и пылом своей героической души. Ее порыв отлично контрастирует с необычайно хитрым выражением лица у допрашивающего.

Войдя в главный зал, вы прежде всего увидите направо, у самой двери, портрет Гро, чересчур пожалуй вещественный, и затем подальше голову матери с ласкающимся к ней сыном. Эту вторую картину я рекомендую всем матерям. Изображенная здесь мать называется Андромахой, а ее сын—Астианаксом. Что за очаровательная улыбка у матери! Сколько в ней той серьезности, без которой невозможна глубокая привязанность, и какой интересный контраст с веселостью ребенка! Классики в живописи скажут, что картина эта отличается вялостью и что формы женщины, помещенной на заднем плане, выбраны неудачно; но взгляните на эту голову матери на расстоянии в шесть шагов, и вы оплачете вместе со мной кончину великого живописца, который создал во Франции подобные головные изображения!

Отыщите другую картину Прюдона «Распятый Христос».

Огромное полотно изображает «Римлян, предающих погребению кости, оставшиеся в долине Вестфалии от легионов Вара». Вот картина, которую непременно похвалят в «Journal des Débats».

В «Святой Женевьеве, раздающей бедным свое имущество во время голода» г-на Шнеца кое-что выполнено отлично. Вот

художник, обладающий колоритом; как жаль, что это полотно страдает главным недостатком французской школы — отсутствием светотени! Сделать на этой картине большие тени и большие светлые пятна, как в «Причащении св. Иеронима» Доменикино—и перед ней будут останавливаться тысячи посетителей. У Шнеца я нахожу все данные, чтобы сделаться великим художником; он правдив, а в наши времена это немалая похвала. Взгляните на его «Пастуха в римской Кампаньи».

Перейдем к портретам; Беллок написал Е. к. в. «герцогиню Беррийскую», обнаружив большую легкость в кисти и рисунке. Портрет г-на Ланжюине, работы г-на Рульяра, очень хорош. Очень растрогала меня картинка г-на Шеффера: «Молодая девушка, ухаживающая за больной матерью» (галлерея Аполлона). Маленькая картина Гюдена с ужасающей правдивостью изображает «Разбушевавшееся море». Еще раз, да здравствует правда! Мы испытываем острую в ней потребность при нынешнем состоянии нашей школы; но простит публика ли тому, кто осмелится ее высказать?

II

Входя в Лувр, я воздержался от покупки каталога, указывающего содержание картин и сообщающего имена живописцев. Мне хотелось, чтоб взор мой, не смущаемый славой отдельных художников, созданной в прошлом, с которым я мало считаюсь, останавливался лишь на том, что подлинно ценно.

Сигалон, молодой художник, до сих пор совершенно неизвестный, дебютирует картиной, которая может положить начало большой его славе. «В присутствии жестокого Нарцисса, вольноотпущенника Нерона, отравительница пробует на рабе действие яда, от которого должен погибнуть благородный Британник». Эта картина поражает и увлекает сразу же. Нарцисс очень красив; умирающий раб отличается скудным телосложением; особенно грудь кажется мне тщедушной. Это заставляет вспомнить крупные фигуры Пуссена. Пейзаж в глубине, направо, неясен. Очень хороша отравительница; у подвижной по преимуществу половины рода человеческого совершение преступления должно, несомненно, сопровождаться судорогами. Эта фигура напоминает Мег-Мериллиз из Вальтера Скотта. Сигалон обнаружил недостаток вкуса, изобразив эту особу с обнаженной грудью; подобные ужасы следует предоставить Рубенсу.

Огромное полотно, за подписью Абеля де Пюжоль, изображает «Германика, оказывающего последние почести костям римлян, погибших вместе с Варом».

Вот французская школа, какой она была два года тому назад.

Один римский воин, скрывавшийся в лесах, отдает Германику знамя своего легиона. Никогда бы не догадались, что за костюм избрал себе этот солдат, так давно уже влачащий жизнь среди холодных лесов Вестфалии. Он совершенно наг: ибо нагота ученикам Давида необходима. Германик обращает на себя внимание сентиментальным выражением лица, которое в наши дни весьма, может быть, трогательно, но во времена Тиберия не было еще, к сожалению, изобретено. Впрочем, суть дела тут в религиозном обряде, то есть в самом простом и величественном из всего, что было у царственного народа. В этой картине есть места, нарисованные превосходно; некоторые из них и написаны довольно неплохо; но мало кто на нее смотрит.

Если бы какой-нибудь гений изобразил нам двор Людовика XIV до неудачной войны за испанское наследство, в тот момент, когда могущество этого великого короля приводило в трепет Европу, кто из французов не устремился бы к ней, чтобы посмотреть на черты лица этого государя, изменившего самый характер своего народа? Кто из французов не горит желанием узнать знаменитых деятелей, помогавших Людовику XIV быть величайшим королем в мире? Талант г. Жерара совершил это чудо. Знаменитый этот художник показывает вам Людовика XIV в тот момент, когда он говорит своим придворным: «Господа, вот испанский король».

Все лица французов на этой прекрасной картине—портреты; и тем не менее все они, благодаря искусству г. Жерара, овеяны исторической величавостью. В какой бы зале королевского дворца ни нашла себе место эта картина, она везде будет привлекать к себе взоры. Это большая радость для каждого француза — увидать собранные вместе великим мастером портреты знаменитых людей—Виллара, д'Агессо, Бервика, Боссюэ, Торси, Буало и т. д. и т. д., которые уже в раннем детстве заставляли биться наши сердца при воспоминании о великом веке и его короле.

Публика толпится перед «Битвой» Ораса Верне, восхищаясь великолепным портретом маршала Гувьона Сен-Сира; он поражает легкостью кисти. «Жанна д'Арк, допрашиваемая кардиналом», «Андромаха» Прюдона и многочисленные марины Верне пользуются большим успехом. Есть тут и «Хиосская резня» Делакруа, которая в живописи то же, что стихи Гиро или Виньи в поэзии: неестественное преобладание скорби и мрака. Но публике до того наскучили академический стиль и копии статуй, на которые была такая мода десять лет тому назад, что она останавливается перед наполовину законченными посинелыми трупами, которые предлагает нашему вниманию картина г-на Делакруа

Только покинув Салон и чувствуя в глазах утомление от множества слишком резких красок, решился я наконец раскрыть каталог и присоединить имена к тем суждениям, которые сейчас мною высказаны.

— Но кто вы такой, — скажут мне, — что осмеливаетесь так нескромно и таким решительным тоном говорить об искусстве? Вы художник? И вы выставили в Салоне две-три картины, освистанные публикой? Если так, я пожалуй выслушаю вас с некоторым уважением. — Тридцать приблизительно лет тому назад, — отвечает автор данной статьи, — я родился на берегах столь прославленного Рейна, недалеко от Кобленца. Я получил воспитание, предназначавшее меня к профессии, ближайшим образом связанной с рисованием, и рано уехал в Рим. Там я должен был провести пятнадцать месяцев; но не заметил, как прожил десять лет. Сделавшись независимым, я решил посмотреть Париж, который благодаря любезности его жителей и достоинствам его литературы так высоко стоит в мнении Европы, являясь в сущности единственной столицей ее. Не прошло и нескольких месяцев после моего прибытия, как мне уже предложили написать для одной газеты отзыв о выставке 1824 года. Я осведомляюсь о числе подписчиков этой газеты, но отнюдь не о политическом ее направлении; ибо я во всем придерживаюсь крайних взглядов, должен в этом откровенно признаться перед читателем; это главный мой недостаток, делающий меня мало приятным в свете, и у меня нет ни малейшего желания избавиться от него Вполне довольствуясь скромным своим уделом, полный гордости и не ища для себя ничего, я щажу лишь то, что люблю, а люблю я только то, что гениально. — Вы, значит, не любите никого? — раздаются со всех сторон восклицания. — Простите: я люблю молодых художников с пылкой душой и честными мыслями, не ожидающих втайне грядущего богатства и успеха в обществе от скучных вечеров, которые надо проводить у г-жи такой-то, или от партии в вист, которую удается иной раз составить господину такому-то. Вообще же, я не имею чести знать лично ни одного из тех художников, о которых мне предстоит говорить; я знаю, что обычно художники во Франции отличаются весьма почтенным характером; их поведение отличается независимостью, в их словах виден ум, много ума, а в душе у них чувствительности вероятно больше, чем можно предполагать, судя по их картинам.

После такого чистосердечного заявления я прошу самолюбие 1152 художников, выставивших в этом году свои картины, учесть, что фельетон — не книга. Каждый из этих господ от всей души презирает дарования по меньшей мере тысячи своих

коллег; я в меньшем повинен, мои предубеждения не столь обширны, но книга, которую я пишу, слишком уж коротка.

Мы живем накануне переворота в искусстве. Большие картины, составленные из тридцати обнаженных фигур, скопированных с античных статуй или заимствованных из тяжеловесных пятиактных трагедий в стихах, весьма, конечно, почтенны; но что бы о них ни говорили, они начинают наводить скуку, и если бы теперь появились «Сабинянки», все нашли бы, что персонажи этой картины лишены чувства и что в какой угодно стране нелепо итти в бой без одежды. — Но ведь так принято изображать на античных барельефах! — восклицают классики в живописи, люди, клянущиеся именем Давида и не способные произнести трех слов без того, чтобы не упомянуть о стиле. — Да что мне за дело до античного барельефа? Постараемся лучше создать современную хорошую живопись. Греки любили наготу; ну, а мы никогда ее не видим; скажу больше: она нам претит.

Не обращая внимания на крики моих противников, я изложу публике, просто и откровенно, то, что я чувствую при виде каждой из тех картин, которые она почтит своим вниманием. Я поясню свою личную точку зрения. Цель моя — добиться того, чтоб каждый из посетителей выставки заглянул в свою душу, уяснил себе, что он чувствует, и составил бы себе таким образом свое собственное мнение, научился видеть сообразно собственному своему характеру, своим вкусам, господствующим страстям, — если только у него есть страсти, ибо, к несчастью, они необходимы, чтобы разбираться в искусстве. Отвлечь, вместе с тем, молодых художников от школы Давида и от подражания Орасу Верне — такова вторая моя задача; к ней побуждает меня любовь к искусству.

Человек в высшей степени рассудительный, — трезвый ум, — пользуется всем моим уважением в обществе; он может быть превосходным судьей, хорошим гражданином, отличным мужем, словом — достойнейшим во всех отношениях человеком, и я готов всюду завидовать ему, кроме зал художественной выставки. Молодой человек с блуждающим взглядом, с порывистыми движениями, костюм которого отличается некоторым беспорядком, — вот с кем люблю я беседовать в Лувре. Сегодня утром я услышал двадцать отзывов о двадцати привлекающих внимание картинах, и если бы не боязнь прослыть за человека со слишком тонким слухом, я поспешил бы занести их в свою записную книжечку. Те же самые мысли, быть может, и придут мне снова на память, но только я никогда не смогу выразить их с таким пылом и так удачно.

III

Я отправился, неделю тому назад, искать себе квартиру на улицу Годо-де-Моруа. Я поражен был крохотными размерами комнат; и так как это случилось как раз в тот день, когда мне предложили написать статью о живописи для «Journal de Paris», я, озабоченный выпавшей мне на долю высокой честью разговаривать с самой требовательной в Европе публикой, вынул из бумажника записку, в которой отметил для себя вышину и ширину самых знаменитых картин. Сравнивая размеры этих картин с ничтожными размерами комнат, по которым водил меня домовладелец, я сказал себе со вздохом: «Век живописи кончился; теперь может процветать только гравюра. Наши современные нравы, упраздняя особняки и разрушая замки, делают невозможной любовь к картинам; публике доступны только гравюра, и, значит, только ее может она поощрять». Домовладелец посмотрел на меня с удивлением; я сообразил, что разговаривал с самим собой вслух и он принял меня, конечно, за сумасшедшего. Я поспешил от него уйти. Едва я вернулся к себе, как меня поразила другая мысль. Гвидо, один из корифеев болонской школы, тот из великих живописцев Италии, чьи головные изображения больше всего, пожалуй, приближаются к греческой красоте, — был игрок и к концу своей жизни писал по три картины в день. Он получал за них сто, иной раз полтораста цехинов. Чем больше работал он, тем больше было у него денег.

В Париже чем больше художник трудится, тем он беднее. Стоит только молодому художнику быть любезным, а молодые художники обыкновенно любезны; они любят славу так простодушно и признаются в этой любви так мило, — стоит, говорю я, молодому художнику уметь держать себя в обществе, — и ему уже с легкостью удается, в промежутке между двумя выставками, завязать отношения с редакторами какой-нибудь газеты; он выставляет свои картины, и как бы ни были малы их достоинства, как бы ни были неуклюжи его герои, сам он имеет такой приличный вид и был бы так огорчен, услышав о себе правду, что всегда находится добрая газета, которая хвалит его и тем самым обманывает. Он видит, что картины напыщенно восхваляются; это, оказывается, маленькие шедевры, хотя никто их никогда не покупает. Но ведь для того, чтобы написать картину, нужны натурщики, а это стоит дороже, чем думают; нужны краски, холсты, надо, наконец, жить. Молодой художник нынешней школы удовлетворить эти основные требования своего искусства может только влезая в долги, по которым он всегда честно расплачивается, — охотно признаю

это, к чести этих молодых людей; — но как бы то ни было, молодой художник, вынужденный тащить свои произведения с выставки обратно домой, живет одними иллюзиями, отказывая себе во всем, питаясь несбыточными надеждами; в один прекрасный день он находит верный способ обеспечить себе некоторый достаток, — перестать работать!

Вот, действительно, очень странный факт в истории искусства, о котором никак нельзя было бы догадаться по тому напыщенно-хвалебному тону, которым отличаются обычно фельетоны о выставке. Тут, как и всюду, лицемерие в мыслях влечет за собой несчастие в жизни. Но молодой художник, который сразу обогатился, лишь только выбросил за окно свои кисти, достиг уже тридцатилетнего возраста; лучшая половина жизни у него пропала или, по крайней мере, ушла на развитие таланта, от которого он теперь отворачивается. Что делать? Кем быть? Мое перо отказывается перечислять печальные ответы на эти вопросы.

Вот горестный результат усиленных поощрений живописи за счет средств министерства внутренних дел; вот к чему отчасти приводят, вопреки всякому ожиданию, академические конкурсы, командировки в Рим. Я всегда вижу на этих конкурсах пожилых художников, важно рассуждающих о том, достаточно ли хорошо усвоила молодежь их собственную манеру писать. Двадцать учеников Давида собрались, чтобы обсудить картину молодого художника. Если, подобно Прюдону, этот молодой художник обладает талантом и считает ниже своего достоинства копировать Давида, манера которого не отвечает потребностям его собственной души, ученики Давида, облеченные властью, провозглашают единогласно и, конечно уж, очень авторитетно на взгляд публики, что Прюдон совершенно лишен таланта. Взгляните в другой области, как мало ценит публика те речи и поэмы, которые французская Академия неустанно, каждый год, увенчивает наградами; кто их читает? кто интересуется ими? какое место занимают в библиотеках речи, увенчанные наградами за последние пятьдесят лет? Но, мне кажется, члены французской Академии и члены Академии художеств стоят друг друга. Единственная разница в том, что публика разбирается в литературе без труда. Впрочем, публика искушенная и неглупая, — французская публика, — всегда отнесется с насмешкой к судьям, призванным вынести приговор по поводу своей собственной тяжбы. Академики всегда доискиваются, при виде произведений юного кандидата, придерживается ли он в работе их художественной системы, подражает ли он их манере; но гений не подражает никому, академикам же — тем более.

Вы видите, до какой степени смехотворны все эти конкурсы, на которых сборище пятидесятилетних художников призвано бывает судить о произведениях молодежи. Зато общественное мнение вовсе не принимает участия в этих оценках; но когда искренно этого пожелают, найдут разумный способ заставить его высказаться. А заодно отыскались бы тогда и покупатели на картины, удостоившиеся наград. При нынешнем положении вещей публика любит только ту область живописи, с которой она в состоянии судить свободно.

Действительно, кто тот единственный художник, которого в 1824 году обогащает его талант, совершенно помимо государственных средств? Орас Верне. Хорошо это или плохо для французской школы? Мы когда-нибудь об этом поговорим. А пока, скажем правду: обстоятельства складываются для искусства неблагоприятно; не будем закрывать глаза на истину, как бы мало ни заключалось в ней лестного, будь то для публики вообще, будь то для отдельных, очень известных лиц.

Надеюсь, к моему рассуждению не придерутся, сославшись в опровержение на художников-портретистов. Чтобы удовлетворить тщеславие города, имеющего 720 000 жителей, необходимо известное количество этого рода художников; ведь так приятно в свете — показать свой портрет, написанный знаменитым художником. Нельзя, мне кажется, отказать себе, когда женишься, в миниатюре с портретом жены, а получив место с более или менее блестящим мундиром, необходимо, конечно, заказать свой портрет масляными красками. Поглядите-ка на этого достойного судью, в ярко красном одеянии, чьи черты согласился передать потомству Рульяр. Через пятьдесят лет этот портрет будет украшать собой мирную ограду набережной Института, где я раздобываю нередко, за скромную сумму в пять франков, самых видных деятелей эпохи Людовика XV. Благодаря этому изумительному наряду, а также благодаря таланту Рульяра, за этот портрет легко можно будет выручить в 1880 году двадцать франков; но смешно было бы рассматривать мне его как произведение искусства, тем более еще такое, которое предназначено радовать глаз. Итак, я возвращаюсь к своему утверждению: только один Орас Верне доставляет настоящее удовольствие публике 1824 г., так как только его картины покупаются нарасхват.

Гро, Герен, Жироде и др. либо уже не заинтересованы в увеличении своего богатства, либо должны получать стоимость своих прекрасных картин из казначейства. Напротив, художник в роде Доменикино, Рафаэля, Рембрандта, которому удалось бы выразить подлинный вкус своей эпохи, отправился бы получать плату за свои картины к богачам, частным лицам.

IV

СУД НАД ШКОЛОЙ ДАВИДА. — ШТЕЙБ. — КОНЬЕ. — ОВРЕ

Посадите в тюрьму человека самого обыкновенного, совершенно не разбирающегося в искусстве и в литературе, словом одного из тех невежественных бездельников, которых водится такое множество в огромной столице, и, когда он оправится от первого страха, объявите ему, что он получит свободу, если будет в состоянии выставить в Салоне нагую фигуру, безукоризненно нарисованную по всем правилам школы Давида. Вы изумитесь, увидев узника, которого подвергли этому испытанию, через два или три года снова в свете. Дело в том, что рисунок точный, ученый, подражающий античности, как это требует школа Давида,—представляет собою точную науку такого же рода, как арифметика, геометрия, тригонометрия и т. д., то есть, при бесконечном терпении и блестящих способностях какого-нибудь Барема можно в два-три года изучить и быть в состоянии воспроизводить при помощи кисти форму и правильное положение той сотни мускулов, которыми покрыто человеческое тело. В течение тридцати лет, пока длилось тираническое правление Давида, публика принуждена была верить, под угрозой обвинения в дурном вкусе, что терпение, без которого нельзя усвоить точную науку рисунка, и есть гениальность. Вы может быть еще помните прекрасные картины с нагими фигурами г-жи ***? Последним проявлением этого направления была «Сцена во время потопа» Жироде, которую можно видеть в Люксембургском музее.

Но вернемся к нашему узнику, которого мы заключили в одну из башен Мон-Сен-Мишеля. Скажите ему: «Вы будете свободны, когда сможете передать так, чтобы было понятно для всех, отчаяние любовника, внезапно потерявшего свою возлюбленную или радость любящего отца при виде возвращающегося сына, которого он считал умершим»; бедняга окажется фактически осужден на пожизненное тюремное заключение. Дело в том, что, на беду для многих художников, чувство — уже не точная наука, которой может обучиться любой невежда. Чтобы быть в состоянии изображать страсти, необходимо предварительно самому их увидеть, самому почувствовать их пожирающее пламя. Заметьте, я вовсе не утверждаю, будто все страстные люди—хорошие художники; я говорю только, что все великие художники были страстные люди. И это одинаково справедливо по отношению к любому виду искусства, начиная с Джорджоне, умершего от любви в тридцать три года, потому что Морто да Фельтре, его ученик, похитил у него любовницу, и кончая Моцартом, который

умер потому, что вообразил, будто ангел, в образе почтенного старца, призвал его на небо.

Школа Давида в состоянии изображать только тела; она решительно не способна изображать души.

Вот то качество или, вернее сказать, отсутствие качества, которое воспрепятствует многим превознесенным до небес за последние двадцать лет знаменитым картинам найти признание у нашего потомства. Они хорошо написаны, рисунок в них выполнен со всем знанием дела, все это так; но от них веет скукой. Ну, а когда в искусстве дело доходит до скуки, все пропало.

Попробуйте-ка пройти мимо картины Гверчино «Агарь и Измаил, изгоняемые Авраамом», в флорентийской галлерее: вы непременно остановитесь: вы будете охвачены глубоким чувством. Гверчино, однако, всего лишь жалкий второстепенный художник, вдобавок из числа тех, кого, как я видел, особенно презирали в горделивом своем самодовольстве, с высокомерной улыбкой на устах, ученики Давида. Я сам дам сейчас против себя оружие: признаюсь вам, что на картине, которую я упомянул и гравюры с которой можно найти повсюду, маленький Измаил одет на испанский лад; какая непростительная погрешность в отношении одежды! Больше того, во всей картине нет ни одной обнаженной фигуры; все они одеты. Зато ни один ныне здравствующий художник не написал таких глаз, как у бедной Агари, когда она бросает на Авраама последний взгляд, в котором все еще теплится надежда, не призовет ли он ее обратно.

Негодующие голоса заявят, что я несправедлив, что я клевещу. Но, прошу вас, найдите в Салоне этого года хоть одну картину, которая выражала бы ясным и понятным для публики образом какое-нибудь человеческое чувство, какое-нибудь душевное движение. Я безуспешно проделал этот опыт вчера, в субботу, вместе с тремя друзьями. Если подойти к нынешней выставке с этой точки зрения, каким почувствуешь себя тогда одиноким посреди этих двух тысяч картин! Я требую от живописи души, а это множество фигур самых разнообразных наций, с различным телосложением, почерпнутых и из истории, и из баснословных преданий, и из поэм Оссиана, и из путешествия Форбена и т. д. и т. д., — все это для меня, который ищет души, лишь необъятная человеческая пустыня.

Я издали замечаю фигуры, занятые чем-то таким, что способно пробудить в нас все те пылкие чувства, которые в обычной нашей жизни дремлют на дне души; я приближаюсь и вижу бесстрастные лица, в роде Ромула на картине «Сабинянки» Давида. Этот человек сражается за престол и за свою жизнь; с оружием в руках он борется с противником, желающим

отнять у него и то, и другое, но на деле он только и помышляет о том, как бы покрасоваться, выставить напоказ свои красивые мускулы и с грацией метнуть дротик. У любого из наших солдат, смиренно сражающегося, чтобы заслужить только уважение своей роты, и без малейшей, конечно, личной ненависти к врагу, на которого он нападает, выражения на лице в двадцать раз больше. Ромул должен был бы предстать перед нами как идеальный образ человека, пылко стремящегося к власти и сражающегося за то, что для него дороже всего в мире. И что ж? В отношении души он ниже самой пошлой действительности; идеального в Ромуле, кроме великолепно очерченных мускулов, верно передающих античные образцы, нет ничего.

Не нужно обманываться: только из вежливости и чтобы не огорчить друзей наших художников, людей в общем весьма достойных, я отправился за примерами так далеко, обратившись к произведениям великого художника, который этой заметки уже не прочтет. Я мог бы найти примеры поближе; но читатель сам может применить сказанное мною к тому, что он увидит в другом месте, и я очень рад, что могу придать своей критике форму, безобидную для художников, которые могли в этом году ошибаться, не разочаровав нас окончательно в своей будущности.

Угодно знать, что встречаешь то-и-дело в этом году в Салоне вместо экспрессии? Подражание позам Тальма.

Что, например, представляет собою эта «Клятва трех швейцарцев, присягающих свободе отечества» кисти Штейба? Я нахожу тут довольно хорошо переданный лунный свет и туман на высоких горах, — говорю это с удовольствием: но нет ведь ничего легче подобных подражаний природе; это объясняется очень просто: такое лунное освещение, которое изобразил нам Штейб, мы наблюдали восемь или десять раз в своей жизни; но воспоминание наше о нем сохранилось в смутной форме, и потому, стоит кому-нибудь передать это освещение более или менее удачно, как мы уже кричим о чуде. Что нахожу я в фигурах трех швейцарских героев? Был ли я растроган чем-нибудь правдивым, действительно заимствованным из природы? Увы, нет; я вижу всего лишь копию с копии. Эти три героя, которые выглядят такими благородными, являются, всего-на-всего, лишь тремя копиями Тальма в разных ролях. Тальма, делая тот или иной из этих жестов, длящихся на сцене одно мгновение, был бы великолепен; эти же люди, замерзшие в мимолетних жестах Тальма, выглядят какими-то гаерами. Я не нахожу тут ни малейшей простоты, ни малейшей непосредственности. Я понимаю, что в наш

век легко ошибиться, принявшись изображать героев; но, в конце концов, неужели Штейб никогда не читал Плутарха?

Угодно еще две копии Тальма, только в крупном масштабе? Полюбуйтесь на «Мария в Карфагене», Конье. Посол претора Секстилия и Марий опять-таки лишь два существа, одержимые трагическим пафосом и помышляющие лишь о том, как бы сорвать аплодисменты в партере. Все, что просто, все, что непосредственно, избегается этим великим актером, стремящимся подражать природе; и он прав. Напротив, для живописи простота и наивность — сокровище.

Угодно вам взглянуть на другого Тальма, только в худшей уже передаче? Вот он, на картине Овре: «Святой Людовик в тюрьме». Св. Людовик тут списан с Лафона в пьесе Ансело «Людовик IX».

Я мог бы назвать двадцать картин в том же роде, например — чтобы не перечислять всех, — «Великого Конде в Венсенской тюрьме, поливающего гвоздики» (галлерея Аполлона). Этот герой до того занят разглядыванием неба с трагическим выражением лица, — совсем как Тальма в «Эдипе», — что вовсе не замечает, что его рука, которая выигрывала битвы, поливает, вместо горшка с гвоздиками, песок аллеи.

V

КОНЬЕ, ТОМА, ЛЕТЬЕР, ШЕФЕР, ГЕЙЕЦ, ШНЕЦ

По правде говоря, будь я почтеннейшей публикой, я не верил бы и половине тех похвал, которые расточаются выставленным в этом году картинам в газетных отчетах в Салоне, в самых даже правдивых отчетах, даже в тех, которые появляются в «Journal de Paris». Я написал вчера, что такой-то портрет, будучи выставлен на видном месте, не стал от этого менее плох. Отсылаю мою заметку друзьям, которые так добры, что исправляют мне неверные обороты речи, которые у меня, — уроженца Брабанта, воспитывавшегося в Италии, — прорываются очень часто. В виде ответа получаю сегодня утром нагоняй на трех страницах. Начать с того, что то лицо, чей портрет я осмелился критиковать, наделено всеми возможными добродетелями; человек этот только что пережил много горя, и ничего нет бесчеловечней на свете, как огорчать его в данный момент. Во-вторых, художник, написавший портрет, тоже человек, наделенный всякими добродетелями; все, что зарабатывает он кистью, он отдает братьям и сестрам, которых у него очень много. И, наконец, для полнейшей характеристики моего непростительного поступка, — жена у этого ху-

дожника лежит сейчас в родах. Критиковать написанный ее мужем портрет значило бы, конечно, убить ее. Но для публики, которая пожелала бы тем не менее добраться до истины, всего пикантнее, конечно, то, что этот художник, чье имя узнал я из каталога, имея двоюродного брата, печатающего статьи в одной солидной газете, осыпан был в этой газете похвалами, самыми преувеличенными и смешными. Единственно чего с большим трудом удалось мне добиться, это позволения не хвалить тех картин, похожих на вывески, которыми добродетельный этот мастер покрыл все стены Салона.

Я писал в последней статье, что большинство художников лишь набило себе руку и, будучи лишено всякого чувства, вместо того чтобы подмечать в жизни, — на площадях и в гостиных, — жесты, которыми выражаются страсти, просто-напросто переносят к себе на картины великолепные позы Тальма. Кое-кто упрекнул меня в том, что я несправедлив по отношению к «Марию» Конье; я снова посмотрел эту картину, не без известного удовольствия, ибо кое-что в ней выполнено не плохо; но ей не хватает естественности, она не заставляет зрителя задуматься; и мне кажется, что несмотря на segnius irritant animos Горация, мне приятнее было бы знаменитое изречение Мария прочитать у Плутарха.

Похвалы публики обратили мое вниманье на один эпизод в «Избиении младенцев», на фигуру матери, которая пытается спасти сына от ярости палачей, не давая ему кричать. Эта картина Конье значится под № 334. Я приближаюсь к ней, долго вглядываюсь и обнаруживаю подделку под стиль Каррачи или, если угодно, портрет какой-нибудь хорошей актрисы, отлично передающей на сцене материнское отчаяние. Если бы я обладал талантом, я сказал бы, чего этой картине недостает; будучи только любителем, я могу лишь положить руку на сердце и сказать: «Нет, не бьется оно!» Напротив, несколько месяцев тому назад я отправился посмотреть «Семью больного», — небольшое, ничего особенного не представляющее из себя произведение, два года тому назад выставленное покойным Прюдоном. Едва прошло две минуты, как я почувствовал, что растроган до глубины души; я явился, чтобы посмотреть на ремесло Прюдона, как он передает колорит, светотень, каков у него рисунок; — я ни о чем не мог думать, кроме как об отчаянии бедной этой семьи. Таково электрическое воздействие на нас правды, — и именно этого особенно нехватает в данное время: правды в изображении человеческих чувств.

Я нашел в Салоне «Бюсси Лекларка и Ашиля де Арле» Тома. Серия недурных эскизов, которые этот художник издает под заглавием «Год в Риме», расположили меня в его пользу,

Я много ожидал от его картины, особенно в смысле правдивой передачи мимики южных народов. Картина эта, написанная талантливо, опять-таки всего лишь отрывок трагедии, украденный у Французского театра. Ашиль де Арле похож даже на плохого актера: вместо отваги и верности долгу, я вижу на его лице скорее спесь и тщеславие, а еще больше — сознание, что на него смотрят, т. е., что он играет комедию.

Я возлагал больше надежды на Летьера. Я долго любовался в Риме прекрасной его картиной «Смерть сыновей Брута», находящейся теперь в Люксембургском музее. Это большое произведение, в расположении частей которого есть, может быть, некоторая холодность, изобилует тем не менее великолепными головами, списанными в Риме с натуры. Видя, что Летьер умеет быть правдивым, по крайней мере при передаче формы головы и выражения глаз, я надеялся найти это же весьма почтенное качество в его картине: «Основание Коллеж де Франс Франциском I». Меня прежде всего поразил вульгарный вид, который придан художником этому столь храброму и изящному государю. Франциск I имел военную выправку и был немного мешковат, в чем иногда упрекают людей очень большого роста; но, конечно, у него был далеко не такой невзрачный вид, какой придал ему художник; все остальное в картине лишено интереса.

С удовольствием перехожу к Шеферу; мне как-то стыдно все время бранить. Мне сказали, что любители живописи давали большие деньги за картины этого мастера. Это, по-моему, говорит уже много. Кажется, что Шефер сумел угадать вкус публики. Все уверяют, что его картине: «Смерть Гастона де Фуа в битве при Равенне» недостает законченности, и я с этим согласен. Это не значит, что мне хотелось бы, чтобы доспехи, облекающие Баярда, Лотрека, Лапалиса и т. д., выписаны были с особенной тщательностью: зрителя это расхолаживало бы. Но художник впал в другую крайность. Доспехи у него переданы так небрежно и торопливо, что, вместо того чтобы думать о Равеннской битве, думаешь гораздо больше о том, как мало времени потратил художник на свою картину. Тем не менее, это произведение привлекает к себе, если простить театральную фигуру будущего Льва X, который, конечно, такого наряда, отправляясь в битву, не надевал и не выглядел таким унылым. Джованни Медичи был большим вельможей, а вовсе не скромным сельским священником. Лица на этой картине привлекают; тут есть и ум, и правдивость. Как жаль, что художник не догадался обнажить перед нами грудь Гастона де Фуа! Друзья этого рыцаря, в тот момент, когда они нашли его тело во рву, наверно сняли бы с него панцырь и раскрыли его грудь, чтобы посмотреть, не бьется ли еще его сердце:

это самое естественное; на красивом, хорошо написанном торсе глаз отдохнул бы от такого количества железа. В том виде, как она есть, картина возвышается над общим уровнем и на художника этого можно возлагать большие надежды. Его манера близка, мне кажется, к манере венецианца Гайеца, лучшего сейчас живописца в Италии.

Несмотря на режущие глаза недостатки в «Смерти Гастона де Фуа», я предпочел бы написать одну эту картину вместо двадцати таких, как «Агамемнон, пренебрегающий пророчествами Касандры»; картина Шефера — сама правдивость, если противопоставить ее ложному стилю. «Агамемнон» же опять лишь сцена из пьесы.

Я подробно остановлюсь в следующей статье на Шнеце, который, как мне кажется, среди молодых художников превзошел всех своих соперников. Прошу читателя разыскать в маленьких комнатах, примыкающих к той лестнице, по которой спускаются в отдел скульптуры, «Молодую римскую крестьянку, убитую своим любовником». Эта вещь совершенно в стиле лучших произведений Микеланджело Караваджо. Стоит взглянуть на «Пастуха в римской кампаньи, подле Аппиевой дороги», и на «Жену разбойника, убегающую со своим ребенком». Мудрая сила, отличающая последние две картины, — вот что склоняет меня к тому, чтобы предоставить первое место в моем отзыве Шнецу. Меня уверяют, что молодой художник все выставленные им в этом году картины написал в Риме; вот отчего, должно быть, тела у него слишком смуглы. Шнец слишком точно копировал свои модели. Работая с тем расчетом, что смотреть будут французы, он должен был бы придерживаться тех тонов, которые можно наблюдать в школе плавания. Стоит только картинам Шнеца чуть-чуть почернеть от времени, как уж эффект их значительно слабеет.

VI

ОРАС ВЕРНЕ, ВИНЬЕРОН, СИГАЛОН, — ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА В РИМЕ; ПРОЕКТ РЕФОРМЫ

На выставке только что перевесили на другие места около полутораста картин. И случайно, благодаря новому размещению, получилось одно из тех соседств, благодаря которым наслаждение у людей нелишенных вкуса удваивается. Военный «Расстрел» Виньерона очень тонко изображает хладнокровие храбреца солдата, который, будучи приговорен к расстрелу и стоя уже, в ожидании смерти, на коленях, отстраняет рукой верного

своего пса, чтобы спасти его от пуль. Эта картина, около которой почти ежедневно толпа заграждает путь в галлерею Аполлона, возле глобуса, весьма удачно оказалась рядом с прелестным женским портретом, одним из лучших работы Ораса Верне; единственное, что я поставлю тому в упрек — это недостаточно тонкую и тщательную отделку. Лицо этой женщины, по-моему, стоило того, чтобы еще в течение одного или двух сеансов не спускать с него глаз. Эта головка соединяет в себе, — вещь, редко встречающаяся кроме романов, — северную чувствительность и живой южный ум, придающий так много прелести этой чувствительности, заставляющий устремляться лишь на достойные внимания предметы. Шотландский плед, составляющий часть наряда этой красавицы, которую Орас Верне имел счастье принимать у себя в мастерской, особенный способ, каким сквозь кольцо его продета цепочка, все, мне кажется, выдает в ней соотечественницу Вальтера Скотта.

Эта головка является, по-моему, портретом души, способной почувствовать все то трогательное, что заключается в простодушной последней мысли храброго солдата у Виньерона. Для людей с известным душевным складом портрет Ораса Верне удваивает впечатление от картины Виньерона. Я жалею только о том, что судьба не дала этому художнику больше силы в колорите и светотени; столь удачный замысел заслуживал бы того, чтобы его выразить с большей силой. Если Виньерон еще молод, я взял бы на себя смелость посоветовать ему прожить полгода в Венеции или, по крайней мере, изучить манеру передачи освещения у Каналетто.

Согласно моим взглядам, в наш век, может быть, отчасти и химерическим, изящные искусства никогда не должны заниматься изображением неизбежных бедствий человечества. Искусство лишь увеличивает силу их действия, а это — печальное достижение. Картина Виньерона — такая же драма, как «Сорока-воровка»; это годится для того, чтоб расшевелить душу простонародью и немцам. Подлинная трагедия, шиллеровский «Вильгельм Телль», например, предназначена волновать сердца людей более просвещенных классов.

Две картины пользуются на этой выставке большим успехом, благодаря вложенной в них идее: «Умирающий солдат, Виньерона и «Нарцисс» Сигалона. — Под видом раба, чье трепещущее тело корчится от ужасной боли, испускает дух благородный Британник; а под тогой Нарцисса наш взор различает юного императора, который отравляет своего брата. Великолепное начало для молодого художника, который еще недавно содержал свою семью, наспех малюя вывески торговцев на

улице Сент-Оноре! Эта оригинальная картина осталась на прежнем месте, над дверью, ведущей в галлерею Аполлона.

Историки уверяют, что в царствование Нерона постоянная отравительница при императоре едва ли обитала в пещере. Это и не имеет никакого значения для живописи. Здесь — одно из тех искажений, которые необходимы в искусстве. Ему требуется полуголое и отвратительное тело, чтобы изобразить душу Локусты; ему требуется также резкая манера письма Сальватора Розы. В этом заключается один упрек, который бросали Сигалону.

Хотели бы, чтобы у этого молодого художника, который никого еще, по счастью, не копирует, кисть была с лоском и соперничала бы, так сказать, с фарфором, в чем я упрекаю «Святого Стефана» Мозеза. Некоторые доходят до того, что порицают судорожный жест Локусты. Ссылаются на такую философскую истину, которою художник, располагающий лишь движениями тела для изображения движений души, должен уметь пренебрегать. Совершенно неоспоримо, что существо, столь закоренелое в преступлениях, не станет делать судорожных жестов при такой простой вещи, как умерщвление раба. В императорском Риме, до введения христианства, умертвить раба было делом не большей важности, чем сейчас в Париже убить дворовую собаку, надоевшую своим лаем. Согласитесь с прекрасным этим рассуждением, вполне достойным тех литераторов, которые неизвестно почему взяли на себя обязанность быть судьями в искусстве,—и у вас получится вещь очень почтенная и ничем не отличающаяся от сотни других картин, которыми лишенные всякого чувства люди усеяли Салон. Эти художники бесспорно очень умны; но из посетителей выставки не найдется и десяти, которые остановились бы перед их вещами, тогда как из Сигалона потому именно и выйдет, может быть, великий художник, что он осмелился отвергнуть все эти полуфилософские рассуждения, отравляющие искусство. Его собственное сердце повелительно внушило ему ту неоспоримую для живописи истину, что Локуста его непременно должна быть, во-первых, женщиной с отталкивающей наружностью, и во-вторых, что она должна казаться почти обезумевшей при виде преступления. Локуста совершает преступление, но, если можно так выразиться, собственная ее душа испытывает отраженное его действие; это потому, что душа когда-то была способна на благородные и нежные чувства. Вот каковы должны быть персонажи, в которых нуждается живопись, и этой правды чувства почти полностью недостает знаменитым художникам нашего времени.

Другое критическое замечание по поводу картины Сигалон представляется мне глубоко правильным. Не надо было изо

бражать умирающего раба жалким уродом. Наши взоры, угнетенные видом Локусты, требуют от Сигалона юноши поразительной красоты. Есть одна утопленница в «Потопе» Жироде, которая всякий раз доставляла мне живейшее наслаждение; это потому, что она очень красива, а красота устраняет ужас в моем ощущении: остается лишь благородная и слегка умиротворенная скорбь, единственно допустимая в изящных искусствах. Прошу прощения у прозаических натур за то, что прибегнул на минуту к подобному слогу. Пренебрегши красотой, Сигалон повинен в общем грехе всех живописцев 1824 года.

Художник должен всегда, если только это не противоречит сюжету, стараться показать нам высшую степень красоты, какой он может достигнуть. Вот—один из упреков, которые я собираюсь сделать Орасу Верне,—не в том смысле, что творец «Заставы Клиши» обязательно должен был превращать в Аполлонов Бельведерских маленькие фигурки на своих батальных картинах, а в том смысле, что он мог бы иногда помещать у себя на переднем плане портрет одного из тех красивых молодых людей, которых иной раз встречаешь среди наших унтер-офицеров. Поглядев на многие из произведений Ораса Верне, на «Битву при Жемиане», например, скажешь, пожалуй, что этот художник любит уродство. Я не требую идеальной красоты, я требую только, чтоб изображены были лица генерала Гоша, генерала Дебеля, генерала Кольбера, которые в свое время вызывали восторг армии.

Мне рассказывали, что несколько лет тому назад, так как Сигалон упорно продолжал смотреть на природу своими собственными глазами вместо того, чтобы копировать учителя, этот последний прогнал его из своей мастерской, посоветовав приискать себе место в управлении косвенных налогов. Хотелось бы, — чтобы анекдот этот не был выдумкой; он очень был бы полезен для множества знатоков и дал бы мне уверенность в том, что из Сигалона выйдет большой художник. Надо пожелать этому молодому человеку разбогатеть настолько, чтобы быть в состоянии поехать на год в Венецию; он научился бы там чувствовать колорит. Он жил бы среди населения, которое, не имея возможности заниматься политикой, беспрестанно говорит об искусстве и выше всего ценит колорит. Вот польза от путешествия в Италию. Я осмелился бы дать ему еще один совет,—как только он окажется за пределами Франции, никогда, ни по какому поводу, не заговаривать ни с одним французом. Ученики школы изящных искусств в Риме в мои времена (с тех пор прошло уже много лет) вовсе не видели итальянского общества, а вместо этого, говорят, собирались вместе, чтобы ругать итальянских художников со всем красно-

речием неудачного соперничества. Один из этих господ сказал мне, посмеиваясь, о Канове: «Он не умеет изображать человека». Французская академия образует в Риме нечто в роде оазиса; ученики проводят все время вместе; ничто не влияет так гибельно на молодого художника, приехавшего в Рим, как общество товарищей, а иной раз и советы директора. От молодого француза, приехавшего в Рим и не знающего там никого, требуется немало мужества, чтобы не поддаться соблазну и отказаться от общества молодых художников, собирающихся в кафе на via Condotti. Трудно найти в другом месте столько любезности, ума и истинного расположения к бедным приезжим, всегда в первые дни чувствующим себя немного бездомно. Но истинный ужас внушают мне их рассуждения о живописи; их принципы я считаю гибельными для искусства. Я предложу первому же знатоку живописи, который хоть сколько-нибудь будет пользоваться влиянием в министерстве изящных искусств, упразднить Школу в Риме и выдавать 5000 франков в год каждому ученику, отправляемому в Италию, единственно обязав его при этом прожить год в Венеции, год в Риме, шесть месяцев во Флоренции и шесть месяцев в Неаполе. Ученики попрежнему должны были бы посылать свои картины в Париж.

Мне хочется высказать одну полезную мысль, за которую сейчас меня будут клеймить, но которая через двадцать лет будет, может быть, оценена. Один из баловней фортуны купил, говорят, за 6000 франков картину Сигалона. Мне хотелось бы, чтобы этот миллионер догадался купить за ту же цену две первые картины Сигалона, которые тот напишет в Риме, и чтобы он предложил молодому художнику тотчас же отправиться их писать. Сигалон может предпочесть другое: остаться в Париже и разбогатеть, сделавшись портретистом. У него через двадцать лет будет, вероятно, двадцать тысяч ливров годового дохода, а через тридцать лет о нем будут говорить так, как мы говорим сейчас о Лагрене, Карле Ванлор, Фрагонаре, Пьере и других героях «Салонов» Дидро. Но если он хочет остаться бедняком и домогаться славы, пусть едет в Рим. Он увидит там подлинники тех голов, которыми мы восхищаемся в «Бруте» Летьера и в «Святой Женевьеве» Шнеца.

VII

ДЕЛАКРУА И «Journal des Débats» — ЛЕПРЕНС — ДРОЛЛЕН. — НАВЕЗ ИЗ БРЮССЕЛЯ. — ДЮПАВИЛЬОН

Сколько бы я ни старался, я не в состоянии любоваться Делакруа и его «Хиосской резней». Это произведение всегда кажется мне картиной, которая первоначально должна была изображать чуму,

но из которой художник, начитавшись газетных сообщений, сделал хиосскую резню. В огромном живом трупе, помещенном в центре картины, я вижу лишь несчастного зачумленного, попробовавшего вырвать у себя чумный бубон. Вот — причина крови, которая видна на левом боку у этой фигуры. Другой мотив, который каждый начинающий живописец несомненно поместил бы у себя на картине, изображающей чуму, это — ребенок, пытающийся сосать грудь у мертвой матери; он занимает правый угол картины Делакруа. Избиение обязательно требует жертвы и палача. Тут уместен был бы фанатичный турок, красивый, как турки Жироде, избивающий гречанок, прекрасных как ангелы, и угрожающий старому отцу их, который вслед за ними падает под его ударами.

Делакруа, так же как Шнец, не лишен чувства колорита; а это уже не мало в наш век рисунка. Я готов принять его за ученика Тинторетто; его фигурам свойственно движение.

В «Journal des Débats» третьего дня было высказано мнение, что в «Хиосской резне» чувствуется что-то шекспировское. Я считаю, что эта картина посредственна нелепой трактовкой сюжета, а не просто потому, что она ничтожна подобно множеству классических картин, которые я мог бы назвать и которые я остерегаюсь приписывать школе Гомера, чья тень должна содрогнуться от ужаса, узнав, что говорят и что делают от его имени. У Делакруа всегда будет то огромное преимущество перед авторами больших картин, которыми увешаны стены главных зал, что по крайней мере публику его произведение очень занимает. А это поважней, чем читать себе похвалы в трех-четырех газетах, придерживающихся старых понятий и искажающих новое из-за невозможности их опровергнуть.

Сегодня утром, проходя по галлерее Аполлона, я услышал как чей-то приятный голос сказал проникновенным тоном, без особенной напыщенности: «Это очаровательно!» Я посмотрел: речь шла о «Катаньи на лодке Сен-Пре и Жюли по Женевскому озеру» (четвертый том «Элоизы»). Эта картина Лепренса в самом деле очень хороша. Туман над озером и вода на весле лодочника переданы с совершеннейшим правдоподобием. Чувства обоих персонажей переданы с большим искусством. Сен-Пре вполне здесь тот неистовый человек, волнуемый множеством страстных порывов, которого Руссо описывает с таким красноречием в одном из наименее напыщенных писем знаменитого своего романа. Менее доволен я фигурой Жюли. Жюли у Лепренса — молоденькая девушка, удивленная тем, что она слышит. Г-жа Вольмар старалась, напротив, успо-

коить бурные порывы столь ею любимого человека. «Очень бы хотелось взглянуть», как говорит Оронт в «Мизантропе», что бы получилось, если бы один из этих мастеров, мнящих себя великими художниками потому только, что они рисуют без ошибок крупные нагие фигуры, взялся за сюжет, выбранный Лепренсом, и представил нам у борта утлого этого челна Сен-Пре, глядящего на Жюли и обдумывающего, как бы схватить ее и броситься вместе с нею в волны. Сюжет этот всем известен,—важное преимущество для художника. Любой грамотный парижанин был бы компетентным судьей. Доменикино взялся бы за этот сюжет смело; но боюсь, что ни один из великих художников, превозносимых маленькими газетами, не решится к нему подойти. Легче, по-моему, нарисовать руку или ногу большой косо стоящей фигуры в «Потопе» Жироде, чем передать глаза Сен-Пре, смотрящего на Жюли и обдумывающего гибельный поступок, о котором я говорил. Если бы изображение души Сен-Пре оказалось по своей трудности выше, нежели точная зарисовка бедра, великие мастера рисунка должны бы были, по-моему, взяться за такой сюжет, где есть чувство, хотя бы только для того, чтобы зажать рот нескромным людям, которые, подобно мне, более чем недоверчиво относятся к их дарованиям в этой области. Это было бы много лучше, чем взывать к национальной чести и уверять, что мы стараемся умалить несуществующие заслуги.

Давид превратил нынешнюю французскую школу в первую школу в Европе; великий этот художник, в котором поражает сила характера, давшая ему смелость пренебречь жанром разных Лагрене и Ванлоо, был новатором и в качестве такового сохранит свою славу навсегда. Но мастера, считающиеся теперь его последователями в отношении рисунка, всего только подражатели, и я весьма опасаюсь, как бы потомство не приравняло их ко всяким Вазари и Санто да Тито, игравшим по отношению к Микеланджело ту же самую роль, какую они играют теперь по отношению к Давиду.

Мы—накануне переворота в искусстве, и в качестве доказательства этого для меня достаточно тех похвал, которые я слышал сегодня утром по адресу картины Дролена «Разлука Гекубы и Поликсены», написанной на сюжет, заимствованный из трагедии Еврипида под названием «Гекуба».—Все, кто ни останавливался перед этой картиной, хвалили выражение лица Поликсены. В самом дела, эта молодая девушка с твердостью глядит в лицо смерти: ее взгляд великолепен, и он способен обессмертить картину. Никто не обмолвился словом ни о ногах, ни о голых руках Улисса; вопреки

идеальной красоте форм, которой добиваются ученики Давида, он вовсе не похож на царя. Если не ошибаюсь, фигуры двух служанок Гекубы взяты из какой-то картины Гвидо.

Есть одна вещь, на которую наши художники, достигшие славы, почти столь же скупы, как и на изображение душевных движений: это — красота. Никогда уродливое не было в такой чести, как на этой выставке. Для доказательства сошлюсь хотя бы на святую польскую принцессу, которая слагает с себя корону, прежде чем войти в церковь, к великому неудовольствию другой принцессы, которая сопровождает ее и напускает на себя грозный вид. Это — большая картина, висящая против «Филиппа V» Жерара.

Почти полное отсутствие на выставке красоты побуждает меня обратить внимание читателя на небольшой холст под № 1249. Это — картина брюссельца Навеза, довольно неудачно озаглавленная «Святое семейство». Но на ней есть одно лицо редкой красоты, которое, не будучи копией с греческой статуи, прекрасно, и при этом без напыщенности. Помещенное в одном из зал, обтянутых зеленым холстом, это божественное лицо несколько утешает взор, удрученный бесчисленным количеством унылых портретов.

При виде этих странных лиц сразу же начинаешь искать их имена в каталоге; хочется узнать, кто эти смельчаки, согласившиеся, чтобы изобразили их физиономии; но находишь одни только инициалы, и эта нелепость забывается за невозможностью связать ее с чьим-либо именем.

Закрытие Музея заставило меня отправиться на улицу Амбуаз, № 7; там я увидел «Агамемнона» Дюпавильона. Это — большая картина, вполне в стиле Давида, которой отказан был доступ на выставку.

Агамемнон сидит на тропе. Клитемнестра поддерживает свою дочь, почти лишившуюся чувств, и глядит на царя царей. Разъяренный Ахилл выходит из палатки греческого вождя, размахивая мечом и с угрозою на устах. Всего лишь четыре персонажа, и все охвачены сильной страстью. Фигура Ахилла, обращенная к зрителю спиной, с лицом, которое видно в профиль, изумительно выделяется на фоне неба и очень приятных далей.

Обнаженные части этих фигур, торс Агамемнона и все тело Ахилла многими чертами напоминают кисть Давида. Если бы облечь эти фигуры в мрамор, из них вышли бы прекрасные статуи; но лица совершенно лишены выразительности, и про Ифигению можно сказать, что она безобразна. Не знаю, почему художник придал царю царей руки негра. Все в этой

картине условно, как в «Ифигении» Расина, и художнику не может служить оправданием то обстоятельство, что Агамемнон часто собственноручно убивал козленка себе на ужин.

По всему своему характеру картина приковывала бы к себе на выставке все взоры. Ею была бы представлена школа Давида, какой она была в лучшие времена. Картина имела бы большой успех, потому что в ней заключена идея. Это в высшей степени трогательная сцена, способная подействовать на сердце каждой матери; трагедия Расина делает ее понятной для всех. Словом, несмотря на многочисленные недостатки школы Давида, несмотря на то, что герои ходят раздетыми под холодным нередко небом Греции и носят в свой полудикий век шлемы или ткани, для изготовления которых требуется искусство лучших ремесленников нынешнего Парижа, эта картина совершенно затмила бы «Успение» Блонделя, «Мучение св. Стефана» Мозеса, «Обручение пресвятой Девы», «Преображение» и десятка два других произведений, о которых я сказал бы, что достоинств у них и больше, но авторы их не сумели найти сюжет, столь глубоко связанный с самыми задушевными движениями человеческого сердца. Дюпавильон, чья маленькая брошюра привела меня на улицу Амбуаз № 7, утверждает, что картина была отвергнута потому, что Ахилл его повторяет давидовского Ромула. Администрации, по-моему, остается только один способ с честью ответить Павильону,— предоставить ему место в Лувре, где он, может быть, и будет освистан.

VIII

ПОЛЕН ГЕРЕН, РУЛЬЯР, ДЕТУШ, РИЗЕНЕР, ЭРСАН.— ПОРТРЕТЫ СЭРА ТОМАСА ЛОУРЕНСА.— ПЕЙЗАЖ КОНСТЕБЛЯ.— ВАТЛЕ, КУДЕ, ДРОЛЛЕН

У большинства портретов на выставке такой вид, как будто люди, на них изображенные, играют на сцене. Самый неприятный из недостатков современной цивилизации,—желание производить эффект,—перенесен целиком из салонов предместья Сент-Оноре в залы Лувра. Красивый юноша с открытым, простодушным выражением лица, в котором нет ничего особенного, выслушивает комплименты своему воинственному виду, и вот, с помощью упражнений перед зеркалом, ему удается придать себе грозный вид рассерженного тамбурмажора. Сорокалетний человек имеет от природы простой и рассудительный вид, который к лицу ему в его возрасте; ему говорят по этому поводу комплименты, и через две недели я встречаю

его с миной Гераклита. Я спешу осведомиться, какое постигло его несчастье; он отвечает мне тоном Тальма в «Гамлете»: «Никакого!»

Я надеюсь, что это небольшое вступление избавит меня от тягостной необходимости критиковать многих весьма талантливых живописцев, которые ответили бы мне, если бы были искренни: «Что вы хотите! Мужчины, которые заказывают нам теперь портреты, имеют еще больше претензий, чем женщины. Современный вкус предписывает каждому быть эффектным, а мой собственный велит мне возможно скорее обзавестись экипажем».

Одно из лучших мужских лиц на выставке—портрет одного архитектора, написанный Полен Гереном. Этот портрет висит в большом зале под очаровательным портретом дофина кисти Ораса Верне. Только почему это архитектору, голова которого написана превосходно, захотелось в тот день иметь вид гения?

Рульяр — лучший, может быть, портретист на выставке; колорит у него отличается большей силой, чем у Верне, в его картинах много ума и пыла; хорошо, если бы только в них было больше простоты и естественности! Если бы я прочел свою статью Рульяру, он, вероятно, ответил бы мне: «Когда бы я писал свои портреты с такою же простотой, как Рафаэль, мне пришлось бы выставить их всего четыре, вместо восемнадцати». Портрет какого-то судьи, одетого в красное, очень хорош; разные оттенки красного тона переданы весьма искусно. Актер, играющий в расиновской «Ифигении в Авлиде» царя царей, мог бы взять несколько уроков у этого прекрасного портрета. Больше естественности—в портрете барона Пакье, но таланта в нем гораздо меньше; художник забыл наложить на лице тени. Правдивым мне кажется портрет графа Ланжюинэ; в нем виден также характер, но он был бы, мне кажется, еще заметнее (а по мнению любительской черни незаметнее), если бы позировавший не стремился придать себе решительный вид, как говорят в театре перед какой-нибудь энергичной репликой.

Шедевром Рульяра мне представляется портрет под № 1492. Это — мужчина высокого роста, в черном фраке, с большой лентой Почетного легиона. Голова совсем как живая; невозможно, чтобы такой портрет не отличался поразительным сходством. Видно, что художник уловил удачный момент, минуту вдохновения у своей модели. У Рульяра есть еще несколько портретов молодых военных, весьма замечательные. Из них портрет г-на де Мези написан с большим мастерством. Мне бы очень хотелось, чтобы в подражание знаменитому сонету Лопе де Веги о правилах Аристотеля, Рульяр выставил

свой собственный портрет, написанный с тою же простотой и естественностью, что и рафаэлевский портрет Льва X. Лев X был могущественным государем; он всегда оставался вельможей; несмотря на это, он позволил изобразить себя добродушным и простоватым и вовсе не стремился дать представление о своем характере, напустив на себя важный вид; это потому, что Лев X был Медичи, а век его был веком Рафаэля, Микеланджело и Тициана; большинство же наших портретов, написанных в этом году, в том великом веке были бы приняты за тонкие карикатуры.

Впрочем, один портрет является блестящим исключением: это голова мужчины в галлерее Аполлона, со стороны окон. Имя художника—Детуш, и если бы судьба дала мне друга, который захотел бы иметь мой портрет, я, конечно, обратился бы к Детушу; я попросил бы его изобразить меня так, как он меня видит, и непременно в таком же стиле, как превосходный его портрет под № 513. В этом маленьком полотне я нахожу исчезнувшее во Франции после смерти Прюдона искусство — светотень, вещь, столь же теперь у нас редкую, как и правдивая передача душевных движений.

Рядом с этим превосходным портретом Детуша меня поразил взгляд молодой женщины с голубыми лентами, кисти Ризенера. Взгляд этот чарует, от него нельзя оторваться; в нем так много естественности, что художник уловил его, должно быть, случайно: но если Ризенеру так удаются вообще все портреты, то я посоветовал бы обращаться к нему тем женщинам, у которых выразительности в лице больше, чем красоты. Чего, по-моему, особенно недостает в отделе портретов на нынешней выставке, так это хороших женских портретов, написанных с выражением подлинной женственности, в роде того, как переданы плечи у Андромахи Прюдона.

У Эрсана есть прекрасные портреты, весьма старательно написанные, например, портрет г-на де Ришелье или портрет женщины, который недавно повесили у входа в главную галлерею; но все это несколько бездумно и лишено экспрессии.

Как ни плох портрет г-на де Ришелье кисти сэра Томаса Лоуренса, в нем все же немного больше выразительности, чем в портрете кисти Эрсана. Манера Лоуренса — шаржированная небрежность таланта. Признаюсь, я не понимаю, что создало этому художнику его славу. Он хорош для нас тем, что стремится достигнуть правдоподобия путем средств прямо противоположных тем, которые применяют французские живописцы. Его фигуры не кажутся деревянными (прошу простить мне это профессиональное словечко); но, по правде говоря, хорошего в них мало. У женщины на его портрете

рот кажется наклеенным на холст куском красной ленты. И с таким-то талантом можно в Англии считаться первым художником! Или Лоуренс умеет весьма ловко устраивать свои дела, или наши соседи в Лондоне очень мало смыслят в искусстве. Не подлежит сомнению, что Орасу Верне женские портреты не удаются,—он не умеет передавать оттенков кожи; женщин он пишет теми же мазками, что и мужчин; и все-таки его портрет женщины, голова которой в тени, висящий рядом с женским портретом Лоуренса, налево от входа в главную галлерею, в сто раз лучше, чем картина английского художника.

Если первый лондонский портретист довольно посредственен и отнюдь не выше Карла Ванлоо, то в утешение Англия прислала нам в этом году великолепные пейзажи, принадлежащие Констеблю. Не знаю, можем ли мы что-нибудь им противопоставить. Правдивость сразу же поражает и увлекает в прелестных этих произведениях. Небрежность в работах Констебля очень подчеркнута им нарочно, и соотношение планов в них недостаточно выдержано, к тому же в них нет ничего идеального; но прелестный его пейзаж, с собакой слева, передает природу как зеркало и совершенно заслоняет собой большой пейзаж Ватле, висящий в главном зале почти с ним рядом.

Успех прекрасной головы на картине Дроллена «Поликсена» растет день ото дня; сегодня утром это был уже настоящий восторг. Вот наконец лицо, передающее душевное движение доступным зрителю способом. Сравните этот успех с успехом женской фигуры в «Леониде» Куде или с успехом огромной «Кающейся Магдалины», — двух картин, висящих рядом с картиной Дроллена,—и вы увидите: что ни говорите, а век роскошной мускулатуры миновал.

IX

ШНЕЦ, ЭНГР; Г-ЖА ЭРСАН, ЛЕОПОЛЬД РОБЕР, ГРАНЕ, КАМИНАД.— О ГРЕЧЕСКОЙ КРАСОТЕ ВО ФРАНЦИИ

Сикст V, один из величайших государей, когда-либо занимавших престол св. Петра, в детстве пас стадо свиней в деревне, когда ворожея предсказала ему, что он будет папой. Этот анекдот пользуется в Италии большой славой. Событие это, мало известное во Франции, составляет сюжет очаровательной картины Шнеца, висящей направо от входа в главный зал. Мать маленького Сикста держит его на коленях и протягивает его руку гадалке. Не налюбуешься на естественность

позы будущего Сикста V, слегка испуганного видом ворожеи. Видно, что мать говорит ей: «Так вы думаете, он будет папой?» Сомнение и надежда делают эту фигуру прелестной. Мне думается, что это произведение определило место Шнеца — первое место на выставке.

Почему мать Сикста V не изображена более красивой? Может быть Шнец боялся, отклонившись сколько-нибудь от форм своей модели, впасть в манерность и в подражание античности? Ему так нетрудно было бы придать рту этой молодой женщины больше свежести. Неужели Шнец лишен чувства прекрасного? Если он боится, идеализируя, впасть в ошибки, почему, по крайней мере, не копирует он три-четыре красивых лица, которые известны всем живописцам в Риме? Я видел на Монте-Пинчио, в Риме, маркизу Фло.. , из Перуджии; в Салоне этого года нет ни одного портрета, который сравнился бы по красоте с этим лицом. Наша школа, так хорошо умеющая идеализировать мускулатуру, неспособна создать лица, хотя бы столь же красивые, как наблюдаемые в действительности. Все мадонны Рафаэля не более как идеализированные портреты. Молодая женщина Шнеца — тоже портрет: но он сохранил все ее недостатки. Большие произведения Шнеца, — особенно «Битва при Рокруа» — доказывают, что этому художнику недостает чувства светотени. Я рекомендую ему изучать Корреджо, если же такое требование к французскому живописцу чрезмерно, то хотя бы несколько раз взглянуть на «Причащение св. Иеронима» Доменикино, в Ватикане.

Совсем рядом с «Сикстом V» Шнеца я обнаружил две маленькие картины Энгра. В «Смерти Леонардо да Винчи» любители живописи найдут голову Франциска I, принадлежащую к числу самых красивых исторических портретов в Салоне этого года. Выражение печали соединяется здесь с поразительным сходством, и отныне именно этого Франциска I должны будут копировать все живописцы по фарфору, всякий раз как они захотят воспроизвести этот анекдот, единственным недостатком которого является его лживость. Историки живописи приводят письмо, в котором Мельци, друг Леонардо, извещает о смерти гениального человека брата его, жившего во Флоренции. Франциск I, узнав о смерти Винчи, прослезился; вот и все.

На другой небольшой картине Энгра: «Генрих IV, играющий со своими детьми» королева и английский посланник переданы недурно. Энгр, рисунок которого великолепен, а кисть отличается тонкостью, должен был бы разрабатывать этого рода исторические сюжеты в картинах такого же размера, как «Людовик XIV, благословляющий своего правнука» г-жи Эрсан.

Мне не нравится, что на халате умирающего Людовика—звезда его ордена; такая изысканность пристала лишь мещанскому тщеславию. Впрочем, превосходное это произведение г-жи Эрсан помогает критически отнестись к «Последнему благословению г-на Бурлье» и к другим огромным картинам, напоминающим восковые фигуры Курциуса. Когда изображается церемония, обряд, все детали которого известны заранее, современная одежда не допускает в картине других размеров, как только те, которые выбрала г-жа Эрсан. Фигура пятилетнего Людовика XV очаровательна.

Посетители почти всегда толпятся перед «Моряком-импровизатором на острове Иския» Леопольда Робера. Все персонажи этой прелестной картины стараются быть изящными; совсем не такова суровость неаполитанцев, превосходящая все, что о ней рассказывают. Именно потому неаполитанский крестьянин так и дорог художникам, что он никогда не комедиантствует, никогда не стремится к тому, чтобы получше выглядеть, никогда не старается кому-нибудь подражать. Если вы хотите изобразить отчаяние матери, у которой похитили двоих детей, поезжайте в Неаполь и наблюдайте там итальянку-мать.

Мне не нравится небо на картине Робера. Зато меня приводит в восторг «Смерть разбойника». Вот—сама естественность, в соединении с чувством, далекая от всяких претензий на хороший тон. Эта картина, кроме того, отличается всеми материальными достоинствами живописи. Досадно, что оба действующие лица,—разбойник, умирающий от пули, пробившей ему грудь, и его безутешная любовница в отчаянии,—таких маленьких размеров. Маленькие размеры фигур—уловка хваленых художников, умеющих лишь наметить контуры и неспособных изобразить как следует мускулы руки или ноги: их картины, подобно литографиям, дают лишь беглый набросок какой-нибудь волнующей сцены. Леопольд Робер стоит бесконечно выше этих так называемых художников; он может и должен, ради собственной своей славы, избирать размеры картин Пуссена. Очень досадно, что Робер, так же как Шнец в своей «Святой Женевьеве», придает телу цвет сажи. Я хорошо знаю, что это естественно в окрестностях Рима, но для глаза это неприятно.

Как только начнешь говорить об искусстве в сколько-нибудь точных выражениях, на французский лад,—сразу же возникает затруднение. Среди множества картин, собранных в Музее, в двух только, по-моему, есть воздух. Выражение, которое я сейчас рискнул употребить,—итальянское, и я не знаю, как мне объясняться в Париже, чтобы не подвергать себя

осуждению со стороны лиц, которые стараются выражаться правильно. Вы стоите перед картиной. Независимо от какого-либо рассуждения, ваш глаз сообщает вам, что персонаж, которого художник поместил на втором плане, находится шагов на восемь или на десять дальше от вас, чем тот, которого он изобразил на переднем плане. Присутствие воздуха между этими персонажами и вами ощущается вашими чувствами. Так вот, две картины, по-моему, замечательно удовлетворяют этому важному требованию в живописи, в отношении которого великим мастером был Паоло Веронезе. Это, во-первых «Вилла Альдобрандини» Гране, и затем «Обручение пресвятой Девы» Каминада. Если последняя картина написана в расчете на то, чтобы занять место в каком-нибудь соборе Шампани, успех ей обеспечен пирамидальный. Всюду в другом месте прирожденное уродство лиц могло бы оказаться препятствием. Если забыть этот недостаток, оскорбляющий глаз человека, побывавшего в Риме, можно отнести эту вещь к числу лучших церковных картин на выставке.

При редком, на мой взгляд, умении Каминада передавать воздух, я хотел бы, чтобы ему представился случай воспользоваться для своих картин натурщиками и натурщиками, родившимися в Италии и отличающимися иным строением черепа, чем у тех, которых он выбрал для своего «Обручения пресвятой девы». У первосвященника, например, устремившего взор к небу, лицо—совсем как у деревенского нотариуса. Что же касается выражения этой фигуры, то оно замечательно; я видел его в «Обручении пресвятой девы» Рафаэля, в музее Брера, в Милане. На картине Каминада красивые дети; и что же, чувствуется, что, когда они вырастут, они станут безобразными. Дело в том, что опять-таки перед нами калмыцкий череп, а не греческий. Но, скажете вы мне, что может быть обиднее для наших хорошеньких женщин, родившихся, подобно нам, во Франции, чем эти поиски образцов идеальной красоты за пятьсот миль от родины, под чужим небом, в горах Аттики?

Мне на это отвечать нечего. Это, действительно, злостная измена национальной чести,—любоваться в первую очередь головой Аполлона Бельведерского или Jupiter Mansuetus. Это напоминает мне забавную сказку Гельвеция о племени горбунов, живущем на каком-то острове Атлантического океана и приходящем поголовно в негодование при виде всякого мореплавателя—стройного и хорошо сложенного, которому случалось пристать к их берегу.

Так как данный вопрос относится к высшей метафизике и физиологии,—наукам, которые лгуны всегда стараются предста-

вить нам очень темными,—я постарался найти для своей мысли форму до такой степени упрощенную, что, как бы ни старались люди, заинтересованные в том, чтобы изгнать из области искусства всякую точную мысль, обвинить мою мысль в темноте им не удается.

Заметьте, что, если бы мои критические замечания не были обоснованы, публика позабыла бы их меньше чем за неделю. А убийственна критика в тех случаях, когда она заставляет всех говорить: «Да я и сам давно думаю так же; уже много лет, как при виде картин учеников Давида, где изображены нагие фигуры, мне приходит в голову мысль, что это просто копии греческих барельефов, а вовсе не тот стиль, каким писали Доменикино, Паоло Веронезе и Лесюер».

X

ШОВЕН, КОНСТЕБЛЬ, ТЮРПЕН ДЕ КРИСЕ, БУАЙЕНВАЛЬ, СЕНТ-ЭВР.

В этом году среди пейзажистов Салона свирепствует какая-то эпидемия. Множество из этих господ взялись за виды Италии, но все они изображают на своих мнимых рисунках с натуры небо Монморанси, выбирая, правда, момент, когда в нем есть какая-то водянистость, как говорят в Париже. В Риме великолепная прогулка в Пинчо, облюбованная французами в ущерб двум-трем монастырским садам, в мое время была весьма в моде; это был как бы Булонский лес в Риме. Один из пейзажей, особенно поразивший меня в Салоне, это — «Вид на Рим с Монте-Пинчо». В каталоге я вижу, что имя автора — Шовен. Невозможно дать более точный, чем в этом пейзаже, рисунок и вместе с тем более неверный колорит. Перед нами и здесь—небо Монморанси, раскинувшееся над памятниками Рима. Такое искажение столь прекрасной вещи может вывести из себя. Это все равно, как если бы портрет любимой женщины, отличающийся большим сходством, художник испещрил пятнышками от ветреной оспы.

Шовен пишет свои картины добросовестно, и талант у него большой; потому-то я и выбрал его объектом для своей критики; как может ему казаться правдоподобным то, что мне кажется до такой степени ложным? В Риме есть знаменитое дерево, известное всем художникам,—сосна садов Колонна, это монументальное дерево можно видеть в правом углу картины Шовена, возле башни, прозванной народом башней Нерона. Так вот, у этого знаменитого дерева хвоя — черная, и согласно законам оптики, — науки столь же точной, как

и правила рисования,—невозможно, чтобы эта сосна не была черной; художник же умудрился сделать ее светлозеленой, и это еще при полном солнечном освещении, всегда усиливающем темный цвет листвы у деревьев, видимых издали. Что касается римского неба, то я о нем не стану здесь говорить; недобросовестная критика нашла бы в этом слишком удобный повод упрекнуть меня в преувеличении; я лишь призываю тех путешественников, которые с паперти Сан-Джованни-ин-Латерано или с башни мальтийского приорства имели удовольствие видеть гробницы развалины акведука, вдоль Аппиевой дороги.

Я разыскал «Вид озера Варезе» Шовена. Любители всех толков согласны между собою в том, что это—красивейшее в мире место; очень хорошее описание его можно найти в «Journal des Débats» от 29 июля 1823 г. И что же? Шовен покрыл это красивое озеро густым парижским туманом; к несчастью, картина отличается большим сходством, и у вас невольно вырывается восклицание: «Как может производить столь слабое впечатление столь прекрасная вещь!» Именно раскраска деревьев на фоне ясного неба придает такое очарование озерным пейзажам Ломбардии. Начиная с мая нет больше зелени ни в Неаполе, ни на юге Италии.

Я горячо расхвалил пейзаж Констебля; это потому, что правдивость сразу же производит на меня чарующее впечатление и убеждает немедленно. Сторонники школы Давида явно предпочитают пейзажи Тюрпена де Крисе, в особенности тот, на котором изображен изгнанный с небес Аполлон. Не стану говорить о самой мысли, столь уже устарелой, изобразить нам Аполлона и Муз; это значит плохо знать XIX век. Но что поразило меня, так это то, что приверженцы старого французского вкуса хвалят пейзажи Тюрпена де Крисе за их правдивость. Начну с заявления, что я считаю высшим достоинством в пейзаже—чтобы итальянские виды в нем были нарисованы как у Шовена и краски были переданы с такой непосредственностью, как у Констебля. Возвращаясь к важному вопросу о правдоподобии, как понимают его еще и теперь некоторые отсталые критики, назову два всем известных романа. В своей «Эдинбургской темнице» Вальтер Скотт изображает трогательную молодую девушку Дженни Динс, выхлопотавшую у короля помилование своей младшей сестре Эффи, осужденной на смерть. Угодно знать, во что превратили бы этот сюжет сторонники устарелых взглядов? Знаменитая г-жа Коттен отвечает на этот вопрос: сюжет Вальтера Скотта превратили бы в какую-нибудь «Елизавету или Ссыльные в Сибири». В названном мною произведении все пристойно, все очень цельно, нет ни малейших отклонений от скучных, всем наизусть извест-

ных приличий, между тем как живое наслаждение, доставленное мне когда-то «Эдинбургской темницей», заставило меня, совсем вероятно некстати, сослаться на этот роман. Пример этот все объяснит тем, кто способен понять. Листве в пейзажах де Крисе явно недостает правдоподобия и силы; ибо листва группы деревьев может отличаться и силой, и грацией, и великолепием. Если войти в Тюильрийский сад через Вращающийся мост, можно увидеть по ту сторону большого бассейна, налево от главной аллеи, группу каштановых деревьев, явно отличающуюся великолепием. Так вот, люди способные наслаждаться живописью, никогда не получат этого рода впечатлений от пейзажей де Крисе. В картинах старинной школы у деревьев есть стиль; они изящны, но им нехватает правдоподобия. Констебль, наоборот, правдив как зеркало; только хотелось бы, чтобы зеркало это поставлено было перед роскошным видом, в роде входа в долину Большой чертозы, возле Гренобля, а не перед возом с сеном, который перебирается в брод через канал со стоячей водой.

Есть на выставке вид Шамборского замка, работы Буайенваля, заслуживающий, по-моему, внимания. Небо не удалось вследствие недостатка, противоположного тому, который мы находим у Шовена; здесь небо слишком уж голубое; но у Буайенваля правдиво передан свет, падающий на здание, стены которого опрятны и сделаны в полуготическом стиле; а ведь это уже не мало—достигнуть совершенства в какой-нибудь области, как бы малозначительна сама по себе она ни была. Буайенваль повидимому—строгий художник; он вовсе не прибегает к тем эффектным переливчатым тонам, которыми так восторгаются в английских гравюрах люди, покупающие гравюры без всякого понимания дела. Поразительный пример этого ребяческого эффекта, на который в Лондоне теперь такая мода,—в изображении волос на женском портрете сэра Томаса Лоуренса. На прекрасно выгравированном портрете принцессы Шарлотты Английской эти переливчатые тона доведены до последних пределов смешного. Эффект этот наблюдается во многих картинах, к которым газеты старались привлечь внимание, но особенно ощутителен он в гравюрах. Если бы публика поняла его вздорность, художники перестали бы впадать в этот недостаток, а тем более—добиваться его. Вот чем хороши, скажу мимоходом, рассуждения об искусстве; они всегда возмущают художника,—это бесспорно,—но зато они просвещают публику; а среди живописцев не найдется ни одного, чья гордость устояла бы перед пренебрежением со стороны публики. Чтобы бороться с мнением современников, художник должен обладать честностью; а это почти такая же редкость, как гениальность.

С грустью рассматривал я вчера, в галлерее Аполлона, группу небольших картин — манерных, неестественных, расхваленных маленькими газетами, но в которых, на самом деле, нет ничего стоящего кроме рамы,—как вдруг я был выведен из моего сплина вещью, показавшейся мне эскизом Паоло Веронезе, что на мой взгляд является величайшею похвалой. Эта небольшая картина, размером в квадратный фут, изображает двоих матросов, которые только что спаслись после кораблекрушения и, сойдя на берег, глядят на жестокое море, которое похитило у них все и из пасти которого они с таким трудом вырвали свою жизнь. Сент-Эвру удалось изобразить на картине один из лучших стихов Данте. Правда, что выражение величайшего ужаса, едва покинувшее лица этих несчастных матросов, людей грубоватых, не делает их очень изящными. Не скрою, что кое-кто из светских людей, никогда не видавших, правда, других картин и с моих слов обративших внимание на эту, нашли ее отталкивающей, а мою рекомендацию очень странной. Я обращаюсь поэтому только к той части публики, у которой есть хоть какая-нибудь привычка находить удовольствие в созерцании произведений искусства. Не сомневаюсь, что эта совсем маленькая картина произведет на них глубокое впечатление. Не могу не побранить ее за смешную ошибку в рисунке руки у одного из матросов, которая у него словно распухла; но кто знает, не хотел ли этим Сент-Эвр приукрасить свою картину? Это ничуть бы меня не удивило; любовь к уродливому заходит повидимому у этого художника гораздо дальше, чем даже у Ораса Верне.

«Крестьянка на кладбище» своей уродливостью привела меня в настоящий ужас. Картина, изображающая «Иова и его друзей», немного утешила меня после той пытки, которой подвергла мои глаза эта крестьянка. Эта крестьянка для меня то же, что музыка Глюка; она выразительна, если угодно, но ничто на свете не заставило бы меня послушать ее второй раз. После этой крестьянки на кладбище остается только изобразить гильотину за работой.

Талант Сент-Эвра тем более замечателен, что он совершенно противоположен таланту любого из молодых художников, составивших себе имя на этой выставке. Я усматриваю в нем правдивость и силу, качества, почти столь же теперь редкие среди живописцев как искренность или чистосердечие в нашем лицемерном обществе XIX столетия.

Для того чтобы дать доказательство и своей собственной, очень неразумной искренности, скажу, что, по-моему, Сент-Эвр займет в мнении любителей живописи одно из первых мест после Шнеца. Соперниками ему я считаю Сигалона, Робера,

Делакруа и Делароша. Советую всем этим господам, не блещущим познаниями в области идеальной красоты, явиться на следующую выставку каждому с картиной больших размеров, где были бы изображены нагие фигуры в стиле Давида.

XI

ЖИРОДЕ-ТРИОЗОН, ШЕФЕР. ФИЛИППИКА «Morning Chronicle» ПРОТИВ ФРАНЦУЗСКОЙ ШКОЛЫ

Самое, разумеется, важное, о чем только может мечтать живопись в области портрета, это способность передать потомству черты тех людей, которые создали себе имя мужеством и силой характера. Крестьянин Кателино и маркиз де Боншан, вандейские генералы, чьи портреты выставлены Жироде-Триозоном в большой галлерее Музея, оказались для живописца находкой. Никогда еще не представлялся выдающемуся таланту столь блестящий случай проявить свой ум и энергию. Решусь ли сказать, что Жироде упустил этот счастливый случай и что знаменитый этот художник задал трудную задачу лицам, на которых лежит обязанность вести учет общественного мнения?

За исключением деталей, в которых видно больше ума, чем таланта, оба эти портрета, надо признаться, далеки от дарования, создавшего «Погребение Атала» и другие шедевры Жироде. Любители живописи часто жалуются на полнейшее отсутствие светотени; это—один из главных недостатков французской школы, которая в данный момент бесспорно является первой в мире. Жироде-Триозон понял видимо эту критику не столько своим талантом, сколько одним умом. Он до того злоупотребляет светотенью, что его портрет де Боншана кажется старинной картиной, краски которой от времени почернели. Невозможно, чтобы тени на лице, которое изображено под открытым небом, были черного цвета, к чему, однако, Жироде привело желание быть эффектным. Боншана только что ранили в правое плечо, и он собирается писать; в двух шагах от него пролетают пули; сосредоточенность внимания, военный дух полководца должны быть доведены до высшего напряжения, а художник изображает нам Боншана со спокойным, почти смеющимся выражением лица.

И не следует заблуждаться: спокойствие знаменитого вандейца отнюдь не спокойствие гениального человека, после того как он принял решение; оттенок в выражении его лица совсем не тот, который так удачно схвачен быстрой кистью Ораса

Верне в очаровательном портрете маршала Гувьон Сен-Сира. Спокойствие де Боншана—это спокойствие милого молодого человека, спокойного и беспечного, мирно прогуливающегося по парку с хлыстом в руке. Великому художнику надо всегда говорить правду; отмеченная бессмыслица — одна из самых, пожалуй, разительных в Салоне этого года. Портрет генерала Кателино вышел лучше, по выражению своего лица он похож на рассерженного крестьянина. Я вовсе не нахожу в нем того глубоко религиозного и вместе с тем простодушного выражения, за которое Кателино прозвали Анжуйским святым. Генералу Дезе, например, это выражение свойственно в высшей степени. В своем «Восстании в Каире» Жироде сумел очень искусно изобразить взгляд человека, сражающегося за дело, которое он считает священным. Окружающие предметы на портрете Кателино очень хороши, потому что портретный жанр требует несколько усиленной светотени для всяких аксесуаров; надо, чтобы их видели, но вместе с тем—чтобы их замечали только тогда, когда в них вглядываешься. Этим существенным основным требованием совершенно пренебрегает Шнец; в лучших картинах этого молодого художника, например в его «Гадалке», малозначительные аксесуары отнимают у глаза большую долю внимания.

Жироде выставил в большом зале, около «Сражения при Монмирайле», портрет молодого человека, у которого половина лица не то что затенена, а просто черного цвета. Есть немало исторических сюжетов, сплошь глубоко трагического характера: «Убийство в Монтеро», «Штаты в Блуа», «Разговор Ревекки с сумрачным темплиером на башне» из «Айвенго» и т. д. и т. д., где такое усиление светотени почти не было недостатком. Но в портрете, который должен отличаться естественностью и правдоподобием, такая манера недопустима. Впрочем, неудача нескольких портретов Жироде повредить его репутации не может; это все равно, как если бы из-под легкого пера Вольтера возникло недостаточно изящное письмо.

Рядом с портретами Жироде я заметил большую картину Шефера «Св. Фома Аквинский, проповедующий упование на милость божию во время бури». Эта картина напомнила мне Ресту, знаменитого художника французской школы до возрождения искусств, предпринятого Давидом. У Шефера я нахожу недостатки, противоположные недостаткам учеников великого этого живописца. Он не только не стремится вопреки всякому смыслу напомнить свои картины изображениями нагих фигур, но даже в тех случаях, когда ему следует изобразить какую-нибудь часть тела в обнаженном виде, он не умеет этого сделать. Это вовсе не небрежность большого мастера, например Тинторетто, кототый утрирует иногда формы просто потому,

что хорошо знает их. Нет, это поиски ощупью художника, незнакомого как следует ни с положением, ни с формой, ни с действием отдельных мускулов. Если пропускать без строгой критики картины в роде «Святого Фомы» Шефера, в которых на самом-то деле хороши только известная пылкость живописного воображения да ум,—школа скоро опустилась бы до того же уровня, на котором она была раньше, чем Давид превратил ее из самой последней школы в Европе в первую.

По поводу нашего неоспоримого превосходства над другими школами сошлюсь на резкий выпад против французских художников, напечатанный в «Morning Chronicle» от 23 октября. Конечно, надо снисходительно отнестись к некоторому раздражению у людей, вкладывающих национальную гордость в свой восторг перед портретами Лоуренса или большими историческими картинами Веста тех же примерно достоинств. Автор филиппики, о котором я докладываю парижской публике, один из самых уважаемых на английском Парнасе писателей. Разумеется, он впадает в преувеличение, когда ставит Делакруа в известном отношении выше Жироде; но в его критике нередко проявляются и вкус и известный ум. Я нашел тут довольно решительно поставленную дилемму. W. H. говорит художникам, только и умеющим, что копировать греческие статуи: «Когда вы не искажаете античную чистоту форм, ваша картина всегда—лишь копия, как например Галатея на картине Жироде «Пигмалион» (в галлерее г-на Сомамаривы). Но когда вы ставите себе целью изобразить страсть, лица ваших персонажей всегда будут в противоречии с их телом, ибо первым условием античного ваяния был невозмутимый покой, без которого у греков идеальная красота была невозможна. Хотелось бы, чтобы эту диатрибу из «Morning Chronicle» перевели на французский язык, а главное — чтобы ответили на нее, но только серьезно, а не обычными разговорами о вечной зависти коварных англичан.

По поводу брошюр об искусстве: передают, будто художники, бывшие в моде назад тому двадцать лет и покинутые теперь непостоянной богиней, объединились между собой и, смело присвоив себе роль и судий и ответчиков, написали памфлет, в котором сказано много дурного о молодых живописцах, чьи работы упорно продолжают нравиться публике. Это называется защитой здравых принципов, чистоты высокого стиля, славы национальной школы и т. д. и т. д.; сколько во всем этом лицемерия — не существенно, раз памфлет гладко написан. Видимо, эти господа двадцать лет тому назад приняли моду за славу; но это—не вполне одно и то же. Надо только спросить себя, положив руку на сердце, какими способами

приобретали в те времена эту пресловутую славу! скольких стоила она газетных статей, обедов, визитов, записочек редакторам газет и т. д. и т. д. Спросите-ка у бессмертного автора «Ипсибоэ».

XII

МОЗЕС, ГЕЙМ, КАМИДАД, ЛОНГИ, АНДЕРЛОНИ, КАРАВАЛЬЯ, ПИКО, ПАЛЬЕР, РОЖЕ, ДЮНАВИЛЬОН, Л. РОБЕР, ГАЙЕЦ, ДЕЖЮИН, ДЮПРЕ, ОРСЕЛЬ

Было бы нехорошо с моей стороны обойти молчанием множество почтенных картин, которым, чтобы снискать славу, надо только появиться на выставках, открывшихся сейчас в Берлине, Лондоне и Милане.

Мне очень, например, нравится «Святой Стефан» Мозеса. В какие-нибудь два дня Гро сделал бы из него замечательную картину, которая в Лондоне сошла бы за Тициана. Чувствуется пренебрежение к деталям; но эта картина доступна всем, а у главного персонажа нет недостатка ни в покорности судьбе, ни в красоте. Портрету Генриха IV, работы Мозеса, можно поставить в упрек приданное Генриху IV добродушное выражение, что совсем не то же, что милостивый вид у короля. Критика не оставит без порицания небрежность в изображении лошади; г-да Верне приучили нас быть требовательными; но этот портрет эффектен, если смотреть на него издали; в большом зале он покажется великолепным, особенно если попадет в провинциальное захолустье, где не очень привыкли к картинам. Париж теперь поглощает все, притягивает к себе все,— ум, равно как и деньги провинциалов; и это большое несчастье: остальная Франция нищает как физически, так и духовно.

Гейм выставил огромное полотно. «Иерусалим пылает; римские воины избивают еврейские семьи, укрывшиеся в храме». Прежде всего замечаешь прекрасную группу. Женщину и ребенка топчет лошадь римского воина; муж этой женщины пытается схватить за узду коня римлянина, и тот наносит ему смертельный удар. Есть ошибка в воздушной перспективе—в том, как нарисованы ноги у мужчины, который пытается остановить лошадь; ребенок прекрасен. Воин, взятый с античного барельефа, отличается тем хладнокровием, которое в подобных обстоятельствах, как известно из истории, проявляли обычно римляне. Человек в древнем мире, если можно так выразиться, не существовал. Убить варвара римскому патриоту стоило меньше, чем убить вьючную лошадь в армии. Еврейка

и ребенок кажутся мне копиями Доменикино. Но не имея под руками своей коллекции гравюр, не рискую прямо назвать ту или иную картину этого великого мастера. В предыдущей своей статье я сказал, что Каминад для своей очень недурной картины «Обручение пресвятой девы» заимствовал первосвященника у Рафаэля. Я уверен, что видел эту фигуру на какой-то знаменитой картине, но только не на «Обручении пресвятой девы», которое находится в Милане и с которого Лонги недавно сделал замечательную гравюру, прекрасно передающую сухость ранней манеры Рафаэля. К сведению людей богатых, украшающих свои квартиры, укажу на гравюры Андерлани и Каравальи, учеников Лонги. Произведения двух этих художников, которые приобретут скоро европейское имя, удвоятся в цене через двадцать лет; тогда как другая нынешняя мода, уже сменяющая моду на переливчатые оттенки,—английские гравюры, на которые сейчас такой спрос,—скоро начнут цениться на рынке так же низко, как их ценят сейчас люди со вкусом.

Пико — художник во многих отношениях привлекательный, но его познания в области анатомии, пожалуй, ниже требуемого сейчас уровня. Возможно, что этот молодой художник не постарался еще хорошенько изучить форму, положение и работу мускулов, покрывающих человеческое тело. Его картина этого года «Кефал и Прокрида» кажется мне хуже очаровательной его «Психеи» на предыдущей выставке. Пико — нежный поэт, от которого нельзя требовать ничего трагического. Ноги у Кефала и у Прокриды, — особенно у Кефала, делающего усилие,—лишены деталей, мускулатуры. Некоторые находят, что Кефал выглядит рассерженным, как человек, только-что разбивший прекрасную фарфоровую вазу; а вместо этого требовалось выражение крайнего отчаяния. «Освобождение св. Петра» Пико и Палльера — произведение, отличающееся той самой грацией, которая в свое время создала славу Гвидо.

Роже, молодой художник, работающий в стиле Ораса Верне, прислал из Рима очаровательную небольшую картину: «Лошади, готовые к скачкам». В этой маленькой картине есть и колорит, и экспрессия, и даже светотень. Роже лучше даже, пожалуй, самого Ораса Верне передал дикую энергию римского простонародья. Будем надеяться, что он изучит рисунок и достигнет такого же совершенства в нем, как Леопольд Робер. Не скрою от Роже, что есть какая-то слащавость в его картине «Внутренность здания во время грозы». Это слишком уж напоминает картины, которые заказывают молодым художникам продавцы литографий.

Мне очень расхваливали возвышенную красоту одной картины Леопольда Робера, которая значится под № 1449 и

изображает «Монахинь ордена св. Терезы, испуганных грабящими их монастырь турками». Говорили, что эта картина не будет выставлена; ей ставили в упрек излишнюю пылкость и правдивость. «Честь и хвала молодому художнику,—говорил я себе,—если за такие недостатки он не допущен на выставку». Увы! Сегодня утром я увидел картину и сожалею, что она не разделила судьбы «Ифигении» Дюпавильона! Обе монахини написаны грубо и не произвели на меня никакого впечатления. Та, которая поддерживает другую, нарисована плохо. У Робера тот же недостаток, что и у Гране в его «Доменикино»; он пишет маленькие фигуры, которые приходится рассматривать на близком расстоянии, и не старается при этом придать им побольше деталей. Пальцы у падающей в обморок монахини сведены судорогой; это очень хорошо, но только они не похожи на человеческие пальцы. Я обнаружил еще одну «Смерть разбойника» Робера в большом зале, рядом с «Людовиком XIV» г-жи Эрсан. Эта маленькая картина кажется мне много хуже первой. Тут любовница разбойника отнюдь не впала в отчаяние. Впрочем, эта маленькая картина затмевает висящие с ней рядом. Робер, Роже и еще кое-кто из молодых художников сделают то, что мода на гравюры через несколько лет кончится. Им следовало бы научиться передавать чувства более тонкие, чем те, которые связаны со смертью разбойника. Им следовало бы писать картины таких размеров, как у Гайеца. В Италии только и говорят, что о картине этого молодого венецианца, выставленной в Милане и изображающей «Графа Карманьолу, идущего на смерть и прощающегося с женой и дочерьми». Нельзя не согласиться, что этот сюжет интереснее, чем «Смерть разбойника» или «Привал паломниц в римской Кампанье». Все письма превозносят до небес эту картину венецианского художника и ставят нового мастера значительно выше Камуччини или Бенвенути,—художников с большим именем, которые, осыпанные всякими почестями в Риме и во Флоренции, вынуждены наблюдать, подобно некоторым видным парижским художникам, постепенное охлаждение публики к их произведениям. Колорит и светотень—вот в чем достоинство произведения Гайеца, ослабленное, однако, некоторыми явными ошибками в рисунке. Экспрессия его персонажей—живая и глубокая; чувствуется, что у художника есть душа.

Хотелось бы не отказывать в подобных похвалах и Дежюину, который выставил огромное полотно с изображением «Семейства Приама». Труп Гектора вовсе не носит следов Ахиллова гнева. Зачем лишать старика Гомера тех высочайших красот, единственным недостатком которых является только то, что их объясняли нам в школе сухие педанты? Разве почтен-

ный Приам, которого мы видим у трупа Гектора, не целовал те самые руки, которые убили его сына? Верный правилам школы Давида, Дежюин не придал ни малейшего выражения Андромахе, а рядом с ней поместил совершенно нагого красавца, две ноги которого явно, однако, не принадлежат одному и тому же телу. Взятая в целом, картина производит приятное впечатление, и художник силен во многих областях живописи.

Как жаль, что я не могу похвалить картину Дюпре, молодого французского художника в Риме, умеющего внушить уважение к этим славным словам: художник и француз. Его картину «Камилл, поднимающий восстание против галлов, занятых взвешиванием выкупа, полученного ими от римлян» я нахожу сухой и холодной. Дюпре, выставивший в этом году прекрасные, полные выразительности «Виды Греции», обладает душой, способной почувствовать великолепные лица, которые часто попадаются в Риме и которые обеспечили успех «Бруту» Летьера. Несомненно, что римлянин, едва сдерживающий свой гнев, должен иметь другое выражение лица, чем то, которым Дюпре наделил Камилла. Попросим у Дюпре, к следующей выставке, картину с сюжетом из средних веков; попросим у него немного светотени; будем его заклинать, ради истинной славы, оценить которую он способен, иногда смотреть на «Причащение св. Иеронима» Доменикино. Тела на картинах Дюпре, как и у Шнеца, кажутся сделанными из какого-то твердого вещества.

«Смерть Авеля» Орселя, другого молодого художника, работающего в Риме (лучшие картины в этом году присланы нам оттуда), не лишена достоинств. С первого взгляда в этой картине поражает то, что все в ней серого цвета, как и в «Сабинянках» Давида. Этого для очень многих достаточно, чтобы перейти к соседним картинам; но так как эти последние из рук вон плохи, то я возвратился опять к картине Орселя. Каин списан с Тальма; нелепая борода скрывает от нас выражение лица Адама; у Авеля — красивое и глупое лицо; зато скорбь Евы—действительно материнская скорбь. Она говорит Адаму: «Не проклинай своего сына Каина, лишь я—источник всех наших бед». Сразу видно, что художник воспользовался, как и Шнец, лицом молодой женщины из Сонино, которая вот уж два года хлопочет в Риме об освобождении своего мужа. На этой картине есть лавровое дерево, самое большее в десяти шагах от зрителя; это не помешало Орселю придать его листьям светлосерый тон, за который мы уже упрекали Шовена. Таким колоритом и достигают того, что зрители обращаются в бегство. Картина эта нарисована превосходно.

XIII

РАУХ, ТИК, ФИЛЬДИНГ, ЭНГР; СУД НАД ШКОЛОЙ ДАВИДА

Сегодня утром я прошел на выставку через зал со статуями, которые я хочу сделать предметом этой статьи. На площадке роскошной луврской лестницы я заметил два мраморных канделябра, поднесенные г-же де Ларошжаклен офицерами прусской армии. Решусь ли сознаться, что в этих канделябрах я нахожу много поэзии? Простят ли человеку, который, имея самые лучшие намерения, не взволновался видом множества больших картин, написанных французскими художниками, — простят ли ему не очень патриотическое признание, что его взволновало произведение двух немецких скульпторов, Рауха и Тика? Ничто так не раздражает ученого, но бездушного художника, как та форма похвалы, к которой я сейчас прибегнул; я охотно бы ее избежал, но она необходима, чтобы выразить мою мысль. Особенно я был взволнован изображениями вандейских героев. Представьте себе эти барельефы помещенными в готической церкви, в Вандее, где покоятся останки этих прославленных воинов, поглядите на них в полуосвещенной, например, церкви св. Флорентия, и вы поймете мое чувство, вы разделите его со мной. Это чувство будет полезно для дальнейшего совершенствования вашего в искусстве; вы отчетливо увидите, почему Жироде не мог вызвать ученой своей кистью того впечатления, которое Раух и Тик, немецкие скульпторы, вызывают своими произведениями, хоть я и мог бы указать в них немало недостатков. Эти художники, которых я вовсе не знаю и о которых я никогда, как мне кажется, не слыхал, сумели ограничиться той рафаэлевской скромностью, тем спокойствием греческих скульпторов, без которого ничто возвышенное в ваянии невозможно. Это божественное искусство может изображать только душевные свойства, а ведь всякий раз, когда вы беретесь за изображение, — хотя бы самое сдержанное — какой-нибудь преходящей страсти, — постоянные свойства души неизбежно оказываются оттесненными, и то, что вы создаете, уже не есть скульптура. Раух, наиболее искусный, как мне кажется, из этих двух иностранных ваятелей, очень неумело передает кисти рук у своих фигур. Эта маленькая неточность в женских фигурах, вообще говоря прелестных, помешала мне вполне насладиться ими. Как досадно, что художникам, наделенным душой, недостает выучки! Очень бы хотелось, чтобы Рауху поручено было сделать гробницу для лорда Байрона.

К акварели я отношусь без особого уважения; это скудный вид живописи; но ведь и басня тоже не бог весть что в сравне-

нии с эпической поэмой, а тем не менее Лафонтен бессмертен, как и Гомер. В изящных искусствах, где посредственности нет места, достигать успехов следует какими угодно средствами. Я не утверждаю, что акварель Фильдинга, изображающая «Макбета и Банко, остановившихся в пустынном месте при виде трех колдуний», была такой же маленький шедевр, как какая-нибудь басня Лафонтена; но я решил уделить ей несколько слов потому, что с тех пор как, две недели тому назад, я натолкнулся на эту картину в последнем из зал, отведенных промышленности, рядом с прусскими канделябрами, я ни разу уж не могу уйти с выставки без того, чтобы не посмотреть на нее опять.

Это маленькое произведеньице прекрасно передает ту сцену с ведьмами, которую защитники устарелых понятий так часто вменяют в вину Шекспиру. Я же нахожу в этой акварели хороший урок поэзии; вот как следует преподносить воображению все сверхъестественное. Во время бури в черной туче можно достаточно ясно различить ведьм, чтобы признать, что они существуют, но не настолько, чтобы глаз в состоянии был рассмотреть отдельные части этих сотканных из воздуха тел, которые снова превратятся в воздух, как только тревожное честолюбие Макбета осыпет их вопросами. Через два года я все еще буду вспоминать эту скромную маленькую акварель в два квадратных фута, а вместе с тем забуду, как и публика, все те огромные картины, написанные масляными красками, которыми увешаны стены главного зала; совсем так же маленькая басня Лафонтена вытесняет трагедию Лагарпа. Произведение искусства должно глубоко трогать и оставлять по себе воспоминание; здесь имеет значение время, а не способ.

Я пошел в Лувр, чтобы посмотреть, какое впечатление производят картины на субботнюю публику; мне хотелось также увидать новое произведение, о котором говорят много хорошего: картину Энгра, только что вывешенную в большом зале и изображающую «Людовика XIII, вверяющего Францию покровительству пресвятой девы». На мой взгляд это очень сухое произведение и, сверх того, мешанина из картин старых итальянских мастеров. Мадонна несомненно прекрасна, но это — чисто материальная красота, которая исключает всякую мысль о божественном. Недостаток этот, проистекающий от отсутствия чувства, а не познаний, еще ярче выступает в изображении младенца Иисуса. Младенец, нарисованный в общем очень хорошо, представляет собою нечто до последней степени чуждое всякому представлению о божественном. Небесное выражение, неизбежное в подобных сюжетах умиление совершенно отсутствуют у персонажей этой картины.

Из каталога видно, что Энгр живет во Флоренции. Каким же образом, изучая старых мастеров, Энгр просмотрел картины фра Бартоломео, того самого, кто научил светотени Рафаэля? Произведения этого монаха, которых во Флоренции много, — лучшие образцы умиления. Угодно знать причину? Фра Бартоломео, потрясенный проповедями Савонаролы, перестал заниматься искусством из боязни погубить душу. Так как он был одним из лучших художников своего века (я сказал бы даже — всех веков), то не прошло и четырех лет, как настоятель его монастыря приказал ему снова взяться за живопись, и фра Бартоломео из послушания принялся опять создавать шедевры. Вот в чем, по-моему, заключается вся тайна превосходства XV века над нашим. Совсем недавно, месяца два тому назад, изобрели паровую пушку, которая может выпускать двадцать ядер в минуту, с дистанцией попадания в одну милю. Мы преуспеваем во всех механических искусствах, — в литографии, в диораме; но души у нас охладели, и страсть, — в какой бы то ни было форме, не встретить уж больше нигде, — в живописи еще меньше, мне кажется, чем в чем-либо другом. Ни в одной картине на выставке нет того огня, который чувствуется в опере Россини.

Я спешу закончить это отступление, способное привести в негодование ученых живописцев, и возвращаюсь к Энгру, который сам является одним из лучших мастеров рисунка в нашей школе. Как Энгр, человек умный, не понял, что чем менее трогательно само по себе событие в картине религиозного содержания, тем необходимее для художника умиление, если он хочет, чтобы картина произвела на нас впечатление. Ангелы, двигающие завесу в двух углах картины, написаны необыкновенно сухо, так же как и их одежды; маленькое облако, на котором стоит мадонна, кажется мраморным, колорит вообще отличается жесткостью.

Лицо Людовика XIII полно экспрессии; но ничто не обнаруживает в нем главу великого государства, призывающего милость божию на бесчисленных своих подданных. Короткие испанские усики у главного персонажа, — кроме них мы почти ничего в нем не замечаем, — производят довольно жалкое впечатление. Вот сколько критических замечаний по поводу произведения Энгр! И, несмотря на это, я считаю «Обет Людовика XIII» одною из лучших на выставке картин религиозного содержания. Она очень выигрывает при вторичном осмотре; она выиграет еще больше, если поместить ее в церкви, где поневоле приходится смотреть на нее целый час непрерывно. Я нахожу в этом произведении плоды глубокого и пристального изучения, доказывающего, что Энгр предан живописи

ЭНГР *«ОБЕТ ЛЮДОВИКА XIII»*

и работает добросовестно. Эта картина особенно ценна для нас сейчас, когда такое множество молодых живописцев трудится, словно единственно для того, чтобы дать сюжеты граверам-литографам. Если бы художник этот наделен был небесным огнем, без которого не придашь ни души, ни экспрессии фигуре мадонны, он легко мог бы привлечь к себе внимание публики. Стоит только вспомнить о картинах художников, блиставших лет двадцать тому назад, чтобы неизбежно прийти все к той же весьма неприятной истине, к которой я не люблю возвращаться: школа Давида, достигшая большого искусства в передаче мускулов, покрывающих человеческое тело, не в состоянии создавать лица с отчетливым выражением тех или иных чувств.

Будем убеждать Энгра, как и других современных художников, разрабатывать исторические сюжеты, не требующие особенно глубокой экспрессии. В пределах той же самой истории Людовика XIII Энгр мог изобразить этого храброго короля перед приступом Ла-Брюнет, в момент, когда Басомпьер говорит ему: «Государь, скрипачи готовы; когда только угодно будет вашему величеству, бал начнется».

Много прелестной наивности нашел я в небольшой картине, изображающей «Больного маленького савояра». Я искал имя художника, но он пожелал остаться анонимным, что позволяет мне предполагать, что милым этим произведением мы обязаны молодой женщине. Решаюсь посоветовать художнику чуть-чуть побольше смелости в освещении и в тенях; по примеру Рембрандта все освещение в этой приятной картине надо бы сосредоточить на фигуре юного савояра; зрителю больше бросалось бы в глаза трогательное его выражение.

Мне остается поговорить, в следующих статьях, о миниатюрах и статуях. Эта тема приводит меня в чрезвычайное смущение; мне предстоит слишком уж расхваливать миниатюры и слишком уж бранить статуи. Нигде не умеют так писать миниатюры, как во Франции; имена Сена, Огюстена и мадмуазель Лизинки Рю (г-жи де Мирбель) столь же известны в Вене или в Берлине, как и в Париже. Почти все, кто выставил в этом году миниатюры, заслуживают похвал; чтобы быть справедливым, необходимо говорить без исключения о всех; иначе обстоит дело со статуями. Не знаю, как быть, чтобы избежать упреков в том, что я враг искусств и художников, — звание, единогласно присужденное в этом году всем, кто, не выставив сам до сих пор ни одной скверной картины, осмелился высказать свое мнение о Салоне.

XIV

ГАСИ, ФРОСТЕ, ВЕНШОН, ДЮСИС, РИШАР, О. ВЕРНЕ, РИКУА, Т. ДЕ КРИСЕ, БИДО, РЕМОН, А. ЛЕПРЕНС

Заканчивая свои беседы с публикой, в которых я предлагаю ей резюме разнообразных мнений, слышанных мною в этом году в Салоне, я, как мне кажется, допустил бы несправедливость, не сказав ни слова о многочисленных почтенных картинах, которые,—я повторяю и настаиваю на этом,—сошли бы за шедевры в Лондоне, в Берлине и даже в Риме. Какой-нибудь известный художник сделал бы очаровательные произведения из большинства этих картин, затратив на это несколько лишь сеансов; им недостает обычно только силы. Предполагаю, что авторы этих картин никогда не путешествовали; ничто так не притупляет чувствительность как чересчур продолжительное пребывание в Париже. Сколько людей, пользующихся уважением в салонах, заинтересованы в том, чтобы всякое проявление энергии заклеймить именем грубости!

Одна из картин, которой, к великому моему сожалению, я еще не похвалил, находится в первом зале, под № 685, и изображает «Ангелов, глядящих на небо». На выставке, где уродливое преобладает почти в такой же мере, как и в реальной жизни, такой художник как Гаси, старающийся изображать красивые лица, неоценим, и следует всячески поощрять его способности. Если поместить картину под № 683 в часовне, для которой она предназначается, вследствие чего будет возможно разобрать в ней детали, она будет пользоваться большим успехом. Экспрессия ангелов превосходна, и картина была бы восхитительна, если бы на переднем плане ее было больше светотени, в стиле Корреджо. Может быть, великий этот художник постепенно завоюет во Франции некоторое признание, по мере того как станут отходить от приемов школы Давида.

Я нашел много физических живописных достоинств,—если мне будет дозволено так выразиться,—в «Святом Карле Борромейском» Фросте; тут есть и колорит, и рисунок. Автор, слыхавший, что у св. Карла был крупно очерченный нос, взял себе поэтому натурщика итальянца. Святой изображен молящимся на коленях перед распятием. Почему эта картина оставляет вас равнодушным? Потому, что лицу св. Карла недостает умиления и, осмелюсь сказать, выражения страсти. Вовсе не с таким поразительным хладнокровием обращается слабый смертный к всемогущему существу, от которого зависит спасение его души. Художник не имел случая изучить выражение лиц у нескольких сот усердно молящихся христиан.

Ошибка его в том, что он не зашел в какую-нибудь деревенскую церковь южной Италии. Бюст, голова которого представляет собою слепок с лица св. Карла после его смерти, существует на Борромейских островах близ Ароны; можно было бы этим бюстом воспользоваться.

В «Жанне д' Арк» Веншона есть что-то, привлекающее к себе внимание. Эта картина, будучи повешена очень высоко в огромной зале, производила бы более сильное впечатление, чем сейчас в галлерее Аполлона. Эта Жанна д' Арк мало трогает: к несчастью, мы живем в век кокетства, и у нее почти такой вид, точно она думает о красоте своих плеч и носит корсет. Мода, по самому своему существу, должна непрестанно меняться; богатые классы общества желают во что бы то ни стало отличаться от мещан, упорно им подражающих; между тем идеал красоты меняется лишь раз в десять столетий, вместе с высшими народными интересами. Изобретение, например, пороха исключило из современного идеала красоты выражение силы. Все, что напоминает нынешнюю моду, убивает впечатление от картины с историческим содержанием.

У входа в главную галлерею мне бросилась в глаза очень милая картина Дюсиса: это—«Бьянка Капелло и ее возлюбленный» в ту минуту, когда молодая венецианка обнаруживает, что дверь, через которую она надеялась возвратиться в отцовский дворец, заперта. Для того чтобы все сплошь здесь было красиво, художник не пожелал придать своей картине глубокой экспрессии. Бьянка почти совсем не взволнована; и не странно ли иметь при себе яркий фонарь, если хочешь остаться незамеченной?

«Луи де Ла Тримуйль» Ришара из Лиона слишком напоминает миниатюру; детали слишком выписаны. Готические колонны сделаны, кажется, более тщательно, чем лица. Именно вследствие этого недостатка картина, вообще говоря, очень приятная, понравится многим. Чтобы судить о выражении страстей, надо самому испытать их и, кроме того, обладать умом и располагать временем для того, чтобы наблюдать самого себя. Все, напротив, с удовольствием рассматривают архитектурные детали красивой лестницы, вполне готической и очень опрятной. Вооружение Луи де Ла Тримуйля — образец терпения. Это терпение напомнило мне описания Вальтера Скотта, часто слишком уж длинные. Лионской школе недостает души и огня. А ведь Лион—в двух шагах от Италии; но его художники тянутся за Парижем и преувеличивают его значение. Они написали картину, где изобразили самих себя, вместе с арабскими лошадьми редкой красоты. Эта картина, помещенная

рядом с «Паломниками» Шнеца, дала повод к некоторым насмешкам. Не больше успеха у публики имела «Внутренность мастерской» Ораса Верне. Я посоветовал бы художникам никогда не выступать на литературном поприще и никогда не изображать самих себя. Хочется угадать душу великого мастера по его произведениям. А когда он сам предупредительно старается рассказать нам о ней, все обаяние его славы исчезает. По этой же причине ничто так не сердит меня, как предисловие, написанное великим поэтом.

Публика, часто толпящаяся перед лионскими художниками, их арабскими лошадьми и элегантными блузами, отметила пейзаж Рикуа, висящий поблизости. Это — «Вид на Бернские Альпы, близ деревни Мейринген». Задний план и дали на этом пейзаже переданы правдиво и удачно выбраны; словом они превосходны. Но передний план словно рассчитан на то, чтобы украшать ставни аптекарского магазина, — до того хорошо и тщательно написаны и вырисованы тучные растения, злаки и т. д. Это как на большом пейзаже Тюрпена де Крисе; я, признаюсь, предпочитаю манеру Констебля, даже если отдаваемое мною этому англичанину предпочтение навлечет на меня брань в газетах, которые за неимением мыслей судят об искусстве с точки зрения национальной чести.

Я рад бы был похвалить большой пейзаж Бидо, изображающий «Генуэзский маяк». Но, по правде сказать, в нем нет ни генуэзского неба, ни колорита окрестных гор. К тому же эта картина, при огромных ее размерах, слишком уж холодна. Бидо работает добросовестно и больше думает об отделке своих картин, чем о своем успехе. И я не на шутку огорчен, что ничего не могу похвалить в его пейзажах, кроме точности рисунка и сходства с натурой. Недостаток, свойственный Шовену, здесь сказывается еще сильнее; словно для этих пейзажистов солнце Италии уж не светит.

Есть еще «Вид на Амальфи со стороны залива Салерно» Ремона из Рима, поразивший меня тем, что он передает колорит воздуха в Ломбардии. Я похвалил бы правдоподобие, с каким горы вырисовываются здесь на небе, если бы пейзаж, очень впрочем приятный, был назван: «Вид на озере Комо со стороны Каденабии». Как видно, нашим художникам надо отправиться писать в Сицилию, если они хотят верно передать оттенки неба в окрестностях Рима.

Люди, не требующие от пейзажа того, чтобы он возвышал их душу или нежно волновал их, напоминая иллюзии их юности, охотно останавливаются перед «Погрузкой скота на корабль в Гонфлере». Эта картина А. Лепренса блещет правдивостью, напоминая картину голландской школы. А. Лепренс

хорошо уловил добродушие и веселость, свойственные низшим классам во Франции; но уж не требуйте от этих людей ни воображения, ни любви к музыке. В этом отношении «Погрузка» А. Лепренса служит философской противоположностью «Импровизатору с Искии» Леопольда Робера.

Я нашел, что многое схвачено верно в «Виде на деревню Сангат, близ Кале» Гаси.

XV

ВЗГЛЯД НА ПОЛОЖЕНИЕ КУЛЬТУРЫ В ЕВРОПЕ. — КАНОВА. ТОРВАЛЬДСЕН, ДАННЕКЕР, ФЬОКЕТТИ, ЧАНТРИ.

Будучи, наконец, вынужден дать отчет о впечатлениях публики, в этом году, от статуй, допущенных на выставку, прежде чем перечислять по порядку различные достоинства Бозио, Бра, Гуа, Корто, Дебе, Эсперсье, Флатерса и других, я считаю полезным окинуть беглым взглядом общее состояние скульптуры в Европе. Рим только что потерял Канову, который создал новый тип идеальной красоты, более соответствующий нашим нравам, чем древнегреческий. Греки больше всего ценили физическую силу, тогда как мы ценим больше всего ум и чувство. Суровые эллины долго жили в тех же условиях, в каких снова оказались теперь их потомки; и мне кажется, что физическая сила нужнее, чем вольтеровский ум, и генералу Одиссею, и храброму капитану Канарису.

Но как бы ни относиться к этой теории, Канова начал с точного воспроизведения природы, как свидетельствует об этом группа «Икар и Дедал». Нигде на свете так плохо не отзываются об этом гениальном человеке, как в Риме. Надо ли прибавлять, что замечательный этот человек у французской школы находится в полном пренебрежении? Он владел экспрессией, и «Магдалина» Соммаривы нас в этом убеждает; он владел грацией, — все еще помнят его «Гебу», выставленную четыре года тому назад; всего этого школе Давида сильно недостает. Знаменитый этот художник, самый искусный в XVIII веке, оказал еще больше, пожалуй, влияния на скульптуру, чем на живопись. Мы видели, — когда речь у нас шла о картинах, — что в этом году возникла новая школа, — к величайшей досаде учеников Давида. Шнец, Делакруа, Шефер, Деларош, Сигалон имели дерзость обратить на себя внимание, и, как по крайней мере мне кажется, две-три картины Шнеца будут вызывать восхищение и через сто лет. Подобного движения не видно в скульптуре. «Тем лучше!» — воскликнут

ученики Давида. «Тем хуже!» — скажет любитель искусства, выходя из залы скульптуры, где ничто его глубоко не взволновало.

В Риме существует немецкая школа живописи, не лишенная некоторых достоинств. Корнелиус, Фейт, Бегас подражают Гирландайо, Перуджино и другим предшественникам Рафаэля; они утверждают, что великий этот гений оказал на живопись пагубное влияние. Но стоит ли останавливаться на теориях художника? Шиллер писал всякий вздор о возвышенном в то самое время, когда он создавал «Вильгельма Телля» и «Дон Карлоса». Произведения немецкой школы в Риме весьма замечательны; эти молодые художники дают очень отчетливое представление о том, что они хотят показать публике. Можно получить некоторое понятие о хорошем их стиле по тем гравюрам, которые выставлены в Салоне, в промышленном отделе, под №№ 1932 и 1936.

Молодые немецкие живописцы еще хуже, чем французы, отзываются о Канове; но зато они, по крайней мере, в подтверждение своему злословию могут сослаться на произведения двух прославившихся на всю Европу ваятелей, датчанина Торвальдсена, живущего в Риме, и Даннекера из Мюнхена. Есть люди, полагающие, что статуи Торвальдсена не возвышаются над уровнем ученой посредственности; зато барельефы его превосходны. «Въезд Александра в Вавилон» — барельеф с очень сложным содержанием, фигуры которого размерами достигают почти двух футов, — великолепное произведение, если только исключить фигуру самого Александра, поза которого отличается театральностью. Ничто так не изобличает нелепости неизбежного в театральном искусстве преувеличения, как вечная застылость скульптуры.

Многие бюсты Торвальдсена великолепны, и что это художник первоклассный, лучше всего доказывается тем, что достоинства его бюстов совершенно иные, чем у бюстов Кановы. Вы нашли бы, что слишком уж много идеальной грации в бюсте миланского живописца Босси, одном из шедевров Кановы, как и в собственном его бюсте, так же колоссальных размеров, как и предыдущий. Эта грация особенно неуместна в бюсте папы Пия VII, который служит украшением великолепного зала в музее Пио-Клементино, выстроенного этим папой, покровителем искусств Существует знаменитый барельеф Торвальдсена, изображающий «Сон», копии или слепки которого встречаются во всех городах северной Европы; это восхитительное произведение не могло проникнуть во Францию, потому что мы считаем для себя делом чести отвергать произведения иностранцев. Это, может быть, очень хорошо по отношению к бумажным тканям или нанке; но если бы я имел честь быть

французским художником, я не только не стремился бы укрепить этот обычай в отношении искусства, но, напротив, считал бы это верхом унижения.

Я видел в мастерских Торвальдсена в Риме тринадцать колоссальных статуй, изображающих Иисуса и апостолов. Эти статуи предназначены стоять на открытом воздухе, украшая собой в Копенгагене фасад одной церкви. Боюсь, как бы эти огромные фигуры не оказались тяжеловесны и как бы в них не обнаружился присущий немецким скульпторам недостаток: округлость форм. Статуя Христа очень хороша; она вовсе не имеет грозного выражения, которое Микеланджело придал бы искупителю: наши понятия уже не те, что в 1510 году. Душевная ясность и доброта преобладают в том типе идеальной красоты, который усвоил датский скульптор. Торвальдсен отличается чувствительностью настоящего художника; когда, после смерти кардинала Консальви, он приглашен был, в качестве первого скульптора в Риме, изготовить восковую маску, необходимую для того, чтобы выставить останки этого милейшего человека, слезы мешали Торвальдсену работать. Этому художнику свойственна, говорят, одна слабость: он покупает статуи, сделанные его учениками, слегка исправляет их и ставит на них свое имя. Точно так же многие произведения, приписываемые Рафаэлю, принадлежат Джулио Романо.

Я слышал, как Канова превозносил до небес талант Даннекера из Мюнхена; но мне удалось видеть только одну статую этого скульптора, которого в Германии всюду, не без некоторой напыщенности, провозглашают первым скульптором нашего века. Я, как будто, подметил в этой статуе некоторые признаки высокой идеальной красоты, но вместе с тем и известную немецкую тяжеловесность, особенно в сочленениях.

Фьоккетти, молодой римский скульптор, проявил много той же смелости, которая стяжает бессмертие Давиду; он дерзнул создать свой собственный стиль. Он не воспроизводит с точностью портретиста случайно встретившиеся ему красивые мужские лица, как это делает Бернини; он не копирует рабски античный идеал красоты, как это делают французские скульпторы; он вовсе не подражает типу красоты, выработанному Кановой. «Венера, выходящая из раковины», Фьоккетти кажется мне произведением вполне самостоятельным и прекрасным.

Много статуй делают в Англии; к счастью для искусства аристократическое тщеславие придерживается обычая воздвигать знаменитым людям мраморные гробницы в церквах. Если бы декан и капитул Вестминстерского аббатства не запретили недавно доступ в свою церковь автору «Дон-Жуана» и «Каина», английские скульпторы получили бы прекрасный

сюжет для статуи: юный поэт с прелестным лицом, волнуемый самыми мрачными страстями, гений которого проявился в изображении порывов души, терзаемой борьбою между гордостью и нежными чувствами.

Тщетно пытался бы я описать нелепость большей части английских статуй, украшающих собой могилы в Вестминстере и в соборе св. Павла. Английские скульпторы, вовсе не пренебрегая, подобно сэру Томасу Лоуренсу, деталями, стараются изобразить с нелепейшей точностью башмаки с пряжками, чулки, короткие штаны, даже парик благородного лорда, воспроизводя все это на его могиле. При виде того, как они изготовляют из мрамора английскую орденскую голубую ленту, можно умереть со смеху. С некоторых пор этот вид лицемерия, применяемый на каждом шагу и называющийся в Англии cant, чуточку менее стеснительный, чем строгость нравов, введенная некогда пуританами, стал допускать изображение голеньких ангелов на могилах великих людей. Гробница двух морских капитанов, убитых под Копенгагеном, находящаяся около северных дверей собора св. Павла, имеет ангела, профиль которого достоин века Кановы. Гробница генерала Мура, помещающаяся напротив ее, довольно сносна.

Но что вполне хорошо, и даже очень, так это бюсты Чантри. Этот художник всего лишь несколько лет назад был пастухом; после такого скромного начала он сделался модным скульптором, и я не сомневаюсь, что он наживет такие же миллионы, как сэр Вальтер Скотт. Подобно этому гениальному писателю, Чантри обладает всей той ловкостью, уменьем устраивать свои дела и гибкостью характера, которые необходимы, чтобы иметь успех в Лондоне, никогда при этом не оскорбляя предписанного модою cant'а. Мне трудно выразить, какое наслаждение доставил мне бюст Вальтера Скотта, работы Чантри. Мне хотелось бы видеть слепок с этого бюста в Лувре, рядом с бюстом лорда Байрона работы Флатерса. Бюст лорда Байрона работы Торвальдсена кажется ученической работой рядом с произведениями Чантри.

Несколько преувеличенная нежность и некоторая изысканность вредят прекрасному дарованию английского скульптора. Можно, например, сказать, что он пытается передать прозрачность ноздрей. Ясно, что этот пастух одарен от природы тем тонким чутьем, которое требуется для работы над мрамором. Следует пожелать, чтобы главный директор музеев, который будет председательствовать на выставке 1826 года, предоставил в Лувре место нескольким слепкам с работ Чантри, а еще более того — чтобы нашим скульпторам удалось превзойти эти работы, подобно тому как наши портретисты — Жерар, Жироде,

Рульяр, О. Верне, П. Герен, Эрсан — затмили звезду знаменитого живописца, сэра Томаса Лоуренса, считающегося в Лондоне соперником Чантри.

В наши дни, когда вошло в моду печатать всевозможные разговоры с знаменитостями, мне будут, может быть, благодарны за указание на длинный разговор Наполеона с Кановой, происходивший в то время, когда этот последний трудился над его изображением. Канова записал этот разговор сейчас же по возвращении домой. Он только что появился в одном из тех жизнеописаний Кановы, многословных, но скудных мыслями, которые каждые полгода печатаются в Италии.

XVI

ПОРТРЕТ КОРОЛЯ РАБОТЫ О. ВЕРНЕ, РУЛЬЯР. „Journal des Débats“ КЛЕВЕЩЕТ НА РОМАНТИЗМ. КАРТИНЫ ЭНГРА, ГЕЙМА, СЕКЕЙРЫ, СЕНА, ДЮШЕНА, ЭРИ

В даровании Ораса Верне есть смелость. В наш робкий и щепетильный век он дерзает, и дерзает не без успеха; он работает хорошо, быстро, но недостаточно отделывает свои вещи.

Главный недостаток французской школы, полнейшее отсутствие светотени, вынуждает отнести в разряд посредственных работ и этот большой, с таким нетерпением ожидавшийся всеми портрет. Зная, что художнику предстояло изобразить священную особу короля вместе с тем принцем, которому стоило лишь показаться в Испании, чтобы снискать себе там громкую славу, невозможно было бы догадаться, на чем сосредоточил у себя в картине О. Верне главное освещение и, вместе с тем, внимание и первые взгляды зрителя. Главное освещение тут направлено на почву Марсова поля, — места, где все происходит. Взгляд зрителя, вместе со столь странно направленным освещением, поднимается постепенно до нижней части сапог персонажей; и только усилием мысли и вопреки естественному направлению взгляда, с которым однако живопись должна считаться в первую очередь, зритель, вспомнив, что он пришел в Лувр для того, чтобы увидеть короля, замечает, наконец, голову главного персонажа. Лицо это очень хорошо сделано, только освещено оно очень плохо. Портрет дофина, выставленный уже несколько месяцев тому назад, кажется мне во всех отношениях лучше этой последней работы Ораса Верне, особенно же в смысле распределения света. На каком бы расстоянии ни поместился от него

зритель, лишь только он устремит свой взгляд на портрет умиротворителя Испании, как уж видит черты лица главного персонажа, и видит их в первую очередь; аксесуары ему приходится отыскивать; наоборот, на портрете его величества отыскивать приходится короля.

Но, повторяю, все несчастье этой картины—в странном разрешении проблемы освещения, которым в изобилии наделено само Марсово поле,—не без погрешностей при этом в смысле правдоподобия,—но которого лишены головы действующих лиц. И даже то небольшое количество света, которое по прихоти художника досталось все же на долю того, что бесспорно составляет в картине главное,—ибо огромная эта картина представляет собою портрет,—распределено в ней неверно. Зритель должен бы, прежде всего, увидеть его величество, а лиц, сопровождающих короля, следовало бы написать бледными красками, в полутонах, как написан адъютант дофина на портрете этого принца.

Между фигурой Карла X и всеми остальными следовало, посредством колорита, создать дистанцию из воздуха и тумана футов в десять. Рембрандт осветил бы лица, а не разбрасывал бы блики по отдельным частям мундиров. Рембрандт пошел бы навстречу требованиям миловидного и острого, главных достоинств во всех произведениях искусства на взгляд французов; так как в день смотра небо было покрыто тучами, Рембрандт допустил бы, чтобы солнечный луч осветил лицо короля, к которому устремлены были на Марсовом поле все взоры, а остальные персонажи, хотя и находящиеся с ним рядом, но не освещенные слабым ноябрьским солнцем, оказались бы в тени. Великий голландский художник изобразил бы их с тем же искусством, которое проявлено знаменитым Жироде в нижних частях портрета генерала Кателино. Указанная мною особенность освещения Рафаэлем была бы отвергнута, но она произвела бы большой эффект; она внесла бы в эту картину величие, которого в ней совершенно нет. Отсутствие светотени—главный недостаток физический, если можно так выразиться, отсутствие же величия—главный моральный недостаток в этом произведении. Если бы художнику надо было изобразить группу всадников, возвращающихся с охоты, в роскошных одеждах, он написал бы эту картину совершенно таким же образом, каким он показал французам Карла X. Несмотря на эти недостатки, портрет короля имеет большой успех, и успех этот был бы почти неоспоримым, если бы вещь эта была написана в тех же размерах, что и прелестная картина, изображающая конных гренадер, которою весь Париж восхищался в мастерской художника два года тому назад.

Чтобы написать портрет в натуральную величину, нужна сила дарования, и я сказал бы даже — страсти, отсутствие которой составляет единственный, быть может, недостаток, в котором можно упрекнуть многочисленные шедевры, сделавшие в этом году столь популярным имя О. Верне. Силу страсти я заметил только в битве, в которой участвуют испанские монахи. Эта глубина чувства часто заставляет меня отдавать предпочтение работам венецианца Гайеца перед работами Ораса Верне. Многие лица на портрете короля не выписаны с должной силой и смелостью: они кажутся лишь набросками. Один из нынешних художников, Рульяр, вложил бы в это большие силы. Линейная перспектива недостаточно соблюдена в некоторых других лицах; вообще же об О. Верне можно сказать, что никогда еще талант импровизации в живописи не достигал таких результатов. Лишь он, один во всей Европе, способен был написать в какой-нибудь месяц такую большую вещь и написать ее удачно. Портрет Карла X занимает почти такую же поверхность, как «Филипп V» Жерара. Эти два произведения висят рядом, и любопытно сопоставить две разные манеры изображать лица у этих двух крупных художников, столь несходных по характеру своего дарования. Было бы слишком смело с моей стороны дать ту или иную оценку. Ограниченность отведенного мне здесь места и так уже слишком часто подвергала меня опасности показаться чересчур резким.

Один критик, большой враг романтизма, наделяет странным эпитетом «шекспировской» картину Ораса Верне, между тем как картины Рафаэля и Давида он называет «гомеровскими». Проще было бы сказать: «Я буду называть романтическим все, что не имеет никаких достоинств». В результате такой простой уловки слово романтизм мало-по-малу сделалось бы в глазах публики синонимом слова плохой.

Но что действительно является романтизмом в живописи, это «Битва при Монмирайле» — шедевр Ораса Верне, где есть все, даже светотень. А классицизм — это битва Сальватора Розы, тех же примерно размеров, которую можно видеть в конце главной галлереи, со стороны Сены. Романтизм во всех искусствах — это то, что изображает людей нашего времени, а не людей времен героических, столь далеких от нас и в действительности никогда, вероятно, не существовавших. Если взять на себя труд сравнить обе указанные сейчас мною битвы, а особенно размеры удовольствия, доставляемого ими зрителю, можно будет составить себе ясное представление о том, что такое романтизм в живописи. Классицизм — это, напротив, совершенно нагие люди, заполняющие картину «Саби-

нянки». При одинаковой силе дарования, битва Ораса Верне была бы выше битвы Давида. Могут ли вызвать какую-нибудь симпатию в душе француза, обменявшегося на своем веку несколькими сабельными ударами, эти люди, сражающиеся нагишом? Простой здравый смысл скажет вам, что ноги таких солдат сразу же оказались бы окровавленными и что в любую эпоху глупо было итти в битву голым. Утешением для романтизма, подвергшегося нападкам со стороны «Journal des Débats», может служить то, что здравый смысл в применении к искусству сделал огромный шаг вперед за четыре последних года, особенно в высших слоях общества.

Заканчиваю эти прения о романтизме, которых я не начинал и к которым «Journal des Débats» несколько раз возвращался; только, каков бы ни был исход сражения, сохрани нас, боже, от злоупотребления словом «шекспировский»!

Спешу обратить внимание публики на два прелестных произведения Энгра. «Портрет г-на...» кажется мне шедевром, особенно по части распределения света. Как талантливо передано выражение глаз! В этом, по-моему, единственная заслуга сэра Томаса Лоуренса; но насколько Энгр выше его! Сколько надо иметь смелости в наш век, когда робость убила колорит, чтобы написать лицо на красном фоне! Я предпочитаю эту голову восхитительному портрету Полена Герена и многим портретам Рульяра и Эрсана. Особенно последнему из этих художников невыгодно будет сравнение. Если Энгр не уедет снова во Флоренцию, можно надеяться, что он даст на следующую выставку множество прекрасных портретов и, что особенно важно, если принять во внимание состояние нашей школы, возвращающейся к манере Буше, Ванлоо и им подобных, — портретов, написанных в стиле Андреа дель Сарто и Рафаэля.

Есть и еще одна картина Энгра, которая доставит всем любителям живописи живейшее наслаждение. Это очаровательное произведение дает совершенно точное представление о Сикстинской капелле и о том, как выглядит знаменитое изображение «Страшного суда», кисти Микеланджело. Мне думается нет ни одного настоящего любителя живописи, у которого не забилось бы сердце при таком известии. Произведение Энгра не имеет номера и вчера находилось в главном зале, направо от входа, под прелестной группой Гейма «Еврейка с ребенком». Энгр удачно изобразил почтенного Пия VII, совершающего папское богослужение с участием знаменитого кардинала Консальви. Слева от зрителей виден край скамьи кардиналов с сидящими перед ними их шлейфоносцами. Жаль, что картина Энгра не заполняет собою холст больших размеров; большее количество кардиналов усилило бы интересный

эффект этой картины, которая полна величия и с чрезвычайной правдивостью изображает эту редкостную церемонию. Никакое описание не в состоянии дать понятие о том, что такое папское богослужение, не исключая даже очаровательного письма остроумного президента де Бросса («Письма об Италии», изданные в 1797 г.).

Следует пожалеть, что знаменитому Жироде не было поручено написать портрет белокурой молодой особы, стихи которой приводят в восторг весь Париж. Выставленный портрет ее, не лишенный напыщенности, висит в главном зале, у входа в галлерею. Я обратил внимание на «Святое семейство» Секейры. Можно подумать, что это копия Корреджо, до того краски этой картины радуют глаз; чувствуется, что художник, создавая эту картину, думал о природе, а не об античных барельефах. Обойду молчанием выставленный вчера очень странный портрет Франциска I, на коне и в полном вооружении. Зато мне давно уже хотелось коснуться миниатюр, чтобы похвалить от души очаровательные портреты Сена и прекрасные работы Дюшена, художника по эмали, который в трудном этом искусстве воскрешает великий век и талант Петито.

Переходя от окна к окну в галлерее Аполлона, где я тщетно разыскивал работы по фарфору г-жи Жакото, я заметил очаровательную немецкую литографию Эри. Эта гравюра дает точное представление о картине Рафаэля «Обручение пресвятой девы», написанной в ранней его манере. Рафаэль в молодости, до того как он стал брать уроки у Фра Бартоломео, совсем не знал светотени. Граверы, безобразно передающие нам творения этого гения,—например Вольпато,—не стесняясь наделяют его светотенью. Легко в этом убедиться, сравнив в Риме очаровательную фреску под названием «Афинская школа» со всеми ее копиями, шедеврами скудости стиля, которыми нас ежегодно награждают. Достоинство немецкой литографии, которую я рекомендую любителям, заключается в том, что она показывает Рафаэля таким как он есть, не модернизируя его и не заставляя соперничать в отношении натуральности с акварелями Изабе.

XVII

БОЗИО. ВАЛУА, ФЛАТЕРС, ДАННЕКЕР, РАДЖИ, БАРТОЛИНИ, ДЕБЕ, КАРТО, ДЬЕДОНЕ, ДАВИД, ДЕБЕФ, ЭЛЬШОЭТ, КАНОВА

Скульптура—искусство, нуждающееся во Франции в поощрении. В данный момент оно не существовало бы без великодушной поддержки со стороны правительства. Но все-таки

это большое несчастье, постоянная причина неуверенности в своих силах для художников—получать деньги за свой труд исключительно от правительства, сколь бы ни было оно просвещенным. Они оказываются лишенными прямого воздействия со стороны публики. Чем объяснить, что литография сделала такие огромные успехи за последние два года? Тем, что она додумалась удовлетворить насущные потребности публики. Отсюда — прекрасные портреты Гревдона и Мозеса, очаровательные рисунки, сделанные под руководством Денона.

Правительство может обращаться за оценкой покупаемых им картин и статуй только к наиболее признанным художникам; но эти художники, разумеется, сторонники устарелых методов. Они и не подумают указывать благодетельному правительству на дарование, только потому и заслуживающее это имя, что оно способно творить. «Горе тем, кто творит и дерзает!» — всегда будет девизом всякой художественной комиссии. Присуждая награду человеку, который умеет творить, они подвергли бы осуждению свои собственные работы. Что сказали бы все эти Буше, Ванлоо, Пьеры, Грезы и т. д., если бы в 1783 г. спросили их мнения о первой выдающейся картине Давида, этого смельчака в искусстве, которому предстояло отодвинуть их всех в прошлое?

Так как в данный момент поощрение оказывается скульптуре только со стороны правительства, а правительство это не в состоянии решиться на что-либо без отзыва художественной комиссии, необходимо прежде всего, чтобы в состав комиссии вошли не одни только старые скульпторы,—судьи и ответчики одновременно. К ним можно было бы присоединить нескольких известных в Париже богатых любителей; это было бы самым простым способом узнать общественное мнение и обеспечить приобретение статуй. Для того чтобы какое-нибудь искусство могло войти в моду, необходимо, чтобы им занялось общественное мнение и чтобы искусство его обслуживало.

Бозио, по мнению всех, — лучший французский скульптор нашего времени. Я всегда любовался ногами статуи Людовика XIV, которая украшает площадь Победы. Признаюсь, мне хотелось бы побольше спокойствия в позе. В скульптуре я считаю высшую красоту невозможной без того выражения покоя, которое свойственно греческим статуям, и — не в обиду будь сказано Фальконету и всем писателям французской школы — статуя Марка Аврелия в Капитолии приводит меня в восторг. «Геркулес, сражающийся с Ахелоем, обернувшимся змеей» — прекрасная статуя, пользующаяся большим успехом. В ней чувствуется большая выучка, а это всегда ценно в эпохи,

когда искусство клонится к упадку. Эта бронза добилась признания публики, с чем я и поздравляю Бозио. Правительство, со своей стороны, имеет право на признательность со стороны любителей, дав возможность художнику отлить из бронзы прекрасную статую. Нашим площадям недостает еще статуй Людовика XVI, Франциска I, Людовика XII; но современные нравы отвергают наготу, являющуюся, однако, единственным доступным ваятелю языком, без которого, собственно говоря, скульптура невозможна. Очень похвально поощрять время от времени создание прекрасной обнаженной фигуры; но это еще не все. Мне бы теперь хотелось, чтобы, для пробуждения у парижан любви к скульптуре, на одном из самых людных мест бульвара поставили статую Геркулеса. Флоренция стала родиной новой скульптуры благодаря бронзовым дверям своего баптистерия, находящимся на самом людном месте города, а также благодаря тому, что главная ее площадь,—та самая, которая весьма точно воспроизведена во втором акте «Танкреда», Лувуа,—украшена одной конной статуей и шестью колоссальными статуями из бронзы и мрамора, одна из которых, «Давид», принадлежит Микеланджело. Расставив статуи вдоль всего бульвара и в наиболее посещаемых местах для прогулок, можно привить публике вкус к скульптуре,—и кто знает, не войдет ли когда-нибудь в моду, среди людей богатых, украшать статуями могилы на кладбище Пер-Лашез? Именно роскошь гробниц и делает в Англии скульптуру вполне живым искусством, хотя эта страна, несмотря на множество поводов к таким работам, не может противопоставить ни одного художника Бозио. Какой восторг вызвал бы у публики творец «Генриха IV в детстве», если бы статуя эта была выставлена в Лондоне! Скульптор, во всем верный предписаниям античности, удостоит своим вниманием и природу. Англичане стали помышлять об античности лишь с тех пор, как получили мраморные антики лорда Эльджина. Таково неизбежное во всех странах влияние правительства на скульптуру.

Какая дивная головка у «Нимфы Салмакис»! Сколько благородного сходства в бюсте короля! Это изображение кажется мне лучшим из всего, что до сих пор было создано во всех областях искусства для прославления августейшего его покровителя, который обогатит Лувр новым музеем, из десяти зал. Следовало бы у входа в Музей Карла X поставить колоссальный бюст этого государя, и для этого объявить конкурс, на котором судьей выступила бы сама публика. В числе соперников Бозио был бы, несомненно, Валуа, придворный скульптор супруги дофина. Бюст короля работы Валуа, удостоившегося со стороны его величества нескольких сеансов, стоит рядом

с очаровательной статуей «Генрих IV в детстве» Бозио. Флатерс также был бы достойным соперником королевского скульптора. Весь Париж знает бюст лорда Байрона, единственным, по-моему, недостатком которого является то, что он слишком уж похож на Аполлона Бельведерского. Не копируя античность, а выбирая, подобно греческим скульпторам, из того, что дает нам природа, выбирая в ней то, что может трогать нас, людей XIX столетия, Даннекер создал бюст Шиллера, а Чантри — бюст сэра Вальтера Скотта. Очень досадно, что Бартолини, живущий во Флоренции, не прислал в Париж слепка со своего бюста Байрона.

Много смелости — в группе Раджи, изображающей «Геркулеса, извлекающего из моря труп Икара». Такого рода сюжеты, не только трогательные, но и доступные пониманию, — как раз то, что нужно во Франции, чтобы зародить интерес к скульптуре. Мне кажется, что если бы Шоде был жив, чудо уже совершилось бы. Общественное мнение начало уже интересоваться статуями этого выдающегося художника.

Есть много достоинств в произведениях Дебе. Но их было бы, думается мне, еще больше, если бы у него было больше естественности, и не только в позах, но и в передаче самих человеческих тел.

Театральные позы, заимствованные у Тальма, являются большим недостатком тех французских художников, которые умеют передавать формы тела. Я часто сожалею, что восхитительные произведения Гужона помещены так высоко в луврском дворе. Если бы поместить их на более близком расстоянии от зрителя, они оказали бы более значительное влияние на вкус публики, которая скоро отвернулась бы от всего театрального. Этот ужасный недостаток в ваянии еще более нестерпим, чем в живописи.

Естественностью отличается прекрасная статуя Карла X, своего рода импровизация Корто. Произведения этого художника, в том числе очаровательная его группа «Дафнис и Хлоя», достойны внимания публики. Статуя дофина, работы Дьедонне, — произведение, отличающееся благородством.

Давиду удалось удачно передать прекрасные в своей неподвижности черты философа Вольнея и сверкающую умом физиономию доктора Деженета. Статуя Боншана очень хороша. Любители единодушно признают талантливость двух статуй Дебефа. Эльшоэт выставил несколько выразительных бюстов; чуть-чуть побольше естественности и скромности в позах нисколько бы им не повредило; таково, по крайней мере, мое мнение. Очень печально, что художники не хотят подражать

принадлежащим Музею великолепным античным бюстам и слишком часто подражают статуям.

Искусство ваяния—накануне переворота: надо ли рабски копировать античность, подобно большинству французских ваятелей? Известно, как печальна участь всех подражателей. «Если вы все время будете гнаться за древними, вы никогда не сравняетесь с ними», сказал Монтескье. «Но если не подражать античности, что же тогда нам делать?» — восклицает хором толпа ваятелей.

Что делать? Канова, подвергшийся таким нападкам со стороны гг. Б. из «Journal des Débats», ответил уж вам. Он создал сто статуй, из которых двадцать — шедевры. Эти статуи отнюдь не копии антиков, и тем не менее вся Европа говорит о них. Что же, разве интригами достиг Канова, простодушнейший из людей, такого великого результата?

ЖЕЛЧНАЯ КРИТИКА «САЛОНА 1824 г.» Г-НА ВАН-ЭЙБА ИЗ МОЛЬКИРКА

Предисловие

Трем лицам, незнакомым между собой до начала совместной работы, поручено было написать для одной газеты отзыв о Салоне 1824 года. Какая бы ни была окраска этой газеты, от судий выставки требовалось лишь сказать правду, по возможности кто как мог из них толковей. Это последнее условие едва не заставило меня сначала отказаться от работы, но не прошло и двух дней, как удовольствие увидеть свой труд напечатанным еще при жизни побудило меня принять это предложение с благодарностью.

В области живописи я принадлежу к крайней левой. Подобно де Корселю и Демарсе, я часто имею удовольствие оставаться при своем мнении в одиночестве. А иной раз удовольствие бывает и посильней. Как эти почтенные депутаты, на которых я только что имел честь сослаться, я с сладостным удовлетворением замечаю, что мои противники, хотя и пользуются в салонах известностью, не зная, что ответить на мои доводы, прибегают к брани. Объявили, что я был груб, потому что я имею несчастье не ставить ни в грош пустые вылощенные фразы, обеспечившие звание академика г-ну Дрозу и репутацию красноречивого человека г-ну Вильмену. Я насчитал в «Пандоре» и «Constitutionnel» сто сорок две разновидности вздорных восхвалений, которые совершенно не для меня. Все эти вершины мысли, запросы времени, высшие сферы и т. д. и т. д. вовсе, к сожалению, не встречаются в данной брошюре.

Другой критик заявил, что я осудил одного художника, потому что он беден; подобная низость не заслуживает ответа. Я сам беден и уважаю бедность гораздо больше, чем богатство. Мне в гостиной всегда бывает скучно, если у хозяина дома сто тысяч ливров годового дохода.

Я никогда не видел гг. Реньо, Тоне, Денона, Герена, Лебарбье, Гро, Менье, Верне, Гарнье, Летьера, Эрсана, Бидо, из

коих все состоят членами Королевской Академии изящных искусств; единственно лишь я разговаривал однажды с бароном Жераром, будучи удостоен приема у него в мастерской, куда зашел вместе с одним из своих друзей. Мой голос так слаб, и живу я настолько в стороне от сильных людей нашего времени, что я даже не мог достать входной билет в Музей в пятницу. Правда, что после того как я послал графу Форбену, главному директору королевских музеев, записку, оставшуюся без ответа, мне пришло в голову написать ее еще раз и подписаться: «Виконт №....». Эта титулованная особа на другой же день получила входной билет, которым я, из деликатности, не воспользовался, так как, в сущности, он был получен на вымышленное имя. Вот, полагаю, мой настоящий диплом на звание грубияна, негодяя, словом — бедняка. Но я еще более отягчу свой проступок: скажу совершенно серьезно, что Давид, на мой взгляд, далеко превосходит всех этих Менгсов, Баттони, Солимен, Рейнольдсов, Вестов и всех вообще прославленных живописцев XVIII века. Мне кажется, что для того, чтобы найти этому выдающемуся человеку соперника, надо вернуться к временам Каррачи (1609 г.). Достойно сожаления, что подобный художник не живет среди нас, но, в конце концов, сильный его характер даст ему возможность гордо перенести горечь ссылки, и можно сказать, что и ему, как Наполеону до острова св. Елены, для славы недоставало несчастья.

Я вижу, что многие читатели хмурят брови. Воспользуюсь случаем, чтобы объявить, что о политике в этой брошюре нет ни слова. Потомство восторгается Данте, не справляясь, на каком основании, после того как он сложил с себя обязанности высшего должностного лица Флоренции, папская партия навсегда изгнала его оттуда. В будущем скажут о живописце Давиде: для такого человека надо было сделать исключение. А Наполеон уже сказал: «Семидесятилетние люди в политике невинны».[1] Я отлично знаю, что буду наказан за свою смелость прозвищами якобинца, бонапартиста, санкюлота, прислужника империи и т. д., и т. д., и т. д. Презрение людей, мною презираемых, мне безразлично. Дело в том, что если бы мне пришлось изложить свои взгляды, они оказались бы близкими к взглядам левого центра, как и мнения огромного большинства людей; да к тому же я слишком еще молод, чтобы успеть проявить себя как-нибудь во времена Революции.

---

[1] Воспоминания г-жи Кампан.

В 1780 г. человек почитал ниже своего достоинства рабски копировать своих предшественников и изыскивал новый способ изображать природу. Одобрения скептического и придирчивого века провозглашают его великим. Тотчас толпа подражателей устремляется по его следам. Но вместо того, чтобы отыскивать, как он, в природе или в античности экспрессию и очертания головы, способные доставить наивысшее наслаждение современникам, они копируют картину Давида и, обратясь к нашему брату критику, удивляются, что мы над ними смеемся. Негодование мешает им спать, и на другой день, в семь часов утра, в октябре месяце, они уже садятся в карету и стучатся поочереди во все двери редакций парижских газет.

Вот эти-то утренние объезды и порожденные ими прекрасные единодушные газетные отзывы как раз и навели меня на мысль издать свои собственные. «Я буду, — сказал я себе, как крестьянин с Дуная: — буду необычен, оригинален, нов; а новизна нам нужна, и во что бы то ни стало».

Итак, вот мои критические заметки в том виде, как они выглядели до того, как двое моих коллег, гг. П. и Л., исправили мои погрешности против стиля и требований приличия. Я не обладаю стилем, но думаю именно то, что пишу. Много ли найдется в Париже авторов, которые могут сказать то же самое? Зато я и имею несчастие не состоять даже членом Географического общества.

В. И.

ПРИМЕЧАНИЯ

«ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ В ИТАЛИИ

Стр. 27. Эпиграф к первому тому представляет собою цитату из материалов к пятому тому «Истории живописи в Италии», который остался ненаписанным.

Стр. 29. Стендаль имеет в виду сочинение Тацита «О Германии». Робертсон — автор «Histoire du règne de Charles-Quint» (Амстердам, 1771), Мале — автор «Introduction à l'histoire de Dannemarck» (Копенгаген, 1775). Робертсон навел Стендаля на мысль начать свою историю живописи со средних веков. Из книги Мале заимствован приводимый ниже анекдот о «северных воинах». «Поместить где-нибудь в примечании, — записывает Стендаль на одной из рукописей «Истории живописи» в 1811 или 1812 году, — анекдот из Мале в его Истории Дании, о том, как красивые молодые люди смело дают себя убить: достоинство дикаря, переоцениваемое у нас». Эта запись, как все почти подобные записи Стендаля, сделана смешанным языком, состоящим из французских, английских и итальянских слов. Здесь, как и в дальнейшем, мы приводим их в русском переводе.

Стр. 32. Эпизод из биографии Бенвенуто Челлини относится не к 1538, как говорит Стендаль, а к 1539 году.

— «O Dio, com'è bello!» — «О боже, как это прекрасно!»

— «История Азорских островов» — сочинение Томаса Аша.

— Сравнение теологии и всех «ложных» наук с шахматной игрой ведет свое происхождение от Бекона (в его сочинении «De augmentis Scientiarum») В остро-парадоксальной форме оно повторено Стендалем в «Пармском монастыре», где теология сравнивается с игрою в вист. (См. т. II настоящего издания, стр. 128.)

— Угуччоне делла Фаджола (ум. в 1319 году), Каструччо Кастракани (ум. в 1323 году), Пьеро Тарлати, по прозвищу Сакконе (ум. в 1356 году), Николо Аччайоли (1310—1366), граф де Вирту — политические деятели, известные в итальянской истории позднего средневековья и Возрождения. Однако ни один из них не выведен в «Божественной комедии». Впрочем, далеко не все они жили «одновременно с Данте, около 1300 года», как это утверждает Стендаль.

Стр. 34. На полях одной из рукописей «Истории живописи» имеется следующая запись, обращенная к Луи Крозе: «Это (т. е. «введение» к «Истории живописи в Италии» *Б. Р.*) написано от 15 августа 1814 до 28 января 1815 года... Доминик (т. е. сам Стендаль *Б. Р.*) думает, что этот стиль немного походит на стиль де Броса. — Работа ученого совершенно лишила его того небольшого слуха, которым его одарила природа, и он пишет по памяти, однако проверяя факты».

Стр. 34. Мороне (1450—1529) — итальянский политический деятель, один из наиболее выдающихся дипломатов своего времени. Хименес де Сиснерос (1436—1517) — архиепископ Толедский, великий инквизитор и ближайший советник Фердинанда Испанского. Гонсало Кордовский (1443—1515) — испанский полководец. Просперо Колонна (ум. в 1523 году) и Николо Пиччинино (1375—1444) — итальянские кондотьеры. Фамилия Каппони дала Флоренции несколько крупных политических деятелей; Стендаль, несомненно, имеет в виду Пьеро Каппони (ум. в 1496 году), статую которого он мог видеть в музее Уффици во Флоренции.

Стр. 35. Обращение Стендаля к «современным государям» полно намеков на политическую злобу дня. В эпоху Реставрации официальная идеология рассматривала Людовика XVI как мученика, почти «святого», причем, в виду отсутствия у казненного короля всяких политических способностей, особенно превозносились его семейные добродетели. Стендаль обвиняет Людовика в том, что он не дал конституции 1814 года. («Прекрасной конституции», как пишет Стендаль в первом издании своей книги; слово «прекрасной» отсутствовало в рукописи, появилось в печатном тексте и было зачеркнуто Стендалем на одном из экземпляров книги. На полях запись: «Осторожность. 1816»). Это отсутствие политической дальновидности, «общественных талантов» у Людовика XVI вызвало будто бы дальнейшее развитие Революции и стоило жизни «двадцати миллионам человек», погибшим во время войн Революции и Империи. Последние строки абзаца представляют собою явную реабилитацию Наполеона, поддавшегося «соблазну абсолютной власти». «Любите конституции и перестаньте глумиться над несчастьем» — предостережение Людовику XVIII и протест против ультрароялистских памфлетов и брошюр, в огромном количестве появлявшихся в первые годы Реставрации. Стендаль имеет в виду, в частности, брошюру Шатобриана: «О Буонапарте и Бурбонах» (1814).

— Бентивольо — знатная итальянская фамилия: несколько представителей ее управляли Болоньей в XV веке.

— Пико де Ла-Мирандола — итальянский ученый эпохи Возрождения (1463—1494). Полентини, или Полента, — аристократическая фамилия, правившая Равенной в XIII—XV веках. Манфреди в продолжение XIV—XV веков владели Фаэнцой и находились в непрерывной борьбе с папами. Риарио, Джеронимо (1443—1488) владел Имолой и Форли и вел беспрерывные войны с соседними княжествами.

— «In articulo mortis» (лат.) — «за минуту до смерти»: католический термин, обозначающий ускоренную и упрощенную форму обрядов причащения, исповеди и т. п., допускаемую в отношении людей, которые могут внезапно умереть.

— Анекдоты о Цезаре Борджиа пересказаны Стендалем не вполне точно. 31 декабря 1502 года Вителлоццо Вителли вместе с Орсини и Оливеретто встретили Цезаря Борджиа около Синигальи. Цезарь, пригласив их в свой дворец, арестовал их и ночью приказал задушить. Стендаль заимствовал свои сведения у Вольтера («Essai sur les moeurs et l'esprit des nations), который говорит о засаде, устроенной Цезарем, и о том, что он «приказал убить» Вителли и других. Воображение Стендаля, основываясь на неопределенном выражении Вольтера, нарисовало более драматическую сцену: жертвы, неожиданно пронзенные кинжалами убийц, падают к ногам Цезаря.

Стр. 35. Историк Цезаря Борджиа — Маккьявелли, который в своей книге «Государь» рассматривал Цезаря как идеального современного государя, пользовавшегося любыми средствами ради достижения поста-

вленной себе цели. В изображении Маккьявелли Цезарь Борджиа несколько идеализирован в согласии с замыслом историка, что и отмечено Стендалем.

— «Temporum culpa, non hominum» — (лат.) — «Вина эпохи, а не людей».

— Д'Опед, президент парламента в Эксе, прославился своими преследованиями вальденсов (провансальских сектантов, в XVI веке живших в Дофине). Франциск I назначил его командующим карательного отряда войск, во главе которого д'Опед в 1545 году перебил вальденсов и сжег их селения.

— Цитата из Вольтера («Essai sur les moeurs et l'esprit des nations») приведена в сокращении.

Стр. 36. Герцог Сен-Симон (1675—1755) — автор знаменитых мемуаров о эпохе Людовика XIV и Регентства.

— «La Mandragola» («Мандрагора») — комедия Маккьявелли (1518).

— Сведения о дочери и сыновьях Козимо Медичи заимствованы Стендалем не из «сборника анекдотов XVI века», как он утверждает, а из известного в свое время путеводителя Лаланна «Voyage en Italie». То же относится и к истории Бьянки Капелло, изложенной ниже.

— «Амур и Психея» — античная группа, находившаяся в Лувре в то время, когда Стендаль писал эти строки, но вскоре возвращенная в Капитолийский музей.

— Роско, Вильям (1753 — 1831) — английский историк, напечатавший две работы по истории итальянского Возрождения: «Жизнь Лоренцо Медичи» (1796) и «Жизнь Льва X» (1805).

Стр. 37. Рассуждение об аристократической «чести», господствующей при монархиях, и о республиканской «добродетели» имеет основанием теорию Монтескье, развитую им в «Духе законов».

— Катон Утический (95 — 46 до н. э.) — римский республиканец, который покончил с собою, не желая пережить падение республики.

Стр. 39. Страделла (1645—1682) — неаполитанский композитор и певец, убитый по приказанию отца его возлюбленной. Историю Страделлы Стендаль рассказал в «Жизни Гайдна» (1814) и в «Жизни Россини» (1824).

Стр. 40. «Triangolo equilatero» — «равносторонний треугольник».

— Pregadi — венецианский сенат.

Стр. 41. В подлиннике непереводимая игра слов: по-итальянски offizio (как и по-французски office) значит одновременно и «дело», «обязанность», и «служба» (церковная), «молитвы»; fare l'offizio — исполнять свое дело, dire l'offizio — читать молитвы.

Стр. 42. Фра Паоло Сарпи (1552—1623) был консультантом Венецианской республики по богословским вопросам и в своих сочинениях выступал резким противником папы, враждовавшего с Венецией. В 1607 году он подвергся нападению наемных убийц, подосланных его политическими врагами, однако оправился от нанесенных ему ран.

— Иоганн Бурхард (ум. в 1505 году), немец по происхождению состоял при дворе папы Александра VI Борджиа и оставил «Дневник» (Diarium), в который изо дня в день с полной серьезностью и без малейшей иронии записывал все события, в том числе и весьма мало поучительные, происходившие при папском дворе. Страницы, приведенные Стендалем в примечании были, запрещены цензурой и уничтожены в первом издании «Дневника» 1813 года. Перевод: «В последнее воскресенье октября месяца, вечером, ужинали с герцогом Валантинуа (т. е. Цезарем Борджиа. *Б. Р.*) в его покоях апостольского дворца пятьдесят

добропорядочных блудниц, именуемых куртизанками, которые после ужина плясали со слугами и другими, там находившимися, сперва в одеждах, затем обнаженные. После ужина поставили на пол обыкновенные настольные канделябры с зажженными свечами, а перед канделябрами разбросали по полу каштаны, и куртизанки собирали их, шагая через канделябры, с голыми руками и ногами. Папа, герцог и Лукреция присутствовали и наблюдали это. Наконец, были выставлены подарки, шелковые плащи, башмаки, шляпы и прочее, для тех, кто, согласно приговору присутствующих, больше познает вышеназванных куртизанок, что было произведено тут же, во дворце, и победителям розданы были награды.

«В четверг одиннадцатого числа месяца ноября через садовые ворота города вошел некий крестьянин, ведя двух навьюченных кобыл. Когда кобылы появились на площади св. Петра, выбежали слуги папы и, разрезав подпруги и сбросив на землю поклажу с седлами, повели кобыл во двор, находившийся внутри дворца, рядом с воротами его; затем выпустили четырех жеребцов без узды и недоуздков, которые подбежали к кобылам и, с громким ржанием сражаясь из-за них зубами и копытами, покрыли кобыл. Папа из окна своей комнаты над воротами дворца и с ним госпожа Лукреция смотрели на это с великим смехом и удовольствием.

«Во второе воскресенье Адвента некий замаскированный человек поносил в городе герцога Валантинуа бесчестными словами. Узнав это, герцог велел поймать его; ему отрезали кисть руки и переднюю часть языка, которую привязали к меньшему пальцу отрезанной руки.

«В первый день февраля не были допущены к кардиналу Орсини Антонио да Писторио и его спутник, которые ежедневно приносили ему пищу и питье, посылаемое ему матерью. Рассказывали, что папа требовал у Кардинала Орсини 2000 дукатов, которые дал ему один из его родственников Орсини, и какую-то большую жемчужину, которую сам кардинал купил у некоего Вирджинио Орсини, своего родственника, за 2000 дукатов. Мать кардинала, узнав об этом, чтобы выручить сына, дала папе 2000 дукатов; а жемчужина была у наложницы кардинала. Переодетая мужчиной, она явилась к папе и вручила ему вышеназванную жемчужину. После этого он разрешил, как и прежде, передавать пищу кардиналу, который уже выпил, как полагали, предназначенную чашу, приготовленную для него по приказанию папы».

Стр. 43. Перевод: «Мессер Козимо Гери да Пистойя был епископом Фано в возрасте двадцати четырех лет, но он обладал такими познаниями в литературе греческой, латинской и итальянской и такой святостью нравов, что это было почти невероятно. Этот юноша предавался заботам о своей епархии, где, полный усердия и благочестия, ежедневно совершал много добрых дел; в это время Пьер-Луиджи Фарнезе, опьяненный своим могуществом и уверенный в том, что благодаря мягкости отца он не только не будет наказан, но даже не получит выговора, проезжал по церковной области, оскверняя всех понравившихся ему из встречных юношей, с их согласия или насильно. Он выехал из города Анконы и направился в Фано. Городом этим управлял один монах, изгнанный из Мирандолы, который жив еще до сих пор; его называли голодным епископом по причине бедности и нищеты его скаредной жизни. Узнав о прибытии Пьер-Луиджи и желая встретить его, он просил епископа отправиться с ним, чтобы оказать честь сыну первосвященника и гонфалоньеру св. церкви; епископ сделал это, хотя и неохотно. Первое, о чем спросил Пьер-Луиджи епископа, при этом все по своему развратнейшему обыкновению называя непристойнейшими собственными именами, было: как он развлекается и получает удовольствие

с красивыми дамами в Фано. Епископ, бывший человекам столь же ловким, сколь добрым, ответил скромно, хотя и с некоторым негодованием, что не таковы его обязанности, и прибавил, чтобы отвлечь его от этой темы: «Ваше превосходительство оказало бы благодеяние этому городу, разделенному на партии, если бы объединило и умиротворило его своей мудростью и властью».

«Пьер-Луиджи, отдав распоряжение сделать на следующий день то, что задумал, приказал позвать сперва губернатора, а после епископа. Губернатор вышел из комнаты тотчас после того, как епископ вошел, и Пьер-Луиджи... хотел совершить постыднейшие действия, какие совершают с женщинами; а так как епископ, хоть и был весьма слабого сложения, упорно защищался — не от Пьера-Луиджи, который, больной французской болезнью, едва мог держаться на ногах, но от других его сообщников, крепко его державших, — то они связали его, как он был, в стихаре, за руки, за ноги и посредине тела, а пока Пьер-Луиджи, при помощи двух человек с той и другой стороны насильно срывал с него стихарь и другие одежды и удовлетворял свою бешеную страсть, синьор Джулио да Пье ди Лукко и граф ди Питильяно, которые, может быть, живы до сих пор, не только держали у его горла обнаженные кинжалы, постоянно угрожая убить его, если он пошелохнется, но также били его то лезвиями, то рукоятями, так что остались следы. Епископ, с которым поступали столь гнусным образом, так взывал к богу и ко всем святым, что даже те, кто принимал в этом участие, говорили впоследствии, что удивлялись, как не провалился не только дворец, но и весь город Фано; и еще больше говорил бы он, если бы ему не заткнули в рот и даже в горло тряпки, от которых он едва не задохнулся. Епископ умер от насилия, причиненного его слабому телу, а больше от негодования и несравненной скорби. Столь ужасная жестокость тотчас стала известной повсюду, так как совершивший ее не только не стыдился своего поступка, но похвалялся им. Один только кардинал Карпи, насколько мне известно, посмел сказать в Риме, что нет достаточного наказания, чтобы покарать этот поступок. Лютеране на позор папе и папистам говорили, что то был новый способ мучить святых, тем более, что первосвященник, отец его, узнав столь великие и недопустимые гнусности, не обратил на них большого внимания, назвав их проказами молодости; однако он тайно длиннейшей буллой отпустил ему все грехи, в которые он мог бы так или иначе впасть вследствие свойственной людям невоздержности или по какой-либо иной причине».

— Стр. 43. «Фрате» («брат») итальянцы называют известного живописца Фра Бартоломео.

Стр. 44. Гвиччардини — итальянский историк XVI века. Стендаль вольно излагает содержание первых страниц его «Storia d'Italia»; однако фраза: «Вмешательство властей было гораздо меньшим, чем в наши дни» целиком принадлежит Стендалю. Это — буржуазно-либеральная теория физиократов с их лозунгом: «Laissez passer, laissez faire».

— Битва при Форново — победа Карла VIII над союзными итальянскими и испанскими войсками (6 июля 1495 года). Битва при Павии — победа испанских войск над французскими (24 февраля 1525 года). Битва при Мариньяно — победа Франциска I над наемными швейцарскими войсками (13 и 14 сентября 1515 года). Битва при Аньяделло — победа Людовика XII над венецианскими войсками (14 мая 1509 года).

Стр. 46. «Она расцвела среди битв и государственных переворотов». К этим словам Стендаль сделал на полях приписку. «Великий недостаток цивилизации — это отсутствие опасности; пример — Париж. Это и

создает посредственных людей. — Д — к. (Доминик, т. е. Стендаль. *Б. Р.*) 21 ноября 1819 года». «Опасность составляет все эстетическое достоинство веков 1000—1500». «Danger nerved the courage of every class» (т. е. «опасность укрепила храбрость во всех сословиях»).

Стр. 46. «Либеральный государь» — Людовик XVIII. Это примечание Стендаль добавил с целью обезопасить себя от обвинений в политической неблагонамеренности, в то же время высказывая явно республиканскую теорию. Буквы Р. Ш. (R. C., а также Ch. Ri. или Ri. C.), стоящие в скобках после примечаний, встречаются неоднократно. В письме к Маресту от 20 ноября 1818 года Стендаль просит уничтожить в книге некоторые фразы, «которых в 1817 году требовала робость и воспоминание об Ri. Ch. (Rioust et Chevalier)». Риу и Шевалье — жертвы белого террора. Риу 1 апреля 1817 года был присужден к двум годам тюрьмы, 10 000 франков штрафа и поражению в гражданских правах на десять лет за опубликование брошюры, в которой он защищал поведение Карно во время Ста дней. Шевалье был осужден за напечатание «Письма к г-ну Деказу», в котором он обвинял могущественного префекта полиции в измене конституции (по поводу закрытия Деказом Палаты депутатов). Инициалами этих двух жертв реакции Стендаль отмечает места, которые добавлены им в его книге из «осторожности» и противоречат его собственным убеждениям.

— «Catasto» — «кадастр», опись недвижимых имуществ с указанием их расценки и обложения.

— Пишегрю (1761 — 1804) — французский революционный генерал, передавшийся на сторону контр-революции. В 1804 году он стоял во главе заговора против жизни первого консула, был арестован в Париже и через месяц после ареста повесился в тюрьме на собственном галстуке. В роялистских кругах ходили слухи, что самоубийство было симулировано, и Пишегрю был задушен в тюрьме полицией Бонапарта. Стендаль здесь следует этой легенде.

— Намек на «лояльных швейцарцев» относится к событиям 1815 года: «После 1815 года я презирал эту страну за варварский прием, какой был оказан там нашим бедным изгнанным либералам» (письмо от 8 июля 1820 года). В августе 1815 года представитель Берна Ватвиль напечатал сообщение о том, что все виновные в государственной измене французскому королю, укрывшиеся в Швейцарии, будут изгнаны из ее пределов. Действительно, из Швейцарии были изгнаны отец и сын Тибодо и герцог Бассано, искавшие там приюта.

Стр. 47. Ссылки на Маккьявелли, Аммирато, Нерли заимствованы из «Storia della Toscana» Пиньотти.

Стр. 48. Полициано (1454—1494) — итальянский гуманист и поэт, профессор античной литературы во Флоренции.

— Халкондил (1424—1510) — ученый грек, бежавший в Италию после взятия Константинополя турками. Он преподавал греческий язык сперва во Флоренции, потом в Милане.

— Марсилио Фичино (1433—1499) — итальянский гуманист, философ и поэт, один из первых профессоров флорентийской Академии.

— Ласкарис (ум. в 1535 году) — грек по происхождению, ученый эллинист, с 1454 года поселившийся при дворе Лоренцо Медичи.

Стр. 49. Филипп де Коммин (1445—1509) — французский историк, автор мемуаров о царствовании Людовика XI и Карла VIII.

Стр. 50 Стендаль лишь в 1811 году впервые посетил Квиринальский дворец, который в это время украшали к приезду Наполеона. Тогда же он заметил и «плохие деревянные скамьи, стоящие, может быть, 10 или

12 франков, с именем и гербом папы, по приказанию которого они сделаны».

— Калиостро (1743 — 1795) — знаменитый авантюрист, выдававший себя за мага и в продолжение некоторого времени возглавлявший франк-масонское движение во Франции. В 1789 году, по приезде в Рим, он был арестован и приговорен инквизицией к смерти, как иллюминат и франк-масон (отсюда и слова: «контрабандист, искавший спасения в таможне»). Смертная казнь была заменена пожизненным заключением, но когда, через несколько лет, Калиостро умер в крепости св. Льва неподалеку от Рима, распространился слух о том, что его убили в тюрьме.

Стр. 51. Версальским договором 1756 года между Францией и Австрией был скреплен союз, повлекший за собою гибельную для Франции семилетнюю войну с Пруссией и Англией.

— «Искусство... впало в скучный жанр...» Стендаль вспоминает стих Вольтера: «Все жанры хороши, за исключением скучного жанра».

Стр. 52. Сэр В. И., ссылки на которого часто встречаются в «Истории живописи», — лицо вымышленное. В письме к Луи Крозе Стендаль называет этого никогда не существовавшего англичанина «сэр Вильям Итон (Eton)». Стендаль приписывает ему свои мысли и заметки из собственного дневника.

Стр. 53. Говоря о «бараньей умиротворенности наших старых монархий», Стендаль имеет в виду главным образом Францию и, в частности, Париж. В эпоху Реставрации он высказывал сомнение в храбрости французов и в возможности революции в Париже. После 1830 года он изменил свое мнение о парижанах.

Стр. 55. Стендаль побывал в Генуе впервые в 1814 году.

Стр. 55. «Письма о Моцарте» — книга Стендаля, озаглавленная: «Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur Jh. Haydn, suivies d'une vie de Mozart...» (1814). Вот фраза, которую имеет в виду Стендаль: «Я уподоблял чувствительность каждого из зрителей... вашей катушке с намотанной на ней золотой нитью: волшебник Моцарт своими чудесными звуками должен зацепить кончик этой нити...; но зато... как только музыкант станет изображать степень волнения, которую зритель никогда не испытывал трах! и нет больше золотой нити на катушке...»

Стр. 56. Рассуждение о манере выражаться Генриха IV и Людовика XIV останется непонятным, если не принять во внимание литературные произведения, которые Стендаль имеет в виду. Слова Генриха IV, о которых говорит Стендаль,—это знаменитая фраза: «Я хочу, чтобы у моего крестьянина хотя бы по воскресеньям была курица в супе»; она очень часто цитировалась в эпоху «просвещенного абсолютизма». Еще в «Жизни Гайдна» Стендаль выражал свое возмущение «благородной» передачей этих слов в классической трагедии Легуве «Смерть Генриха IV»:

Je veux enfin qu'au jour marque pour le repos
L'hôte laborieux des modestes hameaux
Sur sa table moins humble ait, par ma bienfaisance
Quelques-uns de ces mets réservés al'aisance.

(Действие IV).

(«Я хочу, чтобы в день, предназначенный для отдыха, трудолюбивый житель скромной деревушки, благодаря моим благодеяниям, имел на своем менее скудном столе некоторые из тех блюд, которые являются достоянием людей зажиточных».)

«Что это за стиль, который не может воспроизвести характернейшего выражения самого типичного француза из наших великих людей?» —

восклицает Стендаль. То же самое говорит он и в 1823 году, в своей книге «Расин и Шекспир». Стиль классицизма казался Стендалю характерным для чопорного двора Людовика XIV, — отсюда противопоставление его Генриху IV.

Стр. 57. Миланский герцог, о котором говорит Стендаль, — Лодовико Сфорца, по прозванию Моро (1451—1508). Союзник вторгшегося в Италию Карла VIII, Сфорца вскоре изменил ему. Людовик XII, вступивший на престол после смерти Карла VIII, завоевал Милан, и Лодовико Сфорца при попытке вернуть свое герцогство был взят в плен и заключен в крепости Лош, в Турени, где и умер.

Стр. 58. Сюжет, намеченный здесь в нескольких строках (встреча принца крови в провинциальном городке), подробнее был развит Стендалем через четырнадцать лет в «Красном и Черном» (глава XVIII).

— Великий канцлер (archichancelier de l'État) — Талейран. Однако, «услуги» Наполеону, о которых говорит Стендаль, Талейран оказывал не в этой должности, а в придворном звании главного камергера (grand chambellan).

— Пуссен умер в Риме в 1665 году.

Стр. 59. На собственном экземпляре сочинений Фенелона (изд. Briand, Paris, 1810, т. X) Стендаль отметил страницы, на которые он здесь ссылается. Вот эти замечательные строки: Стр. 85: «Кавалер де Люксамбур сообщает мне... что вы слишком с ним вежливы. Но бойтесь исправиться от этого: вы не смогли бы выказывать слишком много почтения и уважения к нему; однако следует избегать некоторой церемонности, натянутости и серьезности, которые могли бы его стеснять. Необходима легкая и умеренная игривость, почтительная — даже искательная, но с непринужденным видом; именно такой тон надо уловить». К этим словам Стендаль делает приписку на полях: «Способ вести себя в свете при монархии, по отношению к принцу крови»... Стр. 89: «Правда, главное... это исполнять свой долг; но нужно также... заботиться и о своей карьере: вы никогда в ней не преуспеете, если не научитесь умелому поведению с высокопоставленными лицами... Это необходимо... не ради тщеславия или честолюбия, но чтобы выполнять обязанности вашего положения и поддерживать семью... Не слишком ухаживая за влиятельными особами, все же можно поддерживать знакомство с ними и пользоваться всяким подходящим случаем, чтобы понравиться им»... На полях Стендаль записал: «Вот что необходимо при монархии». Стр. 110: «Вы привыкли к жизни простой, удобной, свободной и приятной благодаря дружбе окружающих вас людей: эта приятная жизнь вас портит. В свете нужно приучать себя к умственным трудам, как в походе к трудам физическим. Чем больше вы будете откладывать эту работу для вступления вашего в свет, тем более станет она для вас тягостной и почти невозможной. Вы рискуете очень мало преуспеть в ней при наступлении определенного возраста». На полях Стендаль записал: «Браависсимо по содержанию». В другом месте того же тома имеется следующая запись: «Превосходное изображение монархического духа для примечаний к Монтескье, стр. 85, 89, 110 и всюду в советах маркизу Фенелону. Необходимость монархического раболепства обнаруживается с тем большей яркостью, что повидимому у племянника (к которому обращены советы Фенелона. *Б. Р.*) был характер менее всего пригодный для ремесла льстеца, как у Доминика».

— Говоря о «патриотизме и настоящем величии русских», Стендаль имеет в виду кампанию 1812 года и пожар Москвы. В то время пожар Москвы рассматривали как результат поджога, произведенного графом Растопчиным с целью лишить французов квартир и сохранявшегося

в Москве провианта. В этом поджоге, а также в почти поголовном бегстве населения из Москвы, видели акт самопожертвования и героизма. Тем же объясняется примечание 3 к стр. 210.

Стр. 59. В Аспахе Стендаль мог быть лишь в апреле 1809 или в январе 1810 года, проездом через Баварию по пути в Вену или обратно.

— Мысль о том, что только русские могут дать независимость Италии, была распространена среди итальянских патриотов после падения Наполеона; она нашла свой отклик и у Стендаля.

— Стендаль имеет в виду брошюру Сея «De l'Angleterre et des Anglais», Париж, 1815.

— Лорд Брум (1778—1868)—английский политический деятель либерал и выдающийся оратор.

Стр. 60. Стихотворная цитата — из басни Лафонтена «Les oreilles du lièvre» (V, IV).

— К*** и Д*** — роялистские органы «Quotidienne» и «Journal des Débats». Как и предвидел Стендаль, «Journal des Débats» обвинил его книгу в том, что она оскорбляет как «законы здоровой политики», так и «правила здоровой морали». «Quotidienne» на книгу Стендаля не откликнулся.

— Здесь перечислены журналы весьма различных направлений: «Mercure» — орган либеральной оппозиции, «Journal des Débats» — орган умеренного роялизма, «Quotidienne», благодаря своему роялистскому фанатизму получивший прозвище «Кровавая монахиня» (персонаж романа Льюиса «Монах»). — Напомним, что процесс Риу происходил в апреле 1817 года. Это примечание, напечатанное в первом издании, исчезло в издании 1825 года и снова появилось в издании 1831 года. В издании 1825 года вместо него было напечатано следующее: «Я уничтожаю длинное примечание, которое было помещено здесь издателем из осторожности. В 1817 году я нашел приют в Италии и ни за что на свете не хотел бы возвратиться в Париж и подвергнуться судебным преследованиям. Никому неизвестный, без друзей, без покровителей, я тотчас же проиграл бы процесс! Находясь в то время в прекрасной глуши Тосканы (Стендаль в то время жил в Милане. *Б. Р.*), я забывал людей и их несправедливости и думал лишь о Леонардо да Винчи и Микеланджело. Эта книга — плод десятилетней жизни в Италии (Стендаль прожил там лишь три года, 1814—1817. *Б. Р.*), и некоторые места ее написаны в порыве восторга, но все с полной искренностью. Каждая из глав, посвященных тому или иному художнику, была написана в городе, где он родился, и перед его картинами. В 1815 году я не принял ни одного рекомендательного письма. Я всегда один смотрел произведения великих художников и не хотел, чтобы мне докучали местным патриотизмом, — он охладил бы мои восторги.

«Если бы теперь я писал эту книгу заново, стиль был бы гораздо менее темным и гораздо более понятным. Я бы с большей ловкостью охранял пути наступления критики. Почти всегда на меня нападали, вкладывая в мои уста то, о чем я и не думал.

«В то время, когда я печатал эту книгу, самое важное было — не подвергнуться доносу; взятие Флоренции в 1530 году слишком уж походило на покорение Парижа в 1815-м. Но мог ли я обойти молчанием одно из наиболее характерных мест в биографии Микеланджело (см. стр. 317—319), - я, главной целью которого всегда было показать, как шедевры художника являются плодом его натуры?

«Edinburgh Review», «Antologia» во Флоренции и «Biblioteca Italiana» Милане обсудили изложенные мною мысли об *идеале красоты*. Журналы

эти рецензировали книгу в серьезных статьях, парижские журналы даже не дали себе труда прочесть ее.

«Впрочем, общественный разум начинает немного превышать уровень журналов. Еще один шаг, и публика станет презирать партийный дух, царящий в Институте и заставляющий избирать никому неизвестных лиц вместо Ораса Верне. Еще одна-две выставки и наши художники перестанут воображать, что они написали картину, *наспех* замарав полотно и обеспечив себя двумя десятками хвалебных статей во влиятельных журналах. *Шарлатанство* в искусствах еще опаснее, чем в литературе. Причина в том, что чрезмерно расхваленная дурная книга забывается, а дурные картины остаются в Люксембургской галлерее, чтобы мозолить нам глаза Но в наш век справедливость быстро движется вперед. Людей, слывших великими живописцами, хвалить которых мне советовали в 1817 году, когда я печатал эту работу, в 1825 году едва считают художниками». Орас Верне, о котором упоминает Стендаль, был лично знаком ему. В 1825 году он дважды выставлял свою кандидатуру в Académie des Beaux Arts. 12 февраля вместо него был избран Тевенен, 25 июня — Энгр. О. Верне был избран в следующем 1826 году.

Стр. 63. «Io, che per nessun...» — «Я, писавший лишь по той причине, что печальное мое время не позволяло мне действовать».

Стр. 64. «Non v'accorgete voi...» — «Разве не замечаете вы, что мы — червяки, рожденные для того, чтобы из нас образовалась ангельская бабочка?». Ангельской бабочкой Данте называет душу человека.

— «Historiis, auro, forma...» — «По изображенным событиям, по золоту, красоте и качеству картин назови этот храм Марка гордостью церквей».

Стр. 66. Графиня Матильда — маркграфиня Тосканская (1076—1115), игравшая крупную роль в борьбе пап с императорами.

— Работа д'Аженкура, на которую ссылается Стендаль, озаглавлена, «Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVI», Париж, 6 томов, 1811 — 1823.

Стр. 69. Книга Норт-Дугласа озаглавлена: «An Essay on several points of resemblance between the ancient and modern Greeks».

Стр. 71. Цитата заимствована из «Писем об Италии» Шарля Де Броса (изд. VII, 1800 года, т. II, стр. 16).

Стр. 72. В течение трех лет, предшествовавших появлению в печати «Истории живописи в Италии», Стендаль жил в Милане, и за все это время провел в Тоскане, вероятно, не более трех недель.

Стр. 73 Стихотворная цитата — из «Божественной комедии» («Рай», песнь XV): «Флоренция, окруженная своими древними стенами... (пребывала в мире, воздержная и стыдливая)».

Стр. 75. Биографический словарь, издававшийся Луи-Габриелем Мишо с 1810 по 1828 год под названием «Biographie universelle ancienne et moderne», составлен был в крайне реакционном духе, что и вызывало негодование Стендаля. Статья о Чимабуэ в «Биографии Мишо» написана Леонаром.

Стр. 76. «Большая современная школа» — школа Давида.

Стр. 77. Стихотворная цитата — из пьесы Бурсо «Ésope à la cour» («Эзоп при дворе», действие III, явление X). Это стих из басни, которую в пьесе рассказывает Эзоп. Стендаль, цитируя эти слова, перефразирует их. В подлиннике сказано:

Sans moi qui ne suis rien
Tu serois encor moins

(«Без меня, который — ничто, ты был бы еще меньше»).

Стр. 79. Слова «Красота в искусстве есть выражение добродетелей общества» представляют собою дальнейшее развитие формулы, высказанной Бональдом в «Mercure» от X (1800) года (№ XLI): «Литература есть выражение общества». Изречение Бональда получило широкую известность в первые же годы XIX столетия. Подробное объяснение и социологическое обоснование формулы Стендаля см. ниже, в книгах, трактующих об «идеале прекрасного».

Стр. 80. «На одном кусочке можно было видеть изваянный (нарисованный)...» В тексте Ристоро, на которого ссылается Стендаль, значится: scolpito — «изваянный». Второй вариант перевода, предложенный Стендалем, — «нарисованный» — явно невозможен.

Стр. 82. Сочинение Дзанетти озаглавлено: Della Pittura veneziana (1771)

Стр. 83. Ланци, у которого Стендаль заимствует сведения об употреблении золота на картинах, говорит, однако, что оно было изгнано из употребления в начале XV-го, а не XVI века.

Стр. 84. «Г-н Деви» (Davy, 1778—1829) — английский химик.

Стр. 86. Ротру (1609 — 1650) — французский драматург, один из создателей классического театра XVII века. Владислав (Ladislas) — герой его трагикомедии «Венцеслав» («Venceslas», 1647).

— Ипполит и Ахилл — герои трагедии Расина «Федра».

— Цинна — герой трагедии Корнеля «Цинна».

— Оросман — герой трагедии Вольтера «Заира» (1732).

— Баязет — герой трагедии Расина «Баязет».

— Готспор — персонаж хроники Шекспира «Генрих IV».

— Сопоставления живописцев с поэтами в XVII веке были очень распространены, а сравнение Микеланджело с Корнелем Стендаль мог найти, в частности, у Дюбоса («Réflexions sur la Poésie et sur la Peinture», 1770, т. II, стр. 48).

— Мармонтель (1723 — 1799) — французский писатель, которого за его житейскую ловкость и неспособность к сильным переживаниям Стендаль называл «иезуитом» и «подлинным академиком». Чтобы приспособить «Венцеслава» Ротру к условиям французского театра XVIII века, Мармонтель переделал последние сцены пьесы согласно правилам классической поэтики, превратив трагикомедию в трагедию.

— Стендаль утверждал, что борьба романтизма против классицизма является одним из проявлений борьбы либерализма против старого режима. Все примечание к этой странице носит характер резкой литературно-политической полемики.

Стр. 87. Жофруа (1743 — 1814) — французский фельетонист и критик эпохи Империи. В своей борьбе против буржуазного «просвещения» XVIII века Жофруа подвергал критике трагедии Вольтера и превозносил Расина. Лагарп как типичный представитель классицизма считал Расина величайшим из всех трагических поэтов.

— «Самый увлекательный из французских прозаиков» — Ж.-Ж. Руссо, родоначальник «чувства природы» во французской литературе XVIII века.

— Английская цитата — из трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» (действие II, явление II). В трагедии слова эти относятся к Клеопатре; обращая их к природе, Стендаль слегка изменил цитату (заменив her в первой строке через it, во второй — через its).

— Комедии «Гасильник» («L'Éteignoir»), насколько известно, в репертуаре французского театра не существует. Очевидно, цитата

взята из собственной незаконченной комедии Стендаля «Летелье», которую он одно время предполагал назвать «L'Eteignoir» (в наброске от августа 1816 года).

Стр. 87. Дитрих — немецкий живописец (1712 — 1784), картины которого Стендаль мог видеть в Вене и особенно в Дрездене.

— Дюпати — автор знаменитых «Писем об Италии» (Lettres sur l'Italie, 1788, 2 тома).

Стр. 88. «Дух христианства содействует счастью народов...» — Стендаль имеет в виду книгу Шатобриана «Дух христианства», где автор пытается, между прочим, доказать практическую необходимость и пользу христианства для общественной жизни.

— Гиббон (1737 — 1794) — английский историк, автор знаменитого труда: «The History of the Decline and Fall of Roman Empire» (1782 — 1788).

— Стендаль имеет в виду книгу Мосгейма, переведенную на английский язык под названием: «An Ecclesiastical History ancient and modern» (Лондон, 1765 — 1768, 2 тома).

— Во время ста дней выборы в палату происходили не в апреле, а в мае. Первые выборы во время второй Реставрации происходили действительно в августе.

— «Дидона» — картина Герена, выставленная в Салоне 1817 года. Картина Лежена, наполеоновского генерала и живописца-любителя, изображала стычку между французским и испанским отрядом; она имела успех в Салоне 1817 года благодаря реализму своего исполнения.

— Ланкастерская школа — метод взаимного обучения, при котором лучшие ученики являются помощниками учителя и отчасти выполняют его функции. В 1815 году книга Ланкастера, излагающая его метод, была переведена на французский язык под названием: «Système anglais d'instruction».

Стр. 89. Рамо (1683 — 1764) — французский композитор, оказавший своими операми и теоретическими сочинениями большое влияние на развитие французской музыки. Но его произведения вскоре потеряли свое музыкальное значение и после Глюка, Моцарта и Россини сохранили лишь исторический интерес. — Гез Бальзак (1594—1654) и Вуатюр (1598—1648) — французские писатели, пользовавшиеся большой славой у своих современников, но уже к концу столетия утратившие свое былое художественное значение.

— Мадмуазель Рокур — трагическая актриса, умершая 15 января 1815 года. Священник церкви св. Роха отказался выполнять религиозные обряды над ее телом и запер дверь церкви перед похоронной процессией; дверь была взломана возмущенной толпой.

Стр. 90. Клотен — герой драмы Шекспира «Цимбелин».

— Прадон (1632—1698) французский драматург и соперник Расина, в XVIII веке служивший примером поэтической бездарности.

— Рюльер (1735 — 1791) — французский поэт и историк. Никакой «Поэтики» среди произведений Рюльера не имеется. Стендаль, очевидно, имеет в виду его поэму «Discours en vers sur les Disputes», в которой автор, констатируя разницу вкусов в зависимости от стран и эпох, говорит об относительности вкусов и о бессмысленности всяких споров по этим вопросам. С поэмой Рюльера Стендаль мог познакомиться по «Философскому словарю» Вольтера, перепечатавшего это произведение в статье «Dispute».

— Гримм (1723 — 1807) — автор или, вернее, редактор «Correspondance littéraire» (1753—1790), которая представляла собою нечто в роде рукописного журнала, осведомлявшего подписчиков о литературном движении в Париже. «Correspondance littéraire» была издана в 1812—1813 годах в шестнадцати томах.

Стр. 90. Цитата из Эльфингстона заимствована из рецензии о его книге, помещенной в «Edinburgh Review» (№ 50, стр. 431—433).

Стр. 92. Мысль о том, что женская красота непременно связана с впечатлением *слабости*, была распространена уже в XVIII веке. Физиологическое обоснование этого Стендаль мог найти у Кабаниса («Rapports du physique et du moral de l'homme», 1802, т. I, стр. 548 и сл.) Английский философ Эдмонд Берк в своей книге «О возвышенном и прекрасном» («Philosophical Inquiry into the origin of our ideas on the Sublime and Beautiful». 1756, ч. III, гл. XVI) утверждает, что всякая красота вообще, в том числе красота деревьев и животных, должна производить впечатление слабости и даже хрупкости. С этим мнением и полемизирует Стендаль.

Стр. 93. Классическая поэтика XVIII века рассматривала Библию с точки зрения чисто эстетической как образец поэзии первобытных народов. Стендаль, страстный противник религии, обращает внимание читателя на малопоучительное содержание этой поэзии. В рукописи первоначально стояло: «Измените стиль библии — и все взглянут с *отвращением* на ее поэмы». Затем «с отвращением» было заменено словами «с удивлением».

— Стендаль считает создание английского Библейского общества мерой борьбы против Наполеона и либеральных идей. Согласно закону механики, силой противодействия Наполеону он измеряет силу его могущества.

— Фалерии — город древней Италии. Когда римский полководец Камилл осадил город, местный школьный учитель вывел детей фалерских граждан к римлянам и предложил Камиллу взять их в качестве заложников. Но Камилл отослал детей обратно, велев им во время всего пути бить своего учителя. Этот эпизод послужил сюжетом для картины Пуссена.

— Фабриций (III век до н. э.) — древнеримский политический деятель. Во время войны Рима с царем Пирром врач последнего предложил Фабрицию, командовавшему римским войском, отравить царя, но Фабриций отверг это предложение и сообщил о нем Пирру.

— Фабии — римская патрицианская фамилия. Во время войны с веями (I век до н. э.) Фабии приняли на себя защиту Рима от неприятеля, укрепились в числе 306 человек (с 400 клиентов) на берегах Кремеры и в течение двух лет выдерживали натиск веев, пока не были перебиты, попав в засаду.

— «Г-н де Ш.» — Шатобриан. Стендаль имеет в виду его «Дух христианства».

— «Первосвященник Иоад, умерщвляющий Гофолию во время богослужения» — сюжет трагедии Расина «Гофолия», заимствованный из библейской истории.

Стр. 94. Регул (III век до н. э.) — римский полководец. Захваченный в плен карфагенянами, он был отпущен ими в Рим с тем, чтобы передать их предложение мира, но в случае отказа он должен был снова вернуться в плен. Отговорив своих сограждан соглашаться на предло-

жение неприятеля, Регул вернулся в Карфаген, где и был мучительно казнен (страшные пытки, которым будто бы он был подвергнут, — позднейшая легенда, в эпоху Стендаля считавшаяся исторически достоверной).

Стр. 94. Беркен (1749—1791) — французский писатель, известный своими произведениями для детей; свое прозвище он получил от названия одной своей книги: «Друг детей».

— Александр Македонский получил письмо, извещавшее его о том, что его врач Филипп подкуплен Дарием и намеревается его отравить. Александр, веря в дружбу Филиппа, выпил приготовленное им лекарство, вручая ему в это мгновение полученное им письмо.

Стр. 95. Цитата заимствована из «Correspondance litteraire» Гримма, но воспроизведена очень неточно. В печатном экземпляре своей книги («экземпляр Дусе») Стендаль делает приписку, продолжающую все ту же борьбу против религиозных сюжетов в живописи: «Что более трогательно в живописи? Изображение Регула, возвращающегося в Карфаген, Каппони, разрывающего постыдный трактат, предложенный Карлом VIII,[1] Наполеона, со скрещенными руками приближающегося к первому роялистскому авангарду у Визиля,[2] — или, с другой стороны, картины мучения святого Лаврентия, святого Франциска-Ксаверия, воскрешающего ребенка японца (работы Тьярини), пира в Кане (Паоло Веронезе), Иисуса, идущего на казнь и падающего под тяжестью своего креста (Spasimo Рафаэля)? Не думаю, чтобы можно было искренно возражать против этого аргумента, но из желания хорошего повышения по службе отлично можно сочинить толстый том, написанный хорошим стилем и легко читаемый, а главное гораздо более ученый, чем настоящая работа. Прочтите и обдумайте жизнь доктора Битти, написанную его лучшим другом». Стендаль имеет в виду книгу: «An account of the life and writings of James Beattie», London, 2 тома, 1806. Битти принадлежит трактат «Об очевидности христианства».

— Слова о «либерализме первых Медичи» нужно понимать в ироническом смысле. Стендаль очевидно имеет в виду Робертсона, прославлявшего Медичи как покровителей искусства. Впрочем, эти прославления были характерны для всего XVIII века, с его теорией просвещенного абсолютизма и процветания искусств под властью «монархов-покровителей».

Стр. 96. «Не для того, чтобы просить их слушать эпиграммы» — намек на литературные занятия Людовика XVIII, обладавшего большим авторским тщеславием.

— «Жизнь Вольсея» — сочинение Джона Голта («The life and administration of cardinal Wolsey». Лондон, 1812).

---

[1] Французский король Карл VIII, гостеприимно встреченный Флоренцией, вступив с войском в город, требовал полного его подчинения и большой контрибуции. Пьеро Каппони, один из флорентийских представителей, избранных для переговоров с французами, возмущенный чрезмерными требованиями короля, разорвал перед ним проект договора и сказал: «Трубите в ваши трубы (сигнал наступления), а мы ударим в набат» (1494). Эти слова побудили короля пойти на уступки.

[2] По возвращении с острова Эльбы Наполеон с небольшим эскортом встретил неподалеку от селения Визиль отряд, которому поручено было задержать его. Подойдя к отряду на небольшое расстояние, Наполеон распахнул свою шинель и сказал: «Если есть среди вас солдат, который хочет убить своего императора, он может это сделать сейчас». Солдаты закричали: «Да здравствует император!»

— Пали — профессор богословия Кембриджского университета; его сочинение было переведено в 1817 году на французский язык под заглавием: «Elements de morale et de politique».

— История графа Уголино — одно из наиболее знаменитых мест «Божественной комедии» Данте («Ад», песнь 33).

Стр. 100. «Uccello» по-итальянски значит «птица».

— «Чтобы стать великим живописцем, Гиберти недоставало только колорита». — Ланци, у которого Стендаль заимствовал эти строки, высказывал такое суждение о Мазолино. Стендаль, плохо поняв или поторопившись, относит эти слова к Гиберти.

Стр. 101. «Зачумленные в Яффе» — картина Гро, имеющая сюжетом известный эпизод из истории египетской экспедиции Наполеона. Примечание Стендаля к этим словам имело целью «обезопасить» их в политическом отношении.

Стр. 102. Перевод эпитафии Мазаччо: «Если кто-либо пожелает узнать мой памятник или мое имя, то памятник мой — храм, а имя — капелла: я умер, потому что природа мне завидовала, и вместе со мной умерло искусство моей кисти, нужда и желание». Эпитафия Рена: «Если ищешь памятника, оглянись». Эпитафия Рафаэля: «Здесь покоится Рафаэль; при его жизни великая праматерь сущего боялась быть побежденной, а с его смертью боялась умереть».

Стр. 103. «Знаменитый полководец» — очевидно Наполеон, как явствует из слов «Ваше величество», с которыми к нему обращается владелец картины.

— «Видение Иезекиила»—картина Рафаэля (Палаццо Питти). «Тайная вечеря» Тициана находится в Венеции, в соборе Сан-Джорджо Маджоре.

— Стендаль имеет в виду ораторию Гайдна «Сотворение мира» (1809). Боккерини (1740—1806) — итальянский композитор, которого благодаря несколько меланхолическому характеру его музыки часто противопоставляли Гайдну.

Стр. 105. «Замечания об «Итальянском» и «Французском» воздухе конечно, — иронического характера. Это насмешка над колоритом французской школы Давида.

Стр. 107. «Спинелло Лаурентн» — явная ошибка. Возможно, что это опечатка вместо «Спинелло Аретино», но возможно также, что после «Спинелло» Стендаль хотел написать: «Пьетро Лоренцетти», который, по сообщению Ланци, подписывался «Petrus Laurentii».

Стр. 108. Анекдоты о Фра Филиппо Липпи Стендаль заимствует у Вазари, но в то время как у итальянского биографа XVI века Филиппо изображен натурой грубо-чувственной, Стендаль делает из него страстного и почти сентиментального мечтателя. Некоторые подробности следующих ниже анекдотов выдуманы самим Стендалем.

Стр. 110. «De omni scientia artis pingendi» — «Наука об искусстве живописи».

— «Accipe semen fini...» — «Возьми льняное семя и высуши его в сосуде над огнем без воды... Вместе с этим маслом разотри киноварь на камне без воды и пиши на досках, которые хочешь расписать, и высуши на солнце; затем вновь напиши и высуши... Возьми краски, которыми хочешь писать, и разотри их тщательно с льняным маслом без воды; и составь смесь для лиц и для одежд, как прежде составлял с водой, и меняй краски в зависимости от того, пишешь ли зверей, или птиц, или древесную листву».

Стр. 111. Князь Кауниц (1711 — 1794) — австрийский государственный деятель и дипломат, покровительствовавший искусствам; ему обязаны своим возникновением венские школы изящных искусств и гравирования.

— «Quod in imaginibus diuturnum...» — «В изображениях людей это слишком долго и скучно».

Стр. 112. Луи Дютан — автор сочинения «Recherches sur l'origine des découvertes attribuées aux modernes», 1766.

— Отсылая читателя к главе о «Неаполитанской школе» Стендаль, очевидно, имел в виду третий, ненаписанный том своей «Истории живописи в Италии».

— В эпоху, когда общеевропейским научным языком был латинский, авторы работ на латинском языке латинизировали и свое имя, присоединяя к нему окончание us. Отсюда и презрительное название, дававшееся педантам: «ученый с именем на us».

— «Идеология» — здесь наука об «идеях», формулированная и названная этим именем французским философом Дестютом де Траси. Это — буржуазно-материалистическое учение о психике и познании, являвшееся, с точки зрения его последователей, основой всякой науки вообще. Стендаль был страстным поклонником «идеологии».

Стр. 114. История главы XXVIII довольно любопытна и знаменательна. Ланци, которого использовал здесь Стендаль, ссылается на Менгса. Обратившись к Менгсу, Стендаль нашел у него мысль, которую и включил в эту главу, однако, несколько исказив ее. Менгс (Lettre à M. Ponz) говорит о Гирландайо как об изобретателе *линейной* перспективы; Стендаль приписывает этому живописцу открытие *воздушной* перспективы и отводит ему слишком большое место в развитии живописи: Корреджо, Пуссен и др. оказываются его учениками.

— «После глаз». Стендаль хочет сказать, что чисто-физическое, зрительное наслаждение, получаемое от гармонии красок, является главной причиной превосходства живописи над скульптурой, а «очарование далей» есть лишь вторая причина этого превосходства.

Стр. 115. «Quis enim modus adsit amori?» — «Для любви найдется ли мера?» Вергилий, «Буколики». 11,68.

— «O debolezza dell'uom, o natura nostra mortale» — «О, несовершенство человека, о, смертная наша природа». Здесь Стендаль повторяет старинный мотив, получивший особенное развитие во второй половине XVIII и в начале XIX века, когда вошло в моду ставить «наслаждения воображения» выше реальных жизненных наслаждений. Мотив этот в эстетике Стендаля играет весьма существенную роль.

Стр. 116. «Ove voi me, di numerar gia lasso, rapite?» «Куда вы увлекаете меня, уже уставшего перечислять?» («Освобожденный Иерусалим» Тассо).

Стр. 118. О перенесении фрески Бартоломео рассказывает Ланци основываясь на рукописном путеводителе по Ареццо. Стендаль, приехавший в Италию впервые в 1800 году, не мог, конечно, присутствовать при этой операции, производившейся в 1794 году.

— Рокко — это личное имя: фамильное, опущенное Стендалем, имя — Цоппа.

— «Scimia della natura» — «обезьяна природы».

Стр. 119. Слова Апеллеса передает Плиний, цитируемый у Ланци (IV,190), откуда и заимствует их Стендаль.

Стр. 120. Биография Джона Нокса появилась не в 1810, а 1811 году.

Стр. 122. Страницы из «Логики» Траси, на которые ссылается Стендаль, представляют собою резюме этого произведения. Здесь автор указывает читателю способ, каким можно избежать заблуждений и прийти к некоторым несомненным истинам.

— Стихотворная цитата — из поэмы Лафонтена «Адонис».

— «Первое впечатление от красоты — всегда легкий страх». Это и дальнейшие рассуждения на первый взгляд могут показаться непонятными. Красота, именно античная красота, является, по мнению Стендаля, выражением большой физической силы и отваги. Эта физическая сила и отвага были добродетелью античного общества. Хорошие манеры сопряжены с любезностью, а улыбка и любезность обращения удаляют идею страха, внушаемого впечатлением большой физической силы. При любезных манерах красивого человека кажется, что физическая сила, страшная для всех остальных, по отношению к зрителю — дружественна, т. е. «добродетель» делает исключение лишь для созерцающего субъекта. Созерцание этой дружественной силы дает величайшее наслаждение и производит впечатление, которое Стендаль называет «la grâce sublme».

Стр. 123. «Фрате» (брат) итальянцы называют художника Фра Бартоломео.

— Цитата из Тассо чрезвычайно искажена. Повидимому, в ней нужно видеть воспоминание следующих строк «Освобожденного Иерусалима»:

In queste voci languide risuona
Un non so che di flebile e soave
(Песнь XII).

(«В этих томных звуках было что-то трогательное и нежное»). Текст, приводимый Стендалем, означает: «В ней было что-то трогательное и нежное».

Стр. 124. Смысл главы XXXIII не совсем ясен. Очевидно, «мораль» приводимой басни заключается в том, что художник должен любить прекрасное ради него самого, а не ради похвал своих современников. При таком понимании обнаруживается связь между этой главой и следующей.

— Дюкло (1704 — 1772) — французский историк и писатель, автор «Путешествия в Италию», «Опытов о нравах» и т. п. Дюкло как психологический и социальный тип, всегда интересовал Стендаля. В 1805 году в своем дневнике он писал о «сухих книгах, как книга Дюкло». В письме от 3 декабря 1807 года мы читает: «До какого безумия доходил мой предрассудок против того, что я называл холодными людьми; это доходило... до презрения к Дюкло». Наконец, наиболее характерная фраза, заимствованная из «Характеров и анекдотов» Шамфора и приведенная Стендалем в его книге: «Рим, Неаполь и Флоренция», поясняет его отношение к Дюкло: «Я ничуть не беспокоюсь о вашем счастье, — говорила г-жа де*** милому Дюкло; — кусок хлеба, кусок сыра и какая-нибудь первая встречная женщина — и вот вы счастливы». — «Согласится ли читатель на такое счастье, — прибавляет Стендаль, или он предпочтет страстное и неразумное несчастье Руссо и лорда Байрона?».

Стр. 125. «This guest of summer...» — «Этот летний гость, ютящийся в храмах стриж показывает нам своим милым гнездом, что небеса здесь дышат сладостным радушием... Я замечал, что там, где эти птицы охотнее всего селятся и плодятся, воздух бывает чист». В своем дневнике, в записи 1805 года, Стендаль называет эти стихи «одним из самых божественных мест у этого великого человека».

Стр. 125. М-ль де Леспинас (1732 — 1776) известна в истории французского «просвещения» своим салоном, где собирались выдающиеся деятели литературы и философии XVIII века. Стендаль имеет в виду ее полные страсти письма к своему возлюбленному графу Гиберу, которые были опубликованы в 1809 году.

— Колардо (1732 — 1776) — французский поэт XVIII века, славившийся изяществом своей версификации, но совершенно неспособный к сильной страсти и энергии выражения. Его «Chefs d'oeuvre» в первой четверти XIX века переиздавались несколько раз (1810, 1811 и т. д.).

Стр. 126. Для француза начала XIX века Вашингтон представлялся образцом гражданских добродетелей, человеком совершенно свободным от всяких человеческих страстей. Такое представление о нем, сложившееся под влиянием «Мемуаров» Франклина, конечно, не могло вызвать больших симпатий к Вашингтону со стороны романтиков.

— Шарет (1763 — 1796) — один из самых жестоких главарей вандейцев. В начале Революции в 1790 году он эмигрировал в Кобленц, где находились бежавшие из Франции принцы крови. Не ужившись с двором и не сумев подчиняться требованиям придворного этикета и светских манер, он вернулся на родину, где в 1793 году был избран предводителем восставшими крестьянами.

Стр. 127. Вертер и Альберт — герои романа Гете «Страдания молодого Вертера». В своей незаконченной «Жизни Джорджоне» Стендаль подробнее излагает свое впечатление от «Концерта» (картины, в то время находившейся в Париже): «Это гений, тщетно старающийся заставить посредственность почувствовать возвышенную музыку. Это изумление, которое вызывает у посредственности пыл гения. Рядом с этими двумя лицами, полными возвышенной экспрессии, — красивый молодой человек в берете с белым султаном. Он только вступает в жизнь и не обладает еще достаточным опытом, чтобы понять монаха, который играет на фортепиано: «Deh! Signore!» и т. д. (Чимароза, «Тайный брак»).

Стр. 128. «Жестокие сердечные раны», бальзамом от которых явилась работа над «Историей живописи в Италии», — смерть г-жи Дарю (Александрины Пти в «Анри Брюларе») и, через некоторое время, измена Анджелы Пьетрагруа.

— Рассуждения о нервном флюиде заимствованы из сочинения Кабаниса («Rapports du physique et du moral de l'homme»). Формулированный Кабанисом закон оказал значительное влияние на построение художественных теорий Стендаля.

Стр. 129. «La terra molle e cieta edilettosa...» «Страна нежная, веселая и счастливая производит подобных себе жителей» («Освобожденный Иерусалим» Тассо).

Стр. 130. Повидимому, Стендаль имеет в виду портрет г-жи Б., работы Полена Герена, выставленный в Салоне 1817 года.

Стр. 132. Эпиграф к книге III: «Ненавижу непосвященную чернь» — цитата из оды Горация «К хору девушек и мальчиков» (книга III, ода 1).

— Замка Винчи в действительности никогда не существовало. Аморетти («Memorie storiche sulla Vita gli studi e le opere di Lionardo da Vinci», Милан, 1804), у которого Стендаль заимствовал сведения о месте рождения Леонардо, говорит о Castello Vinci — название деревни, которое Стендаль принял за название фамильного замка. Поездки на родину Винчи Стендаль никогда не совершал.

— «... Он вносил эти свойства... в поэзию, в идеологию...» Стендаль,

переведя этот абзац из Ланци, допустил, однако, весьма характерную вольность: «гидростатику» итальянского оригинала он заменил «идеологией».

Стр. 133. Стихотворная цитата — из басни Лафонтена: «Два плута и талисман» (книга X, басня 13).

— Имя гравера рисунков Леонардо Стендалем не указано.

— Определение комического заимствовано Стендалем у Гоббса. Подробнее оно развито в «Расине и Шекспире».

Стр. 137. Стендаль неточно перевел цитату, найденную им у Аморетти. Этот последний приводит слова Леонардо: «*Я вновь* принялся за работу над статуей 23 апреля 1490 года».

— Стендаль плохо прочел Аморетти: у итальянского ученого говорится о стихах, написанных *в честь* Чечилии Галеранп, а не ею самой; автором стихов был Беллинчоне.

— «Havendo S-or mio...» — После того как, славнейший синьор мой, вы увидели и осмотрели достаточным образом опыты тех, кто считает себя мастерами и строителями военных орудий, — поскольку вышеназванные орудия ни по своей конструкции, ни по действию ничем не отличаются от обычно употребляемых, я попытаюсь, не нанося никому ущерба, изложить вашему превосходительству то, что знаю, открыв ему свои тайны; а пока сообщаю здесь вкратце то, что покажу ему, когда он того пожелает, и надеюсь что не без успеха.

«I. Я знаю способ строить очень легкие мосты, которые без труда можно переносить с места на место и с помощью их преследовать неприятеля, а иногда и бежать от него; и другие еще мосты, прочные и не поддающиеся действию огня и оружия, которые можно легко и удобно наводить и снимать. А также знаю способы поджигать и разрушать неприятельские мосты.

«II. Я знаю, как при осаде крепости удалить воду из рвов и строить бесконечно разнообразные мосты с лестницами и другие машины, необходимые для такого предприятия.

«III. Могу также, в случае, если при осаде города бомбардировка невозможна из-за высоты валов или городских укреплений, разрушить всякую цитадель или другое укрепление, если они не построены на камне.

«IV. Знаю также способ изготовлять удобные и легкие для передвижения бомбарды и метать из них мелкие камни, подобно буре, и дымом от них наводить великий страх на врага и причинять ему урон и смятение.

«V. Знаю также способ перевозки по скрытым и кривым траншеям и путям без всякого шума, чтобы достигнуть определенного [места], если нужно проходить под рвами или какой-нибудь рекой.

«VI. Также делаю крытые и неразрушимые повозки; проникая в толпу неприятеля со своей артиллерией, они ломают его ряды, какова бы ни была их численность; и вслед за ними может итти пехота почти невредимо и без всякого затруднения.

«VII. В случае надобности могу соорудить также бомбарды, мортиры и пассаволанты прекраснейшей и пригодной формы, неизвестные в нашем употреблении.

«VIII. Там, где стрельба из бомбард окажется бесполезной, могу соорудить катапульты, баллисты и другие машины чудесного действия, неизвестные в обычной практике; словом, в зависимости от тех или иных условий, могу соорудить разнообразнейшие наступательные орудия.

«IX. А если случится [войне] быть на море, я знаю способ, как изготовить множество полезнейших наступательных и оборонительных

орудий, и суда, которые смогут выдерживать пальбу из самых больших бомбард, и порох и дым.

«X. Думаю, что в мирное время я не хуже других могу работать по архитектуре, по постройке общественных и частных зданий и проводить воду из одного места в другое.

«Также и по скульптуре могу производить работы из мрамора, и из бронзы, и из глины; также и в живописи—что бы то ни было, не хуже кого-либо другого, кто бы он ни был.

«Еще могу изготовить бронзового коня, который будет бессмертной славой и вечным почетом господину отцу вашему блаженной памяти и славному дому Сфорца.

«И если что-либо из вышеизложенного покажется кому-либо невозможным и невыполнимым, я готов произвести опыты в вашем парке или в другом месте, где угодно будет вашему превосходительству, коего смиреннейшим слугой пребываю, и т. д.»

Стр. 138. В Амброзианской библиотеке Милана находится не тридцать томов рукописей Леонардо, как утверждает Стендаль, а всего лишь тринадцать, как указывает Аморетти.

— По Кампоформийскому договору многие сокровища итальянских музеев и библиотек в качестве военной контрибуции были отправлены в парижские музеи и книгохранилища, в том числе и рукописи Леонардо. Все это вернулось в свои первоначальные места после падения Наполеона в 1815 году.

Стр. 141. Объяснение жеста св. Фомы, поднимающего кверху палец правой руки, принадлежит самому Стендалю. Все доступные ему авторы толковали этот жест как угрозу.

Стр. 142. Цитата из Грея: «Теперь бледнеет перед взором слабо освещенный пейзаж».

— Сочинение Джузеппе Босси, датированное 1810 годом, появилось в печати в сентябре 1811 года. Указываемая Стендалем дата(1812) — ошибочна.

Стр. 143. Цитата — из десятого сонета Петрарки: «Они возносят наш дух от земли к небу».

Стр. 146. Андреа Аппиани (1754—1818) — миланский живописец, написавший много картин и фресок, посвященных прославлению наполеоновских подвигов, в частности и аллегорическую фреску, о которой говорит Стендаль.

— В издании 1817 года стояло: «Четыре части света, пробужденные подвигами *Бонапарта*». В печатном экземпляре книги Стендаль исправил: «*Наполеона*».

Стр. 148. Маттео Банделло — итальянский новеллист XVI века, живший во Франции и получивший от Франциска I епископство в Ажене. Цитата из Банделло заимствована у Босси. Стендаль придает ей своеобразную художественную обработку, добавляя некоторые живописные и драматические подробности.

Стр. 150. Капелла св. Нила с фресками Доменикино находится в монастыре Гротта-Ферраты.

Стр. 151. «В конце музея» — в конце Лувра.

— Кошен (1715 — 1790) — французский гравер и рисовальщик, автор «Путешествия в Италию» (3 тома, 1758). Рассуждения Кошена об итальянских мастерах казались Стендалю нелепыми и, с другой стороны, характерными для французского вкуса второй половины XVIII века.

Стр. 151. «Скоблить кочергой»... Джузеппе Босси утверждал, что Мацца скоблил картину каким-то железным инструментом. «Кочерга» является измышлением самого Стендаля.

Стр. 152. Автор «Аякса» — Уго Фосколо (1776—1827), итальянский писатель и политический деятель-либерал. Его трагедия «Аякс» была представлена в Милане в декабре 1811 года, но тотчас же запрещена, так как в ней усмотрели ряд намеков на политическую современность Италии. Фосколо, которому угрожала тюрьма, успел выехать во Флоренцию, где и оставался вплоть до падения Наполеона.

Стр. 153. Мозаика Рафаэлли была отправлена в Вену, где находится до сих пор в церкви Миноритов.

— «Я еще нуждаюсь в переводах многих художников» — Стендаль говорит о «переводах» подлинных картин старых мастеров на язык гравюры.

— Граф Прина (1766—1814) — министр финансов Итальянского королевства. Имя его часто встречается в произведениях Стендаля (см. напр. «Пармский монастырь», т. II настоящего издания).

— Граф Мельци (1753—1816) — итальянский политический деятель, вицепрезидент Цизальпинской Республики, затем великий канцлер Итальянского королевства.

— Телье (1763 — 1807) — наполеоновский генерал, военный министр Цизальпинской республики.

Стр. 154. Копию «Тайной вечери» в Сан-Пьетро-ин-Джессате Босси датирует 1675 годом. Стендаль неправильно переписал дату.

Стр. 155. Дюсо (1769—1824) — критик классического направления, писавший критические фельетоны в «Journal des Débats».

— Шарль Нодье (1780 — 1844) — французский писатель, один из предшественников романтизма. Стендаль, очевидно, имеет в виду его статью о Шекспире в «Journal des Débats» от 14 мая 1814 года, где Шекспир толкуется как писатель по преимуществу местного, узконационального значения.

— Эме Мартен (1782 — 1847) — французский писатель и критик, профессор изящной литературы и истории в Атенее и Политехнической школе.

— Стендаль рассматривает Библию, как собрание древних «народных» поэм, по происхождению подобных кельтским поэмам Оссиана. Это дает ему основание назвать Библию древнееврейским Оссианом.

Стр. 156, Bindelli — шнуры, magliette — петельки, punta — игла, Creato — креатура, «протеже».

Стр. 157. Сочинения Джона Тведдела (1769—1799), вместе с выдержками из дневников, писем и т. п. были напечатаны в Лондоне в 1815 году под заглавием: «Remains of the late John Tweddel». Перевод: «В Швейцарии, поверьте, гораздо меньше свободы, чем это кажется. Даю вам слово, что мало городов обнаруживают больший деспотизм, чем Ц[юрих]. Правительство этого кантона действует в высшей степени беззаконно... Аристократия Ц[юриха] вызвала мое негодование, когда я там находился. Я говорю не о форме, о которой мы читаем, но о фактах, которые происходили на моих глазах». — «Ср. поведение Б... в 1815 году, речь Л. Грея». — *Б.*, конечно, означает Берн. Ср. выше примечание к стр. 35.

— «La notte che morì Pietro Soderini...» — «В ночь, когда умер Пьер Содерини, душа его отправилась в пасть ада: но Плутон закричал ей: глупая душа, куда тебе в ад! Ступай в лимб маленьких детей».

Стр. 158. Картина Винчи в Лувре указана под номером королевского музея (№ 932), хотя обычно Стендаль ссылается на нумерацию наполеоновского музея.

Стр. 159. «Cæsar Borgia de Francia...» — «Цезарь Борджиа французский, милостью божиею герцог» и т. д.

Стр. 160 Согласно Аморетти, которого Стендаль здесь использует, Леонардо был в Чезенатико не 1, а 6 сентября.

— В соревновании между Леонардо и Микеланджело этот последний избрал своим сюжетом не битву при Ангьяри (сюжет Леонардо), а эпизод из истории войны с Пизой. В «Жизни Микеланджело» (см. ниже) Стендаль сам говорит об этом.

— Ссылка на «рукопись in folio» — недоразумение. Аморетти ссылался на «folio 73» (лист 73) в codice atlantico.

Стр. 161. Анджелика и Медор — персонажи «Неистового Роланда» Ариосто.

— Стихотворная цитата из поэмы Лафонтена «Les Amours de Psyché et de Cupidon» (книга II).

Стр. 162. Граф Мельци, получивший в 1807 году титул герцога Лоди, был избран депутатом итальянского совещательного собрания в Лионе (1802), избравшего Бонапарта президентом Цизальпинской республики.

— Работы Леонардо по углублению Адды ограничились проектом канала в шесть, а не в двести миль длиной. — Канал был прорыт лишь в 1777 году. Эти факты Стендаль мог найти у Аморетти: однако, вероятно вследствие невнимательного чтения, он излагает как раз те ошибочные мнения, которые опровергает Аморетти.

— Аморетти сообщает, что Леонардо расписал для Максимилиана Сфорца «азбуку». Стендаль предпочел написать «молитвенник».

Стр. 163. Датарий — начальник того отделения папской канцелярии, которое ведает дела о назначениях в церковные приходы, а также разрешает вопросы, касающиеся устранения препятствий к браку.

— Примечание к стр. 237 заимствовано из книги Аморетти, но у Стендаля указание на «таблицу XIV» не имеет никакого смысла.

Стр. 164. Приобретение «Мадонны» аббатом Сальвадори Стендаль датирует двумя годами позднее, чем указано у Аморетти.

— Подпись Леонардо, конечно, не D. L. V., а L. D. V. Стендаль неверно понял фразу Аморетти: «Un D intrecciato con un L e un V» — D, сплетенное с L и V, из чего следует, что D находилось между L и V.

Стр. 167. Картина, хранящаяся в Париже под № 1033 — «Святая Анна», о которой Стендаль говорил выше, обозначив ее № 932 королевского музея.

— «Большая картина» Леонардо в Флорентийской галлерее — «Поклонение волхвов».

Стр. 168 Сочинение Пинеля — «Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie», Париж, 1801. В этом же труде (на стр. XXI) Стендаль мог найти ссылку на работу Криктона.

— Сочинение Георга Циммермана было переведено на французский язык в 1800 году под заглавием: «Traité de l'expérience en général, et en particulier dans l'art de guérir». Авиньон, 3 тома.

— «The Vicar of Wakefield» («Векфильдский священник») — роман Гольдсмита (1765).

— Валентина из фамилии миланских Висконти — жена герцога Орлеанского, убитого слугами герцога Бургундского в 1407 году. В Са-

лоне 1812 года действительно была выставлена картина Рибиго с таким сюжетом, но описание Стендаля больше напоминает картину Флери Ришара, выставленную в Салоне 1802 года.

Стр. 168. Стихотворная цитата взята не из Ариосто, а из «Освобожденного Иерусалима» Тассо (песнь I, строфа 55). Стендаль, очевидно, цитировал этот стих по памяти и сильно исказил его:

Il forte Otton, che conquistò lo scudo
In cui da l'angue esce il fanciullo ignudo.

(«Могучий Оттон, завоевавший щит, на котором из змеи выходит обнаженный мальчик»). Таков был герб Висконти с изображением арабского щита, по преданию завоеванного Оттоном, родоначальником фамилии Висконти.

Стр. 169. «Идеологией» Стендаль называет «науку об идеях», разработанную Дестютом де Траси в его работе «Идеология». Называя научное мировоззрение Леонардо «идеологией», Стендаль совершает терминологический анахронизм.

Стр. 171. Отец Даниэль (1649—1728) — французский ученый иезуит-историк, автор «Французской истории» (1713, 3 тома), за которую он получил звание королевского историографа.

— Аббат Флери (1640—1723) — историк церкви, автор «Histoire Ecclésiastique», доведенной им до средины XV века.

— Иезуит Дорлеан (Стендаль пишет: д'Орлеан, — 1644—1698) написал «Histoire des Révolutions d'Angleterre» и «Histoire des Révolution d'Espagne».

Стр. 172. Мемуаров Сен-Симона в издании Levrault не существует. Очевидно, здесь опечатка, и вместо Levrault следует читать Laurent. Лоран выпустил издание Сен-Симона в 1818 году, у того же издателя (Эгрона), у которого Стендаль печатал в 1817 году книгу «Рим, Неаполь и Флоренция». Возможно, что с этим изданием Сен-Симона Стендаль познакомился в корректурах.

Стр. 173. «Tanti furono i suoi capricci...»—«Таковы были его причуды, что, философствуя о явлениях природы, он стремился понять свойства трав и следил и наблюдал движение неба, путь луны и солнца. Вследствие чего составил в душе своей столь еретическое понятие, что не был согласен ни с одной религией, и считал себя, может быть, в большей степени философом, нежели христианином».

— Камерленго — казначей.

Стр. 174. «Dato in Ambrosia...» — «Дано в Амбуазе, первого числа июня». «Tanquam fratri vestro» — «как вашему брату».

— Последняя фраза главы LXIV представляет собою воспоминание о знаменитом стихе из «Береники» Расина (D. IV, яв. V):

Vous êtes empereur, seigneur, et vous pleurez. («Государь, вы — император, и плачете»).

Стр. 175. Продолжая мысль Стендаля — если бы Рафаэль был «холодным философом», он стал бы на точку зрения относительности вкуса. Но как художник, уверенный в правильности своего пути, Рафаэль убежден в том, что Тициан ошибается.

— «... В силу этого он восхищается венецианским живописцем несколько меньше». Стендаль хочет сказать, что глаз специалиста-художника, если даже он, как Рафаэль, усматривает основные задачи живописи не в колорите, а в рисунке, гораздо тоньше воспринимает оттенки красок, чем глаз простого любителя, и, следовательно, все же

имеет возможность в большей степени наслаждаться мастерством Тициана и ценить его, чем неискушенный дилетант.

Стр. 176. Грей (1716—1771) — английский поэт, родоначальник «меланхолической поэзии» XVIII века.

— Поясняем мысль Стендаля: картины, приводящие в затруднение молодых любителей (молодых, т. е. не имеющих достаточного критического опыта, но со свежим восприятием и пылкостью чувств) написаны согласно с правилами, следовательно найти в них какие-нибудь ошибки с точки зрения правил нельзя. Тем не менее молодые любители остаются ими неудовлетворены. Но чтобы уяснить причину этого недовольства, недостаточно приложить к картине готовые шаблоны, нужно указать, чего в картине нет, а сделать это — значит возвыситься до оригинального творчества, стать творцом в критике.

Стр. 177. Анекдот о дуэли рассказывается в «Путешествии к прусскому двору в 1775 году», дневнике доктора Бердо, который был опубликован лишь в 1903 году. Нашел ли его Стендаль в какой-либо книге? Слышал ли его в устной передаче? Как бы то ни было, отмечаем неловкий оборот приводимой Стендалем фразы на немецком языке, которого он не знал: «Stehen Sie ruhig» вместо «Bleiben Sie ruhig».

— Блер (1718 — 1800) — автор курса поэтики «Lectures on rhetoric and Belles-lettres», дважды изданного на французском языке (в 1797 и 1808 годах).

Стр. 178. Кребильон-сын (1707—1777) — известный автор романов и повестей фривольного содержания.

— Рассуждения Стендаля о немецком характере представляют собою страницу из дневника, который он вел, находясь в Сагане (запись от 21 июня 1813 года).

— «Ифигения в Авлиде» — трагедия Расина, считавшаяся в эпоху классицизма шедевром французского театра.

— Стихотворная цитата из «Божественной комедии» («Рай», песнь XIX, 79 — 81): «Кто ты, который выдаешь себя за знатока и хочешь рассуждать о вещах, находящихся на расстоянии тысячи миль, когда глаза твои не видят дальше руки». Место это цитируется в использованной Стендалем книге Бальдинуччи («Notizie de professori del disegno», Турин, 1770, т. II, стр. 273), который приводит его, говоря о книге Кошена «Путешествие в Италию»

— С 1803 года имя «Атенея искусств» получил бывший Музей, называвшийся раньше (1794—1803) Лицеем.

— «Мустафа и Зеанжир» — трагедия Шамфора (1776).

— «Опыт о человеке» — поэма английского поэта А. Попа, переведенная на французский язык Фонтаном в 1783 году.

— «Гудибрас» — сатирическая поэма англичанина Бетлера, появившаяся в 1663 году; предметом ее насмешек являются английские пуритане (пресвитериане). «Гудибрас» представляет собою подражание «Дон-Кихоту».

Стр. 179. Жироде, Прюдон — современные Стендалю французские живописцы, о которых см. ниже в «Салоне 1824 года». На полях собственного экземпляра Стендаль записал: «Анекдот о том, как у Прюдона не хватило одного су, чтобы перейти через Пон дез Ар (около 1810 года); мне его рассказал Лавале, когда я шел осматривать музей в качестве инспектора». В 1810 году, в должности аудитора Государственного совета, Стендаль выполнял обязанности инспектора коронной движимости.

Стр. 179. «Шат***» — Шатобриан, «Шле***» — Шлегель; последний в своем «Курсе драматической литературы» подвергает суровой критике комедии Мольера. См. примечание Стендаля к главе XCVI.

— «Саксонский живописец» — Рафаэль Менгс.

Стр. 180. В Люксембургском музее с 1801 по 1815 год находилась богатая коллекция картин Рубенса, перешедшая с 1815 года в Лувр. Стендаль, не любивший Рубенса, считал его влияние пагубным для современной французской школы.

— Стихотворная цитата из басни Лафонтена «Un animal dans la lune» («Животное на луне», книга VII, басня XVIII).

Стр. 182. «To the happy few» — «немногим счастливцам». Эти же слова поставлены Стендалем в конце «Пармского монастыря».

— В рукописи «Истории живописи» Стендаль оправдывался в том, что прервал здесь свое историческое повествование: «Без этой книги я не мог бы объяснить вам, в чем заключалась заслуга Микеланджело, жизнеописание которого следует непосредственно за жизнеописанием Леонардо. Я не мог бы ясно изложить эти идеи, разбросав их по разным местам».

— В оглавлении Стендаль назвал главу LXVIII: «Философия греков, не понимавших, что все — *относительно*», поясняя таким образом смысл нижеследующих строк.

— Ссылаясь на Вольтера, Стендаль, может быть, имел в виду его статью в философском словаре — «Beau» («Прекрасное»), где Вольтер доказывал относительность понятия красоты.

— Плиний в своей «Естественной истории» (книга XXXV, гл. XLIV) сообщает, что Лизистрат из Сикиона был первым, который ради большей точности изображения снял гипсовый слепок с лица своей модели.

Стр. 186. «Великий человек Европы» — Наполеон, которого роялисты и в частности Шатобриан, обвиняли в личной трусости.

— «Jupiter Mansuetus» («Юпитер Кроткий») — колоссальная античная голова, найденная в Отриколи и обычно называемая «Юпитером Отриколийским». В 1817 году она была уже возвращена из Лувра в музей Пио-Клементино в Риме

Стр. 187. «Primus in orbe deos fecit timor» — «Первым на земле создал богов страх», стих из «Фиваиды» Стация (III, 661). Ссылаясь на Моисея, Стендаль имел в виду Библию, особенно ее первые приписываемые Моисею пять книг, в которых изложена легендарная история еврейского народа вплоть до эпохи Моисея и законы, носящие его имя. Бог в них изображен грозным и мстительным по отношению к непокорным. Стендаль излагает здесь довольно распространенную в эпоху просвещения теорию о том, что религия первоначально возникла из страха перед явлениями природы, а затем в руках господствующих классов явилась системой устрашения народа в целях наиболее легкой его эксплоатации.

Стр. 189. «Brevitas imperatoria» — «повелительная краткость».

— Бушо — автор книги «Commentaires sur la loi des XII tables», 1787.

Стр. 190. «Всякая страсть вредит красоте». — В логической цепи рассуждений Стендаля пропущено одно звено. «Характер», по его определению, является совокупностью нравственных привычек; красота есть выражение характера. Следовательно, страсть, нарушая привычное состояние, препятствует обнаружению характера и тем самым «вредит красоте».

Стр. 190. Книга Блюменбаха, знаменитого немецкого естествоиспытателя (1752—1840), стала известна Стендалю во французском переводе Шарделя, появившемся в 1805 году под заглавием: «De l'unité du genre humain».

Стр. 191. Стихотворные цитаты—из трагедии Корнеля «Гораций» (действие III, явление III) и из трагедии Расина «Федра» (действие V, явление I).

Стр. 192. Пастор Ролан — автор «Писем из Швейцарии, Италии, Сицилии и Мальты» (Амстердам, 1780). Вот слова, которые Стендаль имел в виду: «Швейцарские лица были толстые, круглые, пухлые: после Сен-Бернара выражение лица становится более тонким; черты лучше обрисованы; в них больше экспрессии; и чем ниже спускаешься, тем заметнее становится эта разница» (I, 226).

— «Удольфские тайны» — «роман ужасов» Анны Радклиф, действие которого происходит в Италии (1794).

Стр. 193. Стендаль никогда не бывал в Торенто.

— Соммарива (1760—1826) — итальянский политический деятель-миланец, при приближении австро-русских войск в 1799 году бежавший из Италии в Париж, где он положил начало своей превосходной коллекции произведений искусства.

— Беккария (1738—1794)—миланский ученый, автор знаменитой книги «О преступлениях и наказаниях».

— Парини (1729 — 1799) — итальянский поэт, прославившийся своими сатирическими поэмами.

— Ориани (1752 — 1832) — итальянский астроном, директор Миланской обсерватории.

— Аппиани (1754—1818) — миланский живописец; главное его произведение — фрески в королевском дворце в Милане, изображающие отдельные эпизоды первого итальянского похода Наполеона и имевшие целью прославление императора. После 1814 года он был лишен пенсии, которую он получал при Наполеоне, и умер в нужде.

— О Мельци см. примечание к стр. 153.

— Комическое, по определению Стендаля, возникает в том случае, когда зритель *внезапно* обнаруживает свое превосходство над другим.

Стр. 194. Катрмер де Кенси (1788—1830)—французский историк искусства и художественный критик, ортодоксальный сторонник классицизма.

Стр. 195. «Ma nell'ora che 'l sol...» «Но в час, когда солнце выпрягает конец из своей великолепной колесницы и погружается в лоно морское, она (Эрминия) достигла светлых вод прекрасного Иордана» (Тассо «Освобожденный Иерусалим»).

— «Андромаха» — трагедия Расина.

Стр. 196. Павзаний (II век н. э.)—греческий историк и географ, автор «Путешествия по Греции». Перевод этого сочинения, сделанный Этьеном Клавье, начал выходить с 1814 года.

— Страбон (I век до н. э.) — греческий географ.

— «Плиний (23 — 79 н. э.) — римский натуралист. В 35-й книге его «Естественной истории» говорится о живописи и красках, об обработке земляных пород для целей скульптуры, а также приводятся некоторые сведения о художниках и их произведениях.

— Квинтилиан (I век н. э.) — римский ритор, автор трактата об ораторском искусстве.

— «Диалогом» Ксенофонта Стендаль называет, повидимому, его «Воспоминания о Сократе» (книга III, гл. 8 и 10).

Стр. 196. «Аполлино» — статуя Аполлона Савроктона, копии которой Стендаль мог видеть в Лувре, в Ватикане или в музеях Флоренции и Неаполя.

Стр. 197. Стендаль посетил Англию впервые лишь в 1817 году, уже после выхода в свет «Истории живописи в Италии».

Стр. 198. Стихотворная цитата из «сказки» Вольтера «Телем и Макар».

— «Молодые художники, щеголявшие особенной манерой одеваться» — страстные поклонники античности, называвшие себя «мыслителями» или «примитивами» и носившие длинные бороды и костюм на подобие греческой одежды, изображенной на этрусских вазах» (1799 — 1802).

— «Автор Леонида» — Луи Давид

Стр. 199. Г—н Мюзар — очевидно, герой комедии Пикара «Господин Мюзар» (представленной с большим успехом 23 ноября 1803 года). Это — глупый и любопытный буржуа, который любит «наблюдать прохожих, угадывать их взаимоотношения» (сцена II) и т. п. Приведя г-на Мюзара к трупу Вертера, Стендаль хотел показать, что пошлое любопытство героя Пикара бессильно разгадать причины самоубийства Вертера.

Стр. 200. Стихотворная цитата—из сатиры Вольтера «Les Systèmes».

— Джон Гентер (1728 — 1793), — английский хирург, занимавшийся главным образом сравнительной анатомией. Блуменбах в цитированном выше сочинении часто ссылается на книгу Гентера: «Observations on certain parts of the animal oeconomy» (1786).

Стр. 201. Тимолеон—герой древних преданий, из любви к свободе убивший своего сына, организовавшего заговор против республики.

— Сервилий Агала, предок Брута, убил на Форуме Спурия Мелия, в котором он угадывал будущего тирана. В 1817 году Англия, «тюремщица Наполеона», далеко не внушала Стендалю симпатии.

— Казалес (1758 — 1805) — политический деятель, член Учредительного собрания и крайний монархист. Находясь в эмиграции, он просил Национальный конвент разрешить ему выступить на процессе короля в качестве защитника, но просьба его была отклонена.

— Мунье (1758 — 1806) — французский политический деятель, член Учредительного собрания, уроженец Гренобля. Ему очень покровительствовал дед Стендаля Анри Ганьона (ср. том VI наст. изд., стр. 53—54).

— Борде (1722 — 1776) — известный в эпоху Стендаля физиолог.

— Фридрих-Карл фон Стромбек был близким другом Стендаля во время пребывания его в Брауншвейге, в 1806—1809 годах.

Стр. 202. Примечание в конце главы XCII принадлежит не Стендалю, а его другу, руководившему изданием книги, Луи Крозе, которому последняя фраза главы показалась слишком «опасной». Поэтому Крозе счел нужным снабдить ее «благонамеренным» примечанием, которое он в письме к Стендалю называет «комически напыщенным».

— Вольней в своем сочинении «Voyage en Syrie et en Egypte» (Париж, 1787, 2 тома) ничего не говорит о темпераментах, а влиянию климата уделяет очень мало внимания.

— Сочинение Лафатера озаглавлено «L'art de connoître les hommes par la physionomie»

Стр. 203. 24 июня 1812 года, когда происходила переправа через Неман, Стендаль находился в Париже; он выехал в армию лишь через месяц после этого.

Стр. 203. Язык Кабаниса не удовлетворял Стендаля. «Я читал Кабаниса— пишет он в «Брюларе»,—неясный язык которого приводил меня в отчаяние» (Собр. соч., т. VI, стр. 25).

Стр. 204. Едва ли Стендаль читал сочинения древнего врача Гиппократа и его последователя Галлиена, а также работы Дарвина, Галлера, Келлена, Алле и Циммермана: повидимому все эти имена он нашел в труде Кабаниса («Les rapports du physique et du moralde l'homme») и в том же порядке воспроизвел в этом пассаже. Из всех перечисленных здесь авторов Стендаль несомненно читал только Пинеля и, может быть, Криктона.

— «Video meliora proboque, Deteriora sequor...» стих из «Метаморфоз» Овидия (VII, 21): «Я вижу, в чем заключается добродетель, и люблю ее, но поступаю дурно».

— Ормузд и Ариман — согласно религиозным представлениям древних персов, два начала, управляющие миром: бог добра и бог зла.

— Сочинение «О воле» составляет один из томов «Идеологии» Дестюта де Траси.

Стр. 205. Работа Лапласа озаглавлена: «Essai philosophique sur les probalilités» (1814).

— В XVIII веке было широко распространено мнение о склонности жителей Лондона к самоубийству, что объяснялось влиянием норд-оста, дующего в этом городе осенью.

— «Aggredior opus difficile» — «приступаю к трудному вопросу».

Стр. 207. «Письма к сыну» лорда Честерфильда (1694—1773) были опубликованы через три года после его смерти и затем много раз переиздавались. «Честерфильд рекомендовал своему сыну нравы куртизанки и манеры танцмейстера» — писал Джонсон об этих «Письмах», отличающихся, впрочем, большим остроумием и изяществом языка.

— Герцог де Ниверне (1716 — 1798) — французский дипломат и писатель, типичный представитель салонной культуры XVIII века. Собрание его сочинений было издано в Лондоне в 1796 году, а в 1807 году вышло еще два тома «Посмертных произведений».

Стр. 208. Филопомен (233—183 до н. э.) — греческий полководец, сражавшийся за независимость Греции, «последний добродетельный человек Эллады», как называет его Плутарх.

— Сочинение Мисона«Nouveau voyage en Italie» появилось в 1691 году. Книга эта, написанная протестантом и явно враждебная римской церкви, пользовалась большим успехом в эпоху «просвещения», а также еще в начале XIX века.

— Цитата заимствована из «Путешествия... в 1794 году» Кантвела, упоминаемого Стендалем в предыдущем примечании. Последние две строки — о скромности голландских военных — принадлежат самому Стендалю и являются косвенной сатирой на французских офицеров.

— Мемуары Джона Дальримпля были изданы во французском переводе в 1775—1776 годах (Лондон, 2 тома) под заглавием: «Mémoires de la Grande-Bretagne et de l'Irlande, depuis la dissolution du dernier Parlement de Charles II, jusqu'à la bataille navale de Hogue».

Стр. 209. «Дармштадт» — ссылка более чем неточная: цитата заимствована из сочинения Лафатера (IV, 82), который приводит большую выписку из «Рукописи дармштадтского писателя».

— Цитаты из Зульцера и Гердера взяты из книги Лафатера.

Стр. 210. Картина Жироде, о которой говорит Стендаль, называлась: «Император, принимающий ключи от Вены» (Салон 1808 года).

Стр. 211. Перголезе (1710—1736) — итальянский композитор.

— Вольтер, как известно, обладал крупным состоянием.

— Книга Шлегеля, о которой говорит Стендаль, — «Курс драматической литературы»; она была переведена на французский язык г-жей Некер де Сосюр в 1814 году.

— Ривароль (1753—1801) — французский историк и знаменитый острослов. Эмигрировав во время революции, Ривароль поселился в Гамбурге, и о его беседах с гамбуржцами, непривыкшими к французскому остроумию, ходили легенды. В «Красном и черном» пояснена неполно выраженная здесь мысль: «...Маркиз рассказал Жюльену анекдоты о Риваролe и гамбуржцах, которые собирались вчетвером, чтобы понять одну его остроту».

— «Если сравнить его роль»... — Стендаль имеет в виду трагедию Шиллера «Дон Карлос» (1787), появившуюся во французском переводе в 1799 году, и трагедию Альфьери «Филипп» (1774).

Стр. 212. Монима — героиня трагедии Расина «Митридат».

— Ронсар (1524—1585), в эпоху классицизма считался одним из третьестепенных поэтов предшественников «великого века». Его «возрождение» началось лишь позднее, в 20-х годах XIX столетия.

— Бен-Джонсон (1577—1637) — английский драматург. В гораздо большей степени, чем Шекспир, он испытал влияние классицизма и избегал многих особенностей елизаветинского театра — смешения трагического и комического и обилия событий на сцене, стараясь соблюдать также некоторое единство времени и места. Его образы более схематичны, чем шекспировские, и все творчество носит довольно рассудочный характер; близость Бен-Джонсона к поэтике классицизма и заслужила ему со стороны Стендаля название педанта.

— Поп (1688—1744) — английский поэт, один из крупнейших представителей классицизма в Англии.

— Джонсон, Самюэль (1709—1784) поэт и критик классицизирующего направления, автор знаменитого словаря английского языка и биографий английских поэтов.

В 1760—1763 годах Макферсон издал свои «Поэмы Оссиана», которые он выдавал за точный перевод древних гаэльских поэм. На самом деле он довольно свободно переработал народные шотландские песни и предания в духе английского преромантизма XVIII века, с его представлениями о живописном и возвышенном и т. п. Свое философское выражение эти представления получили в сочинении Берка «О возвышенном и прекрасном», появившемся за несколько лет до «Поэм Оссиана». Все это дает Стендалю основание указывать на связь поэзии Макферсона с эстетикой Берка, хотя устанавливать генетическую зависимость между ними едва ли возможно.

— Талия — в древне-греческой мифологии муза комедии.

Стр. 213. Мемуары о прусском дворе маркграфини Байрейтской, сестры Фридриха II, появились в 1811 году во втором издании, на которое и ссылается Стендаль. На страницах 10 и 12-й маркграфиня повествует о грубости и невежестве немецкого дворянства и духовенства средины XVIII века.

— Жеронт — персонаж комедии Мольера «Плутни Скапена». Слова Жеронта вошли в поговорку.

Стр. 214. «Que feriez-vous, monsieur...» («А нос пономаря, куда бы вы девали?» — цитата из комедии Реньяра «Les Ménechmes» (действие III, явление XI).

— Альфьери (1749—1803) — итальянский поэт, автор трагедий.

— «Жан-Жак»—это Жан-Жак Руссо.

— «Жиль-Блаз де Сантильяна» — плутовской роман Лесажа (1715—1735).

— «La Critique du Légataire universel» — комедия Реньяра, представленная впервые в 1708 году.

— Скандерберг, точнее Скандербег (1404—1467)— албанский патриот, поднявший восстание в Албании и временно освободивший страну от турецкого владычества.

— С романтизмом до 1816 года Стендаль был знаком лишь по «Курсу драматической литературы» Шлегеля. После прочтения в 1816 году нескольких номеров «Edinburgh Review», взгляды его на новое литературное течение сильно изменились; однако переработать примечание в корректурах, как предполагал Стендаль, оказалось уже невозможным, и оно осталось в своем первоначальном виде.

— Цитата из «Филиппа» Альфьери:

Филипп. Ты слышал?
Гомес. Да.
Филипп. И видел ты?
Гомес. Я видел.
Филипп. О бешенство... И подозренье?..
Гомес. Стало
Уверенность...
Филипп. И не отмщен до сих пор
Филипп?
Гомес. Подумай.
Филипп. Я обдумал... Следуй
За мной.

(Перевод И. И. Гливенко.)

Стр. 215. «Spintries». — Стендаль не понимал смысла этого слова. Он заимствовал его у Де Броса (II, 177), который также понимал его неверно. Латинское слово spintria имеет обсценный смысл, и определение «очаровательный» ни в каком отношении к нему не подходит.

— Стендаль полагал, что у него самого меланхолический темперамент, и описание нравственных свойств этого темперамента можно до некоторой степени считать психологическим автопортретом. (Это подтверждается и заметками Стендаля на рукописи.)

— Вот слова Сен-Симона о президенте Арле: «Он ходил и сидел слегка сгорбившись, скорее с видом фальшивого смирения, чем скромности, и в Версале всегда держался у стены, чтобы продвигаться с большим шумом и с почтительными и даже стыдливыми поклонами».

Стр. 217. Галль (1758—1828) — немецкий врач, основатель френологии,

— «Facta, facta, nihil praeter facta» — «Факты, факты, ничего кроме фактов».

— Бюффон при своем вступлении во Французскую академию произнес речь о стиле, в которой содержалась фраза: «Стиль — это сам человек».

Стр. 218. «Ложные признания» — комедия Мариво (1734). Цитата — из действия II, явления IX.

— «Di voltar il foglio» — «перевернуть страницу».

Стр. 220. Кардинал Ломени де Бриенн (1727—1794) — французский государственный деятель и друг «философов», бывший министром финансов незадолго до Революции.

— Цитата, слегка перефразированная, взята из сатиры Вольтера «Les systèmes».

Стр. 221. Анекдот об аббате Вуазеноне, французском писателе XVIII в. (1708 -1775) заимствованный из «Correspondance litteraire» Гримма, передан Стендалем в некоторой стилистической переработке.

Стр. 222. Напоминаем, что Стендаль в юности был сублейтенантом драгунского полка, а во время Московской кампании служил в интендантстве.

— В «Moniteur» от 21 декабря 1812 года был напечатан ответ Наполеона, — но не сенату, а государственному совету. Говоря о «несчастиях» Франции, Наполеон имел в виду не поход 1812 года, а Революцию.

— По теории Монтескье, принимаемой здесь Стендалем, «добродетель» определяет поведение человека при республиканском строе, а «честь» — при монархическом. Стендаль часто говорит о «низкой чести монархий».

— В «Мемуарах» Безанваля (1805) на указанной странице повествуется о соперничестве между маршалом де Бройль и герцогом Субизом, главнокомандующим армией, накануне битвы при Филлингаузене (16 июля 1761 года). Битва была проиграна вследствие того, что де Бройль начал сражение, не дождавшись прибытия Субиза.

Стр. 223. «Союз добродетели» (Tugendbund) — прусское тайное общество, возникшее в 1808 году и имевшее своею целью борьбу с французским владычеством в Германии.

— Цитата заимствована из сочинения Кабаниса («Les Rapports du physique et du moral».) Но слова о невежестве королей, об угрожающем им полном идиотизме и т. п. принадлежат самому Стендалю, который из осторожности приписал их Кабанису.

— В Ботани-Бей (Австралия) англичане одно время ссылали каторжников.

Стр. 224. В 1795 году Стендалю было тринадцать лет, и жил он в Гренобле. В Регенсбурге он мог быть лишь в январе 1810 года.

Стр. 225. Воспоминания Тьебо, на которые ссылается Стендаль, озаглавлены: «Mes souvenirs de vingt ans de séjour à Berlin» (3-е изд., 1813 г. 4 тома). Тьебо говорит, что Фридрих употреблял в пищу чрезвычайно острые приправы. Слова «Il faisait maison nette» поясняются следующей фразой из «Жизни России»: «Великий Фридрих ...так любил остроприправленную кухню и пряности, что честь обедать за королевским столом была мученьем для молодых французских офицеров».

Стр. 226. В комедии Пирона «Метромания» есть фраза: «Я нашел рифму... которой одной, по моему мнению, достаточно, чтобы оправдать оклеветанного автора» (действие V, явление II).

— Комплимент русскому царю, плохо согласующийся с замечанием высказанным несколькими строками выше, объясняется намерением Стендаля поселиться в России, в связи с чем он считал полезным обеспечить себе «высокую протекцию». — Цитата — неполне точно воспроизведенный стих Вольтера из его «Epître à Catherine II».

— «Великий полководец, который причинил столько зла Франции» — Наполеон.

Стр. 227. Сочинение Бентама «Panopticon, or the Inspection-house» (Лондон, 1791) было переведено на французский язык Дюмоном в третьем томе его «Traité de législation civile et penale» (Париж и Женева, 1802, 3 тома). Эразм Дарвин (1733—1802) — английский врач, биолог и философ, дед Чарльза Дарвина. В труде его «Zoonomia or laws of organic life» (1793—1796, 2 тома) содержится глава, посвященная вопросу о темпераментах. Олье (1748—1817) — женевский врач, автор нескольких сочинений по медицине; много работал по распространению оспопрививания.

— Ловелас — герой «Клариссы Гарлоу» Ричардсона.

— Священник Примроз — герой Векфильдского священника» Гольдсмита.

— Антуан Же (1770—1854) — редактор «Journal de Paris», либерал и убежденный классик. Состоя профессором в Атенее, он произнес 24 ноября 1814 года вступительную лекцию «о новом литературном направлении, называемом романтическим». Лекция была посвящена главным образом Шекспиру, который был подвергнут жестокой критике. Стендаль мог прочесть изложение лекции в журналах.

— В 1802 году Стендаль не был в Риме.

— Сейсен — Луи Крозе, который был в действительности не живописцем, а инженером. О совместных занятиях с Крозе см. «Анри Брюлар», Собр. соч., т. VI, стр. 183—184.

— «Отец церкви» — очевидно аббат Фрейсину, который в одной своей лекции в 1814 году обвинял философов XVIII века в распространении «вредных» доктрин, бывших причиной революции.

Стр. 229. Английская цитата взята из комментариев Самюэля Джонсона к «Цимбелину» в томе VIII его издания сочинений Шекспира. Перевод: «В этой пьесе много верных чувств, несколько правдивых диалогов и приятных сцен, но все это достигается ценой множества несообразностей. Отмечать нелепость сюжета, вздорность поступков, смешение имен и нравов различных эпох и невозможность излагаемых событий в любых условиях — значило бы тратить критические силы на явный вздор, обнаруживая недостатки, слишком очевидные для того, чтобы их можно было скрывать, и слишком большие, чтобы их можно было преувеличивать».

Стр. 230. Чимароза (1754—1801) — итальянский композитор, автор «Тайного брака», любимой оперы Стендаля.

Стр. 231. Стендаль был очень невысокого мнения о художественном вкусе Дюпати, автора «Писем об Италии».

— Лихтенберг (1742—1794) — профессор Геттингенского университета. — Крозе протестовал против той оценки («божественный»), которую Стендаль дает Хогарту. «Да, — записал Стендаль на полях письма Крозе, — это Мольер живописи».

Стр. 232. Барт (1734—1785) — французский поэт и драматург. Избранные произведения его были изданы в 1810 и 1811 годах.

— Вопрос о перевозке произведений искусства из Италии в Париж волновал художественный мир Европы в продолжение всей наполеоновской эпохи и первых лет Реставрации. Большинство парижских художников, преодолевая узко-«патриотическую» точку зрения, высказывались против такой перевозки, полагая, что в культурной и климатической обстановке Италии произведения искусства приобретают большее художественное значение. Такого мнения держался и Стендаль. Но после 1815 года коллекции Лувра были вывезены обратно в Италию, и об-

щественное мнение переживало это как политическое унижение Франции, лишившейся, вместе с завоеваниями Революции, и своих военных трофеев. Яснее формулированы эти вопросы в посвящении книги Наполеону (см. приложения).

Стр. 233. Антиной — юноша необычайной красоты, любимец римского императора Адриана.

Стр. 234. Алкеста — героиня древнегреческого сказания, согласившаяся умереть для того, чтобы спасти жизнь своему мужу. Это предание послужило сюжетом для трагедии Еврипида, а затем — для нескольких опер XVII и XVIII веков.

— «На красивой улице, в доме...» Стендаль забыл название улицы и дома. Бюст Вителлия находится в Палаццо Реале (бывшем Дураццо) в Генуе, на strada Balbi.

— Лафатер действительно предпочитал «правдивого художника — художнику изящному... «Эразм» Гольбейна превосходит всех Вандейков как правдивостью, так и наивностью».

Стр. 235. Стендаль имеет в виду сочинение Лессинга «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии», переведенное на французский язык Вандербургом в 1802 году.

— Герцог Энгиенский, обвиненный в заговоре против первого консула, был расстрелян во рву Венсеннского замка 21 марта 1804 года.

— Книгоиздатель Пальм был расстрелян в Браунау 26 августа 1806 года за напечатание памфлета против Наполеона и французской армии. Он был родом из Нюренберга, а не из Галле.

— Капитан Райт был арестован в мае 1804 года на побережьи Бретани и заключен в тюрьму за помощь роялистскому десанту. В октябре 1805 года он был найден в тюрьме с перерезанным горлом. В 1815 году много спорили о том, была ли эта смерть самоубийством или делом рук наполеоновской полиции.

— Автор статьи в «Journal des Débats» от 5 июня 1817 года нисколько не сожалея о падении Наполеона, говорил лишь о его исторических заслугах, которые, с точки зрения монархического журнала, заключались в «подавлении революции».

— Бутар (1771—1838) — художественный критик «Journal des Débats Письмо лорда Веллингтона о Луврском музее и итальянских картинах адресованное лорду Кастльри, было написано 23 сентября 1815 года и через две недели опубликовано в журналах.

Стр. 238. «Pauca intelligenti» — «понимающему довольно немногих слов». С тем же эпиграфом появилась первая брошюра Стендаля «Расин и Шекспир» (1823).

— Во французском тексте глава CXI называется: «De l'homme aimable». «Aimable» значит «любезный», «милый», «приятный», «достойный любви». Но мнению Стендаля, homme aimable является продуктом высокой социальной культуры, характерной для современной, ему эпохи.

— В предисловии к «Recherches nouvelles sur l'histoire ancienne» Вольней требует нового, строго-научного метода изучения истории, подобного методу «врачей и геометров в точных науках».

Стр. 239. Автор, который «ставил в пример... дух и нравы жалких *дикарей-греков*» — Жан-Жак Руссо, как явствует из рукописной заметки Стендаля на полях печатного экземпляра «Истории живописи» (экземпляр Шапера).

Стр. 239. Аббат Бартелеми — автор «Путешествия юного Анахарсиса в Грецию» (1789), в котором он пытался описать нравы и быт древних греков.

— Переписка герцога де Ниверне была напечатана в его «Oeuvres posthumes» (1807, 2 тома).

— В геттингенском университете в течение пятидесяти лет (1763—1812) преподавал один из крупнейших немецких знатоков античности, Христиан-Готлоб Гейне (1729—1812).

— «Немецкие ученые» — А.-В. Шлегель.

— Примечание, поясняющее определение прекрасного, в то же время представляет собою полемику с формулой Гоббса, которая гласит: «Прекрасное есть признак блага [пользы] или указание на него».

Стр. 240. Брадаманта, Атлант, Руджеро — герои «Неистового Роланда» Ариосто.

— «Trifles light as air»... — «Пустячки, легкие как воздух, кажутся ревнивцу такими же вескими доказательствами, как доводы священного писания».

Стр. 241. Цитата из Дюкло — отдельные отрывки из его «Considérations sur les moeurs», не всегда Стендалем точно воспроизводимые.

Стр. 242. Кавалер де Грамон и Мата — герои «Mémoires du chevalier de Grammont» (1713) Антуана Гамильтона.

— Стендаль имеет в виду книгу де Броса «Histoire de la République Romaine, dans le cours du VII siècle, par Salluste» Дижон, 1777, 3 тома).

Стр. 243. Площадка Фельянов — очень людное в то время место в Париже около Тюильри.

— «In jus ambula» — «Иди к судье», выражение это встречается у Плавта и Теренция; что имел в виду здесь Стендаль — неизвестно.

— Рассказ о церемониях китайского обеда «Le Repas chinois traduit d'un voyage inédit», был напечатан в «Journal des Débats» (7 июня и в «Bibliotèque Britannique, но не в 1812, а в 1813 году.

Стр. 244. Кафе Тортони во времена Стендаля было модным рестораном, где не давали обедов, но можно было завтракать. Пример молодого человека—автобиографическое воспоминание, (См. «Анри Брюлар», т. VI настоящего издания, стр. 30—31.)

— Фенелон (1651—1715) отличался, по словам современников, приятной внешностью и изяществом манер.

— Сочинение Мальтуса «Essai sur le principe de la population» было издано на французском языке в 1809 году в переводе Прево.

Стр. 245. Как известно, Греция не знала гладиаторов, которые появились лишь в древнем Риме. Стендаль говорит здесь об античности вообще, что, впрочем, было в духе времени, когда говорили о «греко-римском стиле». Ясное различение римского и греческого искусства началось лишь в 20-х годах XIX века.

— Перевод цитаты из «Освобожденного Иерусалима» Тассо: «Между тем конь уносит Эрминию под тенистые деревья древнего леса: ее дрожащая рука не правит уздой, и она кажется полумертвой... Она едет всю ночь и весь день, блуждает без определенного направления... Она достигает светлых вод прекрасного Иордана, спускается с коня и ложится на берег у реки... Но сон, который со своим сладостным забвением является для смертных отдохновением и покоем от горестей, усыпил ее скорби вместе с чувствами и распростер над ней тихие и

нежные крылья... Она проснулась только услышав, как щебечут птицы, весело приветствуя зарю... открывает томные глаза... Но пока она плачет, ее сетования прерывает достигающий ее слуха веселый звук, который кажется соединением песен пастухов и простой свирели. Она встает и направляется туда медленным шагом и видит старца, который плетет корзины под сладостной тенью, поблизости от своего стада, и слушает песни трех мальчиков. При неожиданном появлении непривычного для них вооружения, они испугались, но Эрминия, приветствуя и ласково ободряя их, снимает шлем с глаз и прекрасных золотистых кудрей. «Продолжайте, — говорит она, — счастливые люди...»

Стр. 246. «Марианна» — роман Мариво (1730—1741, 3 тома).

Стр. 247. Граф де Гибер (1743—1790) — французский генерал и военный писатель, внушивший последнюю и трагическую страсть м-ль де Леспинас.

— Под названием «Lettres portugaises» известны появившиеся в 1669 году письма португальской монахини Марианны Алькафорадо к маркизу де Шамильи.

— Абеляр — средневековый философ (1079—1142), преподававший философию племяннице каноника Фульберта Элоизе; уроки закончились тайным браком, за которым последовала жестокая месть разгневанного каноника. — «Plura lrant oscula...» — «Больше было поцелуев, чем слов; руки чаще влеклись к груди, нежели к книгам»,

Стр. 248. Стихотворная цитата — из трагедии Вольтера «Эдип» (действие IV, явление 1). Стендаль для своих целей слегка изменил первый стих.

— Милон Кротонский — греческий атлет, образ которого был закреплен античной скульптурой.

— Бургаве (1668—1738) — голландский медик, о котором Стендаль знал, вероятно, лишь по наслышке.

Стр. 249. В оглавлении книги Стендаль, поясняя главу CXX, приводит примеры того, что в наше время силой является ум в соединении с очень ограниченной физической силой: Уайлкс, Бомарше, Мирабо. Джон Уайлкс (1727—1797) — английский политический оратор и памфлетист, известный, подобно Бомарше и Мирабо, своей моральной нечистоплотностью, интригами и удачной карьерой. Он сидел в тюрьме, затем был лордмэром Лондона и, наконец, выйдя из оппозиции, получил звание камергера.

— Гораций Коклес, по преданию, один защищал мост на Тибре против войск Порсенны и этим дал возможность римлянам разрушить мост и задержать неприятеля (507 до н. э.).

— «(т. IV, О физион.)» — Очевидно, это ссылка на книгу Лафатера, в томе IV которой (стр. 78) сказано: «У англичанина прямая походка, и когда он стоит, то бывает прям и неподвижен». Но возможно, что Стендаль отсылает к предполагавшемуся тому IV своей «Истории живописи».

Стр. 250. Олворти, Том Джонс, София — герои романа Фильдинга «История Тома Джонса найденыша»,

— О Кребильоне-сыне см. примечание к стр. 263, I.

— «Country-seats» — «замки».

— «My sons hardy and active...» — цитата из первой главы «Векфильдского священника» Гольдсмита: «Мои сыновья отважны и энергичны мои дочери красивы и цветущи...» «Auburn hairs» «каштановые волосы»

Стр. 252. Марий (157—86 до н. э.) — римский полководец, спасший Рим от нашествия варваров, вождь демократической партии.

— Картуш (1693—1721) — знаменитый разбойник, ставший героем народных преданий и ряда литературных произведений.

— Дорант и Журден — персонажи комедии Мольера «Мещанин во дворянстве».

Стр. 253. «Интриганка» — комедия Этьена (1813). Представленная при дворе Наполеона, она была тотчас же запрещена императором, усмотревшим в ней намеки на свой двор.

Стр. 255. 25 июня 1815 года Стендаль на одной из своих рукописей нарисовал гасильник с надписью: «Оружие Франции». Это был символ, распространенный в то время среди либералов.

Стр. 256. Тайный брак» (1792) и «I nimici generosi» («Великодушные враги», 1796) — оперы Чимарозы.

— Кавалер Марино (1569—1625) — итальянский поэт, автор изданной в Париже поэмы «Алонис» (1623). Его творчество — типичный пример модного в то время «ученого», «загадочного» стиля, исполненного игры слов и сложных метафор.

— Парни (1753—1814) и Монкриф (1687—1770) — французские поэты, представители «легкой» поэзии XVIII века.

— Филострат (II век н. э.) — древнегреческий оратор и софист.

«Le ultime lettere di Jacopo Ortiz» («Последние письма Якопо Ортица») — роман Уго Фосколо, написанный в подражание «Вертеру» Гете (1802).

— Бюффон считал страсти явлением болезненным и противоречащим законам природы. Эту теорию Стендаль и имеет в виду.

Стр. 257. «Жак-Фаталист» — роман Дидро (1774). «История г-жи де ла Помре» — вставная новелла в этом романе.

Стр. 258. Эпаминонд — древнегреческий политический деятель и полководец, погибший в битве при Мантинее (в 362 году до н. э.). Стендаль высмеивает пристрастие классиков к «украшающим слог» мифологическим и другим образам, взятым из античности.

— Коркиряне в 434 году до н. э. принудили к сдаче осаждавшие Эпидамн корабли коринфян, причем условием было поставлено, что иноземцы будут проданы в рабство, а коринфяне будут находиться в оковах впредь до окончательного решения. Стендаль прочел об этом в «Истории» Фукидида, в уже цитированной им книге I.

— Стендаль вольно пересказывает слова Монтескье из его «Pensées diverses»: «Словом, почти повсюду для счастья человека безразлично, какому господину принадлежать, в то время как прежде поражение или взятие города было сопряжено с его разрушением, и можно было потерять свой город, жену и детей».

— Сарлуи по Рисвикскому мирному договору (1697) отошел к Франции, но по договорам 1814 и 1815 годов был вновь возвращен Пруссии.

— Безанваль (стр. 98—99 «Мемуаров») передает слова военного министра Шуазеля маршалу Субизу, отправлявшемуся на театр военных действий, — о том, что «он просит его, ради пользы дела и его (Субиза) личной славы, не иметь ничего общего с г-ном де Бройль (командовавшим другой французской армией), так как, если он совершит ошибку, соединившись с ним, то дело, несомненно, пойдет худо из-за неспособности г-на де Бройль, который найдет средство свалить всю вину на него (Субиза) и добьется, что под собственное его начальство дадут большую часть войск». Все произошло, как предсказывал Шуазель.

Стр. 258. «Novus saeclorum nascitur ordo»—«Нарождается новый порядок веков». Подлинный стих Виргилия:

Magnus ab integro saeclorum nascitur ordo
(«Буколики», IV, 5)

Стр. 259. Бентам (1748—1832) — английский юрист и философ, создатель теории «утилитаризма».

— Цитата — из «Венецианского купца» Шекспира. Перевод, «Не пытайтесь поймать на приманку вашей меланхолии, как рыбу: мнение глупца».

Стр. 260. Комплимент Давиду был вызван симпатиями не эстетического, а морально-политического характера. На собственном экземпляре «Истории живописи» Стендаль записал: «Неверно. Это лесть несчастному». В 1817 году Давид, как «цареубийца», находился в изгнании.

Стр. 261. Ни в наполеоновской конституции 1814 года, ни в королевской «хартии» нет статьи, касающейся роскоши. Вероятно, слова эти следует понимать аллегорически. Выборный принцип народного представительства предполагает необходимость снискать расположение большинства; между тем богатая одежда вызывает зависть и может повредить кандидату.

— «Герцогиня в глазах буржуа никогда не бывает старше тридцати лет» — цитата из сочинения Сенак де Мельяна «Considérations sur les Molurs» Стендаль нашел эту цитату в «Correspondanc littéraire» Гримма (март 1788).

— Потье (1775—1838), — комический актер театра «Варьете», создал прославившую его роль принца Мирлифлора в пьесе «La Chatte merveilleuse».

Флери (1751—1822), один из крупнейших актеров эпохи, играл во Французском театре роли щеголей.

— Великий Конде (1621—1686) и маршал Бервик (1670—1734) — французские полководцы.

— «Мемуары» и «Письма», на которые ссылается Стендаль, это упоминавшиеся выше мемуары Сен-Симона, далее — «Mémoires pour servir al'histoire d'Anne d'Autriche» г-жи де Мотвиль (1723 г. 5 томов), Мемуары г-жи де Сталь (Staal 1755 г. 4 тома). Дюкло принадлежит несколько произведений мемуарного характера; Стендаль, вероятно, имеет в виду его «Considérations sur les moeurs de ce siècle» (1751). «Письма» Фенелона — очевидно, его письма к племяннику, цитированные выше (см. стр. 59 и примечание к ней). Письма г-жи Дюдефан Орасу Вальполю появились в 1802 и, в новом издании, 1812 году.

Стр. 262. Густав III (1746—1792) — шведский король, воспитанный в духе «просвещения», усвоил либеральные идеи своего времени и был восторженно принят кружком философов в Париже в 1770 году. Его «Ecrits politiques et littéraires, théatre et correspondance» были изданы в 1803 году (Стокгольм и Париж, 5 томов).

— Аббат Галиани (1728—1787) — итальянский писатель и экономист; с 1759 года он жил в Париже, посещал литературные салоны и вращался в обществе философов.

— Князь де Линь (1735—1814) — австрийский генерал, дипломат и писатель, живший некоторое время во Франции.

— Маркиз Караччоли (1715—1789) — неаполитанский посланник при французском дворе; был назначен вице-королем Сицилии в 1781 году.— В подлиннике непереводимая игра слов: по-французски place значит и «должность», «пост», и площадь».

Стр. 262. «История г-жи Мишлен» рассказана в апокрифических «Мемуарах маршала Ришелье» (1790). Ришелье соблазнил жену мебельного торговца г-жу Мишлен, прибегнув для этого отчасти к хитрости, отчасти к насилию. Мучась раскаянием, г-жа Мишлен умерла. Случай этот послужил сюжетом для драмы А. Дюваля «Юность Ришелье, или французский Ловелас» (1796), где Ришелье изображен чрезвычайно мрачными красками.

Стр. 263. «Cheto fuor, commosso dentro» — «наружно спокойный, внутренно взволнованный».

— Напомним, что приезд в Италию в 1800 году был для Стендаля одним из самых счастливых моментов его жизни.

Стр. 264. «Правда, для низких душ...» — Пояснение этим словам мы находим в письме Стендаля к Луи Крозе (30 сентября 1816 года): «Идеал прекрасного в колорите и светотени... имеет гораздо более близкое отношение к бедрам наших любовниц...»

— Английская цитата заимствована из «Мемуаров» Голкрофта и служила эпиграфом к первому изданию (1817) книги Стендаля «Рим, Неаполь и Флоренция»: «Улыбка, проникшая в его сердце в первый раз, когда он увидел ее, всегда, казалось ему, играла вокруг ее уст: взгляд, которым ее глаза обменялись с его глазами, не выходил у него никогда из памяти. Образ его возлюбленной постоянно сохранялся в его уме, и всякий предмет в природе вновь вызывал воспоминание о нем. Даже смерть не могла нарушить нежной иллюзии; ибо не погибает только то, что существует в воображении. Правда, по мере того как наши чувства становятся более идеальными, воспоминание о событии теряет свою остроту, но действие его становится более общим и устойчивым. Мы сохраняем теперь лишь воспоминание об ударе; но зато роковыми являются его последствия» («Биография А.»).

Стр. 265. «Человеческая поросль тут сильней» — слова Альфьери, цитируемые Стендалем также в книге «Рим, Неаполь и Флоренция»: «La pianta uomo nasce più robusta qui che altrove» («Человеческое растение родится здесь более сильным, чем где-либо в другом месте»).

— Камилл—государственный деятель республиканского Рима (V—IV в. до н. э.), получивший прозвище «второго основателя» и «спасителя» Рима.

— Австрийский император Леопольд (1747—1792) с 1765 года был великим герцогом Тосканским. Он провел в Тоскане ряд реформ в духе социальных теорий «просвещения»; уничтожил остатки феодальных отношений, ввел новый кодекс уголовного права, отменил инквизицию и т. п.

— Граф Фирмиан (1716—1782) с 1759 года был полномочным правителем Ломбардии, которою он управлял в духе философских идей XVIII века.

— «Le ci-devant jeune homme» («Бывший молодой человек») — комедия Мерля и Бразье, представленная в театре «Варьете» 28 мая 1812 года. Герой ее — молодящийся старик, — тип, казавшийся Стендалю характерным для общества дореволюционной эпохи.

— Чимароза, примкнувший к неаполитанской революционной партии в 1799 году, по возвращении прежнего правительства был заключен в тюрьму и спасся лишь благодаря вмешательству русского посла. Смерть его, последовавшую через два года после этого в Венеции, рассматривали как последствие его заключения; ходили даже слухи, что он был отравлен по приказу неаполитанской королевы Каролины.

Стр. 266. Граф Верри (1728—1797)—итальянский экономист, с 1763 года член Высшего финансового совета в Милане.

— Il Mattino («Утро») — первая часть сатирической поэмы Парини, изображающей день знатного вельможи О том, как князь Бельджойозо, жертва насмешек Парини, пытался отомстить ему, и о покровительстве, оказанном Парини графом Фирмианом, подробнее рассказано Стендалем в книге «Рим, Неаполь и Флоренция».

— В 1815 году, узнав о возвращении Наполеона с острова Эльбы, Мюрат, в то время король Неаполитанский, выступил с войском против австрийцев, но потерпел поражение; армия его разбежалась и он вернулся в Неаполь в сопровождении лишь нескольких человек.

— «Se il nemico venisse...» — «Если бы неприятель наступал по большим дорогам, можно было бы сопротивляться, но он идет через горы».

— «Che volete ch'io faccia?...» — «Как же мне быть? Остается лишь спасать свою жизнь. Начинаются бои, вот я и приехал сюда».

— Карло Филанджери (1784—1867) — неаполитанец, отличившийся во французских войсках при Аустерлице и в Испании. Он получил тяжелые ранения в боях, о которых говорит Стендаль. — «Ma, signor generale...»—«Господин генерал, ведь там пушки».

— Граф Прина, министр финансов Итальянского королевства при Наполеоне, был убит ворвавшейся в его дом толпой, подстрекаемой агентами восторжествовавшей реакции (20 апреля 1814 года).

Стр 267. Довод в пользу превосходства южного человека над северным Стендаль заимствует у Альфьери: «Современная Италия... доказывает... своими ежедневными ужасными и в то же время возвышенными преступлениями, что она изобилует... более, чем какая-либо другая страна в Европе, пылкими и презирающими всякий страх душами». Эти слова Альфьери Стендаль цитирует в своей книге «Рим, Неаполь и Флоренция».

— Антонио Скарпа (1747—1832) — анатом и хирург, декан медицинского факультета в Павии.

Стр. 268. «Alla larga» — «посредине улицы».

— Стендаль никогда не служил в гарнизоне Новары.

— На стр. 71 своих воспоминаний Челлини рассказывает, как он отправился к угрожавшему ему клиенту с большим кинжалом и в превосходной кольчуге; на стр. 110 — как он бросился со шпагой на десяток всадников; на стр. 113 — как, отправляясь к своим врагам, чтобы помириться с ними, он взял с собой тридцать хорошо вооруженных «брави».

— Ролан, на которого ссылается Стендаль, ездил не в Брешию, а в Бергамо, где, по его словам, не лакеи гостиницы, а крестьяне ходят постоянно вооруженными.

— «Bergamin» — миланское слово, которое Стендаль ошибочно влагает в уста болонскому фермеру.

Стр. 269. «Che bel gusto...» — «Что за странное удовольствие — отправиться для того, чтобы тебя убили?»

— Цитата из Геллерта заимствована у Лафатера.

Стр. 270. Кардинал де Флери, воспитатель Людовика XV, был фактическим правителем Франции с 1726 по 1743 год, однако, он и до того оказывал большое влияние на государственные дела. Внешняя политика

Флери отличалась упорным пацифизмом. Франция избегала войн до 1742 года.

Стр. 270. «Город Л.» — очевидно, Лангр, а «великий комический поэт Р.» — Франсуа Роже, автор двух комедий, награжденный Людовиком XVIII за его роялистское рвение. Роже был представителем департамента Лангра в законодательном корпусе и, повидимому, принимал участие в составлении адреса королю от имени Лангра, напечатанного в «Moniteur» от 18 мая 1814 года. В этом адресе жители Лангра выражали свое разочарование в революционных идеях и желали Людовику XVIII полноты монархической власти.

Стр. 271. Картина Герена «Федра и Ипполит» была выставлена в Салоне 1802 года и привела Стендаля в восторг. Другая картина, его же, изображающая Дидону, которая слушает рассказ Энея, была выставлена в Салоне 1817 года. Элиза — второе имя Дидоны: Стендаль, очевидно, имел в виду сестру Дидоны Анну, изображенную на той же картине. «Клитемнестра» Герена была выставлена одновременно с «Дидоной» в 1817 году.

— Водевиль «Осетр» (точное название «Cadet-Roussel Esturgeon»), авторами которого были А. В. Арно и Дезожье, писавшие под псевдонимом Делалинь, был представлен 22 февраля 1813 года в театре «Варьете». Стендаль вспоминает о нем так же в «Расине и Шекспире»

Стр. 272. Эпиграф — из «Неистового Роланда» Ариосто. Слова эти цитируются у Ланци. Перевод: «И тот, кто одинаково хорошо ваяет и пишет, Микель, скорее Ангел, нежели смертный» («Angelo» по-итальянски значит — «ангел»). На полях рукописи «Жизни Микеланджело» Стендаль записал: «Для меня: Стиль должен быть мощным и кратким, в духе Монтескье, чтобы можно было отдохнуть от мягкого изящества (жизни) Леонардо». Запись эта показывает, с каким вниманием относился Стендаль к вопросам стиля в этом своем произведении.

— О графине Матильде см. примечание к стр. 66.

Стр. 273. «Ricordo questo di...» — «Удостоверяю сего первого апреля, что я Лодовико ди Лионардо ди Буонарроти, отдаю сына моего Микеланджело, Доменико и Давиде ди Томмазо ди Куррадо на ближайшие три года с тем условием и уговором, что означенный Микеланджело обязуется находиться у вышеназванных означенное время, обучаясь рисованию и упражняясь в означенном ремесле и во всем, что вышеназванные ему поручат, и что означенные Доменико и Давиде обязуются уплатить ему в течение трех лет двадцать четыре полноценных флорина; в первый год шесть флоринов, во второй год восемь флоринов, в третий — десять флоринов, а всего (96) девяносто шесть лир...» И ниже: «Сего 16 апреля вышеназванным Микеланджело получено два золотых флорина золотом; получено мною, Лодовико и Леонардо, его отцом, за его счет 12 лир».

В «Жизни Микеланджело» Стендаль ссылается на издание Вазари, вышедшее в Сьене в 1793 году (11 томов); в предшествующих книгах он ссылался на позднейшее издание.

Стр. 276. «Ora tor niamo...» — «Теперь вернемся к Пьеро Торриджани, который, с этим моим рисунком в руке, сказал: «Этот Буонарроти и я маленькими детьми работали в церкви дель Кармине, в капелле Маччо: а Буонарроти имел привычку насмехаться над всеми, кто там рисовал. Однажды, когда он мне надоедал, я рассердился больше, чем когда-либо; и, сжав кулак, я ударил его по носу с такой силой, что почувствовал, как под кулаком у меня треснули кость и хрящ, как будто это было сухое печенье; и так он останется отмеченным мною до конца

жизни». Но так как я видел произведения божественного Микеланджело, то слова эти вызывали во мне столь сильное негодование, что несмотря на мое желание отправиться с ним в Англию, я не мог его больше видеть». Необходимо иметь в виду, что Стендаль пользовался старым, несовершенным в текстологическом отношении изданием Челлини, содержащем разночтения с изданием, с которого сделан русский перевод в издании «Academia».

Стр. 277. «Флоренция» (Firenze, Fiorenza, из лат. Florentia) значит «цветущая».

— На собственном экземпляре книги против характеристики Лоренцо Великолепного Стендаль записал: «Неверно, но необходимо для картины».

Стр. 278. «Золотой век» итальянского искусства буржуазная историография именовала «веком Льва X». Папа Лев X Медичи – сын Лоренцо.

Стр. 280. Morbidezza — «нежность».

— Сочинение флорентийского историка Варки вышло в 1721 году под названием: «Storia fiorentina nella quale si contengono le ultime rivoluzioni della republica». В нем излагаются события от 1527 по 1538 год.

Стр. 282. «Великий полководец» — Наполеон. В характере его Стендаль отмечает те же черты: решительность, сосредоточенность, мрачность, любовь к одиночеству («Жизнь Наполеона»), что и в характере Микеланджело.

— «I fear thy nature...» — «Я боюсь твоей натуры; она слишком полна молоком человеческой доброты для того, чтобы избрать кратчайший путь» («Макбет», акт I, сцена 5).

Стр. 283. «Amiamo or quando...» — «Будем любить сегодня, пока возможно любя быть любимым» (Тассо, «Освобожденный Иерусалим», песнь XVII).

— «Стиль Уголино» — стиль 33-й песни «Ада», где рассказывается история Уголино. Уголино в поэме Данте грызет голову своего врага епископа Руджери, мстя ему за свою смерть и смерть своих сыновей.

Стр. 284. В октябре 1802 года Стендаль находился во Франции. Но возможно, что он проезжал через Лоретто 16 октября 1811 года.

Стр. 286. «Если мы были в походе...» На полях рукописи имеется заметка Стендаля: «For me» (т. е. для меня). «Ядро 21 апреля 1813 года, генерал Д. под Женевой». Происшествие это случилось 1 марта 1814 года. «Зять графа Десе, — пишет Стендаль сестре, — заметив ядро, прыгавшее рикошетом по направлению к нему, резким движением толкнул своего тестя в ров, к счастью, полный снегом; через секунду ядро прорыло борозду в шесть дюймов шириной в том месте, где только что находился бедный генерал» (о графе Десе см. «Анри Брюлар», стр. 382). Но в «Истории живописи» героем этого анекдота, трансформированного воображением Стендаля, является, конечно, Наполеон. Против следующей фразы (о куске хлеба) Стендаль написал на полях слово «император», которое потом зачеркнул. — Отметим, что начало первой фразы («Если мы...»), переданной нами буквально, очень плохо сконструировано в подлиннике.

Стр. 287. «Ф». означает «Фенелон». «Нежный эгоизм» религии Фенелона нужно понимать как расчет на награду в загробной жизни за добродетели, проявленные в земной.

Стр. 289. Танкред, Клоринда, Эрминия — героини «Освобожденного Иерусалима» Тассо Имогена, Постум—герои драмы Шекспира «Цимбе-

лии», Макдуф — герой «Макбета»: Уго, Паризина, Николо — герои поэмы Байрона «Паризина» (вышедшей в свет в феврале 1816 года).

Стр. 290. Ссылка на стр. 32 сочинения Кондиви не соответствует ни первому, ни второму изданию его, которые появились до «Истории живописи» Стендаля.

Стр. 291. «Romae agens curavit...» — «Римский посланник заказал Микеланджело Буонарроти, в то время юноеет, превосходнейшее мраморное изображение св. Марии и мертвого сына ее, лежащего на руках матери, которое и поставил во французской королевской капелле храма св. Петра в Ватикане».

— «Alla quale opera...» — «Да не помыслит скульптор, ни самый искусный художник что-либо прибавить к этому произведению в отношении рисунка или изящества; несмотря ни на какие свои усилия, он не сможет превзойти Микеланджело в тонкости, изяществе и не сможет ваять мрамор с таким искусством, как то сделал он, так как здесь можно увидеть все превосходство и силу искусства. Среди красивых вещей, здесь находящихся, кроме божественной одежды, изображен мертвый Христос; и пусть никто не надеется когда-либо увидеть тело столь совершенное по красоте частей его и знанию анатомии, — тело, у которого мускулы, вены и жилы так хорошо выделяются на костяке, или мертвого, более похожего на мертвеца, чем этот. Это выражение головы, столь полное нежности, такая гармония в суставах и связках рук, в соединениях туловища и ног, пульс, вены — так хорошо разработаны, что поистине в восхищении изумляешься, и т. д.».

Стр. 295. «Люди пошлые», обвиняющие Микеланджело в отсутствии «идеального» — Рафаэль Менгс.

— «Народными» назывались в то время поэты, писавшие не на «литературном» (латинском) языке, а на «народном» итальянском (lingua volgare).

Стр. 297. На полях рукописи, там, где говорится о преследовании Микеланджело, Стендаль записал: «The history of Mocenigo», что значит: «Моя собственная история», — имея в виду придворные интриги против Микеланджело. После высоких постов при дворе Наполеона в 1810 году, Стендаль в конце 1811 года по возвращении из Италии попал в немилость. Подобно своему герою, он познал придворное «величие», зависть и затем падение. «Жизнь Микеланджело» была написана в декабре 1811 года.

Стр. 299. «Iulius pp. II...» — «Папа Юлий II — любимым сынам, приорам свободы и гонфалоньеру справедливости флорентинского народа

«Возлюбленные дети мои, привет вам и апостольское благословление. Микеланджело, скульптор, уехавший от нас легкомысленно и безрассудно, боится, как мы слышали, возвратиться к нам; но мы не сердимся на него: мы знаем дарование людей подобного рода. Но чтобы он отбросил всякое подозрение, мы взываем к вашей покорности, чтобы она обещала ему от нашего имени, что если он вернется к нам, то останется цел и невредим, и мы сохраним к нему такое же апостольское благоволение, каким он пользовался до своего отъезда. Дано в Риме 8 июля 1506 года, в год понтификата нашего третий».

Стр. 300. «Con matti frugoni...» — «Сильными ударами, говорил Микеланджело».

Стр. 303. Глава CLIII написана была в 1817 (а не в 1807) году, в Риме и исправлена в Париже 13 января. «Я посылаю тебе «Сикстинскую капеллу», списанную с натуры» — писал Стендаль Луи Крозе из Рима.

— «Raphaël, ubi es?» — «Рафаэль, где ты?»

Стр. 306. Бентам считал, что кара за преступления имеет смысл лишь как мера предупреждения преступлений со стороны других членов общества, поведение которых регулируется страхом наказания.

Стр. 307. Богатый герцог либерал — граф Дуглас, как пояснил сам Стендаль в заметке на полях своей рукописи.

Стр. 308. Стендаль не высоко ценил музыкальный талант знаменитой итальянской певицы Каталани (1779—1849): «Нужно слышать ее хоть раз, чтобы вечно жалеть о том, что природа не присоединила немного души к этому изумительному голосу» («Рим, Неаполь и Флоренция»).

Стр. 310. Цитату из Квинтилиана Стендаль нашел у Ланци (I, 131, примечание). Перевод: «Зевксис увеличил размеры конечностей тела, а корпус изображал в более величественных размерах, следуя, как полагают, Гомеру, в поэмах которого могучие формы кажутся привлекательными даже у женщин».

Стр. 311. «Великий поэт», воспевший Фридриха II, — Андрие, автор хвалебного стихотворения «Meunier de Saint-Souci.» — Выражение это в устах Стендаля имеет, конечно, иронический смысл, так как он никогда высоко не ценил этого «ученика Вольтера», даже тогда, когда в 1805 году слушал его лекции.

Стр. 313. К словам «Ремесло священника» в издании 1817 года было сделано примечание: «Людовик XIV говорил: *Мое ремесло короля.* Р. III.» В собственном экземпляре Стендаля примечание вычеркнуто и на полях написано: «Политика».

— «Sunt idola antiquorum». — «Это идолы древних».

Стр. 316. Церковь Сен-Дени (в девяти километрах от Парижа) была усыпальницей французских королей, как венская церковь капуцинов была усыпальницей австрийских императоров.

— Коннетабль Бурбон взял Рим в 1527 году. Сам коннетабль был убит во время приступа, а войска его грабили город в продолжение двух месяцев.

Стр. 317. «Iesus Christus...» — «Иисус Христос, царь флорентийского народа, избранный постановлением Сената и народа».

— Ссылки на Варки и Аммирато заимствованы у Пиньотти (Storia della Toscana). Работа Парди носит название: «Le Storie della città di Firenze». Флоренция, 1584.

Стр. 318. Папа Климент VII был незаконным сыном Джулиано Медичи. По-итальянски «незаконный сын» — bastardo, от basto — «вьючное седло», которое обычно надевают на мулов. Отсюда — намек, заключенный в словах Микеланджело.

— «Caeterum pontifex...» — «Впрочем, папа, ради своей доброй славы и ради благочестия считая нужным оправдать имя, которое он себе избрал (Clemens значит, «милостивый». *Б.Р.*) ограничил свою месть и удовольствовался казнью очень немногих». Цитата из Паоло Джовио заимствована у Пиньотти.

Стр. 320. «Chi è quegli...» — «Кто в каком-либо веке видел в этом роде искусства древние или современные статуи, созданные подобно этим?»

Стр. 321. В своем переводе четверостишия Строцци Стендаль опустил по рассеянности последние слова: «...разбуди ее, *и она заговорит с тобою*».

— Il più vil di quell'infame schiatta de'Medici» — «Самый подлый и этой гнусной породы Медичи».

Стр. 321. Тальма (1763—1826) — французский трагик, считавшийся одним из величайших актеров своего времени.

Стр. 323. «Veneri felici sacrum» — «Дар счастливой Венере».

Стр. 324. Вазари сообщает, что фреска «Падение Сатаны» в Тринитадель-Монте находилась в капелле Сан-Грегорио (а не в капелле Сан-Джорджо, как пишет Стендаль).

Стр. 326. Единственный ныне живущий великий поэт — Байрон.

— Стендаль ссылается на «Correspondance littéraire» Гримма и на «Дневник» Коле, изданный после смерти автора в 1807 году.

Стр. 327. Усыпальница Марии-Христины в Вене и Альфьери во Флоренции — работы Кановы. Стендаль видел первую в 1809 году, вторую — в 1811.

— Мнения кавалера д'Асары и Фальконета о «Моисее» Стендаль приводит дальше. Работа Милиции была переведена на французский язык под заглавием: «L'art de voir dans les beaux-arts, traduit par le général Pommereul», 1798.

— Гилдгол — лондонская ратуша. Статуи Гилдгола — памятники Нельсону и лорду Чатаму. Сведения об этих памятниках, украшенных аллегорическими изображениями, Стендаль почерпнул из книги Симона «Voyage d'un français en Angleterre pendant les années 1810 et 1811» (1816, 2 тома).

Стр. 328. Стендаль имеет в виду том IV своей «Истории живописи в Италии», оставшийся ненаписанным, как и «Жизнь Корреджо», которая должна была составить часть этого тома.

— Камуччини (1775—1844) — римский живописец. См. о нем ниже, «Салон 1824 года».

Стр. 329. «Videbunt Filium hominis» — «Узрят сына человеческого, грядущего на облаках небесных с силою и славою великою» (Ев. от Матвея, XXIV, 30).

Стр. 330. «Пишут копии статуй» — намек на школу Давида.

Стр. 331. Рюльер в своем сочинении «Histoire, ou anecdotes sur la Révolution de Russie» (1797) пишет: «Ее встретили человек тридцать солдат, которые выбежали в беспорядке, одеваясь на ходу... Их вид удивил ее: она побледнела: заметно было, как дрожь пробежала по всему ее телу» (стр. 86).

Стр. 334. Против предпоследнего абзаца главы CLXVIII на полях рукописи Стендаль записал: «Нужно признать, что лицо у Спасителя свирепое», и в другом месте: «Это лицо каннибала».

— Цифра «34» в примечании означает, что в этот день (23 января 1817 года) Стендалю исполнилось тридцать четыре года.

Стр. 335. Фрески Синьорелли находятся не в Кортоне, а в Орвьето.

Стр. 336. В тексте Стендаля весь пассаж от слов «Канова не умеет» до слов «кажутся холодными» взят в кавычки, между тем как по смыслу вторая фраза является возражением Стендаля на критику Кановы. Поэтому мы сочли возможным внести исправление, предполагая со стороны Стендаля описку.

— В тексте Стендаля стоит: «в капелле Папирусов». В виду явной ошибки исправляем: «в *зале* Папирусов».

— В тексте вместо «последних двух лет» напечатано: «*десяти* лет», что представляет очевидную ошибку. Стендаль имеет в виду два года Реставрации, эпоху белого террора. «Сладость последних двух лет» — конечно, жестокая ирония.

Стр. 337. Стендаль имеет в виду финал второго акта оперы Моцарта «Дон Жуан».

Стр. 338. Цитата — из книги Фальконета «Observations sur la statue de Marc-Aurèle» (Амстердам, 1771).

Стр. 339. Биша (1771—1802) — французский медик, смерть которого приписывали заражению, происшедшему во время работы его над трупами.

— Вот слова Роско о Леонардо да Винчи: «В то время как Рафаэль и Микеланджело украшали своими бессмертными произведениями храмы и дворцы Италии, Леонардо забавлялся тем, что выдувал пузыри... и привязывал крылья ящерицам ... признаки характера, который можно найти в его произведениях, где видно желание выйти за пределы, намеченные природой, и создать экспрессию, которой недостает правдивости. Такие наклонности обличают дерзновенный ум, который может привести художника к тому, что он станет изображать карикатуры, уродливые фигуры и гримасы, как это слишком часто случалось с Леонардо да Винчи».

Стр. 340. «I have almost forgot...» — «Я почти забыл вкус страха. Прошло то время, когда мои чувства мог леденить ночной крик и мои волосы могли встать дыбом от горестного рассказа, как будто они были живые: теперь я пресыщен ужасами. Страх, с которым свыклись мои мысли, не может больше волновать меня. — Что это за крик?» («Макбет», действие V, явление V).

— На Парижской выставке 1817 года английская школа представлена не была. Очевидно, Стендаль имеет в виду выставку в Лондоне.

Стр. 341. Рассказ о представлении ада на берегу Арно Стендаль нашел у Сисмонди (Histoire des républiques italiennes du moyen age, IV, 193—194). Но, согласно Сисмонди, это событие происходило не 1 марта, а 1 мая. Кроме того пытки, вопреки утверждению Стендаля, были не настоящие: это была лишь инсценировка.

— «Stavvi Minos orribilmente...» — «Там находится ужасный Минос и скрежещет зубами; он исследует грехи тех, кто входит, он судит и определяет наказание каждому. Когда несчастная душа приходит к нему, она исповедуется ему во всем, и этот судия грехов видит, в каком месте ада следует ей быть; и сколько раз он обовьет свое тело хвостом, в такой же круг должна быть ввергнута душа» («Ад», песнь 5).

— «Caron demonio...» — «Демон Харон, с глазами, горящими, как уголья, указывая душам место, собирает их всех в своей ладье и бьет веслом тех, которые медлят» («Ад», песнь 3).

— В письме от 16 апреля 1311 года Данте увещевал императора Генриха VII, не тратя времени на войну с ломбардскими городами, итти прямо на Флоренцию.

— Ксифарес — герой трагедии Расина «Митридат».

Стр. 342. Жак Клеман (1567—1589) — убийца короля Генриха III, прославленный католическими писателями, провозглашенный ими мучеником и даже ангелом; его поступок часто сравнивали с подвигом библейской героини Юдифи.

— «E caddi come corpo morto cade» — «И я упал, как падает мертвое тело» («Ад», песнь 5).

Стр. 343. Ссылки на письма Аретино заимствованы из примечаний Мариэтта к изданию Кондиви («Vita di Michelangiolo», 1746).

Стр. 344. Цитата и ссылка на Блеза де Виженера заимствованы у Чиконьяры («Storia della scultura»).

Стр. 345. Литография в момент появления «Истории живописи» была во Франции новинкой. Рафаэль Морген (1758—1833) и Мюллер (1747—1830) — известные граверы на меди.

Стр. 349 Стендаль не мог видеть модели Сангалло и Микеланджело в 1807 году, так как посетил Рим впервые в 1811 году.

— «Tempore Clementis VIII. .» – «Во время Климента VIII я, Якопо Гримальдо, получил следующее известие... При Павле V священники, которым была поручена эта библиотека, продали множество книг тем кто изготовляли женские бубны, и случилось, к несчастью, что среди других вышеназванные книги св. Петра были отсчитаны, проданы, разорваны и пошли на изготовление бубнов, и позабыты были деяния, в них записанные, — все это благодаря порокам, невежеству и скаредности священников».

Стр. 351. Описание и гравюру Моунт-Эджкомба Стендаль мог найти в указанной выше книге Симона «Voyage en Angleterre».

Стр. 352. Стендаль не бывал в Риме в день святого Петра, следовательно, не мог видеть рабочего, поднимающегося на крест собора

— Дюкло в своем «Путешествии по Италии» рассказывает, что жители Рима, во главе с каменщиком маэстро Джакомо, решили взорвать палаццо кардинала Аквавивы, мстя за то, что он приказал стрелять в народ. Кардинал призвал Джакомо и ласковыми уговорами добился от него лишь обещания, что он лично не примет участия в предприятии — Второе сочинение, на которое Стендаль ссылается, — «Tableau de Rome vers la fin de 1814», 1816.

— Дворец, о котором говорит Стендаль, дворец Римского короля (сына Наполеона), постройка которого была начата около 1813 года.

Стр. 354. «Красивые» сонеты Микеланджело — неверный перевод выражения Вазари: слова «Sonetti spirituali» значат не «остроумные», а духовные», «мистические сонеты».

— «Imperia cortisana Romana ...» — «Империя, римская куртизанка, являвшая среди людей достойный своего имени образец редкой красоты. Умерла в возрасте двадцати шести лет и двенадцати дней, 15 августа 1511 года».

Стр. 355. «Dum Bruti effigiem...» «Когда скульптор ваял из мрамора образ Брута, он вспомнил о злодействе его и оцепенел».

— «Brutum effecisset sculptor...» — «Скульптор ваял Брута, но вспомнил великие добродетели этого мужа, остановился и оцепенел». О лорде Сандвике и его двустишии сообщает Де Брос в своем «Путешествии по Италии»

— Статуя Брута находилась не в «зале Лаокоона», как утверждает Стендаль, а в «Римском зале» Лувра, куда она попала из Капитолия.

Стр. 356. Стендаль имеет в виду сочинение Монтескье «Dissertation sur la politique des anciens sur la religion». Монтескье утверждает, что религия в Риме была создана неверующими священниками с целью поработить доверчивую толпу. Ссылаясь на Монтескье, Стендаль, повидимому, хочет указать на то, что красота храмов, по мысли их строителей, содействовала религиозному воспитанию народа.

Стр. 357 «Dimmi di grazia. .» — «Скажи мне, амур, прошу тебя, видят ли глаза мои действительный образ красавицы, которою я любуюсь,

или он находится в моем сердце, так что, куда бы я ни повернулся, я вижу все более прекрасным лицо ее..

Стр 358. «Docebo iniquos vias tuas...» — «Научу неправедных путям твоим, и нечестивцы обратятся к тебе» (Псалом 50, стих 14).

Стр. 359. Ссылка на Кондиви, стр. 83, не соответствует ни одному из двух изданий, которыми мог пользоваться Стендаль.

Стр. 360. Умирающий Эпаминонд ответил одному из друзей, сожалевших о том, что он не оставляет после себя потомства: «Я оставляю после себя двух бессмертных дочерей: победы при Левктрах и при Мантинее».

Стр. 362. «Застава сержантов» находилась в то время в самом центре Парижа.

Стр. 363. Стендаль, использовавший для этой главы Вазари, не обратил внимания на сообщение его о том, что Челлини, избранный комиссаром на похоронах Микеланджело, не мог выполнить возложенных на него обязанностей.

Стр. 364. Бокаж — область Вандеи, где в эпоху Революции с особенной силой свирепствовала гражданская война.

Стр. 365. Монтескье писал: «Позвольте ему (французскому народу) делать серьезно легкомысленные вещи, и весело — вещи серьезные» («Esprit des lois», кн. XIX, гл. V).

— Г-жа де Крюденер (1864—1824) проповедывала мистические учения с сильной либеральной окраской и имела последователей среди беднейших слоев населения Швейцарии и Германии. — «Общество пресвятой девы» в эпоху Реставрации было одним из тайных обществ, вербовавшим своих членов среди домашней прислуги, мелких торговцев и т. п. Это общество находилось в зависимости от конгрегации и, следовательно, по своим задачам являлось чрезвычайно реакционным.

Стр. 367. Фокс (1748—1806) — английский политический деятель-либерал, лидер вигов и выдающийся оратор.

— Боливар (1783—1830) — южноамериканский революционер, боровшийся за независимость Южной Америки от Испании.

— Стендаль имеет в виду картину Герена «Федра и Ипполит», о которой он уже упоминал выше (глава CXXXIII).

Стр. 368. Вот названия книг цитируемых Стендалем авторов: Baldinucci, «Notizie de professori del disegno»; Félibien, «Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes», 1666 и сл.; Richardson, «Essay on the theory of painting», 1715.

Стр. 371. Книга Беллори озаглавлена: «Le vite de Pittori, Scultori ed Architecti moderni», 1672.

Стр. 373. Мирный договор между Австрией и Францией был подписан в Толентино в 1797 году.

— «The indulgence he showed...» — «Снисходительность, проявленная им по отношению к папе в Толентино, когда Рим был вполне в его власти, не доставила ему друзей, но создала много врагов у себя дома».

Последние страницы «Истории живописи в Италии» были написаны не 9 апреля, а 28 мая 1817 года.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Стр. 374. «Хронологическая таблица знаменитейших художников», по первоначальному замыслу Стендаля, должна была представлять собою словарь художников в 200 страниц с исчерпывающей библиографией литературы по искусству. Очевидно, он предполагал воспользоваться обширными таблицами, приложенными к последнему тому сочинения Ланци. Мы не указываем ни хронологических, ни исторических ошибок таблицы Стендаля. Отметим лишь, что художников Гильома дю Пьер, Франсуа дю Пьер и Луки ван Гудена, как отмечал и комментатор французского издания Поль Арбеле, среди известных нам художников нет. Очевидно, имена эти искажены переписчиком или наборщиком.

Стр. 382. В Вильгельмине, к которой обращены строки, предшествующие «списку великих художников», едва ли можно видеть Вильгельмину фон Грисгейм, дочь генерала Грисгейма, с которой Стендаль был знаком в Брауншвейге (1807—1808). «История живописи в Италии» начата была через несколько лет после разлуки с м-ль Грисгейм, и замысел книги возник вне всякой связи с брауншвейгским увлечением Стендаля. Следовательно, строки эти не заключают в себе ничего автобиографического.

Стр. 384. Перевод буллы: «Мы ужаснулись лукавейшему измышлению, коим сотрясаются самые основы религии... и призвав на совет почтеннейших братьев наших кардиналов святой римской церкви, чтобы решить, какие меры со стороны нашей первосвященнической власти наиболее пригодны для исцеления и уничтожения, доколе это еще возможно, этой язвы... поскольку ты сам воспылал желанием изобличить и сокрушить нечестивые измышления новаторов;... по из опыта явствует, что от священного писания, издаваемого на народных языках, больше происходит вреда, чем пользы, по человеческому неразумию, и т. д., и т. д.»

Булла эта была дана папой Пием VII, подпавшим в то время под влияние крайне реакционной католической партии Zelanti. Он высказывает в ней порицание библейским обществам, в том числе католическому, которые он рассматривает как предприятия, подрывающие основы религии. Библейские общества, как известно, имели своей задачей распространение Библии на иностранных языках и облегчение знакомства с нею широких слоев народа. Стендаль в тексте «Истории живописи» своеобразно использует папскую буллу, утверждая, что авторы Библии не имели ни малейшего понятия о *нравственной* красоте человеческих поступков. Ссылка на папскую буллу, конечно, имеет целью обезопасить книгу от обвинений в антирелигиозных выступлениях. В конце примечания на стр. 93 стоят буквы «Ри» и «Ш» (Риу и Шевалье—имена жертв политической реакции).

Стр. 385. Первое посвящение «Истории живописи в Италии» обращено, как указывалось выше (см. вступительную статью), к русскому императору Александру I. В первом черновом наброске посвящения имелись следующие слова: «Не для того, чтобы получить от щедрот В. И. В. (Вашего императорского величества) украшенное брильянтами кольцо, подношу я ему эту книгу, но потому, что я слышал, как оно высказывало свое мнение о торговле неграми в салоне г-на...» (далее место, вырезанное ножницами). «Недостаточно еще совершать великие дела, Ахиллам необходим Гомер, и Французская академия в течение целого века поддерживала славу Людовика XIV». Александр I в 1814 году стремился прослыть либералом на троне и другом Франции, чего он отчасти и добился. В Париже, в первые месяцы Реставрации, была известна щедрость его на подарки — перстни и табакерки— обычный способ воз-

награждения в старой России, широко применявшийся в случаях, когда нужно было наградить лицо, не состоявшее на русской службе. Посвящение это находится далеко не во всех экземплярах первого издания «Истории живописи». Нужно думать, что Стендаль поместил его лишь на той части тиража, которая была предназначена для вывоза в Россию.

Стр. 385. Посвящение «Наполеону Великому» было написано Стендалем, повидимому, в 1818—1819 годах, когда он намеревался выпустить новое издание «Истории Живописи», в котором это новое посвящение должно было занять место посвящения Александру. Однако второе издание книги появилось лишь в 1825 году (об этом см. вступительную статью), т. е. через три года после смерти узника св. Елены, и посвящение императору теряло всякий смысл. Поэтому оно осталось неизданным вплоть до 1854 года, когда Ромен Коломб нашел его в рукописях Стендаля и напечатал в своем издании «Истории живописи в Италии». Это второе посвящение является одним из наиболее тонких и типичных выражений бонапартизма Стендаля: преклонение перед личностью и некоторыми общими задачами его политики, но недовольство его «системой воспитания» — деспотизмом, подавлявшим личную энергию и гражданское чувство у подданных.

— Карно (1753—1823) — деятель Великой французской революции, оставшийся до конца своей деятельности решительным республиканцем.

В эпоху Империи Карно не принимал почти никакого участия в политической жизни страны, и лишь во время Ста дней он был назначен Наполеоном военным министром как лицо, наиболее популярное среди либеральной части французского общества. После реставрации Карно был изгнан из Франции как «цареубийца» (член Национального конвента, голосовавший за казнь короля).

— Тибодо (1765—1854) — деятель Великой французской революции, во время консульства выступавший против мероприятий Бонапарта, клонившихся к уничтожению демократии и подготовлявших Империю. В эпоху Империи он был в немилости, но во время Ста дней Наполеон назначил его членом Государственного совета и членом Палаты перов. После Реставрации он подвергся судебным преследованиям и был изгнан, как голосовавший за казнь короля.

— Фложерг (1759—1836) — французский политический деятель, член Законодательного корпуса: он принимал участие в комиссии Законодательного корпуса, высказавшейся в 1813 году против войны и навлекшей гнев Наполеона. Во время Ста дней он был назначен вице-президентом Палаты депутатов, в которой после Ватерлоо выступил с предложением всеобщей мобилизации.

Стр. 386. «Последняя ваша Палата ей завещала» — Ромен Коломб в издании 1854 года дал к этим словам следующее примечание: «Речь идет о декларации Палаты депутатов, принятой в Заседании от 6 июля 1815 года и отправленной в Генеральный штаб союзников с пятью уполномоченными... 8 июля 1815 года Палата была распущена Людовиком XVIII». Конституция эта, конечно, не получила своего осуществления.

— Неподалеку от Герлица, 24 мая 1813 года, французский обоз, в одном из экипажей которого находился Стендаль, подвергся нападению казаков. По прибытии в Герлиц, где в то время находился генеральный штаб, Стендаль представил рапорт об этой стычке и тогда же, повидимому, сделал об этом устное донесение Наполеону.

— Последние слова посвящения могут быть поняты различно. В них

можно видеть замаскированное обещание написать историю Наполеона, которую Стендаль, действительно, предпринял еще в 1815 году. Но можно полагать, что Стендаль этими словами хотел лишь уверить Наполеона в длительности его славы, так как своим ласковым обращением с солдатами он внушил им большую привязанность к себе.

Стр. 386. Фрагмент о Вазари — одна из наиболее ранних частей «Истории живописи». Он датирован 15 декабря 1811 года.

Стр. 387. Картина Рафаэля под № 1120 — портрет папы Льва X, по правую руку которого изображен кардинал Джулио Медичи, впоследствии папа Климент VII.

Стр. 388. Марк Курций — легендарный древнеримский герой. Образовавшаяся посреди форума трещина в земле, по словам жрецов, должна была закрыться лишь тогда, когда она поглотит то, что составляет силу города. Решив, что сила Рима состоит в военной доблести, Курций бросился в пропасть с конем, в полном вооружении. После этого пропасть без труда была засыпана.

Стр. 389. Этот фрагмент был написан не раньше 1813 года.

Стр. 390. «Deh, Signore...» — «О боже!..» (из оперы Чимарозы «Тайный брак»).

— «As Z, his mother» — «как Z, его мать». Z — граф Дарю, родственник и покровитель Стендаля (см. «Анри Брюлар»).

Стр. 391. Второй фрагмент о Корреджо датируется приблизительно 1812 или 1813 годом. «Может быть, возможно было желать...» — т. е. после появления Микеланджело, Джорджоне, Тициана и Рафаэля.

Стр. 392. Св. Геминиан в Дрезденской галлерее изображен на двух картинах Корреджо. Стендаль говорит о картине, обычно называемой «Св. Себастианом».

Стр. 393. «Выработали свою манеру рисунка». Далее следуют рассуждения технического характера о светотени, воздушной перспективе и т. д., представляющие собой заимствования, не имеющие интереса, вследствие чего они выпущены в французском издании подлинника.

— Аллегри — настоящая фамилия Корреджо.

Стр. 394. Корреджо — название городка, где родился художник.

Стр. 395. «Великий человек, пробудивший искусства во Франции», — Наполеон. Его же имеет в виду Стендаль и в фрагменте «По поводу празднества во Флоренции 1515 года».

«Иностранный язык» — итальянский. Стендаль писал этот отрывок в период наибольшего увлечения Анджелой Пьетрагруа, в лице которой он впервые познакомился с основными, по его мнению, особенностями итальянского характера.

Стр. 397. Этот фрагмент относится приблизительно к 1812 или 1813 году, и, следовательно, является самой ранней у Стендаля формулировкой спора между романтиками и классиками.

Стр. 398. «Биографическая заметка об Андреа дель Сарто» датирована Стендалем 24—25 января 1812 года.

— Il Sarto» портной.

— «Братство dello Scalzo» — «братство босоногих».

Стр. 403. «Снятие с креста» Андреа дель Сарто имеет номер 789.

Стр. 405. После слов «Малейшее смягчение тона» в рукописи — пробел.

Стр. 405. «Биографическая заметка о Рафаэле» написана, вероятно, от 19 до 26 октября 1831 года.

Стр. 407. Beretta — шапочка.

Стр. 409. Кардинал Феш (1763—1839), дядя Наполеона, с 1804 года жил в Риме как полномочный представитель Французской республики при папской курии. Он собрал превосходную коллекцию картин и имел в Риме частную галлерею, посещавшуюся любителями. Стендаль бывал в ней после 1831 года. Огромная картина Ф. Жерара «Вступление Генриха IV в Париж» была впервые выставлена в Салоне 1817 года.

Стр. 411. «Questo è la quinta» — «Это пятая...»

Стр. 413. Перевод письма Рафаэля: «Дорогой дядя, которого люблю, как отца, я получил ваше письмо, из которого узнал о смерти нашего славного герцога;[1] да смилостивится бог над душой его; а я не мог читать ваше письмо без слез. Но transeat, этого нельзя изменить... надо покориться воле божией. Я написал в прошлый раз ляде-священнику,[3] чтобы он прислал мне маленькую картинку, которая служила покрышкой для Мадонны, жены префекта,[4] но он не прислал мне ее: прошу вас, скажите ему, чтобы он прислал мне ее при первой оказии, чтобы я смог удовлетворить желанию этой госпожи, расположение которой, как вы знаете, мне в настоящее время необходимо. Прошу вас также, дорогой дядя, сказать священнику и Санте, что когда приедет к вам флорентинец Таддео Таддеи, о котором мы много раз говорили, чтобы они приняли его получше и не жалели издержек; и вы также из любви ко мне окажите ему ласковый прием, так как я ему обязан больше, чем кому-нибудь. Я не назначил цены картине и, вероятно, не назначу, так как для меня выгоднее, если ее назначат другие. И поэтому я не писал о том, о чем не мог и до сих пор ничего не могу вам сообщить. Однако мне передавали, что владелец вышеназванной картины говорит, что закажет мне приблизительно на 300 золотых дукатов картин для Флоренции и для Франции. После праздников я, может быть, сообщу вам цену картины, для которой я уже закончил картон, но писать ее начну после Пасхи. Мне бы хотелось получить рекомендательное письмо от господина префекта к гонфалоньеру Флоренции. Несколько дней назад я писал ляде и Джованни, из Рима, чтобы они получили его для меня: мне бы это помогло получить заказ на одну залу [для росписи], что вполне зависит от Его Милости. Прошу вас переслать его мне. Я думаю, что если вы попросите господина префекта от моего имени, он даст его. Передайте ему мое почтение, как старого его слуги; также кланяйтесь от меня учителю и Ридольфо[5] и всем другим. 11 день апреля 1508.

Ваш Рафаэль, художник во Флоренции».

«Моему дорогому дяде Симоне Батиста ди Чара да Урбино».

Стр. 415. Битва при Ангиари (победа Флорентийцев над Миланцами 29 июня 1440) была сюжетом одноименного картона Леонардо да Винчи; картон Микеланджело изображал эпизод из войны Флоренции против Пизы.

---

[1] Герцог Гвидобальдо умер в начале апреля 1508 года.

[2] «Умер».

[3] D. Bartolommeo — брат отца Рафаэля.

[4] Префект — Франческо-Мария делла Ровере, усыновленный герцогом Гвидобальдо. Жена его — Иоанна, дочь герцога Урбинского Федериго.

[5] Ридольфо Пакканья — двоюродный брат Рафаэля.

Стр. 418. Ingegno — гений.

Стр. 421. Кампистрон (1656—1723) — второстепенный французский драматург, подражатель Расина.

— Фонтан (1757—1821) — французский поэт позднего классицизма.

«САЛОН 1824 ГОДА»

Стр. 433. «Journal des Débats» в спорах между классиками и романтиками твердо стоял на страже старой системы. С ноября 1822 года художественным критиком журнала был Делеклюз (1781-1863), ученик Давида. Будучи сторонником классицизма, Делеклюз все же держался примирительной политики, хотел быть «беспристрастным» в разгоревшейся борьбе и даже шел на некоторый компромисс с романтиками. Это, конечно, не мешало ему оплакивать «падение школы» и в полемической форме высказывать свои классические вкусы. Такие выступления особенно участились с 1824 года, а в статьях о Салоне они повторялись особенно часто, начиная с 8 сентября 1824 года (первая статья о Салоне появилась 1 сентября).

— «Constitutionnel» — орган либеральной оппозиции. Статьи о Салоне начали появляться в этом журнале с 25 августа. Автором их был Тьер, горячо выступавший в защиту новой школы. Тьер одновременно писал статьи о Салоне и в «Globe», высказывая в них те же взгляды, но в несколько измененной форме. Как известно, характерной особенностью литературы XIX века Стендаль считал риторическую напыщенность и расплывчатость стиля.

— Картина Гране (1775—1849), которую Стендаль называет «Кардинал Альдобрандини», более известна под названием «Вилла Альдобрандини». Стендаль, повидимому, редко придерживался названий картин, данных в каталоге, предпочитая называть их по их содержанию или по главным их фигурам. Поэтому одна и та же картина носит у него иногда три различных названия. Здесь, как и в дальнейшем, в примечаниях мы обозначаем картину наиболее употребительным ее названием. «Вилла Альдобрандини» изображает кардинала Альдобрандини, принимающего в своей вилле бежавшего из Неаполя Доменикино. Критика единодушно указывала на то, что фигуры, напоминавшие Стендалю фресковую живопись, написаны небрежно и похожи скорее на наброски. Но воздушная перспектива делала картину в глазах критики «очаровательной». То же отмечает и Стендаль в главе IX своего «Салона». «Капуцины», о которых он вспоминает, — картина «Хор капуцинов на площади Барберини», выставленная Гране в Салоне 1819 года и имевшая шумный успех благодаря реализму замысла и воздушной перспективе. Она доставила своему автору орден Почетного легиона. Впрочем, Гране долго не мог расстаться с облюбованной им тематикой: в Салоне 1824 года была выставлена его картина «Посвящение в монахини», центральные фигуры которой — капуцинки.

— Орас Верне (1789—1863) в 1824 году был самым популярным из молодых художников, чему немало способствовала избранная им тематика

из истории республиканских и наполеоновских войн. Стендаль, очевидно, имеет в виду картину «Сражение при Монмирайле» (победа Наполеона над русскими в 1814 году).

Стр. 434. «Жанна д'Арк в темнице, допрашиваемая кардиналом Винчестерским» — картина Поля Делароша (1797—1856). Молодой художник был далек от крайностей обеих боровшихся школ, и этим отчасти объясняется всеобщее сочувствие, с каким были встречены его картины. Стендаль находил в «Жанне д'Арк» «моральные» свойства и «правдивость» их выражения, без театральной патетики, между тем как именно отсутствие этой патетики вызвало упрек художнику в недостаточной драматичности сюжета и композиции у анонимного автора «Revue critique des productions exposées au Salon de 1824», в общем все же тепло отозвавшегося о картине. Высокую оценку творчества Делароша Стендаль дает и в «Прогулках по Риму» (запись от 1 января 1829 года).

— Франсуа Гро (1771—1835) в 1824 году выставил лишь одно произведение — превосходный портрет ученого химика графа Шапталя, сидящего за своим столом.

— «Андромаха» — картина Прюдона, умершего 15 февраля 1823 года. Замысел ее возник в 1815 году, навеянный судьбой Марии-Луизы, разлученной с сыном; но картина осталась незаконченной. Сюжет ее — сцена из трагедии Расина: «Вдова Гектора оплакивает участь своего сына, напоминающего ей супруга». — Картина «Христос на кресте» была напечатана по заказу Мецского собора, но также осталась незаконченной. «Напрасно искать здесь вдову Гектора, — пишет об «Андромахе» Ландон, — и ее благородную скорбь, и зарождающуюся отвагу маленького Астианакса: здесь просто женщина, ласкающая своего ребенка, и с нею — еще две женщины, которых можно было бы принять за ее сестер». Эта характеристика, в устах классика Ландона являвшаяся порицанием, для Стендаля должна была прозвучать величайшей похвалой. Делеклюз, не очень любивший Прюдона, писал: «Прюдон всегда, независимо от сюжета, вкладывал в свою живопись выражение какой-то влюбленности, которая захватывает вас и заставляет забыть обо всех его недостатках». Он находит это выражение и у женщин у подножия креста, и у Андромахи, которая смотрит на своего сына *влюбленным взором* («Débats» от 15 сентября 1824). Эта особенность Прюдона, конечно, меньше всего могла оттолкнуть от него Стендаля.

— «Германик на поле сражения, где было истреблено войско Вара» — картина Абеля де Пюжоль (1785 — 1861). Абель де Пюжоль во многом остался верен своему учителю Давиду, и Делеклюз рассматривает его как последователя классической живописи. Однако предсказание Стендаля не оправдалось: признавая правильность рисунка, удачное расположение фигур и т. п., Делеклюз с сожалением констатировал, что картина оставляет зрителя холодным («Débats» от 11 сентября 1824). «Это оперный герой» — говорил о главном персонаже картины Жаль («L'artiste et le philosophe, entretiens critiques sur le Salon de 1824»).

— Работы Шнеца (1787—1876) в Салоне 1824 года почти всеми критиками были встречены очень сочувственно. В его «Св. Женевьеве» ценили «правдивость» изображения, хотя и находили колорит ее «монотонным». Стендаль считает его «первым художником во всей выставке» и ставит его «наравне с Гро» (письмо от 15 октября 1824). Что же касается картины «Пастух в окрестностях Рима», то администрацией выставки она по ошибке была приписана Шнецу, под именем которого значилась в каталоге Салона. Автором ее был Флери (род. в 1797 году), который так усвоил манеру Шнеца, что ввел в заблуждение даже специалистов.

Стр. 435. Жан Беллок (1786—1866) был известен в большей степени своими портретами, чем историческими картинами. Портрет герцогини Беррийской в Салоне 1824 года прославил этого художника.

— Рульяр (1782—1852) — ученик Давида, впоследствии совершенно забытый, но в эпоху Реставрации пользовавшийся репутацией первоклассного портретиста.

— Ари Шефер (1795—1858) — ученик Герена, в начале 20-х годов целиком подпавший под влияние романтиков. См. о нем подробнее в главе V.

— Гюден (1802—1880) — известный впоследствии маринист, ученик Жироде, в 20-х годах примкнувший к романтикам. Как пейзажист романтик он особенно любил изображать бурю, грозу, гибель судов на море и т. д.

— Картина Сигалона (1788—1837) написана на сюжет из «Британика» Расина. Классики, признавшие в ней произведение романтическое, находили, что картина выполнена хорошо, но сюжет ее неудачен. Стендаль держится как раз обратного мнения.

— Пуссен — живописец XVII века, родоначальник современной французской школы живописи.

Мег-Мериллиз — героиня романа Вальтера Скотта «Гай Маннеринг, или Астролог», появившегося в 1815 году и в следующем году переведенного на французский язык. Стендаль истолковывал изображенную на картине Сигалона Локусту по аналогии с Мег-Мериллиз. «Локуста совершает преступление, — пишет он несколькими страницами ниже (глава VI), — но душа ее содрогается, потому что когда-то у нее было чувствительное сердце, доступное благородным и нежным чувствам». Эта характеристика вполне подходит к героине Вальтера Скотта.

Стр. 436. Жерар (1770—1836) в 20-х годах писал преимущественно портреты, но упоминаемая Стендалем картина была заказана правительством. Только что закончилась испанская война, в Мадриде вновь воцарились Бурбоны, и сюжет картины имел острый политический смысл.

— Александр Гиро (1788—1817) — реакционный поэт-романтик, печатавший в начале 20-х годов произведения, полные романтической «меланхолии». Альфред де Виньи в 1824 году был известен как автор нескольких поэм, составивших ему репутацию «скорбного» поэта.

Стр. 437. Напоминаем, что Стендаль родился не на берегу Рейна, а в Гренобле, что до 1824 года он провел в Риме не десять лет, а лишь несколько месяцев, и в Париж приехал не из Рима, а из Милана. Но эта вымышленная биография имеет свой смысл: родившись на берегах Рейна, воспитавшись в космополитическом Риме и недавно приехав в Париж, автор статьи чужд национальных предубеждений и групповых пристрастий: поэтому, в качестве дилетанта и космополита, он способен дать спокойную и объективную оценку Салона.

Стр. 439. В эпоху Реставрации происходило систематическое уничтожение старых феодальных замков. Прежние владельцы их, древние аристократические фамилии, как и наполеоновская аристократия, не имея средств на их содержание, сносили их, распродавая материалы, срубая парки и т. п. Общественное мнение было очень взволновано этим, и начата была литературная кампания за охрану памятников старины.

Стр. 441. «Достойный судья» — Ланжюине (1753—1827), о портрете которого (работы Рульяра) Стендаль упоминал выше.

— Полен Герен (1774—1833) и Жироде-Триозон (1667—11 декабря

1824) — вместе с Гро и Жераром наиболее авторитетные в то время представители французского классицизма.

Стр. 442. Барем (ум. в 1709 году) — автор учебника элементарной арифметики, настолько популярного, что имя составителя стало нарицательным: «искусство Барема» — «арифметика» или «наука счета».

— «Сцена потопа» — одна из наиболее известных картин Жироде и вместе с тем одно из самых типичных произведений классической школы (Салон 1806 года).

— По сообщению Вазари, Джорджоне умер от чумы, заразившись от трупа своей возлюбленной. Стендаль принимает другую, более романтическую версию, приводимую Ридольфи, автором «Истории венецианских художников» (XVII век).

Стр. 443. В Салоне 1824 года были выставлены три картины на сюжеты из Оссиана: «Эпирхома» и «Росгала» Франклена и «Смерть Комалы» Вешона.

— Граф Форбен (1777—1841), живописец и археолог, в 1817—1818 годах совершил путешествие в Грецию, Сирию и Египет, откуда он привез несколько пейзажей. Некоторые из них были выставлены в Салоне 1824 года («Развалины верхнего Египта», «Развалины Пальмиры» и др.).

Стр. 444. Картина Штейба «Клятва швейцарцев» имеет сюжетом полулегендарную историю освобождения швейцарских кантонов от германского владычества. Большинство критиков отмечало «театральность» композиции, но почти все хвалили «изображение луны и тумана».

Стр. 445. Конье (1794—1880) в 1824 году выставил две большие картины: «Марий на развалинах Карфагена» и «Избиение младенцев». Впечатление Стендаля от этих картин совпало с общим приговором: тщательное выполнение и хорошая техника, но отсутствие «чувствительности».

— Овре (1800—1833) — ученик Гро, дебютировавший в Салоне 1824 года двумя картинами, из которых только упоминаемая Стендалем — «Св. Людовик в плену» — была подписана полным именем автора Эта картина была приобретена королем.

— Лафон (1773—1846) — трагик, считавшийся вторым после Тальма на французской классической сцене; некоторые современники упрекали его в «театральности» игры и преувеличенной и «возвышенной» манере держаться, что, впрочем, не противоречило классическому стилю.

— «Людовик IX» — трагедия Ансело, впервые представлена в 1819 году.

— Заключенный в Венсенском замке французский полководец Конде, по преданию, проводил время, поливая гвоздики. Но, задумавшись о сражениях, в которых ему пришлось участвовать, он говорят, часто не замечал, что поливает не цветы, а песок аллеи. Отсюда сюжет картины О. Демулена.

— «Эдип» — трагедия Вольтера (1718).

— Стендаль говорит здесь о портрете Ланжюине работы Рульяра.

Стр. 446.

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus.

«Рассказанное не столь сильно действует на душу, как то, что мы видим собственными глазами» (Гораций, «Послание к Пизонам»).

— Плутарх рассказывает, что Марий, бежавший из Рима в Карфаген, ответил ликтору, требовавшему, чтобы он удалился из Африки:

«Скажи, что ты видел изгнанного и странствующего Мария, сидящего на развалинах Карфагена».

Стр. 446. «Избиение младенцев» Конье произвело на критику более благоприятное впечатление: удачной считали мысль показать не всю сцену избиения, как это делалось обычно, а только группу из двух фигур; удачным считали и жест, которым мать закрывает рот ребенку.

— «Семья в несчастьи»—картина м-ль Майер, законченная после ее смерти Прюдоном (Салон 1822 года). М-ль Майер была ученицей Греза, и некоторое влияние его усматривают в сюжете и деталях этой картины.

— Тома (1781—1854) выпустил в свет в 1823 году сборник набросков из жизни римских крестьян, полный юмора и реализма. Но в его «Ашиль де Арле» многие критики находили что-то риторическое и условно «возвышенное». Бюси Леклер — один из главных персонажей этой картины. В издании Calmann-Lévy из одной картины сделано две: вместо «Bussy le Clerc et Achille de Harlay» напечатано: «Bussy le Clerc» et «Achile de Harlay».

Стр. 447. Летьер (Lethiers, Le Thierre и Letière, 1760—1832) пользовался в эпоху Реставрации большой популярностью. Его картина «Брут, осуждающий своих сыновей на казнь» имела большой успех в Салоне 1812 года и в 1819 была приобретена Людовиком XVIII за 15 000 франков. Другая картина Летьера «Основание Колеж де Франс Франциском I» в Салоне 1824 года была встречена не очень сочувственно.

— Картина Ари Шефера «Смерть Гастона де Фуа в битве при Равенне» произвела большое впечатление. Романтики усматривали в ней идеал исторической живописи, а классики были возмущены отсутствием нагого тела и обилием лат.

Стр. 448. Гайец (1792—1882) — итальянский живописец, родом из Венеции. С 1822 года он поселился в Милане и сделался признанным вождем миланских живописцев-романтиков.

— «Агамемнон, пренебрегающий пророчеством Кассандры» — картина Кольсона (род. в 1785 году). Даже непримиримым классикам «Агамемнон» казался лишенным «естественности», а «Journal des Débats» прямо говорил о театральности поз и композиции (11 сентября 1824 года).

— Отмеченные Стендалем картины Шнеца из римской жизни вызвали особенно благоприятную оценку у критики. В них находили «поражающую правдивость», «энергию выражения и колорита». В этом отношении характерно примененное Стендалем сравнение Шнеца с Микеланджело Караваджо, представителем мощного итальянского реализма (ум. в 1609 году).

— «Расстрел» — картина Виньерона (1789—1872), снискавшая одобрение главным образом благодаря своему «трогательному» сюжету с демократическим героем. Такие сюжеты Виньерон обрабатывал и впоследствии.

Стр. 449. Произведения Каналетто, венецианского живописца XVIII века, отличаются тонким знанием воздушной перспективы и мягким колоритом. В Лувре было несколько венецианских пейзажей его работы.

— «Сорока-воровка» — мелодрама Кенье и Добиньи, впервые представленная в 1815 году. Именно эту мелодраму Стендаль имеет здесь в виду, а не одноименную оперу Россини (1817). Пьеса Кенье и Добиньи имела в свое время чрезвычайный успех. Отметим кстати, что 4 августа 1824 года, за три недели до открытия Салона, состоялось первое представление оперы Россини с французским либретто Кастиль-Блеза, составленным по драме Кенье и Добиньи.

Стр. 450. Уже после открытия Салона картины несколько раз перевешивались на новые места — отчасти вследствие поступления новых картин, отчасти ради более выгодного их расположения.

— О «Св. Стефане» Мозеса Стендаль подробнее говорит в главе XII.

— Гош (1768—1797) — генерал революционной армии; Дебель (1770—1826) и Кольбер (очевидно, Пьер-Давид, известный под именем Эдуарда, 1774—1834) — генералы эпохи империи.

— Учителем Сигалона был Герен.

— Французское правительство содержало в Риме специальную Академию, куда отправлялись для завершения художественного образования наиболее талантливые молодые художники Парижа.

Стр. 452. Картина Сигалона была куплена банкиром Лафитом за 6000 франков.

— Лагрене, Карл Ванлоо, Фрагонар, Пьер — крупнейшие представители французской живописи XVIII века, о которых много писал Дидро в своих «Салонах». После реформы Давида, вплоть до средины XIX века, эти мастера находились в полном презрении у художников и публики, и имена их стали синонимом всего пошлого, манерного и сентиментально-игривого в искусстве.

Стр. 453. «Красивые Турки г-на Жироде» — конечно, персонажи его картины «Восстание в Каире» (1810).

— В фельетоне «Journal des Débats» от 5 октября 1824 года Делеклюз условно определял «классицизм» и «романтизм» как поэтику «гомеровскую» и поэтику «шекспировскую». Делеклюз и в дальнейшем постоянно пользовался этими терминами. Говоря о «журналах, придерживающихся старых идей и извращающих новые, не имея возможности их опровергнуть», Стендаль имел в виду «Journal des Débats».

— Лепренс (Огюстен Ксавье, род. в 1799 году) — автор картины «Погрузка скота в Гонфлере», о которой Стендаль говорит ниже (глава XIV)

Стр. 454. Дролен (1786—1851), ученик Давида, в Салоне 1824 года — один из лучших представителей классицизма. Несмотря на недурную технику этой картины, Делеклюз по ее поводу принужден был отметить, что несчастия семьи Приама и Атридов кажутся публике смешными.

Стр. 455. Святая, которая кладет свою корону перед распятием, прежде чем войти в церковь, была не польской, а венгерской принцессой. «Св. Елизавета венгерская» — картина Блонделя (1781—1853). Кроме «Св. Елизаветы», он выставил также «Успение богоматери», о котором Стендаль упоминает ниже.

— Навез (1787—1869) — бельгийский живописец, с 1812 года ученик Давида, вместе с ним отправившийся в изгнание и к 1824 году получивший широкую известность не только в Брюсселе, но и в Париже.

— Исидор-Исан Дюпавильон (ум. в 1856 году) — малоизвестный художник, из произведений которого известны лишь два портрета в Нантском музее.

Стр. 456. «Обручение пресвятой девы» — картина Каминада, о котором подробнее говорится ниже (глава IX).

— «Преображение» — картина Гаси (1786—1832), писавшего также жанровые картины и пейзажи. О его пейзаже «Вид деревни Сангат» Стендаль упоминает ниже (глава XIV).

— Ромул — персонаж «Сабинянок» Давида.

Стр. 457. Пакье (1767—1862) — политический деятель эпохи Реставрации.

Стр. 457. Испанский драматург Лопе де Вега оставил стихотворный трактат «Новое искусство писать драмы в наше время» (1609). Признавая справедливость аристотелевских «правил», Лопе, по его словам, все же был принужден писать так, как того хотела современная ему публика. Стендаль советует Рульяру написать автопортрет, чтобы, не подчиняясь желаниям заказчика, писать согласно правилам, справедливость которых сам художник отлично сознает.

Стр. 458. Детуш (1794—1874), кроме портрета, о котором говорит Стендаль, выставил в 1824 году картину «Выздоровление Грессе», о которой упоминается ниже.

— Ризенер (1767—1828) — портретист, возвратившийся в 1823 году во Францию после нескольких лет жизни за границей и вновь добившийся успеха у парижской публики.

— Луи Эрсан (1777—1860) в 1824 году пользовался репутацией первоклассного художника. Портрет умершего уже в то время герцога Ришелье был написан им по старым портретам. Увидев выставленный в том же Салоне портрет Ришелье работы Лоуренса, Эрсан слегка переделал свой портрет, заимствовав у Лоуренса знаменитое английское «флу». — Женский портрет, о котором упоминает Стендаль, — портрет юной поэтессы Дельфины Ге, впоследствии г-жи Жирарден (1804—1855).

— Томас Лоуренс (1769—1830), английский портретист, в 20-х годах был в зените своей славы. Своеобразная манера письма, столь противоположная тщательному и твердому рисунку школы Давида, это «английское флу», на которое жаловались представители классической традиции, действительно, несколько напоминало манеру французских мастеров XVIII века. Лоуренс, обласканный Карлом X и получивший орден Почетного легиона, оказал некоторое влияние на молодых живописцев-романтиков, хотя все же «английское влияние» в гораздо большей степени осуществлялось пейзажистом Констеблем. «Небрежность» Лоуренса, конечно, должна была казаться утрированной и почти претенциозной Стендалю, привыкшему к мастерству старых итальянских живописцев. Очень нелестно отзывается Стендаль об английском художнике уже в письме от 26 октября 1823 года. — Слова «как бы ни был плох портрет г-на Ришелье» и т. д. — намек на оценку, которую дал Лоуренсу Делеклюз, отказавший ему в каких бы то ни было достоинствах и превозносивший работу Эрсана. О манере письма Лоуренса подробнее говорится в главе X.

Стр. 459. Джон Констебль (1776—1837), которому суждено было оказать такое влияние на французскую живопись, выставил в Салоне 1824 года три пейзажа: «Вид в окрестностях Лондона», «Канал в Англии» и «Воз сена», самые названия которых поясняют, что имел в виду Стендаль, говоря о полном отсутствии у Констебля «идеала». (Ср. ниже, стр. 202.)

— Ватле (1780—1862) в первой четверти XIX века считался крупнейшим из современных французских пейзажистов. Новое направление французского пейзажа, возникшее отчасти благодаря знакомству с английскими художниками, лишило творчество Ватле всякого значения.

— Куде (1790—1873) — ученик Давида. Его картина «Леонид, отправляющийся в Фермопилы», была куплена правительством для Версаля, хотя критика единодушно отрицала ее художественное значение.

— «Кающаяся Магдалина» — картина Даси (1796—1865).

Стр. 460. «Битва при Рокруа» — победа герцога Конде над испанскими войсками в 1643 году. Картина Шнеца известна под названием «Герцог Конде в битве при Рокруа». В каталоге Салона 1824 года было

первоначально напечатано: «...в битве при Сенефе», и лишь в дополнениях к каталогу эта ошибка была исправлена.

Стр. 460. Энгр (1780—1867) в Салоне 1824 года впервые получил всеобщее признание. Картина «Смерть Леонардо да Винчи» была написана им в 1818 году в Риме. Рассказ о смерти Леонардо и письмо Мельци см. выше, «История живописи в Италии», гл. LXIV. Картина «Генрих IV, играющий со своими детьми», была написана в 1817 году.

— Г-жа Эрсан (1784—1862) — жена живописца Луи Эрсана. Ее картина «Людовик XIV, благословляющий перед смертью своего правнука» произвела хорошее впечатление. Критика отмечала, что г-жа Эрсан преодолела трудность изображения уродливых костюмов XVII века, слегка уменьшив их «историческое безобразие». Почти все находили орден на халате Людовика излишним. Картина г-жи Эрсан сравнительно небольших размеров — 2 фута 11 дюймов в вышину и 10 дюймов в ширину. «Генрих IV» Энгра имеет 15 дюймов в вышину и 19 в ширину.

Стр. 461. В издании Calmann-Lévy вместо «Dernière Bénédiction de M. Bourlier» ошибочно напечатано «Dernière Bénédiction», de M. Bourlier. Бурлье — епископ Эврё и пер Франции, умерший в 1821 году. «Последнее благословление г-на Бурлье» — картина Вафлара (1777—1838), художника, впоследствии совершенно забытого, но довольно известного в эпоху Реставрации. В Салоне 1824 года он был награжден медалью.

— Курциус — немецкий мастер восковых фигур в XVIII веке. В своих cabinets de Cire в Париже он показывал восковые фигуры знаменитых людей, поражавшие своим сходством с оригиналами.

— Леопольд Робер (1794—1835) почти всецело посвятил себя изображению итальянских типов и быта. «Импровизатор на острове Искии» (неподалеку от Неаполя) было самым значительным его произведением в Салоне 1824 года.

Стр. 462. О картине Гране «Вилла Альдобрандини» см. главу I.

— Каминад (1783—1862) — ученик Давида, разрабатывавший главным образом религиозные сюжеты. «Обручение пресвятой девы» в Салоне 1824 года положило начало его известности. Любопытно, что критики классической школы находили головы на этой картине «очаровательными».

Стр. 463. Пьер Шовен (1774—1832) — пейзажист, изображавший почти исключительно окрестности Рима и Неаполя. Это был точный, но «бездушный» пейзажист, пользовавшийся известностью у путешествовавших по Италии иностранцев.

Стр. 464. Описание озера Варезе принадлежит перу Делеклюза (в «Четвертом письме парижанину об Италии», «Journal des Débats», от 29 июля 1823 года).

— Тюрпен де Крисе (1782—1852) выставил несколько неаполитанских пейзажей. «Аполлон, изгнанный с неба» обучает пастухов среди величественного пейзажа». «Любители из школы Давида» — намек на Делеклюза, давшего хороший отзыв о картине Крисе. Против него же направлена и следующая за этим тирада.

— Роман Вальтера Скотта «The Heart of the Mid-Lothian» (1818) был переведен на французский язык под названием «La Prison d' Edimbourg» («Эдинбургская темница», 1818). Повесть г-жи Котен «Elisabeth, ou les exilées en Sibérie» появилась в 1806 году и предназначалась для чтения молодых девушек. Сюжеты обоих произведений имеют очень много сходств.

Стр. 465. Буайенваль (род. в 1784 году) выставил в Салоне картину «Франциск I, встречающий Карла V в замке Шамбор». Картина эта

представляла для своего времени политический интерес: замок Шамбор был незадолго перед тем куплен для герцога Бордосского (малолетнего сына герцога Беррийского) на пожертвованные населением средства.

Стр. 466. Сент-Эвр, дебютировавший в Салоне 1822 года, в 1824 году явно вступил на путь романтизма. Критика почти единогласно отмечала «безобразие» его персонажей, в то же время признавая в его произведениях «чувство» и «душу».

— Глюк (1714 — 1787) — немецкий композитор, который реформировал европейскую оперную музыку, придав ей более драматический характер.

Стр. 467. Кателино (1759—1793) — один из вождей вандейцев, так же как и маркиз де Боншан (1759—1793).

— Картина Жироде «Смерть Атала», на сюжет из повести Шатобриана, была выставлена впервые в Салоне 1808 года. «Восстание в Каире» — в Салоне 1810 года.

Стр. 468. Дезе (1768—1800) — генерал французской революционной армии, убитый в битве при Маренго (14 июня 1800 года). Стендаль, конечно, не мог сам видеть Дезе и, повидимому, судит о выражении его лица по портретам и характеру этого генерала-патриота, о котором он всегда отзывался с глубоким уважением.

— «Гадалкой» здесь названа все та же картина Шнеца «Сикст V».

— «Сражение при Монмирайле» — картина Ораса Верне (см. примечание к стр. 435).

— На мосту Монтеро в 1419 году был убит герцог Бургундский Иоанн Бесстрашный слугами регента-дофина Карла. Штаты в Блуа, собравшиеся в 1588 году, состояли из представителей католической «Лиги», желавшей передать престол герцогу Гюизу. Генрих III, чтобы покончить с этим, велел убить герцога. Сюжеты эти в 1823 году Стендаль рекомендовал для обработки французским драматургам-романтикам («Расин и Шекспир», глава III).

— «Айвенго» — роман Вальтера Скотта (1819, французский перевод в 1820 году). Разговор между Ревеккой и Темплиером происходит в главе XXIV.

— Картину Шефера «Святой Фома Аквинский» классики ставили значительно выше, чем все другие его произведения, и считали ее одной из лучших выставленных в Салоне работ.

— Ресту (1732 — 1796) с 1769 года был членом Академии живописи и одно время профессором ее; но вскоре он совсем оставил свое искусство. Как живописец он никогда большой известностью не пользовался.

Стр. 469. Вест (1738—1820) — американский живописец, с 1763 года живший в Лондоне, основатель королевской Академии живописи и президент ее.

— Картина Жироде «Пигмалион и Галатея» впервые была выставлена в Салоне 1819 года.

Стр. 470. «Ipsiboé» — роман виконта д'Арленкура (1789—1856), появившийся в 1823 году, в том же году выдержавший четыре издания и переведенный на немецкий язык. Романы д'Арленкура пользовались необычайным успехом и выходили в десятках изданий. В литературном мире он прославился также искусством рекламы. «Д'Арленкур, — писал Стендаль 15 февраля 1825 года, — человек, затрачивающий ежегодно тридцать тысяч франков на обеды журналистам и на рекламу». Как литературное явление романы д'Арленкура внушали Стендалю отвращение.

Стр. 470. Мозес (1784—1844), живописец классической школы, помогал своему учителю Гро в работе над многими его картинами. Несмотря на большое техническое мастерство Мозеса, картины его, по мнению критики, оставляли желать лучшего в отношении «поэзии» и «изящества персонажей». Обе картины, о которых здесь говорится — «Св. Стефан», написанный для собора в Бурже, и «Портрет Генриха IV на коне» — заслужили одобрение в Салоне 1824 года.

— «Г-да Верне» — Орас Верне и его отец Карл Верне (1758 — 1835), известный как баталист, превосходно писавший лошадей. В Салоне 1824 года была выставлена картина Карла Верне «Газаль, арабский жеребец».

— Гейм (1787 — 1865) — один из видных представителей классической школы; картина «Избиение евреев» (или «Взятие Иерусалима») упрочила его славу, достигшую своего зенита в 1827 году. В издании Calmann-Levy вместо Heim ошибочно напечатано: Hayez.

Стр. 471. Пико (1786—1868) упрекали в отсутствии драматизма в его картине «Кефал и Прокрида». «Амур и Психея» была выставлена в Салоне 1819 года.

— Леон Пальер, умерший в 1820 году, оставил незаконченной картину «Освобождение св. Петра»; закончил ее Пико, и в Салоне 1824 года картина значилась под двумя именами.

— Роже (1797 - 1880) выставил две картины, посвященные скачкам: «Лошади, готовые к скачкам» и «Прибытие свободных лошадей». Орас Верне также выставил «Прибытие свободных лошадей». — Скачки «свободных» (то есть никем не управляемых) лошадей — римское народное развлечение, часто служившее темой для художников (ср., например, Жерико .

Стр. 472 «Ифигения» Дюпавильона — картина, которую Стендаль выше назвал «Агамемнон».

— «Доменикино» — картина Гране, известная под названием «Вилла Альдобрандини» (в главе I Стендаль называет ее «Кардинал Альдобрандини»).

— Граф Карманьола, кондотьер XV века, был излюбленным героем итальянских романтиков. Трагедия Мандзони «Il conte di Carmagnola» была написана в период 1816—1820 годов. Картина Гайеца была выставлена в Милане в 1818 году, и романтики видели в ней воплощение своего художественного идеала.

— «Привал паломниц» — картина Леопольда Робера. Обе паломницы спят. В замысле картины нет ничего драматического, никаких «литературных» ассоциаций.

— Римский живописец Камуччини (в издании Calmann-Lévy по ошибке напечатано: Cammunicini) (1775—1844) и флорентийский живописец Бенвенути (1769—1844), довольно известные в свое время, были последователями классической школы и, как таковые, не пользовались симпатиями миланских романтиков. Так же относится к ним и Стендаль.

— Дежюин (1786 — 1844) — ученик Жироде, типичный представитель классицизма. Его картина называлась «Плач по Гекторе».

Стр. 473. Дюпре (1789—1837) — ученик Давида, за своего «Камилла» в Салоне 1824 года получивший золотую медаль.

— Орсель (1795 — 1850), живший с 1822 года в Риме, подпал под влияние «назарейцев» и увлекся фресковой живописью Кватроченто. Он писал главным образом на библейские сюжеты. Целомудрие и сдержанность рисунка и колорита, «прерафаэлитизм» Орселя, не были поняты

французской критикой, и его обвиняли в «робости», чрезмерной «тщательности» выполнения и вялости колорита.

Стр. 476. Раух (1777—1857) — один из крупнейших немецких скульпторов первой половины XIX века. Тик (в издании Calmann Lévy вместо Tieck напечатано: Fieck. 1776—1851), брат поэта Людвига Тика, работал вместе с Раухом с 1812 года. Канделябры, заказанные обоим этим скульпторам офицерами прусской армии в память вождя Вандеи Ларошжаклена, были закончены в 1819 году и поднесены вдове Ларошжаклена.

— Байрон умер за несколько месяцев до написания этой статьи, 19 апреля 1824 года.

— Живопись акварелью была заимствована французскими художниками из Англии и в 20-х годах во Франции была еще модной новинкой.

Стр. 447. Талес Фильдинг (1793—1837), один из четырех братьев-акварелистов, в 1823—1824 годах жил в Париже и был близким другом Делакруа. Последний помогал Фильдингу в работе над «Макбетом», что видно из записи в его дневнике (от 11 мая 1824 года). «Макбет» поразил современников отсутствием каких-либо ясных очертаний, «магией неопределенного («Journal des Débats», 7 декабря 1824 года).

— «Здесь имеет значение время, а не способ» — иначе говоря, по мнению Стендаля, неважно, какими художественными средствами вызвано эстетическое волнение, существенны лишь степень и продолжительность этого волнения.

— Картина Энгра «Обет Людовика XIII» была написана во Флоренции. В Салоне картина эта появилась почти через два месяца после его открытия и была встречена всеобщим одобрением. Сюжет был предопределен волей заказчика, и сам Энгр, работая над «Обетом», считал фигуру Людовика излишней и мешающей его замыслу.

Стр. 479. Сен (1778—1847) и его учитель Огюстен (1759—1832) — известные в свое время французские миниатюристы. (В издании Calmann Lévy вместо M. M. Saint, Augustin напечатано M. M. Saint-Augustin).

— Лизинка Рю (1796 — 1846), по мужу г-жа Мирбель, — ученица Огюстена. Она была одною из самых выдающихся миниатюристов эпохи.

Стр. 480 Картина, помещенная в каталоге под № 683, носит название «Ангелы-хранители» и изображает группу ангелов, возносящихся к небу со взорами, устремленными ввысь. Однако автор ее не Гаси, как утверждает Стендаль, а Гайо (1780—1847).

— Фросте (1790 — 1856) изобразил св. Карла Борромейского в обычной, канонизированной его позе — на коленях перед распятием. Этой неблагодарной для живописи позой критики хотели объяснить невыразительность и «холодность» картины.

Стр. 481. Картина Веншона (1789—1855) изображает Жанну д'Арк, раненную стрелой.

— Дюсис (1775 — 1847) выставил две картины на сюжеты из истории Бьянки Капелло (история эта рассказана Стендалем в его Введении к «Истории живописи в Италии»). Вторая картина изображает Бьянку, когда она скитается в горах со своим возлюбленным.

— Ришар (1777 — 1850) — ученик Давида, лионский живописец и директор Лионской школы живописи. Почти все его творчество посвящено сюжетам из эпохи средневековья. Картина его изображает возвращение домой Луи де Латримуйль после битвы при Мариньяно, в которой погиб его сын.

Стр. 482. Картина Шнеца называлась «Паломник с сыном».

— «Мастерская Ораса Верне» в настоящее время считается одной из лучших работ Верне. На картине сам художник и его ученики занимаются фехтованием, готовятся к боксу, дразнят бульдога, разговаривают. Картина противоречила всем представлениям о «достоинстве» искусства и в Салоне 1824 года произвела неблагоприятное впечатление.

— Рикуа (1795 — 1881) — пейзажист, работы которого отличались крайней тщательностью и мелочностью деталей. «Гладенькие, выписанные, вылизанные» — так характеризовали его пейзажи современники. В Салоне 1824 года он получил вторую медаль.

— Бидо (1756 — 1846) — типичный представитель классической школы пейзажа. В 1823 году он был избран в Академию изящных искусств, но в конце 20-х годов, в связи с успехами романтического движения, окончательно утратил свою репутацию.

— Ремон (1795 — 1875) — пейзажист, с 1821 года живший в Риме откуда он и прислал на выставку несколько итальянских пейзажей.

— «Погрузка скота в Гонфлере» Огюстена Лепренса, о котором упоминалось выше (глава VII), была куплена королем. Сравнение с голландцами не было особенно лестным в устах Стендаля, принимая во внимание его нелюбовь к бытовой, «низменной» тематике.

Стр. 483. О Гаси см. примечание к стр. 458.

— О Бозио, Корто, Дебе, Флатерсе — см. ниже. Бра (1797 — 1863) получил первую медаль за статую дофина, герцога Ангулемского. Работы Гуа (1765—1836) остались почти незамеченными. Из произведений Эспершье (1757—1840) в Салоне 1824 года критика отметила статую «Купающегося юноши».

— Канова умер 18 октября 1822 года. Вторую половину своей жизни он провел в Риме. Канова всегда был поклонником античности и, в согласии с теорией классицизма, стремился к «идеализации» природы. Однако поклонники Кановы, подвергшиеся влиянию романтических доктрин, противопоставляли его творчество антикам, видя в нем воплощение современного духа (см. например Cicognara, Storia della Sculptura, 1813—1818). Стендаль считал особенностью Кановы тонкое изящество и мечтательно-нежную экспрессию. «Французская школа», воспитавшаяся на классицизме Давида, конечно, предпочитала его суровую «римскую» героику «греческому» изяществу Кановы. Особенное нерасположение французских художников Канова вызвал тем, что в 1815 году в качестве папского уполномоченного явился в Париж для изъятия из Музея вывезенных Наполеоном из Италии произведений искусства. В последние годы серьезным соперником ему был Торвальдсен, и Рим разделился на две партии — поклонников того и другого скульптора. Группа «Дедал и Икар», которую обвиняли в натурализме и отсутствии идеальной красоты, была создана в Венеции в 1779 году, а «Магдалина» — в Риме в 1796 году; в 1824 году она находилась в коллекции Соммаривы, откуда перешла затем в музей Виллы Карлотти (в Каденаббии). К тому же 1796 году относится и «Геба».

— Генерал Одиссей в 1822 году был назначен главнокомандующим военными силами на северо-востоке Греции и участвовал в освободительной войне с турками до 1825 года. — Капитан Канарис, деятель греческой войны за освобождение, в 1822—1824 годах, благодаря личной отваге и ловкости, сжег несколько турецких кораблей и стяжал славу национального греческого героя.

— Корнелиус (1783 — 1867), Фейт (в издании Calmann Lévy — «Weis» вместо «Veit». 1793—1877), Бегас (в издании Calmann Lévy —

«Begus» вместо «Begas». 1794—1854) — немецкие живописцы, основавшие в Риме «братство св. Исидора» и получившие прозвище «назарейцев». Под влиянием своего соотечественника Овербека они пытались вернуть искусство к религиозности и наивной простоте мастеров XV века. Они подражали кватрочентистам также и в технических приемах, в композиции, в рисунке и в колорите.

Стр. 484. Стендаль имеет в виду сочинение Шиллера «Über das Erhabene» (1801), которое он мог прочесть во французском переводе.

— Торвальдсен (1770 — 1844) к 1824 году достиг зенита своей славы Колоссальный барельеф «Вступление Александра в Вавилон» был исполнен им в 1812 году для Квиринала, который ремонтировался к приезду Наполеона. Произведение это было создано под влиянием барельефов Парфенона, с которыми Торвальдсен был знаком по рисункам. Поза Александра действительно может быть названа «театральной»: он стоит на триумфальной колеснице, с высоко поднятой головой; в правой руке он держит скипетр, левая опирается на бедро.

— Даннекер (1858 — 1841)) — друг Кановы, произведения которого оказали на него сильное влияние. Однако он родился и прожил большую часть своей жизни в Штутгарте. (Стендаль ошибочно связывает его с Мюнхеном.)

Стр. 485. «Христос и двенадцать апостолов», колоссальные статуи, предназначенные для церкви Богоматери в Копенгагене (только они находятся не на открытом воздухе, как утверждает Стендаль, а внутри церкви), были созданы Торвальдсеном в 1821—1823 годах, за исключением св. Иоанна (1824) и св Фаддея. Стендаль в Риме провел декабрь 1823 года и первые два месяца 1824 года, следовательно, статуй св. Иоанна и св. Фаддея видеть не мог. Задумав своего «Христа», Торвальдсен последовал указаниям Винкельмана, советовавшего изображать Иисуса красивым, как у Леонардо и Рафаэля, в противоположность «варварским» изображениям его у Микеланджело. Этим объясняются и слова Стендаля, которого, впрочем, всегда поражало свирепое лицо Иисуса в «Страшном суде» (см. «Историю живописи в Италии»).

— Скульптора Фьоккетти, несмотря на наведенные справки, среди итальянских скульпторов нам отыскать не удалось. Нужно думать, что фамилия эта была искажена в печатном тексте «Салона 1824 года».

— Бернини (1598—1680)—крупнейший представитель Барокко, оказавший решающее влияние на скульптуру своего времени.

— Автор «Дон Жуана» и «Каина» — Байрон, умерший в апреле 1824 года в Греции. Его тело было перевезено в Англию, но правительство не разрешило хоронить его в Вестминстерском аббатстве, где до сих пор нет ни его статуи, ни бюста; поэт был похоронен в приходской церкви Гекнел-Торкарда 16 июля 1824 года.

Стр. 486. Cant — лицемерие. — Во время второй поездки в Англию в сентябре-декабре 1821 года Стендаль смог подробно ознакомиться с достопримечательностями Лондона, и излагаемые здесь сведения об английской скульптуре, очевидно, имеют основанием личные его наблюдения.

— Чантри (1781 — 1841) — английский скульптор, сын зажиточного фермера. С самого начала своей деятельности Чантри пользовался большим успехом у публики.

— Флатерс (1784—1845)—французский скульптор, немец по происхождению, особенно известный своими бюстами-портретами современников. Бюст Байрона был выставлен в Салоне 1824 года. — Бюст Байрона работы Торвальдсена был изваян в 1817 году.

Стр. 486. Следующая художественоая выставка в Париже была открыта лишь в 1827 году.

Стр. 487. Стендаль имеет в виду «Жизнь Кановы» Мельхиора Миссирини («Della vita di Antonio Canova libri quattro compilati da Melchior Missirini, Prato per i Frati Giacchetti: MDCCCXXIV). Биография эта полна риторических восхвалений Кановы, и лишь вторая глава ее, «Разговоры Кановы с Наполеоном», могла привлечь внимание Стендаля.

— Портрет Карла X работы Ораса Верне был выставлен в Салоне лишь 3 декабря. Король на коне; рядом с ним — дофин (герцог Ангулемский), командовавший французской армией в испанскую кампанию 1823 года. Дофин был единственным членом семьи Бурбонов, сочувствовавшим умеренной политике Людовика XVIII. Командуя войсками в войну 1823 года, он заслужил симпатии либералов, стараясь воспрепятствовать белому террору, начавшемуся в Испании сразу же после разгрома революционных войск.

Стр. 488. В 1822 году картины Ораса Верне на сюжеты из истории наполеоновских войн по причинам политического характера не были приняты на выставку, и художник показывал их публике в своей мастерской.

Стр. 489. «Большой враг романтизма» — Делеклюз. О «шекспировской» и «гомеровской» поэтике см. выше (глава VII).

— Сальватор Роза—итальянский художник-баталист XVII века.

Стр. 490. Стендаль любил напоминать своим читателям, что он был офицером наполеоновской армии. Однако ни в одном сражении лично он не участвовал и сабельными ударами на поле битвы никогда не обменивался.

— Картина Энгра «Сикстинская капелла» изображает богослужение папы Пия VII в знаменитой этой капелле. Рядом с папой изображен кардинал Консальви, римский государственный деятель-либерал. «Сикстинская капелла» написана в 1812—1814 годах.

— «Еврейская женщина с ребенком» — центральная группа «Взятия Иерусалима» Гейма (см. главу XII).

Стр. 491. «Белокурая молодая особа, прекрасными стихами которой восхищается весь Париж», — поэтесса Дельфина Ге (впоследствии г-жа Эмиль де Жирарден). О ее портрете работы Эрсана см. главу VIII.

— Секейра (1768 — 1837) — португальский живописец, приехавший в 1823 году в Париж. В Салоне 1824 года привлекла внимание его картина «Последние минуты жизни Камоэнса».

— Дюшен (1770 — 1856) — миниатюрист и живописец по эмали, при Реставрации получивший звание придворного живописца графа д'Артуа.

— Петито — знаменитый живописец по эмали XVII века.

— Эри (1782 — 1868) — живописец и литограф, швейцарец по происхождению, ученик Давида.

— Вольпато (1733—1803) — итальянский гравер.

— Изабе (1767 — 1855) — один из наиболее известных французских миниатюристов эпохи.

Стр. 492. Гревдон (1776—1860) известен, главным образом, как портретист и первоклассный литограф.

— Денон (1747 — 1825) — рисовальщик, резчик медалей и литограф, директор Музея изящных искусств при Наполеоне.

Стр. 492. Бозио (1769—1845), получивший прозвище «французского Кановы», в эпоху Реставрации был виднейшим представителем французской скульптуры. «Геркулес, побеждающий Ахелоя», группа, отлитая из бронзы Карбоно, была поставлена в Тюильрийском саду.

Бронзовая конная статуя Людовика XIV в 1822 году была поставлена на площади Победы в Париже. Замечание о ногах короля — конечно ирония. В письме от 26 октября 1823 года Стендаль смеялся над Бозио «показавшим нам Людовика XIV в парике и с голыми ногами». Ср. также замечание о картине Дролена «Гекуба и Поликсена» (глава VII).

— Скульптор Фальконет (1716—1791) подверг критике конную статую Марка Аврелия в специальной работе «Observations sur la statue de Marc-Aurèle» (Амстердам, 1771).

Стр. 493. «Танкред» — опера Россини (1813). После убийства герцога Беррийского здание Оперы было разрушено, и оперные спектакли происходили в зале бывшего театра Лувуа.

— Английский дипломат лорд Эльджин (1766 — 1841) в истории искусства прославился тем, что перевез большое количество произведений античного искусства из Греции в Лондон. В 1814 году коллекции эти были приобретены Британским музеем. Они сыграли большую роль в развитии искусства, так как до того времени подлинная древнегреческая пластика эпохи расцвета была почти неизвестна в Европе.

— В Салоне 1824 года была выставлена модель нимфы Салмакис, лежащей на траве, и отдельно голова ее, изваянная из мрамора.

— Валуа (1785 — 1862) в 1824 году был придворным скульптором герцогини Беррийской.

Стр. 494. Даннекер был близким другом Шиллера; бюст, о котором говорит Стендаль, изваян в 1794 году.

— Бартолини (1777 — 1850), считавшийся крупнейшим после Кановы итальянским скульптором, жил во Флоренции с 1815 года.

— Раджи (1790—1862) - французский скульптор, по происхождению итальянец, ученик Бартолини и Бозио.

— Шоде умер в 1810 году, в возрасте пятидесяти семи лет. Ему принадлежит колоссальная статуя Наполеона на Вандомской колонне, снятая с нее в эпоху Реставрации. Характер сюжетов Шоде отличается от исторической героики сюжетов Давида. Это «трогательные» и «легко доступные для понимания» сюжеты, не требующие справок в сочинениях по истории и мифологии: «Кипарис, оплакивающий убитого им оленя», «Чувствительность», «Павел и Виргиния», «Любовь, соблазняющая душу» и т. п. В «Хронологической таблице знаменитейших художников» (см. приложение), в рукописной заметке на полях Стендаль пишет: «Прибавить... имя знаменитого Шоде, лучшего скульптора, какого имела Франция».

— Дебе-отец (1779 — 1863), прозванный так в отличие от сына, также скульптора, — скульптор классической школы, с 1817 года работавший в Париже. Его статуя «Леонид» представляет собою портрет Тальма в образе спартанского царя. Замечание Стендаля о скульпторах, воспроизводящих позы Тальма, вызвано воспоминанием о «Леониде» Дебе.

— Гужон — французский скульптор XVI века, считавшийся главой национальной французской школы.

— Корто (1787 — 1843) — один из наиболее популярных скульпторов той эпохи. Статуя Карла X изготовлена была Корто в очень краткий срок, почему она и названа импровизацией. В Салоне 1824 года

Корто выставил несколько произведений, в том числе этюд к одному из лучших своих созданий, группе «Дафнис и Хлоя».

Стр. 494. Дьедоне (1795—1873) — ученик Гро и Бозио. Его «Бюст дофина» (герцога Ангулемского), выставленный в Салоне 1824 года, перешел затем в Версальский музей.

— Давид д'Анже (1788 — 1856) — в то время уже знаменитый скульптор. Колоссальная статуя генерала Боншана, заказанная бывшими деятелями Вандеи для его надгробного памятника, считалась одним из лучших произведений Давида. Высокую оценку ему Стендаль дает в «Прогулках по Риму».

— Дебеф (1793 — 1862) в Салоне 1824 года выставил статуи: «Магдалина над телом Христа» и «Юный пастух, играющий с козленком».

— Эльшоэт (1791 — 1856), ученик Бозио, выступил в Салоне 1824 года впервые.

Стр. 495. Инициалом «Б» Стендаль обозначил братьев Бертен, редакторов «Journal des Débats». Стендаль, может быть, имеет в виду некролог Кановы, напечатанный Делеклюзом в «Débats» от 22 ноября 1822 года, или, что более вероятно, статью его в номере от 4 марта 1824 года, где Делеклюз, критикуя «Венеру» Кановы, обвиняет итальянского скульптора в том, что он делал уступки вкусам своего времени в ущерб красоте.

ПРИЛОЖЕНИЕ. ЖЕЛЧНАЯ КРИТИКА САЛОНА 1824 г.

Стр. 496. Де Корсель (род. в 1768 году) и Демарсе (1772 — 1839) — депутаты в Палате с 1819 года, ораторы крайней левой партии «независимых».

— Дроз (1773 — 1851) — философ-моралист, избранный во Французскую академию в 1824 году. Говоря о «пустых, вылощенных фразах», обеспечивших Дрозу избрание в Академию, Стендаль имеет в виду его книгу Philosophie morale, ou des différents systèmes sur la science et la vie (1823).

— Вильмен (1790 — 1870) — историк, критик и профессор университета. Стендаля раздражало его вылощенное и лишенное энергии красноречие.

— «Я осудил одного художника потому, что он беден» — см. выше, «Салон 1824 года», глава V.

Стр. 497. Баттони (1708—1787) и Солимена (1657—1747) — наиболее известные из итальянских живописцев XVIII века.

— «Крестьянин с Дуная» — басня Лафонтена (XI, VII): посланный в римский сенат германец с берегов Дуная открыто говорит римлянам о злоупотреблениях, которые совершают в его провинции римские наместники. «Крестьянин с Дуная» стало еще в XVIII веке именем нарицательным.

— Последний издатель писем Стендаля, А. Поп, поясняет буквы V. E., которыми подписано письмо, как инициалы псевдонима Стендаля Ermès Visconti Эрмес Висконти — итальянский литератор, а буквы V. E. — инициалы псевдонима, указанного в начале письма, Van Eube (de Molkirk).

УКАЗАТЕЛЬ ЛИЧНЫХ ИМЕН

УКАЗАТЕЛЬ ЛИЧНЫХ ИМЕН[1]

[1] В указатель не вошли имена тех художников и композиторов, которые упоминаются только в «перечнях» (в приложении), а также имена персонажей художественных произведений. Указатель составлен В. Комаровичем.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

СОДЕРЖАНИЕ

Ответственн. редактор Б. Реизов. Технич. редактор Т. Иванова. Корректор М. Перфильева. Сдана в набор 28/I 1935 г. Подписана к печати 25/VII 1935 г. Гослитиздат № 629 Ленгорлит № 14329. Тираж 5.300. Формат бумаги 62×94 см. Уч. авт. 43,5 л. Бум. л. 18¼ (83520 зн. в 1 бум. листе). Заказ № 935. Цена 7 руб. 50 коп. Переплет 1 руб. 50 коп. Набрана и отпечатана во 2-й тип. Трансжелдориздата НКПС. Ленинград. Улица Правды, 16

ОТПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Должно быть
14	20 снизу	Боссе	Босси
14	8 „	aves	avec
24	10 сверху	Débat	Débats
43	21 снизу	vibentibus	viventibus
43	20 „	mascheratns	mascheratus
44	3 „	covernatore	governatore
86	15 сверху	Пинн	Цинн
102	2 снизу	vinei	vinci
102	1 „	moriente	moriente mori
111	12 „	tero	tere
111	9 „	cos	eos
111	5 „	diuturnsus	diuturnus
136	1 „	W И.	В. И.
155	16 сверху	Пинн	Цинн
391	15 снизу	проникая	проникает
409	26 сверху	и композиции	в композиции
513	8 снизу	fini	lini
572	18 „	Григорий VII	Григорий Великий
530	2 „	Ценетти	Цанетти

ЛИСТОК СРОКА ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Колич. пред. выдач

19/II-65		
8/X-250		
27/III-46		

Омское отд. ВГО «Союзучетиздат»
з7. 157. XII-78 г. Т. 750000
Тип. «Омская правда». Зак. 12770