

# Теория

---

Марина Свидерская

## Понтормо и Микеланджело: трагедия творчества. Сага об Ипполитове, Вазари, Понтормо и Флоренции поздних Медичи. Часть II

Статья представляет собой продолжение опубликованной в предыдущем выпуске журнала (2018. №3) «Саги», возникшей как отклик на книгу А. Ипполитова «Якопо Понтормо. Художник извне и изнутри»<sup>1</sup>. Преодолев рамки рецензии, «Сага» вылилась в совокупность свободных «размышлений по поводу» как самого предмета книги, так и его истолкования. Настоящая тема задана биографией Понтормо и особым вниманием, уделенным ей интерпретатором, вполне оценившим заложенный в ней общекультурный потенциал. В отечественной научной традиции проблема «Понтормо — Микеланджело» была заявлена В. Дажиной<sup>2</sup>. Показалось интересным развить спектр идей, обозначенных творческим вкладом обоих коллег.

Ключевые слова:

Понтормо, Микеланджело, Вазари,  
классика, неклассическое, маньеризм.

Хронологически после завершения осады Флоренции (1530) и возвращения Медичи в жизни Понтормо следуют, помимо немногих портретов, шесть крупных заказов на произведения монументальной живописи, в разной степени сопряженных с творческими неудачами, так или иначе связанными с его увлечением искусством Микеланджело.

Сразу после конца осады папа Климент VII (Джулио Медичи) поручил мессеру Оттавиано деи Медичи озаботиться завершением росписи зала на вилле в Поджо а Кайано. Заказ получил Понтормо, живописная люнета которого, где, по мнению Ипполитова, «в том, что изображены сельяне, нет сомнений, но нет сомнений и в том, что изображены боги» (с. 69), была жемчужиной декорации зала, которой предстояло достойное восполнение. Мастер по обыкновению поставил оберегающие от посторонних глаз перегородки и, по словам Вазари, «начал делать картоны, но пустившись во всякие измышления и соображения, к росписям так и не приступил» (с. 110). Картоны хранились в доме Лодовико Каппони, и Вазари сообщает их сюжеты: «Геракл и Антей», «Венера и Адонис» и история, «изображающая, как обнаженные фигуры играют в мяч» (с. 113). Все три темы, включая любовную (возможно, например, момент, когда Венера удерживает стремящегося на охоту возлюбленного), вполне подходили для демонстрации крупномасштабных изображений героизированных образов с акцентированной атлетической пластикой обнаженного тела в эстетике Микеланджело. Особенно в эпизодах титанической борьбы — схватки двух силачей и многофигурной композиции, связанной со спортом — соответственно, с разнообразными положениями человеческих фигур в напряженном движении в духе «Битвы при

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

2 Дажина В. Д. Влияние Микеланджело на становление творческой индивидуальности Якопо Понтормо (к проблеме генезиса раннего тосканского маньеризма) // Микеланджело и его время / Сб. статей под ред. Е. Ротенберга и Н. Чегодаевой. ВНИИ Минкультуры СССР. М.: Искусство, 1978. С. 95–115.



1. Микеланджело Буонарроти  
*Битва при Кашине*. 1504–1506  
 Копия Бастьяно (Аристотиле) да Сангалло  
 с картона Микеланджело  
 Дерево, масло, гризайль. 77 × 130  
 Собрание лорда Лейстерского, Холхэм Холл

Кашине». (Ил. 1.) Опираясь на сведения о последующих работах, можно предположить, что Понтормо стремился к тщательной разработке анатомических структур и максимально усложненным, необычным ракурсов и положений [сохранившиеся рисунки — «Игра в кальчо», 1532–1534, Флоренция, Уффици (ил. 2) — это предположение подтверждают] — с целью поразить зрителей и «превзойти» своего кумира — его достижения не только периода «Кашины», но и Сикстинского плафона. (Ил. 3–5.)

В своем комментарии Ипполитов высказывает мысль, что росписи виллы в Поджо а Кайано (позднее выполненные учеником Бронзино, Алессандро Аллори) были приостановлены не только по вине Понтормо, как сообщает Вазари, но и по причине содержащейся в сцене игры в мяч очередной антимакиавелловской аллюзии. *Calcio* — игра в мяч, предок футбола, «и Медичи, как все флорентийцы и все итальянцы, тоже были страстными футболистами, но изначально это была игра народная и демократическая. Неудивительно, что 17 февраля 1530 года в осажденной Флоренции был проведен вошедший в историю специальный матч на Пьяцца ди Санта Кроче. Происходил он во время карнавала, который республика решила отпраздновать, несмотря на осаду и связанные с ней тяготы, причем площадь была выбрана так, чтобы осаждавшие импер-



2. Якопо да Понтормо. *Игра в кальчо*  
 1532–1534  
 Бумага, красный мел  
 Уффици, Флоренция

цы, засевшие на окружающих холмах, видели, что на ней происходит. Матч был настоящей политической бравадой. Музыканты, сидевшие на крыше церкви ди Санта Кроче, играли песенки, оскорбительные для немцев и Медичи, чем вывели их из себя, и те несколько раз пальнули по площади из пушек, не причинив, правда, никому особого вреда. *Calcio 17 febbraio* [Футбол 17 февраля] — самый знаменитый матч во флорентийской истории, упоминающийся во всех летописях [в частности, ярко описанный Бенедетто Варки], и появление сюжета игры в мяч в росписях в начале 1530-х годов не могло не будить воспоминаний. Так ли уж верно утверждение Вазари, что росписи виллы Поджо а Кайано были приостановлены из-за одной лишь медлительности Понтормо?» (с. 114).

Соображения комментатора, безусловно, очень интересны и традиционны для его текстов о Понтормо. Но возникает встречный вопрос: неужели при столь легко читаемой аллюзии, в том числе и для Медичи, в данном случае выступающих в качестве правителей и заказчиков, Понтормо стоило рисковать своей работой, в которую он вкладывал столько собственных «измышлений и соображений»? На наш взгляд, вряд ли уместно проецировать на него образ «идейного борца» по типу представителей отечественного андеграунда.



3. Микеланджело Буонарроти. *Медный змий*. 1508–1512  
Фрагмент росписи плафона  
Сикстинской капеллы. Ватикан

А в интерпретациях Ипполитова такой подход вырастает в систему. Так, для монахинь церкви Св. Анны, что у ворот Сан Фриано [Фреддиано], Понтормо написал образ «Св. Анна втроем» (Париж, Лувр) — Марию с Младенцем на коленях у ее матери св. Анны в сопровождении двух святых юношей Себастьяна и Филиппа и двух святых старцев — апостола Петра и Бенедикта Нурсийского. На пределле под ногами Богоматери, как указывает Вазари, изображено «шествие флорентийской Синьории в сопровождении трубачей, флейтистов, жезлоносцев, комедиантов, приставов и остальных служителей»; а изобразил он это потому, что образ был ему заказан капитаном и служащими Синьории» (с. 96). Комментарий Ипполитова: процессия «явно состоит из современников Понтормо, и Вазари описывает ее как безобидное праздничное шествие.



4. Микеланджело Буонарроти. *Предки Христа*. 1508–1512  
Фрагмент росписи люнеты  
Сикстинской капеллы. Ватикан

На самом деле эта процессия не какой-то карнавал, а политическая манифестация. Устроена она в честь события далекого Средневековья, для Флоренции, однако, очень важного: в честь свержения неугодной диктатуры герцога Афинского» (с. 96), французского авантюриста эпохи Крестовых походов Готье де Бриенна (по итал. Гуальтьери), в 1341 году призванного Флоренцией, измученной постоянной борьбой партий императора и папы, на должность подеста — военного правителя города. Приглашенный ради мира, француз узурпировал власть, чинил произвол и в 1343 году был из Флоренции изгнан — 26 июня, в День св. Анны. Дата была мифологизирована республиканцами, а картина Понтормо была заказана пришедшими к власти учредителями 3-й республики, сразу после ее провозглашения 16 мая 1527 года [Ипполитов

ошибочно указывает (с. 97), что это событие произошло после смерти папы Климента VII. На самом деле папа умер в 1534 году]. Присутствие подобного импульса в творческом замысле Понтормо и степень его «читаемости» для зрителей-современников мастера так же трудно доказать, не имея свидетельств, помимо игнорирующего подобный мотив Вазари, как и опровергнуть.

Хронологически примыкающая к этой работе картина «Мучение 11 тысяч», по Ипполитову столь же идеологически заряженная, возвращает нас к теме «Понтормо и Микеланджело», получающей энергичную поддержку в результате удивительного феномена в художественной практике того времени, специалистам не всегда известного и адекватно осознаваемого. Вазари сообщает, что Альфонсо Давалос, маркиз дель Гуасто, — младший кузен Ферранте д'Авалоса, маркиза ди Пескара, супруга Виттории Колонны, знаменитой интеллектуалки и поэтессы ренессансной Италии, музы Микеланджело, как поясняет Ипполитов, — получив через посредство брата Николо делла Манья (кардинала Николауса Шенберга) картон Микеланджело с изображением «Явления Христа Марии Магдалине в саду», «сделал все возможное, добываясь от Понтормо, чтобы тот по этому картону написал для него картину, поскольку Буонарроти говорил ему, что никто лучше Понтормо не сможет ему в этом угодить» (с. 114). Рассказав читателю об особенностях семейной жизни Виттории Колонны, об антипапских и антимагическими традициях ее рода, о роли сообщества интеллектуалов (*I Spirituali*), собиравшегося в ее доме и вынашивавшего планы духовного преобразования католичества через очищение нравов папской курии, на основании сохранившихся писем к Микеланджело Ипполитов делает вывод, что картина была заказана для этой замечательной женщины (с. 114–115). Впрочем, в этом нет ничего невозможного, как и в похвале Микеланджело, который, вероятно, помнил Понтормо еще юношей (с. 116).

Картина «Не прикасайся ко мне» (другое название того же сюжета) имела успех, известны три ее реплики, Понтормо принадлежит экземпляр в частном собрании в Милане. Это отнюдь не шедевр, как указывает Ипполитов: «По сравнению с “Христом в Эммаусе”, “Положением во гроб” и “Встречей Марии с Елизаветой” (картиной из провинциального Карминьяно, справедливо названной комментатором одним из главных шедевров мастера, Вазари не упомянутым и вообще не известным историкам искусства до 1904 года) она выглядит холодной и натянуто-ригористичной» (с. 117). Ипполитов считает ее типичной для вкуса



5. Микеланджело Буонарроти. *Иньудо с гирляндой*. 1508–1512  
Фрагмент росписи плафона  
Сикстинской капеллы. Ватикан

Вазари и его Академии. Но для Понтормо ни Вазари, ни Академия в момент создания картины не существовали. Интереснее подумать о том, почему работа с микеланджеловским картоном породила натянутость, холодность, ригористичность. Самый естественный ответ: дарование Понтормо, характер его художественного мышления несоизмеримы с масштабом видения Микеланджело. Несоизмеримы в буквальном смысле: у них разная мера.

Ипполитов отмечает попутно, что именно с этого момента уже известное нам «прогрессирующее поглощение» гением Микеланджело индивидуальности Понтормо набирает силу.

Очередная веха на этом пути — заказ уже знакомого нам флорентийского банкира, республиканца по убеждениям, а сверх того еще и «ближайшего друга Микеланджело» (Вазари, с. 117) Бартоломео Беттино. Как сообщает историк, Микеланджело сделал для своего друга картон с изображением обнаженной Венеры с целующим ее Купидоном «с тем, чтобы заказать Понтормо картину с этого картона и повесить ее в центре одной из своих комнат, люнеты которой уже начал расписывать Бронзино, изобразив Данте и Петрарку и собираясь изобразить в них также других поэтов, воспевавших любовь и в стихах, и в прозе на тосканском наречии. И вот, получив этот картон, Якопо, как об этом будет сказано ниже, не спеша довел свою картину до совершенства, притом так, как об этом знает весь мир и без моих похвал» (с. 117). Картина Понтормо «Венера и Купидон» находится в Галерее Академии во Флоренции. О ее качестве Ипполитов, в отличие от Вазари, умалчивает, как и об известной картине Бронзино на близкий сюжет («Венера, Купидон, Безумие и Время», ок. 1545, Лондон, Национальная галерея), что странно для столь обстоятельного комментатора. Заказ Беттино датируется около 1531 года (картина Понтормо — 1532–1535), и как сообщает Вазари, был, по Ипполитову, «частью большого проекта, который можно назвать «неоплатоническим»: картина должна была стать главным центром комнаты, посвященной любовной поэзии» (с. 118). Автору рассматриваемой книги представляется неслучайным, что проект объединил Микеланджело, Понтормо и Бронзино. «Кроме взаимной симпатии, — как полагает Ипполитов, — их связывала еще и симпатия к утраченной республике, так что работа для Беттино выходила за пределы чисто эстетических целей» (с. 119).

Что касается последних, то Вазари пишет: «Эти рисунки Микеланджело (имеется в виду картон с “Венерой и Купидоном”) стали причи-

ной того, что Понтормо, изучая манеру этого благородного художника, воспрянул духом (лучше бы перевести «вдохновился», «воодушевился») и решил во что бы то ни стало и в меру своего разумения следовать этой манере» (с. 119). Комментарий Ипполитова к этим словам исполнен большого значения: «Вазари свидетельствует о том, что в начале 1530-х годов Понтормо оказался под сильным влиянием Микеланджело — влияние постепенно становилось манией. Это было уже не просто “изучение манеры”, это была самая настоящая obsessia (одержимость) ...» (с. 120).

Работа по авторским картонам Микеланджело — возможность непосредственно различать след его руки и постигать живую ткань его воображения, да еще под знаком его личного благорасположения — безусловно, должна была придать Понтормо мощный импульс в его творческом диалоге с великим современником. Но порожденный этим импульсом вдохновляющий порыв оказался сокрушительным.

Алессандро Медичи, пришедший к власти во Флоренции в 1532 году и провозгласивший себя герцогом, решил, что семейная вилла в Кареджи, расширенная и перестроенная при Козимо Старшем и Лоренцо Великолепном, но остававшаяся достаточно скромной, не удовлетворяет новому положению семейства Медичи, «теперь уже не просто правителей, но владык Флоренции» (с. 134). С целью превращения Кареджи в резиденцию он поручил Понтормо расписать две лоджии в открытом дворике. Понтормо пригласил к сотрудничеству Бронзино. Под пятью сводами Бронзино написал Фортуна, Правосудие, Победу, Мир и Славу, под последней Понтормо собственноручно написал Любовь. По свидетельству Вазари, росписи были выполнены маслом по сухой штукатурке и рано начали разрушаться, а в эпоху барокко были уничтожены. Работы были прерваны со смертью герцога Алессандро. «Сохранилось несколько рисунков Понтормо, — отмечает Ипполитов, — по которым можно судить, весьма приблизительно, об этих, очень микеланджеловских по духу росписях» (с. 134).

О характере этого «микеланджелизма» позволяют больше узнать сведения, сохранившиеся о последующих двух заказах на монументальные комплексы, также полученные Понтормо от Медичи в конце 30-х — 40-х годах.

Работы Понтормо с помощниками над росписями в Кареджи были завершены 13 сентября 1536 года, а 6 января следующего года герцог Алессандро Медичи был убит своим родственником Лоренцино де'Медичи. Узнав о событии, которому Ипполитов посвящает

яркий литературный этюд (с. 139–142), во Флоренцию тотчас прискакал законный претендент на освободившийся престол — 17-летний Козимо Медичи, будущий глава Великого герцогства Тосканского, в которое суждено было превратиться грезившей республикой Флоренции. Под его руководством 1 августа 1537 года была выиграна битва при Монтемурло, в которой правительственные войска «разгромили остатки республиканских эмигрантов, попытавшихся овладеть Флоренцией» (с. 143). По словам Вазари, тотчас после одержанной победы приступили к строительству *palazzo di Castello* — не дворца и не замка, как разъясняет Ипполитов, а виллы, получившей свое название от находившегося поблизости древнего акведука — по латыни *castellum* (водохранилище). Первоначально скромный загородный домик принадлежал той ветви рода Медичи, которая называлась «И пополани» (*I popolani*). От ее главы владение перешло к сыну, Джованни делле Банде Нере, а затем к внуку Козимо.

Вдохновительницей художественных инноваций в новом, придворном духе была мать герцога, Мария Сальвиати, под влиянием которой он находился. Заказ на расширение и перестройку дома получил архитектор Николо Триболо (1500–1550), «и благодаря ему, Козимо обзавелся загородной резиденцией, ставшей образцовой для строителей придворных загородных вилл маньеризма» (с. 144).

Герцог приказал, чтобы Понтормо «расписал первую лоджию по левую руку от входа» (с. 143). «Приглашение Якопо для работ на новой вилле, — отмечает Ипполитов, — было очень престижно, утверждало его первым живописцем Флоренции и доказывало, что также и новый герцог решил ему благоволить» (с. 144). Работа датируется 1538–1543 годами [непонятно, почему Ипполитов пишет, что работа растянулась на 8 лет: даты указывают, что на 6]. Вазари сообщает, что роспись была выполнена «маслом по сухой штукатурке», как и в Кареджи. Понтормо «собирает все ту же команду, что была у него в Кареджи...», по обыкновению загораживает и завешивает работу от посторонних глаз. Затем, после стольких лет труда, пишет Вазари, «он ее наконец открыл, когда все были полны больших ожиданий, думая, что в этом произведении Якопо превзошел самого себя и создал нечто совершенно поразительное. Однако впечатление никак не совпало с этим мнением. Действительно, хотя в этой фреске много хорошего, *все пропорции фигур кажутся очень нескладными, а некоторые резкие повороты и позы — лишними мери и странными*» [курсив мой. — М. С.].

Сюжеты росписей также были весьма причудливы. Вазари: «В середине свода располагался Сатурн со знаком Козерога, Марс в образе Гермафродита, со знаком Льва и Девы, и несколько порхающих путтов». Далее «в образе здоровенных теток (*feminone grandi*), почти что совершенно голых, он изобразил Философию, Астрологию, Геометрию, Музыка, Арифметику и Цереру, а также несколько медальонов с маленькими историями, написанными в разных цветовых тонах, соответствующих фигурам. Вся эта нудная и вымученная работа мало кого удовлетворила, а если кому и понравилась, то значительно меньше, чем это можно было ожидать; его превосходительство сделал вид, что ему понравилось, и стал при любом случае пользоваться услугами Якопо, поскольку этот живописец пользовался среди народа большим уважением за те многие прекрасные и отменные творения, которые были созданы им в прошлом» (с. 146–147).

В своем комментарии Ипполитов справедливо отмечает, что росписи были «иконографически сложны, если не запутаны», а характеристику, данную Вазари их стилистике, полагает точной и остроумной, считая, что «здоровенные тетки» (*feminone grandi*) можно перевести и как «огромные бабищи» — и это «довольно емкое определение тех женских фигур, что мы знаем по сохранившимся рисункам. *Feminone grandi* из Кастелло — дань Микеланджело, чьи “Ночь” и “Утро” произвели на Понтормо неизгладимое впечатление» (с. 147).

Тем не менее то, что возникло под этим впечатлением, — искусство «нудное и вымученное» (*faticoso e stentato*), может быть, по Ипполитову, истолковано также, как «усталое, измученное» и «напряженное, перекрученное», но главное заключается в том, что все эти определения подходят «для всего позднего и зрелого маньеризма», включая самого Вазари. Росписи на вилле ди Кастелло «предопределили искусство двора Медичи второй половины XVI века» (с. 147). Отголоски его Ипполитов склонен видеть у Джованни да Болонья, в продукции Харлемской академии у Гольциуса и Корнелиссена, в произведениях рудольфинцев — Спрангера и фон Аахена.

Впору задаться вопросом: что же происходило с образами Микеланджело, когда они проходили сквозь фильтр художественного видения Понтормо? Они превращались в пустые внешние абрисы форм — контуров, пластических объемов, мотивов движения, ракурсов, поз, но при этом утрачивали наполнявшее их образное содержание, которое, вызывая восхищение и притягивая к себе, в существе своем,

в *содержании*, оставалось непостижимым для Понтормо. И он пытался вложить в эти опустошенные формы новое, чуждое им и мировосприятию Микеланджело, наполнение.

При этом очевидная в росписях Каstellо попытка Понтормо совместить «иконографию» форм Микеланджело с таким же формальным, холодным и рассудочным аллегоризмом не дает ответа на поставленный вопрос. За этим внешним и омертвелым скрывалось нечто глубинное, болезненное — не просто маниакальное, но трагическое.

\*\*\*

Роспись главной капеллы церкви Сан Лоренцо во Флоренции — и есть *трагическая кода* творчества Понтормо. «Заказ на роспись хоров главной капеллы, или *Presbiterio* (Пресбитеро — аналог православного престола), в базилике Сан Лоренцо, полученный Понтормо в 1546 году, — пишет Ипполитов, — крупнейший и престижнейший заказ, о каком только мог мечтать художник во Флоренции того времени. Заказ Понтормо подтверждал официальное признание его важнейшим живописцем Флоренции» (с. 150–151). Комментарий сообщает попутно очень ценные сведения о самой базилике Сан Лоренцо, древнейшей в городе, с IV века служившей городским собором, в VII веке уступившей эту функцию церкви Св. Репараты, на месте которой затем был воздвигнут собор Санта Мария дель Фьоре. В 1545 году архитектор Николо Триболо получил от Медичи заказ на достройку Новой сакристии — Капеллы Медичи, так и не достроенной Микеланджело. «Понтормо, — отмечает Ипполитов, — оказался в непосредственной близости к великому скульптурному ансамблю... что, конечно, играло большую роль в его отношении» к полученному им заказу (с. 151). Так же как в Кареджи и Каstellо, «замкнув» место своей очередной работы «стенами, перегородками и занавесками и весь предавшись одиночеству», художник, как сообщает Вазари, в течение одиннадцати лет никого туда не допускал. «Дневник» Понтормо это опровергает: с ним работали помощники, его посещали герцог и герцогиня, но определенная атмосфера сокрытости и таинственности все же, видимо, существовала. Далее, согласно уже устоявшейся драматургии, разработанной Вазари, следует открытие «неведомого шедевра» и разочарование, тем большее, чем более длительным было ожидание и подогревавшиеся им обещания.

Поскольку фрески не сохранились — как сообщает Ипполитов, их сбили в 1742 году во время переделки хоров церкви, — впечатление современника приобретает особую ценность. Как обычно, Вазари начинает с попытки прочесть сюжетную программу, однако следует, на наш взгляд, отнестись со всей серьезностью к помещенному чуть ранее его заявлению касательно намерений Понтормо. «Так вот, — с плохо скрываемым раздражением начинает свое описание биограф, — вообразив себе, что ему в этом произведении суждено превзойти всех живописцев, а быть может, как говорили, и самого Микеланджело...» (с. 154). Ничего такого, полагаем, не говорили, а если и говорили, то первый из говоривших — это был главный «специалист» по искусству «божественного Буонарроти» в это время, его «друг любезный», которому он «доверял» — «мессер Джорджо», сразу уловивший, откуда ветер дует. К его мнению мы еще вернемся, интересно, однако будет сопоставить умозаключения одного из главных творцов культа Микеланджело в Италии XVI века с мнением автора рассматриваемой книги, нашего современника. Среди источников, по которым нам остается судить о погибших росписях в Сан Лоренцо, Ипполитов, помимо описания Вазари, вспоминает гравюру 1598 года из венской Альбертины с изображением вида капеллы во время траура по королю Филиппу II и дошедшие до нас рисунки — «безусловно, замечательные», которые «поражают тем, что в них невероятный страстный накал, приближающий Понтормо вплотную к грандиозности “Страшного Суда” Микеланджело, соседствующей с усталостью, граничащей с анемичностью» (с. 156–157).

«Страшный суд» (1533–1541) Микеланджело здесь ключевое слово. (Ил. 6–7.) «Трудился он над завершением этого творения, — пишет Вазари в “Жизнеописании Микеланджело Буонарроти”, — восемь лет и открыл его (как мне кажется) в 1541 году, в день Рождества, поразив и удивив им весь Рим, и более того — весь мир; да и я, находившийся в Венеции и отправившийся в том году в Рим, чтобы его увидеть, был им поражен»<sup>3</sup>. Сведений о том, что Понтормо предпринял подобную целенаправленную поездку, не имеется, но для того, чтобы быть столь же пораженным, основания у него были: «В подробности замысла и композиции этой истории, — пишет Вазари в том же источнике, опубликованном

3 Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского, под ред. А. Г. Габричевского. Т. V. М.: Искусство, 1971. С. 263.





6. Микеланджело Буонарроти  
Возносящиеся праведники. 1535–1541  
Фрагмент росписи алтарной стены  
Сикстинской капеллы. Ватикан



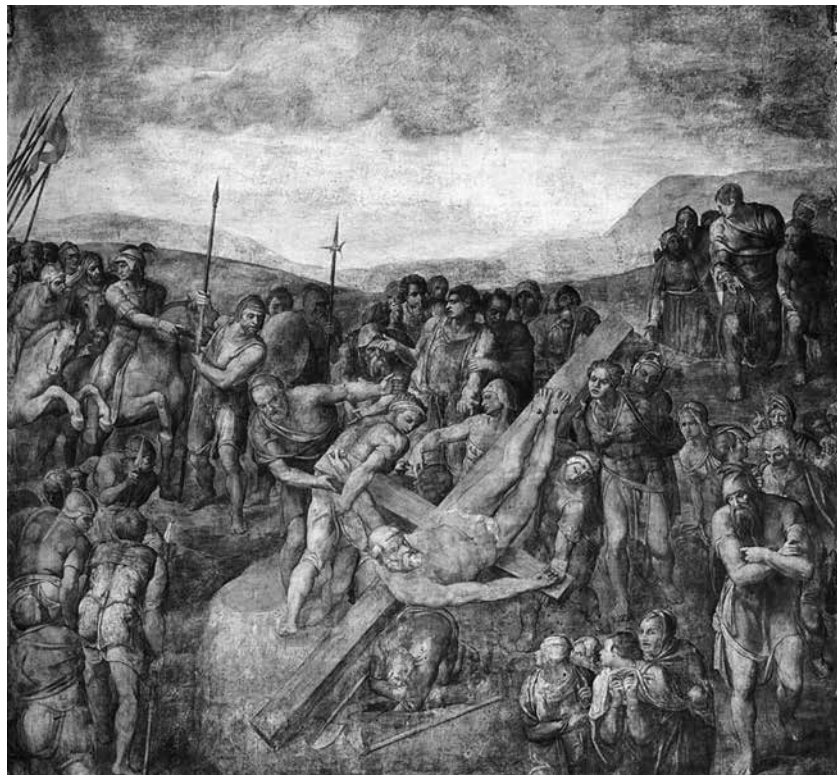
7. Микеланджело Буонарроти  
Низвергающиеся грешники. 1535–1541  
Фрагмент росписи алтарной стены  
Сикстинской капеллы. Ватикан

впервые в 1550 году, — вдаваться не буду, ибо так часто изображалась она на картинах и гравюрах, и больших и малых, что нет необходимости терять время на ее описание» (Вазари, там же, с. 259). Не совсем понятно, имеет здесь в виду Вазари вообще изображения Страшного суда как сюжета или воспроизведение фрески Микеланджело, которую он потом описывает. Но, как нам кажется, не будет слишком смелой уверенность в том, что такого рода воспроизведения в период с 1541 по 1546 год успели во множестве дойти до Понтормо и были им восприняты глубоко, очень лично и практически — творчески. Тем более, что в дальнейшем тексте Вазари, книга которого в кругу общения Понтормо, разумеется, была известна, содержится прямая ориентация художников на усвоение того нового, что содержится в выдающемся свершении Микеланджело.

И то, что увидел в нем Вазари, имеет, на наш взгляд, прямое отношение к искусству *позднего* Понтормо, ибо образцом для него был *поздний* Микеланджело.

«Достаточно увидеть, — пишет Вазари, — что намерение этого необыкновенного человека не стремилось ни к чему другому, кроме как к написанию совершенной и самой соразмерной композиции человеческого тела в самых различных его положениях; и не только этого, но вместе с тем и волнения страстей и духовной удовлетворенности — и в этом он превзошел всех близких к нему художников; и указал путь к большой манере и к изображению обнаженного тела и обнаружил все, что он познал в трудностях рисунка, и в конце концов он раскрыл путь ко всем возможностям искусства в главном его задании, каким является человеческое тело; стремясь к одной лишь этой цели, он оставил в стороне красоту красок, причуды и новые выдумки в некоторых мелочах и тонкостях, то, чем многие другие живописцы, в чем есть, может быть, некоторый смысл, полностью не пренебрегают. Недаром кое-кто, не обладая основательностью в рисунке, пытается разнообразием теней и оттенков красок и причудливыми, разнообразными и новыми выдумками, в общем, идя путем совершенно другим, занять свое место среди первых мастеров. Но Микеланджело, неизменно прочно утвердившийся в самой глубине искусства, показал, как достичь совершенства тем, кто достаточно сведущ» (Вазари, там же, с. 259).

Тосканский культ рисунка, человеческое тело как главная тема и цель искусства, разнообразие движений и положений тела как инструмент выразительности и язык человеческих страстей, нагота тела как средство обнаружения его строения и структуры, создающих основу его природного совершенства, которое не должно быть затемнено никаким внешним прикрытием, — глубина искусства требует его полного постижения. И все это — без красок, теней и новых выдумок — путь к *большой манере*, позволяющей справиться с большим количеством фигур и добиться «потрясающего величия» создаваемого творения, описать которое невозможно, «ибо оно переполнено всеми возможными человеческими страстями». И все они, подобно тому, как это сделано в беспрецедентном свершении Микеланджело, должны быть отчетливо выражены: «В самом деле, гордецов, завистников, скупцов, сладострастных и всех остальных им подобных любой духовно одаренный человек легко должен был бы распознать...» (Вазари, там же, с. 261–262). Описывая самое последнее живописное произведение 75-летнего



8. Микеланджело Буонарроти  
Распятие апостола Петра. 1542–1546  
Фреска капеллы Паолина. Ватикан

Микеланджело — росписи капеллы Паолина в Ватикане («Распятие апостола Петра», 1541–1545, ил. 8; «Обращение Савла», 1546–1550, ил. 9), Вазари вновь повторяет мысль о главенстве основного художественного интереса великого мастера: «Как уже говорилось в другом месте, Микеланджело достиг совершенства в своем искусстве собственными силами, ибо здесь нет ни пейзажей, ни деревьев, ни построек, как не видать и того разнообразия и прелестей искусства, к которым он ведь никогда не стремился как художник, не желавший, быть может, унижить свой великий гений подобными вещами» (Вазари, там же, с. 263).



9. Микеланджело Буонарроти  
Обращение Савла. 1542–1546 Фреска  
капеллы Паолина. Ватикан

Если теперь, в этом контексте, вчитаться в отзыв Вазари о росписях Понтормо в Сан Лоренцо, то намерения живописца — страстного поклонника Микеланджело — станут более внятными и перестанут производить впечатление «гениального хаоса» (с. 156), как они показались биографу XVI века и современному комментатору.

Сюжетная основа росписей Понтормо, которую брызгливо и раздраженно излагает Вазари (с. 154–155), на самом деле представляет собой попытку поместить на восточной, алтарной стене Сан Лоренцо *тематический синтез* фресок Сикстинской капеллы Микеланджело

(об этом в свое время писала В. Д. Дажина<sup>4</sup>), плафона — к нему восходили у Понтормо Сотворение прародителей, Грехопадение, Изгнание из рая, Возделывание земли, Каин и Авель, Потоп, Благословение семени Ноя, Беседа Ноя с Богом, Построение ковчега — и алтарной стены, вопреки традиции, отданной изображению Страшного суда: Воскресение из мертвых, Христос-Судия, Трубящие ангелы, Праведники и грешники. Перечисленные мотивы были когда-то вполне различимы, некоторые даже заслужили одобрение строгого критика: «На другой стене, — пишет Вазари, — всеобщее Воскресение мертвых, которое свершится в последний и от века предназначенный день, изображено во всем его бескрайнем и многоликом смятении, и поистине в тот день, пожалуй, и не будет большего, и, так сказать, более живого смятения, чем то, что написал Понтормо» (с. 155). Да ведь это похвала, хотя и произнесенная сквозь зубы, да еще какая! «Бескрайнее и многоликое смятение» — *большая форма!* И накал его и жизненная убедительность предельные — «не будет большего», не будет «более живого». Эстетика и поэтика «Страшного суда» Микеланджело в интерпретации Понтормо налицо.

Наибольшее недоумение Вазари вызывает изображенная «против алтаря, между окнами» «вереница обнаженных фигур, которые, схватившись за руки и вцепившись друг другу в ногу или в туловище, образуют лестницу, вздымающуюся от земли до рая, и тут же их сопровождает множество мертвецов, и с каждой стороны вереница завершается фигурой мертвеца, у которого руки и ноги обнажены и который держит зажженный факел. На самом же вершине стены, над окнами, он посередине и в вышине поместил Христа во славе, который, в окружении совершенно голых ангелов, воскрешает всех этих мертвецов, чтобы их судить». Если лестница обнаженных устремлена от земли до Рая, то естественно предположить, что это праведные души, окруженные по сторонам другими, освещающими им путь, также воскресшими мертвецами, участь которых иная. Но Вазари настроен негативно: «Однако я так и не смог понять смысла всей этой истории, хотя и знаю, что Якопо обладал мышлением самобытным и общался с учеными и начитанными людьми» (с. 155).

4 Дажина В. Д. Влияние Микеланджело на становление творческой индивидуальности Понтормо... С. 110.

Среди последних достаточно вспомнить одного лишь Винченцо Мария Боргини, чтобы понять, что недостатка в советчиках и квалифицированных собеседниках у Понтормо не было. О превратностях судьбы Боргини и его роли при медичейском дворе уже говорилось. Здесь же уместно вспомнить, как это делает Ипполитов, о том, что этот «интеллектуал» возглавил основанную герцогом Козимо Академию искусств рисунка (*L'Accademia delle arti del disegno*) и «составил программы для росписей столь важных мест, как Салоне Чинквеченто и Студиоло Франческо I в Палаццо Веккио, а также Капелла Паолина в Палаццо Апостолико в Ватикане с фресками Микеланджело, то есть был одним из важнейших “кураторов”, как сказали бы сейчас, разных проектов, связанных с изобразительным искусством» (с. 161). И при этом был сотрапезником Понтормо в период работы мастера над росписями Сан Лоренцо! Впрочем, у не понявшего смысла «всей этой истории» фраза об уме и учености Якопо — чистое лицемерие. Дело все-таки не в том, что всеведущий Вазари «не мог понять, что означает та часть, где Христос, восседая в вышине, воскрешает мертвых, а у его ног Бог Отец создает Адама и Еву», ибо чего же здесь не понять: Творец мира создал людей бессмертными, но, согрешив, они этот дар утратили, и Бог-Сын своей жертвенной смертью им этот дар возвращает, воскрешая их для вечной жизни.

Самая соль несогласий Вазари в другом — в том, что начинается со слов «кроме того»: «Кроме того, в одном из углов, где изображены четыре обнаженных Евангелиста с книгами в руках, нигде, как мне кажется, не соблюдены ни последовательность событий, ни соразмерность, ни время, ни разнообразие лиц, ни различия в окраске тел, словом, нет ни правил, ни пропорций, ни какого бы то ни было перспективного построения, зато все битком набито обнаженными телами, порядок, рисунок, замысел, колорит и живописное исполнение совершенно произвольны; и все это вызывает у зрителя такое уныние и доставляет ему так мало удовольствия, что я предпочитаю предоставить судить об этом тем, кто это увидит, так как даже я этого не понимаю, хотя я и живописец» (с. 155–156). Ипполитов неоднократно на страницах созданной им книги хвалит Вазари за точность описаний. При отсутствии возможности сверить его описание с утраченным оригиналом Понтормо, все же есть основание утверждать, что он весьма точен в указании особенностей живописного мышления... позднего Микеланджело (!). Ибо «Страшный суд» великого мастера — один из первых опытов изображения *вне-перспективного*

бесконечного пространства (ср.: «С момента создания “Страшного суда” все итальянское искусство проникается микеланджеловским духом, и это отражается не только в отдельных формах, но и на всем мышлении, усваивающем как новое представление об идеальном вневременном, пространственно всеприемлемом начале, так и неслыханную доселе духовную патетику»<sup>5</sup>); единство пропорционального строя в «Распятии апостола Петра» из капеллы Паолина отсутствует — *совмещаются обособленные группы людей и отдельные фигуры разной величины вне точных пространственных соотношений; разнообразие лиц* в «Обращении Савла» из той же капеллы весьма условно; *колорит* во всех названных фресках произволен и так далее. Все это связано с тем, что в них утверждается радикально новый характер целостности живописного произведения, основанный не на ренессансном рациональном, научно обоснованном структурировании и натуроподобии, а на *принципе свободного монтажа, с целью добиться повышенной выразительности, содержательной и эмоциональной экспрессии*. Применение близкого подхода естественно в какой-то степени для художников модерна, но больше для мастеров XX века. Не стоит удивляться, что Вазари, хотя он и «живописец», этого не понял в росписях Понтормо. Более странно, что он никак не прореагировал на эти изменения формы в поздних произведениях Микеланджело. Скорее всего, «не увидел» или не посмел увидеть.

Между тем это новое отношение к организации живописного произведения впервые проявилось у тридцатитрехлетнего Микеланджело в росписях парусов свода Сикстинской капеллы (до 1512; в историях Давида и Юдифи, в «Медном змие»), а у юного Понтормо тремя годами позже в «Истории Иосифа», созданной для оформления «спальни Боргерини», отмеченной, кстати, воодушевленной похвалой Вазари. Противопоставляя раннюю и зрелую манеру Понтормо как исполненную красоты и «грации» его поздним опытам (Кареджи, Кастелло, Сан Лоренцо) как неудачным, которые многим «не нравятся», он, скорее всего, сознательно уклоняется от признания того, что новации Понтормо были изначальными.

Бесспорной заслугой Иполлитова, наряду со многими другими, является предпринятая им — в частности, благодаря уточнениям перевода

текстов Вазари, что в пределах интересующей нас книги происходит неоднократно, — попытка выстраивания последовательной картины обучения юного Понтормо во Флоренции с переходом из одной мастерской в другую: от Леонардо да Винчи (что вряд ли имело место или было очень кратковременно, 1507) к Мариотто Альбертинелли, веселому харчевнику, далее, после того как Альбертинелли распустил всех своих учеников, он приходит к Пьеро ди Козимо, где знакомится «с молодыми авангардистами» Андреа дель Сарто и Франчабиджо, и когда эти двое, которым слегка за тридцать, «решают устроиться независимо», то берут с собой восемнадцатилетнего юношу (1512), остановившего на них свой собственный индивидуальный выбор. Продолжается это недолго, до первых успехов Якопо, который тут же захотел самостоятельности, и в его отношениях с Андреа «назрел конфликт» (с. 22).

В этой профессиональной саге юноши Понтормо Иполлитов — и интуиция его и безошибочна, и тонка — выделяет фигуру Пьеро ди Козимо, его красочно описанные Вазари художественные склонности и поведенческие чудачества, справедливо полагая, что все это должно было произвести впечатление на Понтормо в силу несомненного духовного родства между ними. «Забавно, — пишет Иполлитов, — что в последние годы образ жизни Якопо Понтормо в чем-то схож с образом жизни этого художника» (с. 20). Пьеро, как сообщает Вазари в той обширной выдержке из жизнеописания мастера, которую приводит Иполлитов, — «постоянно жил взаперти, не позволяя никому смотреть, как он работает», «не позволял подметать в своих комнатах, ел лишь тогда, когда заставлял его голод, не позволял окапывать и подрезать плодовые деревья, мало того, позволял винограду разрастаться так, что лозы стелились по земле, а фиги и другие деревья никогда не подрезались». Он заявлял, что «вещи, созданные природой, следует оставлять на их собственное попечение, не изменяя их по-своему» (с. 20). В итальянском маньеризме — в его натуралистической линии и «стиле рустико» — это положение станет программным, как и отмеченный у Пьеро интерес ко всему в мире растений и животных, что «природа иногда создает странно и случайно» (там же).

Интерес к странному и случайному, идущий вразрез с ориентацией Ренессанса на закономерное, рационально постигаемое и мотивированное, — также одна из ярких культурологических характеристик маньеризма, зародившаяся, однако, ранее, еще как некая оппозиция внутри Ренессанса. Когда Вазари сообщает, что Пьеро «иногда долго

5 Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Курс лекций. Том II. XVI столетие. М.: Искусство, 1978. С. 127.

рассматривал стену, в течение продолжительного времени заплывавшую большими, и извлекал оттуда конные сражения и невиданные фантастические города и обширные пейзажи: подобным же образом разглядывал он и облака на небе» (с. 20), то вспоминается аналогичный эпизод из жизни художника, так же как и Пьеро, отнесенного Б. Р. Виппером к числу «архаизаторов», «стилизаторов», «символистов»<sup>6</sup> конца XV — начала XVI века. Сандро Боттичелли удивлял Леонардо да Винчи своим интересом к причудливому разнообразию случайно возникших цветных подтеков, образовавшихся на стене после удара брошенной об нее напитанной краской губки. Погруженность в рассматривание случайного и причудливого была непонятной Леонардо, поскольку, по его мнению, ни один из мерещившихся там образов нельзя было «закончить». Завершенность свершения как условие его совершенства — это установка классического искусства, замкнутого в своем объективированном самодовлении. Параллельно ему зарождается субъективно-экспрессивная, «романтическая» линия, тяготеющая к примитиву, новой непосредственности, причудливости, природной своевольности, не до конца поддающейся упорядочению, и потому к образу, открытому в сферу неявного, таинственного, допускающего намеки и умолчания.

Понтормо отнюдь не во всем был близок к Пьеро ди Козимо: трапезничал по большей части регулярно, подчас со вкусом и разнообразно, в обществе друзей, сам мог приготовить суп и пирог, окапывал фруктовые деревья, кипятил белье, хлопотал о делах на своей ферме и наклонности к одичанию не имел. Но примыкал к отмеченной линии в главном: его дух и его видение перестали непосредственно совпадать с общими законами бытия и жизнью мира в целом, резко субъективировались, отпали от этого, характерного для Ренессанса единства, и если Пьеро ди Козимо и Боттичелли только предчувствовали эту катастрофу, несущую с собой одиночество, растерянность, необходимость искать свой собственный путь и способ говорить только от себя, а не от всего человечества, то для Понтормо это уже каждодневные реалии его жизни.

Обращает на себя внимание, что значительная часть его ранних работ — это произведения *декоративно-прикладного искусства*. Аллегорические фигуры Веры и Любви как части герба папы Льва X на средней

арке портика церкви Аннунциаты (1514), что на одноименной площади, заслужившие положительный отзыв Микеланджело. В триумфе, состоявшемся во Флоренции на масленице того же года по случаю избрания папы Льва X, в котором участвовали два шествия — сообщества «Алмаз» Джулиано Медичи Немурского и сообщества «Пень» Лоренцо Урбинского — Понтормо расписал для Джулиано три колесницы «Детство», «Зрелость» и «Старость» сценами на темы метаморфозы богов, а для Лоренцо — колесницы на сюжеты из римской истории (колесницу консульства Тита Манлия Торквата, триумфа Юлия Цезаря, Августа — повелителя мира, Золотого века). При посещении Флоренции папой Львом «услуги Понтормо», как сообщает Вазари, «были широко использованы в тех сооружениях, которые были воздвигнуты по этому случаю», например деревянная арка при въезде на улицу Дворца Синьории около лестницы Аббатства: «Якопо сплошь расписал эту арку прекраснейшими историями» (с. 41). Тогда же он расписал колесницу Монетного Двора (*La Moneta*), ежегодно участвующую в процессии в честь св. Иоанна. Для Бартоломео Ланфредини, аристократа и банкира, по словам Вазари, «на берегу Арно между мостами Санта Тринита и Ла Каррайа, в одном коридоре над дверью, написаны фреской два красивейших путта, поддерживающих изображение какого-то герба», по утверждению Бронзино, также кисти Понтормо (с. 48–49).

Именно в этом контексте наступает время и для самостоятельных живописных работ. Среди них — знаменитая Пала Пуччи, «Св. семейство с маленьким Иоанном Крестителем и святыми Иоанном Евангелистом, Иаковом и Франциском» (1518, Флоренция, Уффици), написанная для церкви Сан Микеле Висдомини на Виа де'Серви во Флоренции по заказу Франческо Пуччи, образованного и богатого аристократа, связанного с республиканцами. Вазари в своем отзыве хвалит живость и непосредственность образов, а Ипполитов отмечает, что это первая из дошедших до нас больших картин Понтормо. Она демонстрирует «большую форму» — *maniera grande*, во Флоренции 1510-х годов наиболее ярко представленную Андреа дель Сарто и фра Бартоломео; «но есть в Пала Пуччи, — отмечает зоркий комментатор, — некий изгиб, чувствительный в каждом пальчике изображенных Понтормо младенцев, сразу же отличающий эту картину от остального флорентийского искусства того времени (с. 48). Указанный «изгиб» — это изменение пропорционального и всего эмоционального строя изображения, его субъективация,

6 Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс: курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. XIII–XVI века. Т. II. М.: Искусство, 1977. С. 5.

открывающая — словно выпускающая наружу из замкнутой строгой системы ренессансных правил — особую, неправильную, своевольную выразительность его рисунка, порывистую, нервную динамику движений и жестов и попытку непосредственного выражения чувств (все персонажи с открытыми ртами — смеются, что-то говорят, кричат в пространство или друг другу).

По адресу датируемой 1519 годом работы, написанной мастером для церкви Св. Михаила в его родном Понторме — с изображением Михаила Архангела и св. Иоанна Евангелиста — Ипполитов отмечал ранее привлекающий внимание, то есть особо выразительный, «замечательный открытый красный цвет», напомнивший ему Матисса, то есть выполненный с акцентом на эмоционально-декоративные, а не имитационные качества колорита. В связи с написанной в те же годы (1516) фреской «Встреча Марии с Елизаветой» во дворике Обетов (*Chiostrino dei Voti*) церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции Ипполитов из семи существующих там росписей — Козимо Росселли, Алессио Бальдовинетти, Андреа дель Сарто, Франчабиджо и других — выделяет именно эту работу Понтормо и «Вознесение Богоматери» Россо Фьорентино как произведения, с которых «обычно начинают тот период флорентийского искусства, что получил название “раннего тосканского маньеризма”, то есть нового стиля, разрушившего гармонию Высокого Возрождения» (с. 47).

Интересно, однако, что становление нового стиля происходит по-прежнему в окружении прикладных работ. Вазари сообщает, что еще при жизни Бартоломео Джинори Понтормо сделал «для будущих его похорон гирлянду из флажков, как это принято у флорентийцев, и на верхней части каждого флажка написал на белой тафте Богоматерь с младенцем на руках, а под ней на цветной оборке, как полагается, герб семейства. Посередине гирлянды, состоявшей из 24 флажков, он сделал два флажка целиком из белой тафты без оборок и изобразил на каждом из них фигуру св. Варфоломея [*San Bartolomeo* — именной святой заказчика. — М. С.] высотой в два локтя» (с. 52). Для мессера Филиппо Спины, «относящегося к семейству» Джованни Сальвиати — по матери племянника Лоренцо Великолепного, — «который как раз в эти дни был возведен в кардинальский сан папой Львом», Понтормо написал герб означенного Джованни (с. 33).

Большая часть перечисленных произведений, созданных Понтормо «к случаю», не сохранилась, но судьба также занимающей свое место

в этом ряду «спальни Боргерини» была иной. Работа Понтормо относится к 1515–1520 годам. Сальви Боргерини, сторонник Медичи, заказал в подарок своему сыну Пьерфранческо по случаю его женитьбы на Маргерите Аччайуоли оформление комнат, продуманное до мельчайших подробностей, предусматривающее работу архитектора, скульптора и резчика по дереву Баччо д'Аньоло, сделавшего общий проект, и живописные украшения мебели и стен, порученные Франческо Убертино, по прозвищу Баккьякка, и Понтормо. До настоящего времени дошли 15 картин, 14 из них — кисти Понтормо. Тематика произведений — история Иосифа Прекрасного. Наиболее известная сцена цикла — «Иосиф в Египте» (Лондон, Национальная галерея), которую отличает, как пишет Ипполитов, «головокружительно сложная композиция», где «объединено сразу несколько одновременных сцен. Здесь и египетский триумф Иосифа, и приезд Иакова с сыновьями в Египет, и призвание Иосифом недостающего Вениамина, младшего и единственного полнородного (остальные были лишь единокровными) брата из Израиля, и смерть Иакова, все, как в заключительных главах романа [Томаса Манна] «Иосиф и его братья» (с. 55–56).

Головокружительность композиции следует понимать в буквальном смысле: центром ее «является лестница, закрученная с футуристической лихостью». По ее ступеням поднимается маленький Вениамин, чья фигура вместе с его спутником повторена трижды, что указывает на сознательную архаизацию изобразительного языка. Не случайно у Ипполитова в связи с нарушением в картине Понтормо пространственно-временного «классического единства» возникает ассоциация со средневековой миниатюрой, а пейзаж, небезосновательно кажущийся ему «сюрреальным», говорит о немецкой гравюре и Дюрере. Помещенная художником на переднем плане, «на каких-то ступеньках», фигура своего юного ученика Бронзино, еще мальчика, «удивительно живая и красивая» (Вазари), по мнению комментатора, наделена «очевидной портретностью, которой остальные персонажи лишены. Одет он в современную одежду XVI века, и его фигура по стилю и по пространственному решению продуманно диссонирует с общим повествованием даже в масштабном соотношении, усиливая ощущение расшатанности временных границ...» (с. 57).

Опыт поздних кватрочентистов уже несет в себе угрозу целостности ренессансной картины-модели, ее выстроенности с целью рационально овладеть разнообразием явлений заново открытого реального

мира и научно обоснованно решить главную проблему его воссоздаваемого искусством образа: представить объемную, пластически убедительную человеческую фигуру в окружающем ее трехмерном пространстве, соблюдая при этом основополагающую установку Альберти «изображать то, что видимо». Наглядность, зримость, изображение как всецело функция глаза (Леонардо: глаз меньше ошибается, чем разум) — все это обеспечивало произведения изобразительного искусства высокой степенью цельности, которую создавали центральная математическая перспектива и наука о пропорциях. Но постепенно то, что видимо, перестало удовлетворять художников. Сама жизнь потребовала внимания к потаенным ее сторонам, постигаемым воображением и чувством. И вот уже не только у художников-поэтов Боттичелли, Пьеро ди Козимо или Джованни Беллини, отказавшегося написать картину для студиоло (рабочего кабинета) герцогини Изабеллы д'Эсте по предложенной ею программе, сославшись на то, что он сам привык «блуждать по просторам собственного воображения», наблюдается отход от прежней установки.

В «Бичевании Христа» (ок. 1455–1460, Урбино, Национальная галерея Марке) Пьеро делла Франчески, этого «классика» итальянского искусства Раннего Возрождения, в правой части композиции три фигуры на переднем плане переданы как максимально близкие и открытые для прямого наблюдения «здесь и сейчас», как всецело созданные для постижения глазом «доверенные лица» и современники зрителя (одна из них — портрет заказчика), актуализирующие изображение. Напротив, в левой части стремительный бросок перспективы вглубь выносит сцену бичевания Спасителя не только на дальний план картины, но вообще в другой мир: в пространство памяти, воображения, в область истории и Священного предания. Однако сила воздействия реалистических сторон образа такова, что жизненно убедительные «собеседники» зрителя, с гипнотической внушительностью утверждая факт своего живого соприсутствия вблизи священного события, присоединяют его к себе, втягивая в сферу собственного бытия как его живые «свидетели».

Высокое Возрождение преодолело намечавшийся раскол, распахнув художественный горизонт на всю широту реального и воображаемого мира, воссоединив реальное и идеальное, земное и небесное, поставив в центр в качестве универсальной «скрепы мира» (*cornu mundi* Марсилио Фичино) титаническую личность, объявшаю все и вся силой своего духа и мощью заряженной энергией действия прекрасной плоти.

Держать на своих плечах синтез такого масштаба удавалось немногим и недолго: Микеланджело и Тициан здесь великие исключения, но и у них к 1540-м годам обнаруживаются черты кризиса, а предчувствия его ощущаются еще ранее.

Жизнь Понтормо с самого начала развивается в ином регистре, вне мирообъемлющих претензий. Но большая практика в искусстве оформления и украшения, связанная с конкретностью утилитарных задач, с непосредственной реальностью определенного предмета и его функцией сделали его смелее, самостоятельнее и свободнее от строгих правил «большого искусства». Приблизили его к полуремесленной, народной по своим критериям, выразительности, декоративности, броскости и той обобщенности, которая подчиняется необходимости в малом рассказать о многом. «Сплошь расписать деревянную арку историейми» — разве можно при этом избежать скорописи, свободы компоновки мелкофигурных изображений, соединения кусков-фрагментов разных пространственных сфер, произвольности акцентов, необходимых для быстроты схватывания? Изначальная связь с функционально обусловленной вещью обернулась в зрелом и позднем маньеризме характерной «вещественностью» живописного языка — панцирной гладкостью и твердостью фактуры не только в мифологиях (Вазари. Персей и Андромеда. 1572, Флоренция, Палаццо Веккио, Студиоло Франческо Медичи), но и в блистательных маньеристских портретах по всему миру — у Пармиджанино и Бронзино в Италии, Пантохи де ла Круа в Испании, Антониса Мора в Нидерландах...

Понтормо (как и мастера его поколения — Россо, Беккафуми) стадально до этого не дошел, сохранил мягкость и гибкость живописи. Но перед ним встала другая проблема. Надо отдать должное Вазари, почти интуитивно, непреднамеренно поднявшему этот вопрос: «Если бы, — пишет он об “Иосифе в Египте”, живописной вставке для украшения изголовья или изножья кровати, свадебного сундука-кассоне или стены, забранной деревянными полированными панелями, — эта история была написана (хотя она и небольшая) в должном размере, либо на большой доске, либо на стене, я осмелился бы утверждать, что не увидишь другой картины, в которой было бы столько же грации, совершенства и добросовестности, сколько Якопо вложил в исполнение этой истории, почему все художники считают ее самым прекрасным живописным произведением, когда-либо созданным Понтормо, и неудивительно, что Боргерини ценил ее так, как он ее ценил, как неудивительно и то,

что влиятельные люди уговаривали его продать ее с тем, чтобы они могли ее подарить самым великим сеньорам и государям» (с. 59).

«Самым прекрасным произведением Понтормо» живописная панель для спальни Боргерини стала для художников прежде всего потому, что она предшествовала или была одновременна росписи во дворике Аннунциаты (1516) и, скорее всего, опережала алтарный образ Пуччи (1518) и работы для церкви Св. Михаила в Понторме (1519). Что касается способности профессионалов и широких кругов зрителей оценить содержащийся в панели Понтормо протест против строгих требований математической перспективы и классических пропорций (у Понтормо персонажи по-готически вытянуты вверх, головы их малы, ступни трапециевидны — странно вывернуты и неустойчивы, как в иконописи, драпировки маскируют структуру и утяжеляют среднюю часть фигуры, скачки масштабов иррациональны и имеют не зрительную, а ассоциативную и интеллектуальную природу, подчиняются не глазу, а воображению), то здесь нужно иметь в виду ряд обстоятельств. Стоит вспомнить, что просвещенным гуманистам первой половины XV века, отнюдь не обывателям (Бартоломео Фацио, Гварино да Верона, Тито Веспасиано Строцци и другим)<sup>7</sup> нравились создававшиеся на позднеготической основе с ренессансными вкраплениями произведения Пизанелло, а не новаторские фрески Мазаччо: привлекала занимательность рассказа, обилие интересных натуралистических деталей, праздничность колорита, тщательность исполнения. Похожим критериям отвечает и работа Понтормо. Камерные (буквально: *camera* — итал. комната) масштабы делают ее «живописью для коллекций», идеально подходящей для подарка светским сеньорам: не дарить же им алтарный образ! Существенно и то, что в первые десятилетия XVI века еще продолжают работать выдающиеся кватрочентисты (Мантенья, Боттичелли, Джованни Беллини, уже упоминавшийся Пьеро ди Козимо), образный строй которых, чуждый уровню обобщения Высокой классики, делал более понятными и как бы естественными неклассические черты искусства Понтормо, очевидным образом прибежавшего к сознательной архаизации художественных приемов.

<sup>7</sup> Этот вопрос специально исследован. См.: Соловьев С. В. Искусство Раннего Возрождения глазами итальянских гуманистов (конец XIV — первая половина XV в.). Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1997.

Его успех на этом пути все же остался в пределах декоративно-прикладных удач. Подтверждением тому служит прекрасно поданная Ипполитовым (одни из самых выразительных страниц книги) история «спальни Боргерини», ставшей яркой художественной достопримечательностью всего города. Особый ореол придала ей героическая защита ее Маргеритой, супругой сбежавшего в период 3-й республики хозяина, от попытки продать весь комплекс драгоценного оформления дома во Францию, королю Франциску I, предпринятой политиканствующим торговцем — «трехгрошовым купчишкой», как выразилась поносившая его Маргерита — Джованбаттистой делла Палла. Тогда флорентийское достояние удалось отстоять, много позже оно было рассеяно наследниками.

Но Вазари угадал в произведении Понтормо существенно важный образный зачин, превосходящий критерии «нравится-не нравится». Поэтому в связи с ним он и ставит вопрос, который, как осознал биограф, оказывается «на повестке дня» дальнейшего развития Понтормо как художника: если бы эта же история, с ее образными особенностями, «хотя она и небольшая», была представлена «в должном размере», либо «на большой доске», то есть как пала, «либо на стене», как фреска, тогда можно было бы решиться утверждать, что ни одна другая картина не могла бы с ней сравниться... Стало быть, речь идет о «большой форме», предстающей на пути развития художника как насущная необходимость, в категориях долженствования. С этой точки зрения, кризисность духовной и общехудожественной ситуации маньеризма, обусловившая противоречивость его природы, дополняется еще разломом, переживаемым живописью как видом искусства.

Дальнейшее развитие и углубление в ней станкового картинного начала, в эпоху Возрождения проникшего также и в монументальные формы (показательный пример в ряду многих других — росписи Камеры дельи Спозии Мантеньи в замке Сан Джорджо в Мантуе, 1474), в период Высокого Возрождения компенсируется монументализацией — укрупнением образов — станковой картины, достижением синтеза монументального и станкового начал (Сикстинский плафон Микеланджело, фрески Рафаэля в Ватикане, крупномасштабные работы Тициана, Веронезе, Тинторетто и других). Маньеризм, напротив, формируется в условиях, когда станковое все более интимизируется и субъективируется, а монументальное, отрываясь от него и противостоя ему, становится все более монументально-декоративным, оформительским



(Джулио Романо, Перино дель Вага и прочие). Если же оно ставит перед собой задачи по интерпретации существенно важного, общественно значимого содержания, то становится все более абстрактным, риторичным, холодно формальным, неспособным взять на себя смысловой и образный груз адекватного масштаба (таковы позднеманьеристские исторические росписи Вазари в Палаццо Веккьо).

Осуществить замысел «Иосифа в Египте» Понтормо, решенного в русле очень индивидуальной и свободной, полусказочной-полупритчевой поэтической мифологии с вкраплениями реальности, в «большой форме», обладающей мощным объективирующим, обобщающим воздействием, явно невозможно. В поисках «должного размера» для своих произведений Понтормо предпринял довольно успешные шаги в опоре на такую устойчивую форму синтеза станкового и монументального, как алтарный образ. Об этом свидетельствуют не только Пала Пуччи и картины для Понторме, но и «Св. Анна втроем» (1527, Париж, Лувр), «Ужин в Эммаусе» (1525, Флоренция, Уффици). Этот образ — как пример монументализации станкового произведения в стиле «мистического натурализма», опирающегося на картезианскую идеологию (Ипполитов, с. 85), совмещенного с чертами группового портрета и даже бытового жанра, — возник на фоне росписей (1523–1527) в Чертозе ди Галуццо, отмеченных, напротив, явными признаками интимизации монументальных композиций, полных проникновенного субъективного чувства и дюреровской готизирующей экспрессии.

Интересным примером нового сочетания монументального обобщения — социального, даже прямо политического и государственного, но лишеного внешней риторики, и личностного, трактованного естественно-человечески, даже как-то по-домашнему, — предстает написанный Понтормо «Портрет Козимо Медичи Старшего» (1519–1520, Флоренция, Уффици), оригинально, по-своему и очень убедительно проанализированный автором рассматриваемой книги (с. 63–66).

Особое место в поисках Понтормо на его «распутьях тысячи дорог» занимает ядро из двух уже упоминавшихся в первой части нашей «саги» картин — «Положения во гроб» из Санта Феличита (1526–1528) и написанной примерно в то же время «Встречи Марии с Елизаветой» из сельской церкви в Карминьяно. Композиция первой картины, где все действие и персонажи вынесены на близкий передний план наподобие тесно скомпонованного рельефа, вытянутого всей массой по вертикали вверх (по ниспадающему склону Голгофы?), как в «Оплакивании» Боттичелли

(после 1490) из галереи Польши-Пеццоли в Милане, почти совсем лишена свободного пространства. Узкая его полоса, обозначающая голубое небо, проходит по верхнему краю (там висит сюрреалистически вылепленное светом и тенью облако), а у нижней кромки пространственная зона едва достаточна, чтобы вместить ступню полуобнаженного белокурого юноши, поддерживающего ноги Спасителя, и зрительно вся многофигурная конструкция опирается на кончики его пальцев. Впечатление парящей неустойчивости развивается вознесенной надо всеми, на фоне голубой небесной выси, полуфигурой одной из святых жен, а также движением обращенной спиной и уходящей от зрителя внутрь изображения прекрасной белокурой Магдалины и «по-балетному» вывернутой постановкой ног апостола Иоанна. Но самое новое в картине — Вазари прав — это колорит и кардинально новая система живописи, очень светлой и без теней, с передачей пластики посредством модификаций цвета: красного, переходящего в оранжевый, светло-желтый и нежно-розовый, пепельного, серо-синего — в светло-серый и голубой. Наиболее активное, «ударное» сочетание — это холодный и яркий розовый на холодном и ярком, эмалево-чистом голубом. Этот необычайно звонкий и высокий регистр своим звучанием, не совпадающим с трагическим строем события, выносит его за пределы земных мотиваций, в сферу горнего, астрального, не в область видимого, а в пространство мистической экзальтации, самозабвенно-отрешенного, восторженного порыва. (Вспоминается, что в традиции православного иконостаза сцены земной жизни и Страстей Спасителя называются «праздниками».) В противоречивом контрапункте с ним воспринимается описательная сторона образа: лишившаяся чувств Богоматерь, сострадающие ей женщины и, как «голос» из иной реальности — по-человечески непосредственный, горестно-вопрошающий взгляд Иоанна, направленный прямо на зрителя, различающий в нем отдельного частного человека, конкретное «ты».

Ренессансные герои своим устремленным к горизонту мира, «широким» взглядом проходят обычно сквозь зрителя, не вступая с ним в прямой контакт. Открытие в зрителе непосредственного собеседника, партнера по диалогу, отмечено Б. Р. Виппером в портретах Джованбаттиста Морони (1523–1575), представителя брешианской школы, связанной с венецианскими провинциями Террафермы и вместе с художниками географического «треугольника» Бреша — Бергамо — Тревизо на протяжении первой половины и середины XVI века поддерживавшей жизнеспособность традиций Возрождения. Исследователь назвал метод

портретной характеристики у Морони «разговорным»<sup>8</sup>. Возможно, субъективная чуткость, «нервозность» маньеристов сыграли в этом плане опережающую роль, тем более, что среди «веристов» венецианской провинции присутствовала такая фигура, как Лоренцо Лотто, давший в своих произведениях поразительный сплав реализма, предметной осязательности, вещественности с почти гротесковой экспрессией и скрытым трагизмом вполне маньеристического толка.

Особый — узконаправленный, сосредоточенный, потрясенный и трагический — взгляд героев Понтормо появляется в 20-е годы как у священных персонажей (у Мадонн и святых), так и в портретах («Алебардист», Музей Пола Гетти в Малибу, по Ипполитову — «страдальческие глаза», «уникальный образ воина-рыцаря, исполненного трагического обреченного ожидания», «очевидно, что портрет изображает не триумф, а жертвенную самоотверженность», с. 105, 106). Мастер создает собственную, ему лишь присущую и служащую для опознания его руки иконографию подобного взгляда: сдвинутые к переносью, тесно поставленные глаза с сильно акцентированной темной, без блеска — бездонной — радужкой, столь пронзительно выделяющейся на светлом фоне лица, что глаза, продолговатые в рисунке, кажутся круглыми: изумленно испуганными, тревожными, горестно-вопрошающими.

Именно таким взглядом, близким к тому, что буквально ранит, задевает душу в лице Иоанна из «Положения во гроб», но менее экспрессивным, наделена юная спутница Богоматери во «Встрече Марии с Елизаветой» из Карминьяно — та, что изображена фронтально, прямо смотрящей на зрителя. Слово просверлив черными стрелами, исходящими из ее глаз, его память, она будто призвана напомнить ему трагический подтекст происходящей прямо перед ним, в ошарашивающей близости, сцены взаимного объятия двух матерей, несущих во чреве своем обреченных на заклание сыновей. Изображения героинь, подержанные, каждое, присутствием соответственно юной и пожилой спутниц, величественны. Типичный для Понтормо аклассический пропорциональный строй и пластика, созданная «без теней», модуляциями цвета с поразительными контрастными звучаниями уже знакомого нам светло-розового высокого чистого тембра в сочетании на сей раз с матовым мшисто-зеленым (в одежде Богоматери) и множественными оттенками светло-зеленого и золотистого, — масштабно укрупнены. Колорит в целом празднично звучен, переливчат, искрист: трагедия впереди, а сейчас момент торжества, светлой радости — тихой, проник-

новенной в лице Елизаветы, сияющей, потоком льющейся из глаз юной, девственно прекрасной, белокурой Марии. Место действия — традиционная для флорентийцев городская среда, но теперь предельно абстрагированная, отчужденная и молчаливая, снабженная к тому же резким перепадом пространства на дальнем плане, заставляющим вспомнить живописный шедевр, ставший эмблемой маньеризма — «Мадонну с Младенцем и ангелами (Мадонну с длинной шеей)» Пармиджанино (1535–1540, Флоренция, Уффици). В этой связи предположение, высказанное Ипполитовым по поводу возможного взаимного «пересечения» в 1526–1528 годах Понтормо, работавшего по заказу Каппони над «Положением во гроб», и Пармиджанино, в эти же годы, 1526–1527, по пути из Рима в Болонью, написавшего во Флоренции «Портрет Никколо Веспуччи», рыцаря Мальтийского ордена, друга Каппони и Понтормо (с. 91), представляется вполне правдоподобным и в который раз свидетельствует о наличии у комментатора тонкой художественной интуиции. Встреча могла зародить в душе Понтормо интерес к искусству коллеги и поддерживать внимание к его произведениям и более позднего периода.

С Пармиджанино середины и конца 20-годов Понтормо объединяет решительно новый вектор художественного мышления: направленный не от идеального к реальному, как в искусстве Возрождения, а от реального к интенсивной идеализации всех компонентов образа, перевода его в область не просто идеального, но метафизического. Замечено, что Пармиджанино на этом пути удалось вернуть художественному образу — произведению искусства — достоинство священного предмета («Начиная с XIII столетия оно [изображение Мадонны] все более и более превращалось в изображение семейной сцены; вначале Мадонна изображалась как олицетворение материнских чувств, затем эта первая по времени жанровая черта начинает приобретать все больший удельный вес до тех пор, пока в эпоху Высокого Возрождения изображение Мадонны не стало воплощением счастливой семейной гармонии. Теперь же в творчестве Пармиджанино оно вновь превратилось в символ культа»<sup>9</sup>). То же самое можно сказать о двух рассмотренных выше работах Понтормо.

8 Витпер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. (1520–1590). К проблеме кризиса ренессансного гуманизма. М.: изд. Академии наук СССР, 1956. С. 213.

9 Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения... С. 174.

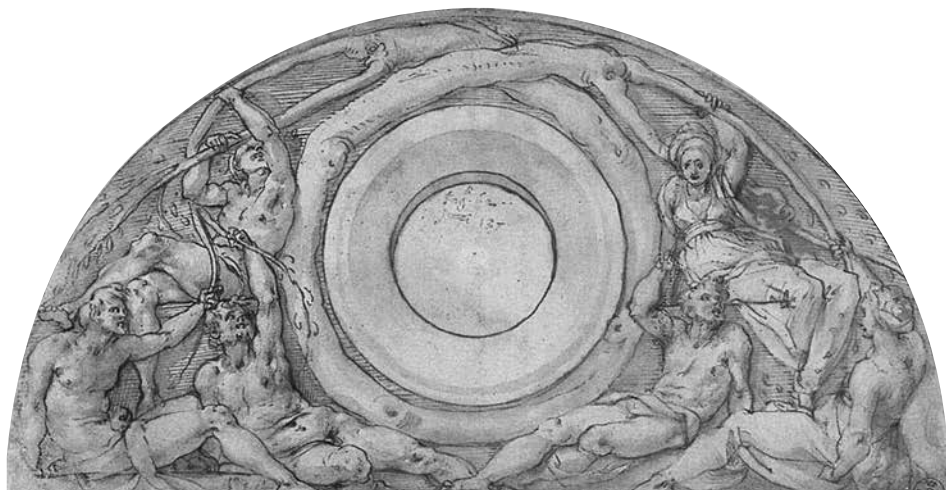
Но мастер не пошел дальше в этом направлении. Обе великие *pale* остались хрустально-лучезарным — сияющим и скорбным одновременно — островом в его наследии, на его творческом и жизненном поприще, подобно еще одному шедевру, также положившему начало новой, смело намеченной и оставленной им дороге. Знаменитая люнета на вилле в Поджо а Кайано, созданная Понтормо по заказу, полученному от Льва X (Джованни Медичи) и кардинала Джулио Медичи в 1520 году в цикле росписей, по предварительному замыслу аллегорически воспевающих возвращение власти правящего семейства во Флоренцию, а вместе с ним и «золотого века», интерпретируется Ипполитовым прежде всего с точки зрения защиты художника от возможных упреков в верноподданничестве по отношению к «тиранам». Позиция странная, анахронистическая, побуждающая проверять на искренность и моральную безупречность все заказные работы мастеров прошлого, к которым подобные критерии в принципе неприложимы. Утверждение, что придворности во фреске Понтормо никак не больше, а даже меньше, чем в «Буколиках» Вергилия (с. 69), тем более удивляет, что этого в композиции Понтормо попросту вообще нет, как нет в ней никакого Вертумна и никакой Помоны, о которых пишет Вазари, а Ипполитов осторожно замечает, что их «с точностью выделить во фреске невозможно» (там же).

Доверившись непосредственному зрению, комментатор справедливо замечает, что современный зритель видит все то же, что и во времена Медичи: «...группу одетых и раздетых селян, присевших отдохнуть у низкой каменной стены, типичной для итальянских вилл. Пространство обозначено скупо: лишь голубое небо, условно затканное узором древесных ветвей и листьев, да стена с подножием — отвлеченно-идеальное смешано с острохарактерным. Обнаженные мальчики — вылитые античные амурчики, а рядом, тут же — взъерошенная собака, забредшая с флорентийской улицы. В том, что изображены селяне, нет сомнений, но нет сомнений и в том, что изображены боги, — единство, построенное на противоречии и растворенное в простом, но очень точном ритме композиции. Строгая симметричность легка и ненавязчива, поза каждой фигуры естественна и непринужденна — великая и чистая вариация на тему античности, а не неуклюжий, грузящий сознание аллегоризм. При всем геометрическом рационализме фреска Понтормо передает настроение античного *l'apres-midi*, послеполуденного отдыха, со свободой не меньшей, чем у Дебюсси с Нижинским» (с. 69–70).

Анализ очень изящный, но вряд ли адекватный. Никаких прямых указаний на античность, внятных для зрителей того времени, в росписи нет. Исследователи видят в ней «краски тосканской осени», у старика и юноши — корзины для сбора плодов, молодые женщины по-крестьянски босоноги, но в ярких нарядных платьях — осенний праздник урожая? — у одной из них инструмент для подрезания плодовых деревьев. Ситуация отдыха на подножии каменной стены — типичной не только для вилл, но и для изгородей сельских угодий, — читается с очевидностью, но почему *l'apres-midi* именно античный, а не итальянский, современный художнику? Светлая, отрешенная рассеянность чувств, ленивая замедленность и непринужденность движений (ничего от вакхического неистовства Нижинского), естественность даже в состоянии неподвижности и покоя. Обнаженные фигуры мальчиков, играющих с ветвями зелени, за исключением двух верхних малышей с картушами, не похожи на «путтов», больше на голую деревенскую ребятню, которая крутится вокруг взрослых в поисках нехитрых развлечений. «Острохарактерное» не ощущается именно в своей остроте: оно смягчено и опоэтизировано общей атмосферой *dolce far niente*, веющим надо всем — над людьми и пейзажем — духом сельского полдня.

Сохранившийся рисунок — первый эскиз к росписи люнетов виллы Медичи в Поджо а Кайано (1519, Флоренция, Уффици) — демонстрирует исходные черты замысла: центральное окно, охваченное с двух сторон по кругу стволами деревьев, странно чувственными в своей органической телесности; контрастирующие с ними острые ветви с редкой листвой пронизывают и сетью охватывают сверху группы полулежащих, сидящих и стоящих одетых и обнаженных мужских и женских фигур, целиком заполняющих левый и правый углы люнетов, не оставляя ни малейшего свободного пространства, уподобляясь рельефу, насыщенному обилием сложно пересекающихся, сплетающихся человеческих форм. (Ил. 10.) Связь этого замысла с росписями парусов Сикстины (с «Медным змием») очевидна. Во втором варианте композиция предстает более разреженной, появляется свободное пространство, мотив стены, сидящих и стоящих фигур — на ней и возле нее, под ней (1519, Флоренция, Уффици), — более близких к мотивам люнетов и распалубок Сикстинского плафона. (Ил. 11.)

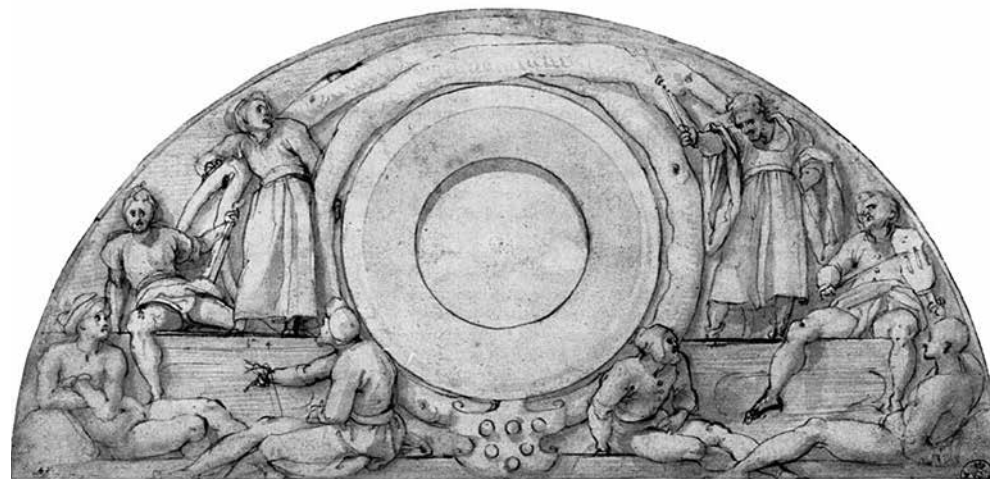
В законченном решении эта связь — в мотиве сопребывания в едином ограниченном пространстве по-разному сидящих и лежащих, молчаливо бездействующих, пластичных фигур, охваченных общим



10. Якопо да Понтормо. Первый эскиз к росписи люнеты на вилле Медичи в Поджо а Кайано. 1519  
Бумага, тушь, красный мел. 18,5 × 38,1  
Уффици, Флоренция

настроением — также присутствует, но уже в виде воспоминания, которое едва брезжит также и в отдаленном родстве обнаженных мальчиков, сгибающихся сквозящие на светлом фоне неба зеленые ветви, с мощной героикой микеланджеловских иньюди, поддерживающих тяжелые гирлянды с дубовой листвой и желудями — эмблемами папы Юлия II. Иначе говоря, откровенно микеланджеловский по духу изначальный замысел был оставлен художником. Ради чего?

Утверждение Ипполитова об отсутствии сомнения в том, что «изображены селяне», заслуживает поддержки. Сельская тема была известна уже в эпоху Средневековья, в частности, как элемент народно-карнавальная стихии, связанный с образом перевернутого мира и наделенный гротескной характерностью. Итальянское Возрождение в созданном им новом литературном жанре новеллы (*novella* — новость) индивидуализирует образ крестьянина и вместе с тем типизирует его уже не на масочных, а на гуманистических основаниях: в «Декамероне» Боккаччо крестьянин может быть простодушным и невежественным до тупости (*idiot*), а может оказаться умным, понимающим и более



11. Якопо да Понтормо. Второй эскиз к росписи люнеты на вилле Медичи в Поджо а Кайано. 1519  
Бумага, тушь, черный мел. 19,8 × 38  
Уффици, Флоренция

того — ловким и хитрым пройдохой. Вслед за Боккаччо эту линию продолжают Саккетти, Банделло. XV век ознаменован также перенесением сельской темы в лирическую стихию, дополненную формирующимся чувством природы и пейзажными мотивами («Ненча ди Барберино» Лоренцо Великолепного, 1476).

В изобразительном искусстве решению Понтормо предшествует не только роспись Амброджо Лоренцетти в Палаццо Пубблико в Сиене, демонстрирующая «Последствия Доброго Правления» (1337–1339) с панорамой распаханых до горизонта виноградников и полей, с картиной сельского труда (молотьба, жизнь на ферме), но и хронологически более близкая роспись «Работы на винограднике» — мотив в характеристике месяца «марта» во фресковом цикле Франческо Коссы и Эрколе деи Роберти в Палаццо Скифанойя в Ферраре (1469–1471). Под нидерландским влиянием появляются в живописи итальянских мастеров яркие простонародные образы с очевидным крестьянским отпечатком («Поклонение пастухов» Д. Гирландайо в капелле Сассетти церкви Санта Тринита во Флоренции), еще не затронутые развившейся вскоре

антиквизированной — в духе распространившегося увлечения петраркизмом — пасторальной интерпретацией персонажей. Той, что заметна в мотивах творчества Джорджоне и его последователей.

В «образцовом сочинении пасторального жанра»<sup>10</sup> романе «Аркадия» (1480–1502) Саннадзаро обволакивает сельские мотивы мечтательно-поэтическим духом гуманистической утопии, в рамках формирующегося жанра эстетически рафинированной идиллии, воспевающей жизнь на лоне природы и в гармоническом союзе с ней в контексте активно развивающейся культуры загородной виллы, представляющей в двух модификациях. Одна — это *villa suburban*, воспетая Альберти, опиравшимся на вновь обнаруженный список трактата Витрувия и увлекавшим современников ценностями просвещенного досуга в окружении природных красот, поддержанных сложением в это же время принципов ренессансного сада<sup>11</sup>. Вторая — *villa rustica*, более демократичная и отмеченная новым интересом к проблемам сельского хозяйства и связанного с ними нового знания — к *agricoltura*.

Это не исключает параллельно существующей традиции флорентийской шутильной поэзии — Луиджи Пульчи, Доменико ди Джованни Буркьелло. В их ряду также и Франческо Берни, автор многочисленных бурлескных стихов, а также написанных на диалекте двух крестьянских фарсов «Катарина» и «Молящцы». В 1531 году Берни, как отмечает М. Л. Андреев, на чистом тосканском языке переделал «Влюбленного Роланда» Маттео Боярдо, дополнив его моментами собственной биографии, злободневной критикой, пародией на петраркизм. Поэт писал стихи (*capitoli*), полемически посвященные простым обиходным вещам: угри, персики, устрицы и прочее становятся объектами его поэтического вдохновения. Комический эффект достигается за счет несоответствия ничтожности предмета возвышенному тону речи с цитатами из Вергилия, Проперция и так далее. В таком же стиле описывается и «ужасная» ночь, проведенная поэтом в сельском доме, где он мучается от укусов клопов, ему мешает плач ребенка, ругань старухи, шелест крыльев сов и летучих мышей. При этом он взывает к Аполлону, сравнивает клопов с наступающим войском Ксеркса и тому подобное. Присутствие иронии отмечается в это время не только в шутильной поэзии, но и в эпичес-

10 Баткин Л. М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. С. 291.

11 См.: Козлова С. Приют нимф и полубогов. Сады Италии эпохи Ренессанса. М.: Галарт, 2017.

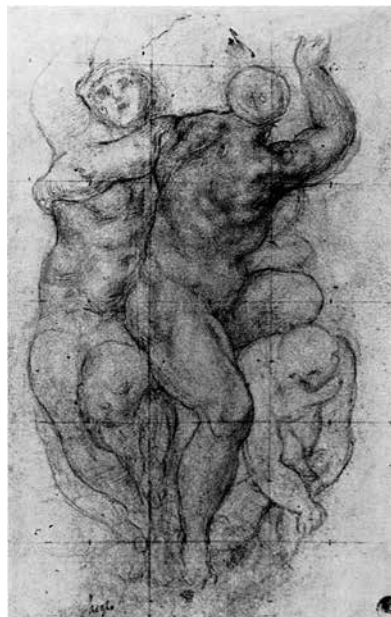
кой — в «Неистовом Орландо» (1515) Лудовико Ариосто, великого поэта, родившегося в один год с Микеланджело и старшего современника Понтормо. Разными способами и многократно в ткани создаваемого им романтически приподнятого повествования о рыцарских подвигах времен Крестовых походов, автор дает понять читателю, что поединки, сражения, проливаемая героями кровь и любовные муки — все это не вполне всерьез, что это род причудливой и захватывающей игры, где находится место и для экзотических пейзажей, и для пасторальных и сельских сцен. Так, принцесса Анжелика, предмет страсти не только главного героя, но и многих других рыцарей, в конце концов, как отмечает Франческо де Санктис, «выходит замуж за пехотинца» — находит счастье со своим Медоро под крышей крестьянской хижинки.

Пастушеская тема в итальянской литературе XVI века заметно тускнеет в драматических пасторалях Баттисты Гварини («Верный пастух», ок. 1583) и Торквато Тассо («Аминта», 1573). Наряду с этим возникают произведения, где сельская тематика предстает в более низком регистре — как шутильная, бурлескная, окрашенная иронией, — что побуждает исследователей говорить о тенденции к расщеплению ренессансной гуманистической культуры на аристократическую, формально и духовно утонченную, элитарную и прямо придворную линию, с одной стороны, и более демократичную, народную, с другой. «Показательно в этом смысле, — пишет Б. Р. Виппер, — основание в 1540 году Флорентинской академии, главными деятелями которой были сапожник Джелли и аптекарь Граццини, а основной задачей — «популяризация научных знаний на родном языке»<sup>12</sup>. Движение за права национального языка охватило и другие страны Европы: Францию, Нидерланды. Характерно, что в этом контексте, как отмечает ученый, «в творчестве всех передовых выдающихся мыслителей и художников XVI века» проходит также идея «защиты народа»<sup>13</sup>. Стоит отметить, что в более новых публикациях<sup>14</sup> биографические статьи, посвященные творчеству и деятельности Джелли и Граццини, указаний на подобные стороны их вклада не содержат: идея защиты народа, как и само это понятие — «народ» — сейчас заметно вышли из моды, уступив место проблеме

12 Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. (1520–1590) ... С. 9.

13 Там же.

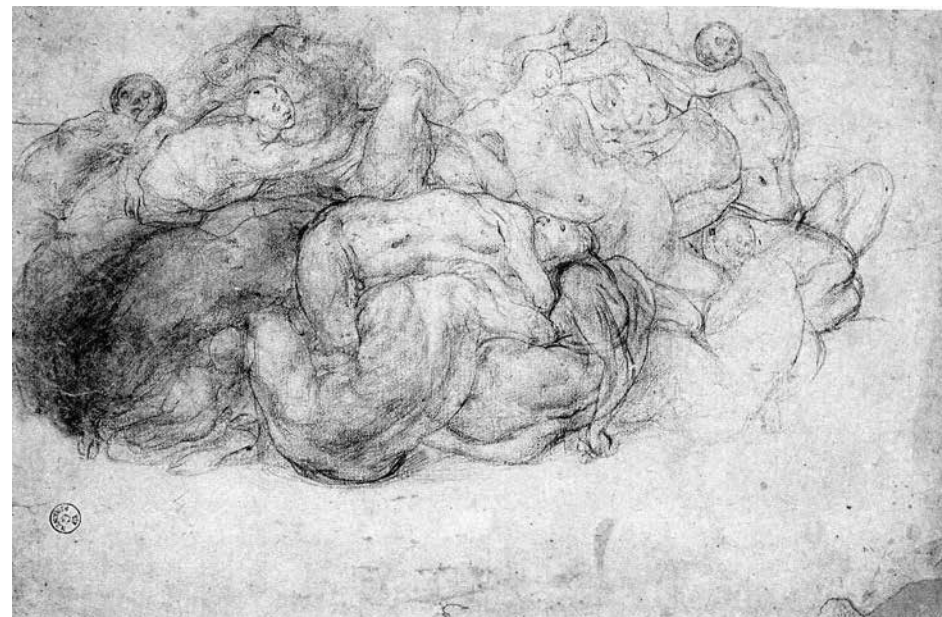
14 См., например: Культура Возрождения. Энциклопедия/Под ред. Н. В. Ревякиной и др. Т. I. М.: РОССПЕН, 2007.



12. Якопо да Понтормо. *Воскресение из мертвых*. 1550–1556  
Рисунок к росписи в церкви Сан Лоренцо во Флоренции  
Черный мел. Уффици, Флоренция

интеллектуалов, пребывающих в условиях тирании. В то же время возрастание роли народной среды и народного колорита в творчестве Якопо Бассано, автора «Сельской идиллии» из Музея Тиссен-Борнемиса в Мадриде, или в росписях Тинторетто в Скуола ди Сан Рокко в Венеции отрицать невозможно.

В люнете Понтормо нет, однако, признаков пасторального и антикизированного решения темы, даже об идиллии как жанре вряд ли можно сказать с уверенностью: лиризму или поэтической игре противостоит здесь спокойная естественность интонации и особая первозданная серьезность подачи зрителю свободного от мифологических опосредований мотива реальной народной жизни. Смелость сделанного шага, видимо, устрасила самого творца: развить тему и распространить ее на всю роспись зала медичейской виллы в Поджо а Кайано он не ре-



13. Якопо да Понтормо. *Потол*. 1550–1556  
Рисунок к росписи в церкви Сан Лоренцо во Флоренции  
Черный мел. Уффици, Флоренция

шился, и тем самым не осуществился в искусстве Понтормо радикальный прорыв по направлению к циклу «Времена года» Брейгеля (1565) и к основаниям искусства Нового времени, чего так желал Ипполитов.

Далее на повестке дня оказались уже упоминавшиеся заказы на росписи в Кареджи, Кастелло и Сан Лоренцо, представлявшие собой многосоставные по форме и содержанию монументальные комплексы. Характер каждой из поставленных задач позволяет с уверенностью ответить на вопрос о том, что искал поздний Понтормо в творчестве позднего Микеланджело: новой экспрессивной выразительности, проникнутой открытым трагизмом, но главным образом мироохватного величия, титанического масштаба — то есть *большой манеры*, синтетической, превосходящей объем и меру алтарного образа. Однако задача оказалась непосильной. Мастер надорвался физически и морально. Дневниковые

страницы «Моей книги» свидетельствуют о телесных страданиях, а усталые и скупые ремарки касательно ежедневной порции проделанной работы на лесах Сан Лоренцо и беглые почеркушки на полях дневниковых записей, намекающие на абрисы и позы сплетающихся между собой безымянных тел, дают почувствовать атмосферу труда без вдохновения, превратившегося в многолетнюю рутину. (Ил. 12–13.)

Ситуация духовного и физического кризиса последних лет жизни Понтормо отражается не только в содержащихся в его дневнике указаниях на слабость, не позволяющую в тот или иной день отправиться на работу, или на страдания, заставляющие отказываться от ужина, а то и голодать весь следующий день. Она накладывает отпечаток и на отношение к мастеру близких ему людей. Так, в воскресенье, 22 марта 1556 года, к художнику зашли друзья — Бронзино, Даниелло и Оттавиано. Бронзино по обыкновению практически каждодневных совместных трапез в своем доме, «хотел, — вспоминает Понтормо, — чтобы я пошел обедать к нему» и, видимо, встретив отказ, «разволновался и сказал: “Кажется, будто Вас зовут в дом Вашего врага” — и позволил мне уйти» (с. 187). Эмоциональная реакция любимого ученика продиктована не обидой, а возможной причиной, по которой Понтормо решил на этот раз отказаться от привычного общества — из-за плохого самочувствия или тягостного душевного состояния, в обоих случаях требующих уединения и равно вызывающих тревогу у его более молодых сотоварищей. Чувство ответственности за больного старика, потребность опекать и поддерживать его трогательно проявились в эпизоде из «Моей книги», рассказанном Понтормо: «В День святого Петра утром и поздно вечером, — записывает он, — заходили Бронзино и Оттавиано, им открыл управляющий, задерживаться не стали, только спросили: “Как там Якопо?”; потом через два часа опять постучался Оттавиано, спрашивал про меня и сказал, что меня хотела видеть Алессандра, — мне это передал управляющий» (с. 184–185). Мастер слышит разговор посетителей с управляющим, а возможно, и видит их из окна, но не обнаруживает своего присутствия, не приглашает войти — оберегает момент своего одиночества, пребывания наедине с собой, в чем он нуждался всю свою жизнь, наделенный склонностью к меланхолическому раздумью и созерцательности. В этом «Как там Якопо?» задевающее душу искреннее участие, обеспокоенность, заставляющая трижды в день справляться о человеке, предстающем чем-то хрупким, беззащитным, лишенным опоры и зыбким, подобно пламени свечи, колеблющемуся на ветру.

В заключительных строках повествования Вазари, где он пишет, что Понтормо, «иной раз, отправившись на работу... настолько глубоко погружался в обдумывание того, что ему предстояло сделать, что часто ничего не делал целый день, проведенный им в раздумье» (с. 162), Ипполитов увидел образ меланхолии, грандиозным воплощением которого справедливо названа известная гравюра Дюрера *Melencolia I*, произведение, под знаком которого — замечает комментатор обсуждаемой книги — «развивалось отношение к творчеству всего Нового времени» (с. 162).

Представляется, однако, что созданный Дюрером образ мрачного крылатого гения, увенчанного ядовитыми цветками лютика, тяжело опустившегося на землю и исключающего всякую мысль о полете, принадлежит все же эпохе титанов Возрождения. Окруженный инструментами ручного и умственного труда, а также вещами-символами, ключами к миру интуиции и мистического прозрения, указывающими в своей совокупности на онтологическую невозможность для человека овладеть полнотой истины о мире, он — воплощенный образ трагедии ренессансной универсальной личности, исчерпания ее миростроительных идей и героических претензий. Ипполитов прав, из этого зерна растет неизбывная трагедия «фаустовской» души Нового времени, отныне не знающей удовлетворения. Но Якопо Понтормо, младшему неклассическому современнику классиков, при всей его замечательной одаренности и загнипнотизированности грандиозностью их свершений, подобный масштаб не по плечу. Он принадлежит другому миру, трагичность которого лишена величия и потому ближе к нам: его смятение и боль непрерывающейся нитью пронизывают столетие за столетием, и мы держим ее в своих руках.