

Теория

Марина Свидерская

Маньеризм = модернизм: человек «на распутьях тысячи дорог». Сага об Ипполитове, Вазари, Понтормо и Флоренции поздних Медичи. Часть I

Стимулом для возникновения статьи стала заказанная журналом рецензия на книгу Аркадия Ипполитова «Якопо Понтормо. Художник извне и изнутри»¹. Не только сам материал книги, но и форма обширного и многостороннего комментария (биографического, историко-художественного, общекультурного и прочего), избранная автором, в равной степени побудили к активному эмоциональному и интеллектуальному соучастию. В итоге сложился круг «размышлений по поводу», как положительных, так и полемических, о судьбе художника, о творчестве, об искусстве и искусствознании.

Ключевые слова:

Понтормо, Вазари, Медичи,
Флоренция, республика, тирания,
маньеризм, модернизм.

Выход в свет книги А. Ипполитова о Понтормо привлекает к себе внимание прежде всего потому, что, вопреки продолжающемуся уже более полувека туристическому буму, монографические издания трудов отечественных авторов, посвященные классическому западноевропейскому искусству, в течение последних трех десятилетий достаточно редки.

Замысел книги остроумен и актуален, достигнутый результат, бесспорно, познавателен и ценен.

В самом деле, не всякий догадается создать монографию — или, во всяком случае, печатный продукт объемом 208 страниц — значительную часть которого, причем основную, составит текст других авторов, а именно: «Жизнь Якопо из Понтормо, флорентийского живописца», заимствованная из написанных Джорджо Вазари, широко известных в среде специалистов и популярных в кругу любителей «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих»² (раздел книги под названием «Понтормо извне»), и дневник самого художника 1554–1556 годов, последних лет его жизни, озаглавленный «Моя книга»³ (раздел «Понтормо изнутри»).

Оригинальный текст, принадлежащий перу А. В. Ипполитова, состоит из общего Предисловия к книге в целом, кратких предувещаний к двум указанным выше разделам и обширных комментариев, представляющих собой главный исследовательский труд автора, его бесспорную доблесть в сфере фактологической (исторической, биографической, топографической, даже кулинарной) и более дискуссионную

1 Ипполитов А. Якопо Понтормо. Художник извне и изнутри. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016.

2 См.: Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 5 т./Пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского; под ред. А. Г. Габричевского. Т. IV. М.: Искусство, 1970. С. 401–495.

3 Этот перевод был впервые опубликован с вступительной статьей и комментариями А. Ипполитова; см.: Понтормо Я. Моя книга/Пер. с итал. С. Л. Лурье, вступ. ст. и коммент. А. Ипполитова. СПб.: Институт «Про Арте», 2003. С. 21–44.

в области концептуальной, касающейся заключений общекультурных и собственно художественных.

Комментарий к Вазари — почти подстрочный — внедрен прямо в канву повествования, созданного писателем и деятелем искусств XVI века, по принципу прямого диалога с ним с позиций современности: собеседования то одобрительного, то критического, временами почтительного, а то в духе разговора запросто, но неизменно старающегося обогатить, расширить, уточнить или пояснить те или иные сообщения или мнения источника. Комментарий к дневниковым записям Понтормо вынесен за их пределы, скорее, на правах Примечаний, где редкие моменты комментирования предстают куда более скупыми и целомудренными.

Труд А. В. Ипполитова как феномен современной исследовательской мысли «работает» на утверждение в ней актуальности и плодотворности *контекстуального* подхода. Такой метод используется в книге в целях пересмотра как текста Вазари и его мнения о Понтормо, так и для переоценки самого Понтормо как личности и как художника. Следить за процессом поисков новой истины или прояснения и обогащения старой необычайно увлекательно, книга читается с захватывающим интересом.

Формулируя свои цели, автор намечает как бы разные уровни постижения собственного замысла. «Данная книга, — пишет он в Предисловии, — есть лишь опыт прочтения двух текстов, и ничего больше» (с. 8). Но тут же, в предваряющих строках, приходит опровержение и даются указания на то много большее, чем просто чтение, что несет в себе предлагаемое вниманию заинтересованной аудитории произведение. Несмотря на то что и «Жизнь [*Vita* все же лучше перевести как «Жизнеописание»] Понтормо», созданная Вазари, и «Моя книга», «дневник» Понтормо, — «произведения в первую очередь литературные» (с. 7), они преподносятся А. Ипполитовым драматургически — не в рядоположении, а в «сопоставлении» и «противопоставлении», как два «разных, чуть ли не противоположных, литературных произведения».

Заявленное противоречие — основополагающее для всей его концепции — автор книги развивает в нескольких направлениях, наполняя его конкретным содержанием. Текст Вазари — «элегантное литературное эссе незаурядного младшего современника (с. 7), «гениальная новелла» (с. 11), которая, как указывается в кратком резюме, предваряющем книгу, «до сих пор остается наиболее интересной книгой, когда-либо написанной о художнике». Дневниковая «Моя книга» — «корявые еже-

дневные записи художника, лишенные малейших претензий на литературность» (там же), но это «строчки, создающие из вязи слов ту протяженность, что мы и называем жизнью» (с. 164).

Намеченные отличия закономерно обуславливаются разительным несходством индивидуальностей писавших авторов, в характеристике которых на страницах книги заметно полемическое заострение. Вазари — «талантливый писатель об искусстве», в биографии Понтормо, помещенной им во втором издании своего труда (1568 года, в первом, вышедшем в 1550, о Понтормо речи нет) «дает блистательную панораму флорентийской жизни первой половины XVI столетия», он как бы «выводит читателя на открытую террасу времени и вместе с ним смотрит сверху на прошлое, что позволяет охватить взглядом всю ширь происходящего: его повесть полна действующих лиц, событий, сюжетов» (с. 7).

Понтормо же, по мнению Ипполитова, «предлагает читателю прильнуть к замочной скважине, заставляя его взгляды в сумрак комнаты, освещенной одной-единственной свечой, чей колеблющийся свет способен выхватить из тьмы лишь какие-то детали» (с. 7). Последнее не следует воспринимать буквально — это яркий образ, литературная фигура, свидетельствующая о несомненном писательском даровании ее создателя, в чем не раз приходится убедиться по мере чтения книги. Справедливости ради следует отметить, что на самом деле в «Моей книге» Понтормо есть и солнце, и луна в разных фазах, за которой мастер внимательно следит, небо с облаками, гроза с громом и молнией, неожиданный летний холод и весеннее тепло, сырость в любое время года, для художника всегда тягостная; есть прогулки к церкви Сан Миньято и поездки в монастырь Чертоза ди Галуццо; хлопоты в собственном саду (посадка апельсиновых деревьев) и заботы о ферме и об урожае винограда и зерна; работа над росписями хора флорентийской базилики Сан Лоренцо, которую посещают герцог и герцогиня, а также каждодневные трапезы. Они редко проходят за столом у бессемейного художника, как правило, в гостях — в обществе друзей, в том числе служащих при дворе, светских и успешных, не хуже Вазари, однако чаще всего в доме ученика и близкого человека — Анджело Бронзино, тоже, впрочем, придворного живописца и государева любимца.

С чем же связано такое сгущение мрака вокруг «зыбкого света единственной свечи», призванного стать своего рода эмоциональным ключом к постижению мира Понтормо и его личности? Это сделано для того, чтобы более рельефно предстали перед читателем «две принципиально

разные точки зрения и два разных человека: талантливый, удачливый, очень довольный собой *homme du monde* [светский человек] и мрачный анакорет, находящийся в разладе с окружающей действительностью и в сложнейших взаимодействиях с собственным гением» (с. 7).

Здесь содержится наиболее естественный, интимно близкий подступ к характеристике Понтормо, так сказать, истина первого порядка, касающаяся его чисто человеческих качеств — впрочем, поддержанная на раннем этапе, но затем все более настойчиво опровергаемая.

В предварительных пояснениях к книге, написанных, вне сомнения, А. Ипполитовым, Понтормо дается несколько точных и убедительных определений уже другого, более существенного, свойства: он «одна из самых значительных и противоречивых фигур в итальянском искусстве XVI века. Среди молодых художников Флоренции Высокого Ренессанса он был самым одаренным». И далее — главное: «Искусство Понтормо трагично. Связанное с классикой Высокого Ренессанса, оно по сути своей антиклассично, — за неимением более подходящего термина его называют “ранним тосканским маньеризмом” — но художника вполне можно назвать авангардистом XVI века».

Действительно, теперь — в новой России XXI века — можно. Не знаю, чем автору так не нравится термин «ранний тосканский маньеризм» — вероятно, своей принадлежностью к области науки об искусстве, а эту науку и искусствоведов, как личных врагов (интересно, чем они ему досадили?), Ипполитов поминает недобрый словом на протяжении всей книги. Но предпринятое им сближение, практически отождествление маньеризма и модернизма не отличается новизной, а напротив, имеет давнюю традицию. Понтормо, по Ипполитову, — «удивительный художник. От его экстравагантного экспериментаторства до модернизма один лишь шаг. Осознали это только в XX веке; и именно в начале прошлого столетия, вместе с рождением модернизма» (с. 8). В полном соответствии с этим с 20-х до 70-х годов XX века подобное отождествление практиковалось мировой наукой и питало многолетний триумф маньеризма. Затем такое отождествление показалось слишком плоским, неплодотворным, хотя бы потому, что маньеризм как художественная и культурная проблема куда богаче и интересней модернизма.

Но для Ипполитова важнее другое: «Поменяй “маньеризм” на “модернизм”, и получится захватывающая современная коллизия» (с. 8). В свете этой коллизии Понтормо — это «модернист» и «авангардист», «замечательнейший художник, открывающий искусство Нового време-

ни со всеми его достоинствами и недостатками» (с. 7–8), а его антипод Вазари — «типичный постмодернистский ловкач» (с. 8).

Стремление внести в книгу, посвященную классическому материалу, давно прошедшим временам, актуальную интригу, оживить таким образом повествование, сделать его привлекательным для современного читателя, в особенности молодого, вполне понятно и заслуживает поддержки. Хотелось бы пожелать только меньше лихости и размашистости, спрямлений и упрощений на этом пути: ну, в самом деле, «один шаг» от маньеризма до модернизма занял несколько столетий, с чего бы это? Никакого «искусства Нового времени» Понтормо не открывает — это делают другие: Брейгель, Эль Греко, Караваджо, а Понтормо остро и глубоко преломляет очередной — не первый и не единственный — кризис художественного сознания, как он отразился в сфере изобразительного искусства на исходе Возрождения, в атмосфере его поистине трагического (с Шекспиром, поздними Тицианом и Микеланджело не поспоришь) финала.

Развитие сформированной авторской волей «современной коллизии» и продуцированной ею драматической интриги пронизывает собой всю книгу и стягивает к себе еще ряд сопутствующих линий рассмотрения, так же сознательно проблематизированных. Одна выстраивается на основе положения автора о том, что «прочсть эти два текста (Вазари и Понтормо. — М. С.) легко, но при кажущейся незамысловатости они наполнены указаниями на различные обстоятельства, читателю, а особенно читателю современному, не известные, и содержат в себе множество смыслов, не всегда лежащих на поверхности» (с. 8). Это очень сильный ход. Разумеется, многое из того, чем жили люди пятьсот лет назад, что думали, что делали, нам неизвестно и непонятно. Но при нынешней страсти ко всему таинственному, скрытому, нуждающемуся в разгадывании и толковании, слова о «множестве смыслов», таящихся под поверхностью вещей и событий, притягивают читателя, как магнит. И А. Ипполитов, взяв на себя роль исследователя и интерпретатора подобных «смыслов», касающихся как конкретных событий, так и их участников, предпринял объемный и многообразный по составу и содержанию труд, подробнее о котором речь пойдет ниже.

Еще одну нить повествования и авторской мысли, связанную с предыдущей, можно назвать идеологической, а можно и политической. Дело в том, что среди сокрытых от современного читателя смыслов оказываются не только разного рода бытовые и событийные реалии

эпохи, но и целый пласт характерных проявлений идейной борьбы, насыщавшей атмосферу Флоренции, в которой жили оба протагониста разбираемой книги. В этой атмосфере спрессовались потрясения конца предыдущего, XV столетия (крах династии Медичи, катастрофа Савонаролы, возрождение республики) и катаклизмы нового, XVI века: на фоне общенационального бедствия — «итальянских войн» — своя флорентийская гражданская война, проигранная битва за сохранение 2-й республики, возвращение Медичи, воцарение тирана Алессандро, его убийство родственником Лоренцино Медичи, новое восстание, учреждение 3-й республики, ее падение после героической обороны и новый приход Медичи, завершившийся превращением города республиканских вольностей в столицу Великого герцогства Тосканского.

Тщательно собрав частью убедительные, частью косвенные и вероятностные доказательства республиканских воззрений Понтормо, А. Ипполитов записывает его в оппозиционеры и формирует еще одну коллизию, призванную найти отклик у современного читателя: «В сущности, воцарение Медичи было диктатурой, и Якопо Понтормо, как и многие другие флорентийские интеллектуалы, оказался в сложнейшем положении между мятежом и подчинением тирании» (с. 4, аннотация к книге).

Сформулированное положение однозначно вызовет волну сочувствия и понимания у читательской аудитории. Да и как иначе?

В генетическом коде российских соотечественников автора рассматриваемой книги заложен воспитанный веками рабства — иноземного и крепостнического, почти столь же долгого, как вековая отсталость африканских племен, — импульс к бунту: «бессмысленному и беспощадному» в разинские и пугачевские времена, более целенаправленному, возбужденному собственными страданиями и чужими идеями и лозунгами — Французской революции, западноевропейскими утопическими концептами социализма и коммунизма, приведшими в результате к исторически сильно запоздавшей череде русских революций 1905–1907, 1917 — февральской, 1917 — октябрьской, 1993 годов... В итоге выработались узловые черты нашего менталитета: недоверие к власти, культ свободы с осязаемым анархическим оттенком и доминированием коллективного над индивидуальным. Особенности, по природе своей архаические, связанные с неразвитостью индивидуального, личностного начала. Отсюда однозначность, лозунговость восприятия — либо «за», либо «против» — недостаток глубины исторического подхода в истолковании поступков людей и общественных явлений.

Свободные города-республики были, как известно, самым ярким цветком Средневековья (К. Маркс). Период становления коммунального самоуправления в Европе проходил в героической борьбе против местных феодалов — князей церковных и светских. Память об этом питает известную формулу ювенильного ренессансного гуманизма: «Нет крови более угодной богу, чем кровь тирана». Однако уже великий Данте вполне осознавал ограниченные стороны политического устройства, основанного на непосредственно выражаемой воле большинства. В VI песни Чистилища поэт, ставший изгнанником в результате политической борьбы в своем родном городе, с болью и гневом описывает трагедию разобщенной Италии в период назревшей исторической необходимости централизации и образования национальных государств, ставшей актуальной повесткой дня для всех ведущих европейских стран: «Италия, раба, скорбей очаг,/В великой буре судно без кормила,/Не госпожа народов, а кабак!» Ответственность за постигшую его страну катастрофу Данте возлагает не только на потенциальных правителей, не способных занять «седло кесаря», но и на сепаратизм и местничество поглощенных внутренними распрями «свободных городов», претендующих стать самостоятельными «точками силы» и тем погубивших дело общенациональной свободы. «А у тебя, — обращается поэт к Флоренции, — не могут без войны/Твои живые, и они грызутся/Одной стеной и рвом окружены». «В твоём народе каждый — муж совета!», «Любой мужик пролезть в Марцеллы рад» — иронизирует Данте по поводу бьющей через край массовой политической активности граждан еще средневековой, «общинной» по сути, республики: «У многих правда — в сердце, в тайнике,/Но необдуманно стрелкнуть — бояться;/А у твоих она на языке./Иные общим делом тяготятся;/А твой народ, участливый к нему,/Кричит незванный: «Я согласен взяться!»

«Восстание масс» Хосе Ортеги-и-Гассета будет написано еще только пятьсот лет спустя, но инвектива Данте по адресу политической лихорадки во Флоренции XIV века заставляет вспомнить ситуации в современных странах, освободившихся от «имперского» гнета и в убыстренном темпе вспоминающих и заново осваивающих республиканские ценности и существо взыскуемой ими свободы:

*И Спарта, и Афины, где когда-то
Гражданской правды занялась заря,
Перед тобою [Флоренцией] — малые ребята.*

*Тончайшие уставы мастера,
Ты в октябре примеришь их, бывало,
Иносишь к середине ноября.*

*За краткий срок ты столько раз меняла
Законы, деньги, весь уклад и чин
И собственное тело обновляла!*

*Опомнившись хотя б на миг один,
Поймешь сама, что ты — как та больная,
Которая не спит среди перин,
Ворочаясь и отдыха не зная.*

Разумеется, в отечественной науке существует традиция и для меня в ранние годы вполне своя — положительной оценки позднесредневекового и раннеренессансного республиканизма как школы формирования свободной, самостоятельной личности. Все так. Но всему свое время. Гвельфы и гибеллины — эти Монтекки и Капулетти — сражались на улицах итальянских городов уже не столько за местные ценности, сколько за идею государя, выбирая между папой и императором ради национального объединения страны. Историческая закономерность обнаружила себя на территории ренессансной Италии еще и в другом — в процессе неуклонного превращения свободных республик в тирании. Конкурентная экономическая борьба, принимавшая форму полуфеодалных стычек между собой Флоренции, Пизы, Сиены, Милана, Неаполя, Венеции, Генуи, отягощенных к тому же вмешательством извне — со стороны папского Рима, французских и испанских королей, германского «кесаря», — требовала военной активности, непосильной для каждой отдельной коммуны. Деньги были, а воевать не хотелось. Приглашали наемников. Сиенцы, к примеру, но не только они, предпочитали немецких ландскнехтов, однако годились и рыскавшие по Апеннинскому полуострову отряды (кондотты) военных профессионалов всех мастей, руководимых крепкими людьми: итальянцами (Никколо Пиччинино, Каструччо Кастракани, Гвидориччо да Фольяно, Эразмо да Нарни по прозвищу Гаттамелата — «пестрая кошка»), испанцами (Пиппо Спано), англичанами (Джон Хоквуд, на итальянский манер — Джованни Хокуто), французами (Готье де Бриенн, по-итальянски Гвальтьери). Некоторым из этих кондотьеров удавалось

в результате красноречивой демонстрации преимуществ принципа военного единоначалия над «дискуссионным клубом» коллективного разума выборных органов прибрать к своим рукам власть в городских сообществах, свергнув местную, еще дворянско-феодалную династию (как это сделали Сфорца, изгнав из Милана Висконти) или узурпировав бразды правления у республиканцев.

Судьба Флоренции, как, впрочем, и Венеции, и Генуи, отличалась на этом фоне рядом важных особенностей. Прежде всего солидностью материальной основы — нажитым богатством, состоятельностью, хозяйственной и социальной активностью торгово-ремесленных кругов, и соответственно, относительно большей развитостью общественных институтов.

Красноречивый пример в нашем контексте — политическое устройство Венецианской республики, которое, как известно, обнаружило столь уникальную устойчивость, что просуществовало вплоть до конца XVIII столетия, будучи в эпоху крупных национальных государств и общеевропейского «театра» хозяйственно-экономических и политических действий поражающим воображение культурным анахронизмом. Вспомним, однако, что Венецианская республика по существу была к тому времени уже давно торгово-аристократической олигархией.

Нечто похожее произошло и с Флоренцией. Еще в XIV веке она обезопасила себя от захвата власти со стороны баронской вольницы, приняв «Установления справедливости» (1382) и навсегда изгнав грандов из города. Однако бурное хозяйственное развитие — промышленное (сукноделие, шелкоткачество), торговое и финансовое (организация банковского дела, вплоть до создания могущественных компаний Барди и Перуцци, кредитовавших королевские дворы Европы), а также напряженная политическая жизнь, отразившая закономерный в этих условиях рост внутренних противоречий, отмеченный невиданным ранее событием — восстанием наемных рабочих, красильщиков шерсти флорентийских суконных мануфактур (1378), — также подвели город к осознанию необходимости «крепкой руки» и принятия твердых направляющих решений. Особенно после бедствий европейской чумы 1348 года и банкротств испанской и английской короны, вызвавших катастрофу флорентийских банков.

Республиканская «мифология» тем не менее процветала и сохранялась на всем идеологическом пространстве города на Арно от «Хроники» Джованни Виллани (замысел восходит к 1300 году), трудов

представителей «гражданского гуманизма», канцлеров республики Леонардо Бруни («История флорентийского народа в 12 книгах», 1429–1439) и Поджо Браччолини («Флорентийская история», 1455), и далее к концу XV столетия и за его пределами — к Гвиччардини («Рассуждение в Логроньо», 1512, «Диалог об управлении Флоренцией», 1523). Однако в глубине, в подпочве этой идеологии «крот истории» в лице образовавшейся прослойки крупных собственников из среды *popolo grasso* — «жирного народа» — неуклонно направлял корабль флорентийской демократии в сторону необходимых для делового климата стабильности и покоя, к правлению богатых — к олигархии. В результате долгих и трудных «разборок» между Альбицци, Строцци, Удзано, Аччайуоли, Пацци и прочих победа оказалась на стороне самого осторожного, хитрого, умного, сильного — Козимо Медичи (1434).

Можно сказать, что с момента его прихода к власти, не поколебавшего внешний облик городских институтов, власти «Отца отечества» (*Pater Patriae*), чуждавшегося публичных проявлений своего могущества, — дни флорентийской республики исторически были сочтены. Эта форма социальной организации людей в силу ее архаичности должна была остаться в прошлом. Однако связанные с ней представления о большей степени непосредственной близости людей друг к другу, ощущение их принадлежности к духовно сплоченному коллективу, напоминающему спаянность христианской общины, память об объединяющем всех взаимном доверии и духе справедливости, искренности в выражении мыслей и чувств, преданности своему сообществу как духовной Родине — все это питало попытки вернуть патриархальное и человеческое — «свободное» — прошлое. Таков был опыт восстаний и новых возрождений после гибели двух флорентийских республик — 1494–1512 и 1527–1530 годов, отмеченных чистотой помыслов и самоотверженностью. Не случайно в период борьбы за независимость Италии против австрийского владычества в XIX веке, в эпоху Рисорджименто, героическая оборона Флоренции 1529–1530 годов стала для карбонариев вдохновляющим примером.

Но в период радикального расширения сферы исторического действия, связанного с размахом «великих географических открытий» на просторах Земли как целого, с рождением концепции Коперника касательно устройства Солнечной системы, с формированием общеевропейского и мирового горизонта в подходе к экономике и политике, отражением чего стали «итальянские войны», поставившие мелкие

городские центры разобщенной Италии лицом к лицу с борющимися за свои интересы зарубежными гигантами — объединившей значительную часть своей территории Францией и Испанской монархией, на землях которой «не заходит солнце», — ситуация решительно изменилась. В новых условиях защита интересов отдельного города (пусть и с немногими починенными ему центрами и сопредельными сельскими угодьями — *contado*) и его права на независимое самостоятельное существование необходимо приобрела — при всей героической мифологии и моральной чистоте подобной позиции — форму утопии, обнаружившей явный анахронизм, наивность и незрелость мысли.

Шекспир, живший в условиях состоявшейся и достаточно развитой государственности, в своих «хрониках» обратным взглядом из современности конца XVI века на прошлое оценивает феодальное местничество и героическое самодовление ренессансной личности как трагическую слепоту, как отсутствие чувства времени, понимания тех изменений, которые оно приносит.

Схожий момент ограниченности жизненного и общественного кругозора присутствует и у флорентийских эмигрантов-республиканцев в Риме. Как политические оппозиционеры они смешны, и это чувствует Бенвенуто Челлини, не столько собственно политическим чутьем, сколько воспитанным перипетиями собственной судьбы инстинктом бывалого, много пережившего и повидавшего человека. Таким он предстает в ярком эпизоде, рассказанном Ипполитовым, который припоминает страницы челлиниевской *Vita* в связи с личностью одного из заказчиков Понтормо, сторонника республики, флорентийского банкира Беттино Беттини (? — 1551/1552), уцелевшего после падения 3-й республики и даже сохранившего свое имущество, но не скрывавшего своих пристрастий и после воцарения Медичи. Около 1533 года он покинул Флоренцию и поселился в Риме. В приводимой Ипполитовым цитате Челлини описывает, как подъехавший «на своем мулишке» один из семейства республиканцев Содерини, насмехаясь над скульптором за его работу над медальерными изображениями Медичи, добавил: «Ты нам хотел обессмертить герцогов; мы не желаем больше герцогов!» И он начал, продолжает Челлини, «издеваться надо мной, как если бы я был главой какого-нибудь из этих толков, которые делают герцогов. Тут подоспел некий Баччо Беттини, <...>, и он тоже стал надо мной издеваться насчет этих герцогов, говоря мне: “Мы их разгерцеговали и у нас больше герцогов не будет, а ты нам хотел сделать их бессмертными”; со многими

такими нудными словами. Каковые чересчур мне надоев, я им сказал: «О дурачье! Я бедный золотых дел мастер, который служит тому, кто мне платит, а вы надо мной издеваетесь, как если бы я был главой партии; <...> но все-таки я говорю на этот ваш дурацкий смех, что не пройдет двух или трех дней, как у вас будет новый герцог, может быть, куда хуже этого» (с. 118–119). И скульптор оказался прав. На следующий день Беттини зашел к нему в мастерскую, подивился его пророческой проницательности («какой дух тебе это говорит?») и сообщил, что Козимо де' Медичи избран герцогом.

Справедливости ради следует вспомнить, что Флоренция конца XV — начала XVI века подарила миру мыслителя, своим творческим масштабом в политике сопоставимого с величием Микеланджело в искусстве и так же, как великий скульптор, бывшего горячим республиканцем и старшим современником Понтормо: Никколо Макиавелли (1469–1527) во времена 2-й республики возглавлял «вторую канцелярию», составлял бумаги при Совете десяти, проявлял невероятную энергию, выполняя дипломатические поручения правительства, имел возможность как-то влиять на людей вроде Пьетро Содерини, гонфалоньера второй Флорентийской республики. После реставрации Медичи в 1512 году он оказался в ссылке.

Обладая складом ума *профессионального политика*, впервые тогда появившегося, страдая духовно и физически от изоляции и бездействия, он стремился разузнать последние новости — «как поживает этот мир и что в нем творится, на что в нем надеются и чего боятся»⁴ — от своего друга и «кума» Франческо Веттори, флорентийского посла при Римской курии. Упомянув, что, согласно сообщению Вазари, юного Понтормо пристроил в ученики к Леонардо да Винчи Бернардо Веттори, Ипполитов со значением поясняет, что тот числился в списках членов Платоновской академии и был родственником Пьетро Веттори Старшего, гуманиста и республиканца. Из этой же республиканской семьи происходил, по-видимому, и корреспондент Макиавелли. Их переписка — письма от апреля-октября 1513 года, и в особенности знаменитое письмо от 10 декабря того же года, давно находятся в центре внимания исследователей, потому что они появились накануне сочинения «Государя», произведения, где на основе большого практического опыта,

знания людей и изучения античной истории автор пытался соединить свои представления об особенностях исторического момента, о человеческой природе и тех «общих основаниях» касательно сущности государственной власти, ее обретения и удержания, которые он сумел осмыслить и обобщить. Субъектом власти у Макиавелли выступает на ренессансный манер титаническая личность, главные качества которой — решительность и воля, способность преодолевать неблагоприятные обстоятельства, подчинять себе, овладев ею, своенравную Фортуну ради достижения поставленной цели.

Образ власти, существующей вне морали (полемика со Средневековьем), но способной постоять за себя, в отличие от горького опыта поражений, которыми отмечено республиканское правление, обнаруживает явное родство с тиранией и в то же время несет в себе в претворенном виде концепцию государя, способного объединить Италию, как об этом мечтал Данте, и более того — положения о природе *Государства как такового*. А оно, как мы помним, есть «аппарат насилия», становящийся благом в период «борьбы всех против всех», каким завершился ренессансный опыт по возвращению свободной, опирающейся на себя, самодовлеющей личности. Кстати, и современный взгляд на Великое герцогство Тосканское как ранний образец абсолютистского государства, периодом расцвета которого в Европе станет следующий, XVII век, говорит о том же. Образ беспринципного жестокого тирана на страницах «Государя» ужаснул современников Макиавелли, не говоря уже о моралистах последующих времен. Но на рубеже XVI–XVII веков содержащиеся в его труде «общие основания» государственного организма — *ragion di stato* — в наполовину поработанной испанцами Италии обсуждались уже как действительно необходимое знание даже в цирюльнях, между брадобреями и намыленными клиентами. Силою вещей не итальянский, а французский политический гений, добившийся после почти столетия религиозных войн и дворянских бунтов государственного единства и стабилизации, в лице протестанта Генриха IV, вынужденного принять католичество по требованию членов парижского «горсовета», уже сумел, на рубеже XVI–XVII веков, поставить во главу угла «мир и спокойствие подданных».

Что касается Макиавелли, то он провел в ссылке 14 лет. После победы третьей республики, в 1527 году, он в 58 лет, за несколько недель до кончины, баллотировался на ту же должность, какую занимал когда-то молодым. «Его провалили в Большом Совете 555 голосами

4 Цит. по: Баткин Л. М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. С. 347.

против 12»⁵. Что ж, да здравствует республика, повторившая опыт античных Афин, примерно таким же большинством осудивших на смерть Сократа по доносу лживых обывателей, его соседей.

Необходимость «служить тому, кто платит», стала общей для художников и интеллектуалов тех времен, о которых говорил Челлини, и способствовала тому, что многие республиканцы вынуждены были пойти на службу к Медичи, о чем неоднократно в биографиях такого рода персон, вошедших в культурный контекст жизнеописания Понтормо, упоминает Ипполитов. Ситуация складывалась постепенно. Еще задолго до избрания Козимо I, но уже «на памяти» юного Понтормо, случилось *Sacco di Prato* (разграбление Прато, так тяжело переживавшееся Микеланджело, писавшего в это время на Сикстинском плафоне пророка Иеремию, оплакивающего падение Иерусалима) в 1512 году: войска папы Юлия II и кардинала Джованни Медичи, сына Лоренцо Великолепного, вместе с испанцами побеждают силы 2-й Флорентийской республики. Дорога на Флоренцию открыта. Правительство во избежание кровопролития соглашается на возвращение Медичи «при сохранении республиканских институтов». При относительном равновесии сил городом управляет кардинал Джованни Медичи, а после избрания его римским папой под именем Льва X — его младший брат, Джулиано ди Лоренцо Медичи, герцог Немурский.

Избрание Джованни на папский престол усиливает медичейскую партию, которая бурно празднует свою победу. «Пока дело ограничивается триумфами, — пишет А. Ипполитов, — но вскоре противостояние партий превратится в открытую борьбу. Художники были в самой гуще этой борьбы, и часто их разрывали противоречивые чувства: симпатизируя не то чтобы даже республиканцам, а идее республики, они вынуждены были работать на прославление двора Медичи...» (с. 26). Как утверждение об «открытой борьбе», так и пребывание художников «в самой гуще этой борьбы» требуют подтверждения фактами — высказываниями современников, архивными документами. Случай Микеланджело, трагически пережившего конец республики, бесспорно, дает пример «открытой борьбы» — в его прямом участии в обороне Флоренции, но он по-своему уникален. Если появились другие подобного рода данные, то они достаточно новы и актуальны, их следовало бы привести

5 Там же. С. 340.

хотя бы в форме ссылок. Без них утверждения автора воспринимаются как мыслительные и литературные конструкции в логике и стиле избранной им субъективно заостренной коллизийной трактовки эпохи и места в ней Якопо Понтормо.

Вполне убедительным и не требующим специальных доказательств предстает при этом его утверждение, что «в области культурной политики Медичи вели себя совсем не глупо. Так, они почитали прославляющие республиканское правление картоны Леонардо и Микеланджело и не препятствовали их изучению и растущей популярности, никогда не преследовали художников за сотрудничество с республиканцами и просто сыпали деньгами, в том числе на различные художественные проекты» (с. 26). «Двойственность политической ситуации», определявшейся конфликтом между республиканскими чаяниями и необходимостью обслуживать щедрые заказы правящей тирании, по мнению А. Ипполитова, «определяла жизнь каждого флорентийца», и порождаяемая этим «нервозность чувствовалась в самом воздухе Флоренции». «Искусство Понтормо, — делает вывод автор, — гениально отразило трагическую противоречивость флорентийского сознания первой половины XVI века» (там же).

Относительно чувствований «каждого флорентийца» судить не беремся. Однако высказывания об общем тоне эпохи в принципе правомерны. Так, Андре Шастель полагал, что характерным признаком Ренессанса было то, что экзистенция (существование) ощущалась как *напряжение*, и если вспомнить определение типологии культуры Возрождения по Баткину как *культуры-творчества*, то отмеченное выше напряжение становится порождением доминирующего творческого, по преимуществу эстетического, миростроительного импульса эпохи, достигающего своего максимума в искусстве мастеров Высокого и Позднего Возрождения. Их произведения в обеих — гармонической и трагической — фазах претворения выступают как итог титанического по созидательному усилию и грандиозного по масштабу идейно-художественного *синтеза*. Уникального, не достигавшегося ни до, ни после в таких масштабах, художественного единства идеала и реальности, личности и мира, божественного и человеческого, времени и вечности, покоя и движения, природы и истории. Синтеза, стадияльно и сущностно близкого синтезу, осуществлявшемуся хронологически немного ранее в рамках философской фазы итальянского гуманизма — на почве флорентийского неоплатонизма.

В этом контексте афористически броское определение ренессансной классики на страницах рассматриваемой книги как «соединения духовной мощи царства Христа с величием Римской империи» (с. 81) выглядит все же эффектной, но поверхностной риторической фигурой, не выдерживающей критики по существу. В нем находит свое отражение позитивистское стремление, инобытием которого является современный контекстуализм, избегать «метафизических» — слишком широких и абстрактных — обобщений, заземлить, конкретизировать и сузить, привязать к определенным реалиям все, даже самые глубинные и масштабные явления. В этом русле возникает не только приведенное выше истолкование искусства Понтормо как «гениального отражения противоречивости флорентийского сознания первой половины XVI века» (все-то? не мало ли для гения?), но и характерное высказывание о сути маньеризма: «...республиканские симпатии флорентийцев, смешавшись с савонаролианскими настроениями, питали духовную оппозицию, в Тоскане очень сильную. Мысли и настроения этой оппозиции и сформировали то, что называется ранним тосканским маньеризмом» (с. 82). Положим, на *ранний тосканский* это все влияло, а что влияло на *маньеризм*, который в самой Италии был и сиенский (Беккафуми), и пармский (Пармиджанино), не говоря уже о пражском при дворе Рудольфа II, парижском (школа Фонтенбло), испанском (Пантоха де ла Крус), где не было Савонаролы, Медичи и республиканских настроений?

Удивительно последовательное (на протяжении большей части повествования) нежелание автора разбираемой книги выйти за границы «флорентийских мотиваций» затрагиваемых им явлений не может быть объяснено, например, тем, что его книга не посвящена специально маньеризму и общим закономерностям развития искусства и культуры Италии и Европы XVI века. Да и вообще не может оцениваться с точки зрения того, чего в ней нет, но только по существу того, что автор счел нужным в ней дать. Это, безусловно, так, и именно поэтому, уважая автора, следует признать, что его позиция носит принципиальный характер, и речь идет здесь об особом *методологическом подходе*.

В этой связи уместно вспомнить рассуждение Л. М. Баткина о необходимости для пишущего о крупных явлениях духовной жизни доходить в своих исканиях до неких общих, предельных оснований. В частности, ученый задается «целью понять то, что объединяет Салютати и Лоски, гуманистов-республиканцев и гуманистов-цезаристов, а также созерцательных неоплатоников последней трети XV века, и Боттичелли,

и Гирландайо, и Полициано, и Ариосто, совершенно «идеологически» разных людей, — что их делает все же людьми одной эпохи и одного способа мышления?». Ответ ученого имеет непосредственное отношение к обсуждаемой нами проблеме: «Тогда, — продолжает исследователь, — мы должны идти не от быта к идеологии, а от бытия к культуре. То есть от наиболее тотальных и структурных свойств общества, от вызревшего стиля жизни и типа личности — к новому способу воспринимать мир, в рамках которого существовали и сталкивались конкретные позиции, мнения и эмоции»⁶.

Позиция А. В. Ипполитова, реализованная в рассматриваемой книге, где есть и «стиль жизни», и «тип личности», тем не менее представляет собой, на наш взгляд, яркий пример следования «от быта к идеологии». Справедливости ради следует отметить, что в книге обещан также и выход на позицию следования «от бытия к культуре»: в «Предварительных замечаниях» к книге о фресках Понтормо в церкви Сан Лоренцо говорится, что «фрески не понравились современникам, а в XVIII веке были сбиты, так что превратились для нас в буквальном смысле в “неведомый шедевр”: за обыденными записями [дневника Понтормо] скрыта драма творчества». Здесь обозначена почва для рассмотрения крупной *культурологической идеи*. В «Предисловии» к книге эта идея развивается: «Оба текста, — пишет Ипполитов, имея в виду “Жизнеописание Понтормо” Вазари и “Мою жизнь” Понтормо, — написаны с разницей максимум в десять лет, и написаны об одном и том же — о творчестве. Оба текста настолько хороши, что они представляют не только конкретного художника, Якопо Карруччи да Понтормо, но и художника с заглавной буквы, повествуя о взаимоотношениях творца и мира и выражая чуть ли не два противоположных взгляда на эти взаимоотношения, так или иначе, затрагивая множество тем и проблем творчества как такового» (с. 8). Нельзя не согласиться с подобными утверждениями автора, в них обозначен поистине грандиозный исследовательский и интерпретационный замах, включая мощный эвристический посыл к роману Золя «Творчество» и «Неведомому шедевр» Бальзака. Но Ипполитов устранился от его реализации хотя бы в объеме одного-двух абзацев и целиком переложил его на плечи читателя по принципу «имеющий глаза да видит», а сам всецело отдался сопряжению быта с идеологией.

6 Там же. С. 16.

Этот импульс пронизывает всю книгу и выражается не только в настойчивом упоминании достаточно проблематичного республиканизма Понтормо и персонажей вокруг него, но также в журналистски хлестких пробах мысли к явлениям современности. Здесь выступает уже знакомое нам стремление к актуализации материала, но не в рамках историко-художественных понятий, а на уровне квазиполитической риторики. В этой связи специальные усилия автора по установлению контакта с современным читателем, в особенности, видимо, молодым, посредством прямых аналогий между реалиями Флоренции XVI века и нынешней «злостью дня», ворошащей факты не только российской, но и мировой истории (штурм Зимнего, академик Павлов и советская Россия, речь Хрущева на XX съезде и выступление папы Адриана VI на рейхстаге в Нюрнберге, сталинский классицизм, учреждение шпалерной мастерской и строительство атомной электростанции) представляются совершенно излишними. В целом такого рода литературно-публицистические «прострелы» из прошлого в настоящее выглядят поверхностным «газетным» приемом, снижающим общий интеллектуальный строй изложения, словно разменивающим золотые тосканские флорины на заурядные медяки.

Справедливо, что тонус эпохи в середине и второй половине XVI века во Флоренции был иным, чем в период Раннего и Высокого Возрождения. Представляется, однако, что в нем было нечто более глубокое и серьезное, чем «нервозность», связанное не только с флорентийскими «настроениями», но и с более общими закономерностями, затрагивающими также и Флоренцию, и Сиену, и Парму, и Мантую, как, впрочем, и всю Европу.

В частности, речь идет об историческом переломе, связанном с изменением статуса художника: с переходом от положения средневекового мастера-ремесленника, работающего на цех, церковь, городскую коммуну; и от ренессансного суверенного свободного художника-творца, владельца собственной мастерской с учениками и подмастерьями, работающего по городским, церковным и частным заказам влиятельных лиц, воплощенного исторического субъекта эпохи, ее культурного средоточия, «божественного» (*divino* — таковыми были Рафаэль, Микеланджело) — к положению наемного работника при дворе государя.

Сдвиг был настолько радикален, что в существе своем стал одним из магистральных проявлений исторического кризиса Возрождения:

гибели ренессансной свободной творческой личности, истощения ренессансной концепции героического и ренессансного индивидуализма вообще, короче — исторической катастрофы Ренессанса, столь многогранно отразившейся в творчестве поздних Микеланджело и Тициана, а также в творчестве Шекспира, представлявшего собой самую позднюю фазу Возрождения в Европе, но также и самую зрелую⁷. Художественный путь великого драматурга запечатлел в единстве последовательных фаз его собственной индивидуальной творческой эволюции движение от расцвета к трагедии Ренессанса и, далее, к постренессансному этапу — маньеризму. В Италии маньеризм как постклассическое, или неклассическое, мышление, возник рано и существовал параллельно трагической стадии Позднего Возрождения, связанной с творчеством великих мастеров-классиков (о чем пишет и Ипполитов), но при хронологическом параллелизме их стадийное различие столь же очевидно, как и идейно-художественный и образный разрыв между «Гамлетом», «Макбетом» и «Лиром», с одной стороны, и «Бурей» и «Зимней сказкой» — с другой.

Представляется, что прав был Б. Р. Виппер, указавший, что XVI век в среде мастеров, начавших свой творческий путь в это время, полон «отчаявшихся и отчаянных, надломленных и неистовых»⁸, мечущихся, подобно «перекасти-полю», в поисках себя и места в жизни по Италии и Европе. Причисляя к этому поколению маньеристов, вполне заслуживавших бы название «потерянного поколения» и аналогий с современным словоупотреблением этого понятия по субъективной остроте дарования и трагичности судеб, он называет в их числе Бенvenuto Челлини, «обласканного Медичи», по Ипполитову, но прожившего жизнь, полную горьких разочарований, риска и непрерывной борьбы за отстаивание своего достоинства; Россо Фьорентино, по Ипполитову, в юности это — «обаятельный и жизнелюбивый экстраверт» (с. 24), со временем блестящий кавалер, поэт и женский угодник, смерть которого, однако, окутана тайной — то ли он был отравлен, то ли покончил жизнь самоубийством... В этой же когорте — Пармиджанино, в Риме начала 20-х годов объявленный «новым Рафаэлем», но свихнувшийся

7 Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. М.: Изд-во художественной литературы, 1961. С. 253.

8 Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. 1520–1590. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 11.

на жажде обогащения с помощью алхимии и сделавшийся в итоге городским сумасшедшим; скульптор Торриджано Торриджани, уморивший себя голодом в испанской тюрьме, чтобы не пережить позора аутодафе, грозившего ему после обвинения в ереси; Якопо Бассано, заболевший манией преследования; и, конечно, Понтормо с его приступами меланхолии и стремлением к уединению...

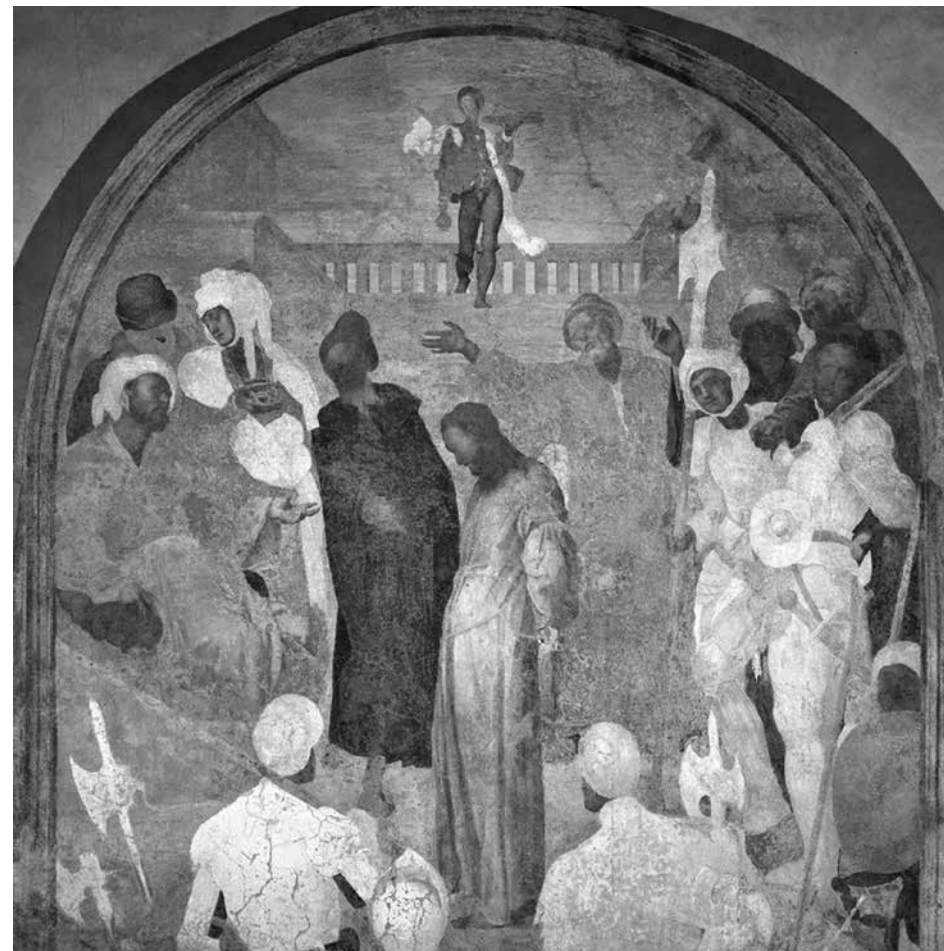
Приписанную мастеру его биографом Вазари боязнь толпы и мизантропию Ипполитов настойчиво опровергает. Его аргументы говорят о том, что Понтормо, строго оберегавший свой труд от посторонних глаз в процессе созидания, тем не менее прибегал к содействию помощников (Марко Моро, Бастьяно дель Гостра, Пьер Франческо); любил своих учеников (Бронзино), был с ними по-человечески близок, не ревновал к их успехам и воздавал им должное; с детских лет терпеливо пестовал (сначала Бронзино, затем, уже на закате, — Баттисту Нальдини), помогал и одаривал наследством. Совершал далекие прогулки даже в старости, посещал городские увеселения, интересовался новинками коллег по профессии. Имел друзей, с которыми регулярно общался, в основном за трапезой. Среди них: Винченцо Мария Боргини, настоятель Ospedale дельи Инноченти (Приюта Невинных во Флоренции), литератор и гуманист, «своего рода идеолог художественной политики Козимо I» (с. 199); Бенедетто Варки — придворный поэт Медичи, интеллектуал, прославившийся опросом 1548 года о преимуществах живописи и ваяния; придворный инженер и поэт Лука Мартини; Джованни дель Тассо, архитектор на службе у герцога; Пьеро ди Таска, один из мажордомов Медичи; Даниелло Паризио, состоятельный нобель и землевладелец; Оттавиано де' Медичи из побочной ветви семейства, важная персона при дворе; и прочие. Все это мы узнаем из «Дневника» мастера и Комментариев к нему, составленных Ипполитовым. Тот же источник указывает и круг лиц, проявлявших внимание к одинокому художнику sporadически, от случая к случаю: Алессандра, «весьма примечательная фигура из окружения Понтормо», рано овдовевшая жена зажиточного негоцианта, бывшая подругой многих флорентийских художников, «судя по всему, вполне бескорыстной» — «Понтормо снисходительно принимал ее услуги» (с. 196); мона Уджения Удольфи, благородная вдова одного из защитников 3-й республики, присылает старому мастеру сладкую выпечку, Винченцо Гадди, «владелец двух известных во Флоренции трактиров» (с. 201) шлет дорогое вино, пекарь Чеко снабжает Понтормо хлебом и так далее.

Тем не менее есть признаки, позволяющие отнести Понтормо к поколению «отчаявшихся» и «неистовых». По Вазари, уже ранний Якопо «был молод, угрюм и одинок», Ипполитов, со своей стороны, заостряя внимание на самостоятельности и ответственности рано осиротевшего юноши, тем не менее поначалу поддерживает его характеристику как «меланхоличного» и «интравертного» (с. 25). Пользуясь тем обстоятельством биографии Понтормо, что, сойдясь «на короткое время» (с. 25) с Россо, они оба оказались затем в мастерской Андреа дель Сарто, автор интересующей нас книги обогащает портрет своего героя ссылкой на пьесу Альфреда де Мюссе, посвященную этому наставнику молодых («Андреа дель Сарто», 1833). Французский драматург, изображая Андреа как олицетворение скромности, терпимости и ясности, создает также контрастный к нему образ Понтормо как явленный *détente* — упадок, «воплощение путаной амбициозности». Он для Мюссе — «зеркало нашего века. Человек, нерешительно бродящий по распутьям тысячи дорог, карикатура великих мастеров: утонул в восторгах к самому себе, а в конце концов его хватает только на то, чтобы держаться за готический плащ Альберта Дюрера» (с. 28). Подобная характеристика, созвучная времени Мюссе — кризису раннего романтизма XIX века, помимо чувствований той эпохи явно вдохновлена текстом Вазари. Но в контексте описания ученических лет Понтормо она устраивает Ипполитова, поскольку, по его мнению, «Мюссе предопределяет развитие искусствоведения: в XX веке историки искусств, занявшись интерпретацией маньеризма, станут писать о Понтормо как о предтече модернизма» (с. 28).

Последняя формулировка полностью совпадает с мнением Ипполитова, как уже отмечалось выше, но в гротескно-иронической отповеди Мюссе по адресу Понтормо звучит нечто исповедальное и более содержательное, чем просто отсылка к модернизму. Понтормо как «зеркало нашего века» отразил для Мюссе черты, различимые драматургом в себе самом и в сознании своих современников. На их долю в период романтизма 1830-х годов выпало пережить разрушительную критику просветительских идеалов и классицистических стилевых норм. Затем пришло разочарование в радикализме и титанических химерах романтического бунта. В результате человек оказался на распутье, возникшем на хребте гигантского исторического разлома. Им овладела растерянность, уверенность великих предшественников, чувствовавших себя избранными и вершителями судеб, его покинула. Рамки эпохальной стилевой формы⁹, способной направлять воображение

и творческое деяние подавляющего большинства мастеров, оказались в руинах, осталось опираться на себя, заниматься самовозвеличением из страха полностью потеряться в развершемся хаосе и, на худой конец, «схватиться за плащ» того, кто имеет силы стоять в нем подобно одинокой скале в бушующем океане.

Дюрера в качестве духовного якоря для Понтормо Мюссе поминает с подачи Вазари, который сообщает, что как раз во время работы Понтормо в 1523–1527 годах над росписями в монастыре Чертоза ди Галуццо (ил. 1) — одним из главных его творений — «во Флоренцию проникло много листов с резцовыми гравюрами Дюрера» на сюжет Страстей Христа, в которых были «заключены все совершенство и вся добротность, достигнутые в резцовой гравюре в отношении красоты, разнообразия одежды и выдумки, Якопо и решил, [...] воспользоваться вышеназванными замыслами Альбрехта Дюрера, в твердой уверенности, что ему суждено доставить этим удовлетворение не только самому себе, но и большей части флорентийских художников, которые все как один в один голос, объединяемые общностью суждений и взаимным согласием, превозносили красоту этих эстампов и превосходство Альбрехта» (с. 75). В результате «прелесть ранней манеры» Понтормо, «дарованной ему самой природой», от привнесения в нее манеры немецкой настолько исказилась, что в его новых произведениях «можно обнаружить лишь ничтожную долю тех достоинств и той грации, которые он до этого придавал всем своим фигурам» (с. 75, 76). Так, в сцене «Христос в Гефсиманском саду» заснувшие рядом с молящимся Спасителем апостолы Петр, Иаков, и Иоанн написаны в «манере, настолько похожей на дюреровскую, что просто диву даешься». (Ил. 2–3.) Поблизости виден Иуда, «приводящий иудеев, с лицом настолько странным, и настолько странен облик всех этих солдат, написанных по-немецки с их необычным выражением лица, что они вызывают в зрителе жалость к простодушию этого человека, который настойчиво и изо всех сил пытался усвоить то, чего другие избегают и от чего они стараются отделаться и только для того, чтобы бросить ту манеру, которая по добротности превосходила всякую другую и которая бесконечно нравилась каждому. Между тем разве Понтормо не знал, что немцы и фламандцы приезжают в эти



1. Якопо да Понтормо. Христос перед Пилатом. 1523–1527
Фреска (снята со стены). Чертоза ди Галуццо, Пинакотекка, Флоренция

края, чтобы научиться итальянской манере, которую он с таким трудом старался преодолеть, считая ее плохой?» (с. 76).

Как известно, именно за этим дважды приезжал в Италию и сам Дюрер, стремившийся преодолеть готицизмы — наследие северной

9 Ротенберг Е. И. Западноевропейское искусство XVII века / Памятники мирового искусства. М.: Искусство, 1971. С. 40–42.

художественной школы, — теперь, однако, актуализированные творческой потребностью нового поколения итальянских мастеров XVI века. Их кумир, Альбрехт Дюрер, совершал в своем искусстве движение по направлению к ренессансной классике, маньеристы — современники Понтормо, по верному заключению Ипполитова, в Дюрере выискивают «самое что ни на есть антиклассическое, то есть готические традиции» (с. 78). Вазари это не нравится, но, как пишет Ипполитов, «искусствоведов эпохи модернизма восхитит»: «теперь Понтормо приветствуется как первый бунтарь-одиночка, в поисках собственного пути восставший против общепринятого. Его обращение к Дюреру и готике трактуется как неудовлетворенность римско-тоscanским стилем именно в силу того, что признанный всеми, этот стиль стал общим местом, и антиклассичность фресок Чертозы принято считать предвестием всех выступлений против канона» (с. 79).

Все же объяснять обращение к готике у итальянцев XVI века неудовлетворенностью конкретно именно римско-тоscanским стилем, да еще в силу того только, что он стал «общим местом» и воплощением «канона», явно недостаточно, тем более, что это не первая «готическая реакция» в искусстве итальянского Ренессанса. Первая — поздний период творчества Донателло, Боттичелли, Мантеньи — отметила собой мировоззренческий кризис конца XV века. Тогда оптимистическая, конструктивная, миростроительная концепция раннеренессансной картины-модели, рациональной и объективированной, опирающейся на «науку перспективы»¹⁰ и «науку о пропорциях», реализующей на своей «территории» воплощенный синтез пространственных искусств — архитектуры, ваяния и живописи, — оперирующей не только объемом, но и цветом и светом, пришла в противоречие с новой, усложнившейся, картиной мира. Тогда возникла потребность в художественных средствах, способных выразить субъективный страх перед пугающими противоречиями жизни, создать образ, внутренне противоречивый, контрастный, динамичный, открыто эмоциональный, ключа к которому теория Альберти не давала. Тогда из культурной памяти всплыла надрывная, экспрессивная поэтика поздней готики, призванная теперь помочь искусству найти язык для времени Савонаролы, конца прав-



2. Якопо да Понтормо. *Христос в Гефсиманском саду*. 1523–1527
Фреска (снята со стены). Чертоза ди Галуццо, Пинакотекка, Флоренция



3. Альбрехт Дюрер
Моление о чаше
Из серии *Страсти*. 1508
Резцовая гравюра на меди.
11,4 × 7,2

ления Лоренцо Великолепного и полной неизвестности касательно ближайшего будущего.

Высокое Возрождение (разумеется, не только в Тоскане и Риме) превозмогло этот кризис, выйдя на более широкий пространственный, временной и идейный горизонт, и в соответствии с Аристотелем создав образ гармонии, не отменяющей, а преодолевающей противоречие, несущей его внутри себя, но поглощающей его сложным консонансом масштабного целого, вернув ему объективное, рациональное, научное основание, то есть его классическую природу. Классическое мышление основано, как известно, на единстве общего и индивидуального: в греческой античности с акцентом на общее (полисное), в Ренессансе с акцентом на индивидуальное, разросшееся до полного совпадения с общим, до ситуации личности, выступающей от лица человеческого рода и мира в целом. Маньеристский бунт — это катастрофа мироравной личности, не способной более взять весь мир в его новой необъятности

10 Panofsky E. Die Perspektive als "symbolische Form"/Vorträge der Bibliothek Warburg, hrsg. von Fritz Saxl. Vorträge 1924–1927. Leipzig-Berlin, 1927. S. 287. Об этом см. также: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. С. 272.



4. Якопо да Понтормо
Св. семейство с Иоанном
Крестителем, Иоанном
Евангелистом и Франциском
(Пала Пуччи). 1518
Дерево, масло. 214 × 195
Уффици, Флоренция



5. Якопо да Понтормо. *Иосиф
в Египте*. 1516–1518
Дерево, масло. 96,5 × 109,5
Национальная галерея, Лондон

на свои плечи, отстаивающей перед классическим титанизмом позицию индивида как субъекта, остро чувствующего и непредсказуемого, отпавшего от непосредственной связи с всечеловеческим, противопоставляющего себя ренессансному рационализму, научности и объективирующему взгляду на мир (Федерико Цуккари, как мы помним, в своем «Трактате» отрицал математические основы живописи). Субъективное проявляет себя как антинормативное — в этом Ипполитов прав, — но этого мало. Суть его составляет произвольное, тяготеющее к характерному вплоть до гротескного, неправильному, к открыто выраженному противоречию, не к консонансу (созвучию), а к диссонансу, контрасту. Поэтому отмеченные такого рода угловатой выразительностью, с резко смещенной логикой природного закона, образы Иуды и солдат в гравюрах Дюрера оказались притягательны для молодого Понтормо.

Замечательно, однако, что для Понтормо, выступившего в своих поисках «человеком на распутьях тысячи дорог», по Мюссе, и в атмосфере «борьбы течений», по Випперу, но в равной степени в условиях раздробления прежде единого художественного процесса, потребность «ухва-



6. Якопо да Понтормо. Роспись
люнеты на вилле Медичи
в Поджо а Кайано. 1520

таться за готический плащ Альберта» Дюрера, периодически обнаруживающая себя и после росписей в Чертоза ди Галуццо, не стала жизненно и творчески определяющей. Ибо, как справедливо отмечает Ипполитов, «с начала 1530-х годов происходит постепенное, но прогрессирующее поглощение индивидуальности Понтормо гением Микеланджело. Восхищение перед ним, всегда испытываемое Понтормо, превращается в одержимость и приводит к трагическому перенапряжению во время работы над росписями хоров Сан Лоренцо» (с. 117).

Вообще, тема «Понтормо и Микеланджело» закономерно претендует быть одной из центральных в анализируемой книге. Она открывается эпизодом, в очередной раз пронизательно извлеченным Ипполитовым из написанной Вазари биографии совсем другого мастера — также флорентийца, Пьеро ди Козимо, в мастерской которого некоторое время подвизался Понтормо, о чем речь пойдет ниже. До Понтормо у Пьеро учился уже упоминавшийся Андреа дель Сартто. Вазари пишет, что мастер проникся к ученику «величайшей любовью» и «от всей души радовался, когда слышал, что Андреа, пользуясь каждым мгновением



7. Якопо да Понтормо. *Портрет Козимо Старшего*. 1519–1520
Дерево, темпера. 86 × 65
Уффици, Флоренция



8. Якопо да Понтормо. *Ужин в Эммаусе*. 1525
Холст, масло. 230 × 173
Уффици, Флоренция

свободного времени и в особенности по праздникам, проводил, рисуя вместе с другими юношами, целые дни в Папской зале, где находились картон Микеланджело и картон Леонардо да Винчи, что он, несмотря на свой юный возраст, превосходил всех других рисовальщиков, как местных, так и приезжих, которые без конца там толпились» (с. 21). В своем комментарии Ипполитов напоминает, что росписи на темы «Битвы при Ангиари» и «Битвы при Кашине» были заказаны соответственно Леонардо и Микеланджело главой 2-й Флорентийской республики Пьетро Содерини в 1503 году «для укрепления престижа республики, возрожденной после изгнания Медичи в 1494-м» (с. 21). Художники выполнили картоны в 1505–1506 годах, но фрески по ним осуществлены не были. Однако полностью законченные картоны представили на всеобщее обозрение. «Эту выставку, — пишет Ипполитов, — можно назвать величайшей выставкой всех времен и народов, так как никогда больше в мире не будут одновременно бок о бок висеть два

столь грандиозных творения современности» (с. 21–22). Влияние этих творений, продолжает автор, было огромно: «Молодые художники на картонах просто помешались, и те, кто мог, сидел дни и ночи, перерисовывая гениальные динамические группы и контрапосты Леонардо и Микеланджело, а те, кто не мог увидеть их воочию, ловили малейшее о них упоминание и ждали зарисовок, чтобы впитать, использовать и разнести дальше, в сотнях и тысячах вариаций. Юный Понтормо оба картона, безусловно, видел» (с. 22). Хочется добавить, что не только видел, но и мог впитать окружавшую их атмосферу всеобщего восхищения и поклонения, как непосредственно, когда мальчиком начинал свое обучение во Флоренции, так и через мнение наставников, тем более, что в 1512 году он «по собственному почину» вместе с Франчабиджо «примкнул к Андреа дель Сарто» (с. 24).

Другой этапный эпизод имел место, вероятно, в 1514 году, когда Микеланджело нашел нужным высказаться о выполненной Понтормо фреске «Вера и Любовь» как части герба папы Льва X. По словам Вазари: «Судя по тому, что я вижу, — сказал великий мастер, — этот юнец, если только он выживет и будет продолжать в том же духе, вознесет искусство до небес» (с. 30). О гипнотической роли таких высказываний мэтров искусства — благословений всякого рода «державиных» от различных сфер творческой деятельности — в жизни юных дарований известно достаточно. Ипполитов сопровождает этот эпизод многозначительным комментарием: «То, что двадцатилетний Якопо на Микеланджело взирал как на бога, подтверждают его работы, но Микеланджело оказал влияние не только на творчество Понтормо, но и на его жизнь. Видно, что, наблюдая за поведением Микеланджело, Понтормо стал ему подражать — осознанно или нет, неважно. Как бы то ни было, быть замеченным Микеланджело дорогого стоило, как с точки зрения карьерной, так и с точки зрения вечности; в дальнейшем Понтормо будет работать для гипотетической похвалы Микеланджело, а не для карьеры» (с. 32). Просится воскликнуть: «Это его и погубило!», но все по порядку.

Стоит отметить, что к началу 1530-х годов, когда происходит отмеченное Ипполитовым «прогрессирующее поглощение», Понтормо успел как будто бы полностью состояться как художник, после смерти Андреа дель Сарто (1486–1530) и Франчабиджо став первой кистью Флоренции, автором таких известных работ, как «Пала Пуччи (Св. семейство со святыми Иоанном Крестителем, Иоанном Евангелистом и Франциском)» (1518, Флоренция, Уффици; ил. 4); «Иосиф в Египте» (1516–1518, Лондон,



9. Якопо да Понтормо
Положение во гроб. 1526–1528
Дерево, темпера. 313 × 192
Капелла Каппони, церковь
Санта Феличита, Флоренции



10. Якопо да Понтормо. *Встреча Марии с Елизаветой*. Около 1526–1528
Дерево, масло. 202 × 156
Приходская церковь
Сан Микеле, Карминьяно



11. Якопо да Понтормо
Св. Анна втроем. Около 1527–1528
Дерево, масло. 228 × 176
Париж, Лувр

Национальная галерея; ил. 5); «Портрет Козимо Медичи Старшего» (1519–1520, Флоренция, Уффици; ил. 7); роспись люнеты на вилле Медичи в Поджо а Кайано (1520; ил. 6) — «величайшая пастораль в мировой живописи» (с. 69); упоминавшиеся выше фрески в Чертоза ди Галуццо (1523–1527; ил. 1, 3) и образ маслом на холсте для гостиницы того же монастыря «Ужин в Эммаусе» (1525, Флоренция, Уффици; ил. 8); «Положение во гроб» (1526–1528, для капеллы Каппони в церкви Санта Феличита во Флоренции; ил. 9); «Встреча Марии с Елизаветой» (ок. 1526–1528, приходская церковь в Карминьяно, картина в силу ее места нахождения не известная Вазари и заново открытая в начале XX века, очень близкая к «Положению во гроб»; ил. 10). На сегодняшний день — это безусловные шедевры. Что касается оценки произведений мастера его современника-

ми, то она представляет для нас определенную проблему. Вазари судит пронциательно, но вместе с тем и предвзято: его восприятие искажает временная дистанция — он представитель позднего, утвердившегося и даже застывшего в своих идейных установках и формальных приемах маньеризма. Кроме того, личность Понтормо, его *modus vivendi* ему чужды и вызывают раздражение, что с большой тонкостью уловлено Ипполитовым. Тем не менее в его отзывах содержится определенная доля правды. Тот факт, что после высказанной им критики и утверждений, что те или иные произведения Понтормо вызвали удивление, разочарование и «никому не понравились», высокопоставленные заказчики, в том числе правящая династия, продолжали прибегать к его услугам, автор разбираемой книги склонен объяснять интересом флорентийской



12. Якопо да Понтормо. *Алтарь св. Михаила*. 1519
Дерево, масло. 173 × 59 каждая
Церковь Сан Микеле, Понторме
(Эмполи)



13. Якопо да Понтормо. *Мученичество одиннадцати тысяч*. 1529–1530
Дерево, масло. 65 × 73
Галерея Питти, Флоренция

аристократии к необычным и экстравагантным опусам первого художника своей вотчины. Но причуды сильных мира сего — это не общественное мнение, не оценка профессионалов и тем более не широких кругов зрителей, степень причастности которых к событиям художественной жизни во Флоренции и в Италии Возрождения была традиционно очень высокой. Во всяком случае, Вазари в своем недоумении и неприятии явно был не одинок, и Понтормо не мог этого не знать.

В стилистике его произведений ощутимо присутствие поиска, неустойчивости творческого выбора, разнообразия проб и колебаний: как автор «Иосифа в Египте», «Портрета Козимо Старшего», люнеты в Поджо или «Ужина в Эммаусе» он очень разный. Для жителей родного Понторме (в настоящее время вошел в черту Эмполи), в капеллу Богоматери церкви Св. Михаила Архангела, мастер написал на дереве изображение титульного святого и Иоанна Евангелиста (ил. 12). Картина датируется 1519 годом, Ипполитов отмечает полную самостоятельность автора, его независимость от *maniera grande* Высокого Возрождения, а также «замечательный открытый красный цвет, с которым Понтормо работает так же, как Матисс в «Музыке» и «Танце»» (с. 49–50). Иначе, чем Матисс: у Матисса в цветовых плоскостях больше ощущается при-

сутствие непретворенной, голой краски, как это вообще характерно для авангарда, и его красный более поверхностный и тянет в синеву. У Понтормо красный густой, вязкий, притягивающий и всасывающий в себя направленный на него взгляд, так же абстрактный, не связанный с конкретными материальными характеристиками предметов, несущий в себе какой-то диссонирующий, «больной» морковный оттенок. Этот красный встречается затем в одеянии Мадонны, дополненный матовым оранжевым в нагромождении складок ее головного платка в целом ряде произведений («Св. Анна втроем», ок. 1527–1528, Париж, Лувр; ил. 11; и др.).

Но практически в те же годы художник создает свое знаменитое «Положение во гроб» (1526–1528; ил. 9) по заказу Лодовико Каппони в числе других работ цикла, оформляющего фамильную капеллу, и вот как описывает его Вазари: «Казалось, что в тех росписях [в изображениях евангелистов в углах свода] Якопо как будто вернулся к своей первой манере, однако в написании образа он ее уже не придерживался. В самом деле, измышляя все новое и новое, он написал этот образ без теней и в очень светлом и ровном колорите так, что свет едва отличается от полусвета, а полусвет от теней. На этом образе изображен Христос, усопший и снятый со креста, которого опускают во гроб. Там и Богоматерь, лишившаяся чувств, и другие Марии, написанные настолько иначе, чем раньше, что ясно видно, как этот ум непрерывно был занят поисками новых решений и невиданных приемов письма, ни одним из них не удовлетворяясь и ни на одном не останавливаясь» (с. 91–92). По поводу изображений Богоматери и Ангела Благовещения из той же капеллы, оценивая их фигуры, биограф пишет, что «обе они настолько вывороченные, что становится понятным, что странная исступленность этих мозгов никогда и ни в чем, как я уже говорил, не находила себе удовлетворения» (с. 93). Когда эта роспись «была, наконец, раскрыта и показана», то повергла в изумление всю Флоренцию (там же).

Становится очевидным, что не мизантропия и не «нервность», ощущаемая в воздухе Флоренции, не стремление к одиночеству, подтверждаемое обычно эпизодом с втягиваемой лестницей на второй этаж его дома, не приступы меланхолии, действительно имевшие место, как следует из «Дневника», а эпохально значимое, отмеченное выше мучительное пребывание «на распутье тысячи дорог», в атмосфере отмеченного гибелью Возрождения стадийного кризиса на переходе к Новому времени, оказывается почвой и «исступленности мозгов»

гениально одаренного мастера, и его вечной неудовлетворенности и непрерывных поисков все новых решений и новых приемов письма. Очередная попытка обрести опору в этой ситуации психологической катастрофы более чем понятна. «Плащ Альберта Дюрера» еще помогает в изображении пейзажных фонов и некоторых бытовых деталей, но основным центром притяжения становится не готическая экспрессия, а творчество Микеланджело.

Стоит специально подчеркнуть, что критическая фаза в этом притяжении связана не с юношеским благоговением перед масштабной личностью и общим уровнем мастерства. Теперь художник вступает в диалог с художником. Естественно задаться вопросом: то, что интересовало молодое поколение итальянских живописцев XVI века (не только во Флоренции, но и в Венеции, и на Тераферме, и в Падуе, Вероне, Милане и так далее), в Дюрере было достаточно явным для рефлексии нашего современника-историка; а что интересовало зрелого Понтормо в Микеланджело?

Понять это помогают прямые отсылки к искусству великого мастера, появляющиеся в работах Понтормо как раз с 30-х годов. В 1529–1530 годах для Приюта Невинных во Флоренции Понтормо написал небольшого размера «Мученичество одиннадцати тысяч» (Флоренция, Галерея Питти; ил. 13). Ранее сюжет картины связывался с историей казни по приказу императора Диоклетиана христиан-воинов легиона св. Маврикия в Галлии. Теперь — с аналогичным эпизодом в истории легиона св. Акакия на горе Арарат при императоре-соправителе Диоклетиана Максимиане (или, возможно, при Адриане или Антонине Пие). Картина датируется временем разгрома 3-й республики и, по мнению Ипполитова, является прямым откликом на современные события — осаду и капитуляцию Флоренции перед войсками папы и его союзников, а также расправу победителей над побежденными: изображение жестокой резни полно «холодного отчаяния», лихо закручена композиция, «представляя изощреннейшую аранжировку картонов Леонардо и Микеланджело». В итоге картина Понтормо для автора рассматриваемой книги — это «мост от «Битвы при Ангиари» и «Битвы при Кашине» к «Третьему мая 1808 года в Мадриде» Гойи, «Свободе на баррикадах» Делакруа, «Гернике» Пикассо и политически актуальному искусству Нового времени со всеми его достоинствами и недостатками» (с. 101–102).

Политическую актуальность произведения Понтормо обостряет присутствующая в нем «смелая и открытая аллюзия: фигура отдающего



14. Микеланджело Буонарроти. Статуя Джулиано Медичи. Фрагмент гробницы Джулиано Медичи. 1525–1534. Капелла Медичи, церковь Сан Лоренцо, Флоренция

приказ римского военачальника (Диоклетиана, Максимиана, Адриана и Антонина) чуть ли не впрямую восходит к статуе Джулиано Медичи из Капеллы в Сан Лоренцо» (с. 101). Не впрямую. Ассоциация такого рода сама собой в голову не приходит. Есть еще противоречащие ей соображения и другого рода. Микеланджело получил заказ от папы Льва X на гробницы его родственников — младшего брата и племянника — еще до кончины понтифика в 1521 году. После его смерти работа приостановилась, но новый папа Климент VII (Джулио Медичи) подтвердил заказ. В период восстания и учреждения 3-й республики, которую Микеланджело защищал в качестве военного инженера-фортификатора, работа прервалась до 1530 года. Над статуей Джулиано Микеланджело работал с 1525 до 1534 года¹¹ с перерывом от 1527 до 1530. «Видел ли Понтормо мраморного Джулиано? — задается вопросом комментатор. — Явное сходство фигуры на картине со статуей позволяет ответить на этот вопрос положительно, что красноречиво свидетельствует о симпатиях и антипатиях Понтормо. Картина читается как обличение Медичи, но Вазари этого не замечает или предпочитает не замечать...» (с. 191). Сходство отнюдь не явное и без специальной наводки не прочитывается. Стоит также подумать над тем, что мог видеть Понтормо, писавший картину в 1529–1530 годах как раз в перерыве работы скульптора над статуей, начатой в 1525-м и оставленной незаконченной в 1527-м? Если Микеланджело после возобновления работы понадобилось еще 4 года для ее завершения, то за первые два года он мог сделать — помня его метод углубления в мраморную глыбу сразу со всех сторон — нечто, близкое к статуе св. Матфея (1506), так и оставшейся незаконченной, позволяющей воспринять лишь общее соотношение объемов, постановку фигуры, тающие в шероховатой неотделанной поверхности очертания и, конечно, монументальный, героико-драматический зачин образа. Что касается статуи Джулиано Медичи (ил. 14), то различить в ней для последующего заимствования «позу безжалостного тирана» и «монумент торжествующей тирании» (с. 102) невозможно и сейчас, в ее полностью завершенном состоянии. Потому что в замысле архитектурно-пластического единства капеллы Медичи торжествует *тема времени и смерти*, которая отражена не только в образах-олицетворениях на саркофагах,

но и в бесконечно длящемся печальном размышлении Лоренцо, и в позе Джулиано, обернувшегося словно на чей-то зов из глубин неустанно текущего пространства-времени и замершего в ожидании, безвольно уронив на колени прекрасные сильные руки, едва придерживающие полководческий жезл.

Однако для идеологически настроенного А. Ипполитова, помимо явно предвзятого истолкования скульптуры Микеланджело, важную, если не определяющую роль сыграло сообщение Вазари о том, что картина Понтормо «высоко ценима доном Винченцио Боргини», начальником приюта Инноченти (с. 100). С точки зрения комментатора, «указание Вазари многое проясняет» (с. 102–103). Боргини в юности был связан с Пьетро Веттори, сторонником республики и открытым врагом Медичи. После падения республики Боргини, еще подросток, принял монашеский сан, затем, как и Веттори, покинул город вплоть до конца 30-х годов. Позже оба были призваны Медичи, «жили и работали для Флоренции». «Для Боргини, Веттори и других флорентийцев, сочувствующих республике, — утверждает Ипполитов, — аллюзии “Мучения одиннадцати тысяч” на политическую ситуацию во Флоренции были ясны как день» (с. 103). Поскольку Микеланджело, республиканизм которого был не менее «открытым», чем у Веттори, как представляется автору рассматриваемой книги, также оказался причастен к этим аллюзиям, позволяющим судить «о симпатиях и антипатиях Понтормо», можно заключить, что одним из возможных оснований притяжения зрелого Понтормо к Микеланджело было их политическое единомыслие. Однако этого явно недостаточно для поглощения личности Якопо гением Буонарроти. Решение проблемы должно лежать в художественной плоскости.

Часть II читайте в следующем номере.

¹¹ Русское издание «Жизнеописаний» дает дату 1531 год; см.: Вазари Д. Жизнеописания... Т. V. М.: Искусство, 1971. С. 333.