**Культура Эпохи Высокого Возрождения и ее представители как светочи мировой культуры**

Под «северным Возрождением» принято подразумевать культуру XY-XYIстолетий в европейских странах,лежащих севернее Италии.

 Этот термин достаточно условен. Его применяют по аналогии с итальянским Возрождением,но если в Италии он имел прямой первоначальный смысл – возрождение традиций античной культуры, то в других странах, в сущности, ничего не «возрождалось»: там памятников и воспоминаний античной эпохи было немного. Искусство Нидерландов, Германии и Франции (главных очагов северного Возрождени\) в XYвеке развивалось как прямое продолжение готики, как ее внутренняя эволюция в сторону «мирского». Конец XYи XYIстолетие были для стран Европы временем громадных потрясений, самой динамичной и бурной эпохой их истории. Повсеместные религиозные войны, борьба с господством католической церкви – Реформация, переросшая в Германии в грандиозную Крестьянскую войну, революция в Нидерландах, драматический накал на исходе Столетней войны Франции и Англии, кровавые распри католиков и гугенотов во Франции. Казалось бы, климат эпохи мало благоприятствовал становлению ясных и величавых форм Высокого Ренессанса в искусстве. И действительно: готическая напряженность и лихорадочность в северном Возрождении не исчезают. Но,с другой стороны, распространяется гуманистическая образованность и усиливается притягательность итальянского искусства. Сплав итальянских влияний с самобытными готическими традициями составляет своеобразие стиля северного Возрождения.

 Главная же причина, почему термин «Возрождение» распространяется на всю европейскую культуру этого периода, и не толькоXYI, но отчасти и XYвека, заключается в общности внутренних тенденций культурного процесса. То есть - в повсеместном росте и становлении буржуазного гуманизма. В расшатывании феодального миросозерцания, в растущем самосознании личности.

 Проторенессанс в Италии длился примерно полтора столетия, Ранний Ренессанс – около столетия, Высокий Ренессанс – всего лет тридцать. Его окончание связывают с 1530 годом, трагическим рубежом, когда итальянские государства утратили свободу. Они стали добычей габсбургской монархии, что сопровождалось политической и религиозной реакцией внутри страны. Только Папская область сохранила независимость как резиденция «наместника бога», да Венеция еще долго оставалась самостоятельной, хотя и перестала быть прежней владычицей морей.

 Этот кризис подготовлялся уже давно. В сущности, вся первая треть XYIвека, то есть как раз период Высокого Ренессанса, была последней волевой вспышкой, последним усилием республиканских кругов отстоять независимость страны. Но Италия была обречена. Как некогда для греческих полисов, так теперь для итальянских городов наступил час расплаты за их демократическое прошлое, за сепаратизм, за преждевременность развития. Перед натиском больших могущественных монархий, сложившихся к этому времени в Европе, миниатюрные итальянские государства должны были капитулировать. Так рано и так бурно развившиеся в них новые социальные отношения не имели прочной базы, так как не основывались на промышленном, техническом перевороте,- их сила заключалась в международной торговле,а открытие Америки и новых торговых путей лишило их этого преимущества. Экономический же упадок вел к политическому порабощению. Но так же как когда-то, после политического упадка Греции, греческая культура покорила своих завоевателей и распространилась далеко за первоначальные свои пределы,- так и гуманистическая культура Италии стала всемирным достоянием как раз тогда, когда ее домашний очаг угасал. Искусство чинквеченто, увенчавшее ренессансную культуру, было уже не местным, а всемирным явлением. Никогда кватрочентистские художники не пользовались такой всесветной популярностью, как художники агонизирующей Италии XYIвека. И они ее действительно заслуживали.

 Хотя по времени культуры кватроченто и чинквеченто непосредственно соприкасались, между ними было отчетливое различие. Кватроченто – это анализ, поиски, находки, это свежее, сильное, но часто еще наивное, юношеское мироощущение. Чинквеченто – синтез, итог,умудренная зрелость, сосредоточенность на общем и главном, сменившая разбрасывающуюся любознательность Раннего Ренессанса. В искусстве чинквеченто, если брать его целиком, есть уже и ноты усталости и несколько пресной идеальности. «Рядовые» кватрочентисты, во всяком случае, интереснее, обаятельнее «рядовых» мастеров Высокого Ренессанса. Мы всегда предпочтем наивного и живого Паоло Учелло благообразному и уже почти академичному фра Бартоломео. Зато великие мастера чинквеченто не имеют себе соперников в XYстолетии, ибо весь опыт, все поиски предшественников сжаты у них в грандиозном обобщении.

 Достаточно только трех имен, чтобы понять значение среднеитальянской культуры Высокого Ренессанса: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело.

 Они были во всем несходны между собой, хотя судьбы их имели много общего: все трое сформировались в лоне флорентийской школы, а потом работали при дворах меценатов, главным образом ,пап, терпя и милости и капризы высокопоставленных заказчиков. Их пути часто перекрещивались, они выступали как соперники, относились друг к другу неприязненно, почти враждебно. У них были слишком разные художественные и человеческие индивидуальности, но в сознании потомков эти три вершины образуют единую горную цепь, олицетворяя главные ценности итальянского Возрождения – Интеллект, Гармонию, Мощь.

 К Леонардо да Винчи, может быть больше, чем ко всем другим деятелям Возрождения, подходит понятие homo universale. Этот необыкновенный человек все знал и все умел – все, что знало и умело его время; кроме того, он предугадывал многое, о чем в его время еще не помышляли.Так,он обдумывал конструкцию летательного аппарата и, как можно судить по его рисункам, пришел к идее геликоптера. Леонардо был живописцем, скульптором, архитектором, писателем, музыкантом, теоретиком искусства, военным инженером, изобретателем, математиком,анатомом и физиологом, ботаником ... Легче перечислить кем он не был. Причем в научных занятиях он оставался художником, так же как в искусстве оставался мыслителем и ученым.

 Легендарная слава Леонардо прожила столетия и до сих пор не только не померкла, но разгорается все ярче: открытия современной науки снова и снова подогревают интерес к его инженерным и научео-фантастическим рисункам, к его зашифрованным записям. Особо горячие головы даже находят в набросках Леонардо чуть ли не предвидение атомных взрывов. А живопись Леонардо да Винчи, в которой, как и во всех его трудах, есть что-то недосказанное и тем более волнующее воображение, снова и снова ставит перед ним самую великую загадку – о внутренних силах, таящихся в человеке. Известно мало произведений Леонардо, и не столько потому, что они погибали, сколько потому, что он и сам их обычно не завершал. Осталось всего несколько законченных и достовероных картин его кисти, сильно потемневших от времени, почти совсем разрушившаяся фреска «Тайная вечеря» в Милане и много рисунков и набросков – самое богатое их собрание в Виндзорской библиотеке. Эти рисунки пером, тушью и сангиной, некоторые очень тщательные, другие только набросанные, многие по нескольку на одном листе, иные вперемежку с записями, дают представление о колоссальном мире образов и идей, в котором жил великий художник. Здесь неисчислимые фигуры и головы в различных поворотах, прекрасные лица, уродливые лица, юношеские, старческие, лица спокойные и лица искаженные яростью, рисунки рук, ног, пухлые тельца младенцев, этюды женских причесок, драпировок, головных уборов, зарисовки растений и деревьев, целые ландшафты, сражающиеся воины, скачущие и вздыбившиеся лошади, головы лошадей, анатомические штудии, аллегории и фантазии - борьба дракона со львом, рыцаря с чудовищем и более странные и сложные: какие-то стихийные космические бедствия, хлынувшие потоки вод; здесь изображения гигантских пушек, машин, похожих на танки, водолазных скафандров, церквей, дворцов, архитектурные проекты и планы.

Переполненный замыслами, малой доли которых хватило бы на целую жизнь, Леонардо ограничивался тем, что намечал в эскизе, в наброске, в записи примерные пути решения той или иной задачи и предоставлял грядущим поколениям додумывать и доканчивать. Он был великий экспериментатор,его больше интересовал принцип, чем самое осуществление. Если же он задавался целью осуществить замысел от начала до конца, ему хотелось добиться такого предельного совершенства, что конец отодвигался все дальше и дальше, и он, истощаяя терпение заказчиков работал над одним произведением долгие годы.

 У него было много учеников, которые старательно ему подражали,- видимо, сила его гения порабощала,- и Леонардо часто поручал им выполнять работу по своим наброскам, а сам только проходился по их творениям кистью. Поэтому при малом количестве подлинных картин самого мастера сохранилось много «леонардесок» - произведений, прилежно и довольно внешне копирующих манеру Леонардо; однако отблеск его гения заметен то в общей концепции, то в отдельных частностях этих картин.

 Сам Леонардо учился у известного флорентийского скульптора, ювелира и живописца Андреа Вероккьо. Вероккьо был крупный художник, но ученик превзошел его еще в юные годы. По рассказу Вазари, молодой Леонардо написал голову белокурого ангела в картине Вероккьо «Крещение Христа». Эта голова так изящно-благородна, исполнена такой поэзии, что остальные персонажи картины не смотрятся рядом с ней, кажутся нескладными и тривиальными. Однако двор Медичи не оценил Леонардо, который был слишком ранней предтечей Высокого Ренессанса. Тогда еще в зените был стиль кватроченто, и шумным успехом во Флоренции пользовался Боттичелли, старший товарищ Леонардо, ни в чем на него не похожий.

 В 1482 году, когда Леонардо было тридцать лет, он покинул Флоренцию и надолго обосновался в Милане.В 1500 году, после завоевания Милана французами и падения Лодовико Моро, миланского тирана, который был покровителем Леонардо, снова вернулся во Флоренцию. Последние девятнадцать лет жизни он переезжал то в Рим, то опять во Флоренцию, то снова в Милан и в конце жизни переселился во Францию, где его с большим почетом принял король Франциск I. Надо признать, что Леонардо был довольно равнодушен к политическим распрям и не проявлял местного патриотизма. Он чувствовал себя гражданином мира, сознавал общечеловеческое значение своих трудов и хотел одного: иметь возможность ими заниматься,- поэтому охотно ехал туда, где ему эту возможность предоставляли.

 От миланского периода сохранились картина «Мадонна в гроте» и фреска «Тайная вечеря». Оба эти произведения эпохальны – целая художественная программа Высокого Возрождения, образцы ренессансной классики.

 «Мадонна в гроте» - большая картина, форматом напоминающая типичное ренессансное окно: прямоугольник, наверху закругленный. Это распространенный в ренессансной живописи формат. Ренессансная картина – действительно подобие, окно в мир. Мир, в нем открывающийся,- укрупненный,величавый, торжественный, более торжественный,чем настоящий,но столь же реальный, долженствующий поражать глаз своей реальностью, своим сходством с зеркальным отражением.»...Вы,живописцы, находите в поверхности плоских зеркал своего учителя, который учит вас светотени и сокращениям каждого предмета»,- писал Леонардо. Как усердно ни работали кватрочентисты над перспективой и объемом, у них еще не получалось подобие зеркала. У любого художника кватроченто есть сопоставление ближних и дальних пространственных зон, но нет их естественного перетекания. Фон замыкает картину. Как задник декорации, а первый план рельефом выступает на этом фоне; между ними – разрыв, единого пространства не чувствуется. Проверьте это, посмотрев еще раз на композиции Пьеро делла Франческа, Гирландайо, Блттичелли,- всюду будет то же самое.

 У Леонардо уже другое. Через его «окно» мы заглядываем в полутемный сталактитовый грот, где пространство развивается в глубину плавно, неощутимо перетекая из одного плана в другой, выводя к светлому выходу из пещеры. И группа из четырех фигур – Мария, маленький Христос, Иоанн Креститель и ангел – расположена не «на фоне» пещеры, а действительно внутри нее, как говорят «в среде», причем сама эта группа пространственна. Ощущается реальное расстояние, воздух между младенцем Христом, матерью и Крестителем,- сравните с группой Весны и Флоры у Боттичелли: как там стиснуты и «наложены» одна на другую фигуры.Вот где по-настоящему берет начало станковая живопись. Живопись, которая не покрывает плоскость, но «пробивает» в ней окно: не входит в пространственные отношения интерьера, но создает для себя свое собственное пространство, собственный мир, отдельное бытие.

 Мир «Мадонны в гроте» полон глубокого, таинственного очарования, свойственного только кисти Леонардо. Эти четыре существа, связанные между собой интимно-духовными узами, не смотрят друг на друга – они объединились вокруг чего-то невидимого, как будто находящегося в пустом пространстве между ними, На это невидимое направлен и указующий, длинный тонкий перст ангела,

 Есть какая-то неуловимость во внутренней концепции картины, и она ощущается тем острее, что исполнение с начала до конца рационалистично. Леонардо да Винчи был художником менее всего интуитивным,все,что он делал, он делал сознательно, с полным участием интеллекта.Но он едва ли не с умыслом набрасывал покров таинственности на содержание своих картин, как бы намекая на бездонность, неисчерпаемость того, что заложено в природе и человеке.

 «Тайная вечеря» особенно заставляет удивляться интеллектуальной силе художника, показывая, как тщательно он размышлял и над общей концепцией и над каждой деталью. Эту громадную фреску, где фигуры написаны в полтора раза больше натуральной величины, постигла трагическая участь; написанная маслом на стене,она начала разрушаться еще при жизни Леонардо – результат его неудачного технического эксперимента с красками. Теперь о ее деталях можно судить только с помощью многочисленных копий. Но копии в те времена были, собственно,не копиями, а довольно свободными вариациями подлинника, к тому же копировать Леонардо вообще очень трудно.

 «Мадонна в гроте» была образцом станкового решения композиции, а в «Тайной вечере» можно видеть пример мудрого понимания законов монументальной живописи, как они мыслились в эпоху Возрождения, то есть как органическая связь иллюзорного пространства фрески с реальным пространством интерьера (принцип иной, чем в средневековом искусстве, где роспись утверждала плоскость стены).

 «Тайная вечеря» написана на узкой стене большой продолговатой залы – трапезной монастыря Санта Мария делла Грацие. На противоположном конце залы помещался стол настоятеля монастыря, и это принято во внимание художником: композиция фрески, где тоже написан стол, параллельный стене, естественно связывался с интерьером и обстановкой. Пространство в «Тайной вечере» умышленно ограничено: перспективные линии продолжают перспективу трапезной, но не уводят далеко в глубину, а замыкаются написанной стеной с окнами,- таким образом,помещение, где находится фреска, кажется только слегка продолженным, но его простые прямые очертания зрительно не нарушены. Христос и его ученики сидят как бы в этой же трапезной, на некотором возвышении и в нише. А благодаря своим укрупненным размарам, они господствуют над пространством залы, притягивая к себе взгляд.

Христос только что произнес: «Один из вас предаст меня». Эти страшные, но спокойно сказанные слова потрясли апостолов: у каждого вырывается непроизвольное движение, жест. Двенадцать человек, двенадцать различных характеров, двенадцать различных реакций. «Тайную вечерю» изображали многие художники и до Леонардо, но никто не ставил такой сложной задачи – выразить единый смысл момента в многообразии психологических типов людей и их эмоциональных откликов. Апостолы энергично жестикулируют – характерная черта итальянцев,- кроме любимого ученика Христа юного Иоанна, который сложил руки с печальной покорностью и молча слушает,что ему говорит Петр. Иоанн один как будто уже раньше предчувствовал сказанное Христом и знает, что это неизбежно. Другие же ошеломлены и не верят. Движения молодых порывисты, реакции бурны,страрцы пытаются сначала осмыслить и обсудить услышанное. Каждый ищет сочуствия и отклика у соседа – этим оправдана симметричная, но выглядящая естественно разбивка на четыре группы, по трое в каждой. Только Иуда психологически изолирован, хотя формально находится в группе Иоанна и Петра. Он отшатнулся назад, тогда как все другие непроизвольно устремляются к центру – к Христу. Судорожное движение руки Иуды, его темный профиль выдают нечистую совесть. Но это передано без акцента – нужно вглядеться и вдуматься, чтобы понять.

 В жесте Христа – стоическое спокойствие и горечь: руки брошены на стол широким движением, одна – ладонью кверху. Говорили, что лицо Христа Леонардо так и не дописал, хотя работал над фреской шестнадцать лет.

 Он не докончил также конную статую – памятник Франческо Сфорца. Успел сделать большую, в натуральную величину, главную модель, но ее расстреляли из арбалетов французские солдаты, взяв Милан. Когда Леонардо после этого события вернулся во Флоренцию, там ему предложили написать в ратуше фреску на тему победы флорентийцев над миланцами,- по-видимому, не без желания уязвить и морально наказать вернувшегося эмигранта: ведь миланцы в течение восемнадцати лет были его друзьями. Однако Леонардо совершеннос покойно принял заказ. Он сделал большой картон «Битва при Ангиаре», который тоже не сохранился, известна только гравюра с него. Это бешеный клубок всадников и коней. Кто здесь победитель и кто побежденный? Кто флорентийцы, кто миланцы? Ничего не видно: только потерявшие разум и достоинство, опьяненные кровью, одержимые безумием схватки существа. Так ответил Леонардо своим заказчикам. Но они, видимо, не поняли тайной иронии: картон вызвал всеобщий восторг.

 Из произведений последнего двадцатилетия жизни Леонардо назовем знаменитую «Мону Лизу» («Джоконду»). Едва ли какой-нибудь другой портрет приковывал к себе на протяжении столетий, и особенно в последнее столетие, столь жадное внимание и вызывал столько комментариев. «Мона Лиза» породила различные легенды, ей приписывали колдовскую силу, ее похищали, подделывали, «разоблачали», ее нещадно профанировали, изображая на всевозможных рекламных этикетках. А между тем трудно представить себе произведение менее суетное. Пошлый шум, поднимаемый вокруг «Моны Лизы»,- комедийная изнанка популярности, а причина неувядающей популярности Джоконды – в ее всечеловечности. Это образ проникновенного, проницательного, вечно бодрствующего человеческого интеллекта: он принадлежит всем временам, локальные приметы времени в нем растворены и почти неощутимы, так же как в голубом «лунном» ландшафте, над которым царит Мона Лиза.

 Портрет этот бесконечное число раз копировали,и сейчас, проходя по залам Лувра, каждый день можно увидеть одного, двух, нескольких художниклв, углубившихся в это занятие. Но им, как правило, не удается достичь сходства, Всегда получается какое-то другое выражение лица, более элементарное, грубое,однозначное,чем в оригинале. Неуловимое выражение лица Джоконды, с ее пристальностью взора, где есть и чуть-чуть улыбки, и чуть-чуть иронии, и чуть-чуть чего-то еще,и еще,и еще, не поддается точному воспроизведению, так как складывается из великого множества светотеневых нюансов. «Сфумато» - нежная дымка светотени, которую так любил Леонардо, здесь творит чудеса, сообщая недвижному портрету внутреннюю жизнь, непрерывно протекающую во времени. Трпудно отделаться от впечатления, что Джоконда все время наблюдает за тем, что происходит кругом. И даже самое незначительное усилие или ослабление оттенков – в уголках губ, в глазных впадинах, в переходах от подбородка к щеке, которое может зависеть просто от освещения портрета,- меняет характер лица. Сравните несколько репродукций, даже хороших,- на каждой Джоконда будет выглядеть несколько по-иному. То она кажется старше, то моложе, то мягче, то холоднее, то насмешливее, то задумчивее.

 Это венец искусства Леонардо. Тихий луч человеческого разума светит и торжествует над жестокими гримассами жизни, над всевозможными «битвами при Ангиаре». Их много прошло перед глазами Леонардо. Он предвидел их и в будущем – и не ошибался. Но разум пересиливает безумие – Джоконда бодрствует.

 Среди художественных сокровищ галереи Уффици во Флоренции есть портрет необыкновенно красивого юноши в черном берете. Это явно автопортрет, судя по тому, как направлен взгляд; так смотрят, когда пишут себя в зеркале. Долгое время не сомневались, что это – подлинный автопортрет Рафаэля, теперь его авторство некоторыми оспаривается. Но как бы ни было, портрет превосходен: именно таким, вдохновенным, чутким и ясным, видится образ самого гармонического художника Высокого Возрождения – «Божественного Санцио».

 Он был на тридцать лет моложе Леонардо да Винчи, а умер почти одновременно с ним, прожив всего тридцать семь лет. Недолгая, но плодотворная и счастливая жизнь. Леонардо и Микеланджело, дожившие до старости, осуществили лишь некоторые из своих замыслов, и только немногие им удалось довести до конца, Рафаэль, умерший молодым, почти все свои начинания осуществил. Самое понятие незаконченности как-то не вяжется с характером его искусства – воплощением ясной соразмерности, строгой уравновешенности, чистоты стиля.

И в жизни Рафаэля, видимо, не было жестоких кризисов и изломов. Он развивался последовательно и плавно, усердно работая, внимательно усваивая опыт учителей, вдумчиво изучая античные памятники. В самой ранней юности он в совершенстве овладел манерой и техникой своего умбрийского учителя Перуджино, а впоследствии многое почерпнул у Леонардо и у Микеланджело, но все время шел своим, очень рано определившимся путем.

 Рафаэль, как истинный сын Возрождения, был если и не столь универсальным,ка Леонардо, то все же очень разносторонним художником; и архитектором и монументалистом, и мастером портрета, и мастером декора. Но доныне его знают больше всего как создателя дивных «Мадонн». Созерцая их, каждый раз как бы заново открывают для себя Рафаэля.

 Советским зрителям хорошо известны самое раннее и самое позднее произведения этого цикла – маленькая «Мадонна Конестабиле» в Эрмитаже и «Сикстинская мадонна» Дрезденской галереи. «Мадонну Конестабиле» Рафаэль написал в юности, и это действительно юное произведение – по редкостной чистоте, целомудренности настроения, по священнодейственной старательности работы,- но его никак нельзя назвать незрелым. Деликатная, тончайшая техника почти миниатюрной живописи, композиция, рисунок достойны гениального художника. Композиция вписана в круг, вернее, в полусферу, так ак Рафаэль строит композицию не только закругляющимися очертаниями, но и круглящимися объемами. Круглый формат «тондо» он и впоследствии особенно любил и часто к нему обращался. Обратим внимание на певучий мягкий абрис склоненной головы, плеч и рук мадонны. Рафаэль не ищет, как Боттичелли, изысканной трепетности линий и форм,- напротив , он преодолевает, обобщает прихотливую дробность форм натуры и приводит их к спокойному, величавому единству. У его мадонн всегда гладкие волосы, чистый овал лица, чистый девственный лоб, ниспадающее покрывало охватывает фигуру сверху донизу единым плавным контуром. Так и в «Мадонне Конестабиле». Вставленное в широкую золоченую раму, богато украшенную рельефными арабесками, маленькое тондо Рафаэля на этом фоне не только не теряется, но выступает во всем своем благородстве, как нежный чуть выпуклый опал на драгоценном перстне.

 Молодая мать и ее дитя бесконечно трогательны, но слишком простодушны. В них еще нет покоряющей глубины «Сикстинской мадонны», созданной художником через пятнадцать лет. Тогда Рафаэль стал иным: это уже не тот тихий «отрок, зажигающий свечи», каким может представиться воображению творец «Мадонны Конестабиле». К тому времени он был автором многих грандиозных композиций, обрел размах и маэстию кисти, стал знаменитостью. В его искусстве начинали возникать черты, предвещающие поздний Ренессанс и даже барокко – черты драматизма с налетом некоторой импозантности. Так как это мало было свойственно природе дарования Рафаэля, то произведения, где он отдал дань таким поискам как,например, «Преображение», не принадлежат к числу его лучших вещей, хортя именно они потом стали предметом восхищения и всяческого подражания для академистов. Может быть , что-то от этого есть и в «Сикстинской мадонне» - не чересчур ли эффектны взбитые облака, по которым она ступает? И не напоминает ли о театре отдернутый занавес? Но мы слишком любим «Сикстинскую мадонну», чтобы выискивать пятна на солнце. Такая, какая она есть, эта необычайная алтарная композиция давно уже вошла в сознание сотен тысяч людей как формула красоты. Такой мы ее безоговорочно принимаем – с ее коленопреклоненными Сикстом и изящной святой Варварой, с толстенькими задумчивыми ангелочками внизу и прзрачными херувимскими ликами вокруг богоматери. Кажется, иной эта картина и не может и не должна быть: тут есть какая-то непреложность совершенства, несмотря на некоторую странность сочитания всех ее компонентов, или как раз благодаря этой странности. Но более всего – благодаря поразительной одухотворенности матери и ребенка. В лице и взгляде младенца есть нечто недетское – прозорливое и глубокое, а в лице и взгляде матери – младенческая чистота. Если бы Рафаэль никогда ничего не написал, кроме этой кроткой, босой, круглолицей женщины, этой небесной странницы, закутанной в простой плащ и держащей в руках необыкновенного ребенка, он и тогда был бы величайшим художником.

 Но он написал еще очень много замечательного. С 1508 года он постоянно работал в Риме, главным образом при дворе папы Юлия IIи его преемника Льва Х, где исполнил большое количество монументальных работ. Из них самые выдающиеся – это росписи ватиканских станц – апартаментов папы. Здесь видно, на какой титанический размах был способен кроткий, лирический Рафаэль. Крупномасштабные композиции, населенные десятками фигур, покрывают все стены трех залов. В Станце делла Сеньятура – четыре фрески, посвященные богословию, философии, поэзии и правосудию. Это задумано, как идея синтеза христианской религии и античной культуры. Каждая фреска занимает целую стену; большие полукруглые арки, обрамляющие стены, как бы отражаются и продолжаются в композициях фресок, где тоже господствует мотив арок и полукружий. Достигнуто абсолютное согласие между архитектурным пространством и иллюзорным пространством росписей.

 Лучшая из фресок Станцы делла Сеньятура – «Афинская школа»: ее Рафаэль исполнил всю собственноручно. В ней художник воплотил представление ренессансных гуманистов о золотом времени античного гуманизма и,как всегда делали художники Возрождения, перенес эту идеальную утопию в современную среду. Под высокими сводами чисто ренессансной архитектуры, на ступеньках широкой лестницы он расположил непринужденными и выразительными группами афинских мудрецов и поэтов, занятых беседой или погруженных в ученые занятия и размышления. В центре,наверху лестницы,- Платон и Аристотель: сохраняя мудрое достоинство и дружелюбие, они ведут извечный, великий спор – старец Платон подъемлет перст к небу, молодой Аристотель указывает на землю Рафаэль ввел в это общество своих современников: в образе Платона предстает Леонардо да Винчи, сидящий на первом плане задумавшийся Гераклит напоминает Микеланджело, а справа, рядом с группой астрономов, Рафаэль изобразил самого себя.

 Говорят, что время – лучший судья: оно безошибочно отделяет хорошее от плохого и сохраняет в памяти народов лучшее. Но и среди этого лучшего каждая эпоха облюбовывает то, что ей созвучнее и ближе, таким образом, участь наследия великих художников продолжает меняться на протяжении веков. Их трех корифеев Высокого Возрождения Рафаэль долгое время был самым чтимым, все академии мира сделали его своим божеством. Это официальное поклонение заставило впоследствии противников классицизма охладеть к признанному кумиру. Начиная со второй половины XIXвека и в наши дни любовь к Рафаэлю уже не так сильна, как прежде: нас глубже захватывает Леонардо, Микеланджело, даже Боттичелли. Но нужно быть справедливым: Рафаэль – не тот благообразный, идеальный, благочестивый классик, каким его восприняли эпигоны. Он живой и земной. Это еще в 80-х годах прошлого века почувствовал молодой Врубель и был взволнован открытием: «Он глубоко реален. Святость навязана ему позднейшим сентиментализмом... Взгляни, например, на фигуру старика, несомого сыном, на фреске «Пожар в Борго» - сколько простоты и силы жизненной правды!» (Врубель М. Переписка. Л.-М.,1963,с.60). Многим из нас слава «Сикстинской мадонны» казалась преувеличенной, пока мы знали эту картину по репродукциям. Но вот она появилась сама – на выставке Дрезденской галереи в Москве. И скептические голоса умолкли, она покорила всех. Освобожденный от приторного лоска, наведенного эпигонами, Рафаэль встает перед нами в своем подлинном достоинстве.

И третья горная вершина Ренессанса – Микеланджело Буонарроти.Его долгая жизнь – жизнь Геркулеса, вереница подвигов, которые он совершал, скорбя и страдая, словно бы не по своей воле, а вынуждаемый своим гением. Ромен Роллан говорит:»Пусть тот, кто отрицает гений, кто не знает, что это такое, вспомнит Микеланджело. Вот человек, поистине одержимый гением. Гением,чужеродным его натуре, вторгшимся в него, как завоеватель, и державшим его в кабале» (Роллан Р. Собр.соч.в 14-ти т., т.2.М.,1954,с.82,).

 Микеланджело был ваятель, архитектор, живописец и поэт. Но более всего и во всем – ваятель; его фигуры, написанные на плафоне Сикстинской капеллы, можно принять за статуи, в его стихах, кажется, чувствуется резец скульптора. Скульптуру он ставил выше всех других искусств и был в этом, как и в другим, антагонистом Леонардо,считавшим царицей искусств и наук живопись.

 Одна из ранних работ Микеланджело – статуя Давида, высотой около пяти метров, поставленная на площади Синьории, возле Палаццо Веккьо, где находился правительственный центр Флоренции. Установка этой статуи имела особое политическое значение: в это время, в самом начале XYIвека, Флорентийская республика, изгнавшая своих внутренних тиранов, была исполнена решимости сопротивляться врагам, грозившим ей изнутри и извне. Хотели верить, что маленькая Флоренция может победить, как некогда юный мирный пастух Давид победил великого Голиафа. Здесь было где проявиться героическому складу дарования Микеланджело. Он изваял из единой мраморной глыбы (ранее уже испорченной неудачной обработкой) прекрасного в своем сдержанном гневе молодого гиганта. В наше время большинство скульпторов работают так: лепят глиняную модель в натуральную величину, доводя ее до законченности, потом мраморщик (реже сам скульптор) переводит ее с механической точностью в материал, то есть в мрамор или в другой камень. Или прямо с глиняной модели снимают гипсовый слепок. При таком способе работы пластический образ создается не ваянием, а лепкой,- не удолением материала, а прибавлением, наложением. Ваяние же в собственном смысле – это высекание путем откалывания и обтесывания камня; ваятель мысленным взором видит в каменной глыбе искомый облик и «прорубается» к нему в глубь камня, отсекая то, что не есть облик. Это тяжелый труд,- не говоря уже о большом физическом напряжении, он требует от скульптора безошибочности руки (неправильно отколотое уже нельзя снова приставить) и особой зоркости внутреннего видения. Так работал Микеланджело. В качестве предварительного этапа он делал рисунки и эскизы из воска, приблизительно намечая образ, а потом вступал в единоборство с мраморным блоком. В «высвобождении» образа из скрывающей его каменной оболочки Микеланджело видел сокровенную поэзию труда скульптора: в своих сонетах он часто толкует его в расширительном, символическом смысле, например: «Подобно тому, Мадонна, как в твердый горный камень воображение художника вкладывает живую фигуру, которую он извлекает оттуда, удаляя излишки камня, и там она выступает сильнее, где больше он удаляет камня,- так некие добрые стремления трепещущей души скрывает наша телесная оболочка под своей грубой, твердой, необработанной корой».

 Освобожденные от «оболочки», статуи Микеланджело хранят свою каменную природу. Они всегда отличаются монолитностью объема: Микеланджело говорил, что хороша та скульптура, которую можно скатить с горы и у нее не отколется ни одна часть. Почти нигде у его статуй нет свободно отведенных, отделенных от корпуса рук; бугры мускулов преувеличены, преувеличивается толщина шеи, уподобляемой могучему стволу, несущему голову; округлости бедер тяжелы и массивны, подчеркивается их глыбистость. Эти титаны, которых твердый горный камень одарил своими свойствами. Их движения сильны, страстны и вместе с тем как бы скованы; излюбленный Микеланджело мотив контрапоста – верхняя часть торса резко повернута. Совсем не похоже на то легкое, волнообразное движение, которое оживляет тела греческий статуй. Характерный поворот микеланджеловских фигур, скорее, мог бы напомнить о готическом изгибе, если бы не их могучая телесность. Движение фигуры в статуе «Победитель» сравнивали с движением языка пламени, возник даже термин «serpentinata» - змеевидное движение.

 Два главных скульптурных замысла проходят почти через всю творческую биографию Микеланджело: гробница папы Юлия IIи гробница Медичи. Юлий II, тщеславный и славолюбивый, сам заказал Микеланджело гробницу, желая, чтобы она превзошла великолепием все мавзолеи мира. Микеланджело, увлеченный, задумал колоссальное сооружение с десятками статуй; папа на первых порах его поддерживал, но строптивая независимость художника, требовавшего свободы действий, приводила к постоянным столкновениям. Микеланджело то изгоняли из Рима, то вновь призывали: отношения с капризным и вспыльчивым папой были трудными, кроме того, Юлий IIскоро охладел к проекту, ему сказали, что это дурная примета – готовить себе при жизни гробницу. Вместо этого он поручил Микеланджело расписать Сикстинскую капеллу, что тот и делал в продолжении четырех лет, в то самое время, когда Рафаэль расписывал Ватиканские станцы. После смерти Юлия II, в 1513 году, Микеланджело снова принялся за его гробницу, изменив первоначальный проект, но новый папа, Лев Х, происходивший из рода Медичи, ревновал к памяти своего предшественника и отвлекал художника другими заказами. Между тем наследники Юлия II, грозя судом, требовали от него окончания давнишней работы. «Я служил папам,- вспоминал на склоне жизни Микеланджело,- но только по принуждению». Он не мог сосредоточенно творить: ему приказывали, принуждали, грозили, отрывали от того,чем он успел увлечься. И,наконец,-самое горестное, наложившее печать безграничной скорби на героическое искусство Микеланджело:- осада и падение Флоренции, уничтожение республики, эпоха террора и инквизиции, годы страдальческого одиночества, проведенные в изгнании в Риме, где Микеланджело и умер в возрасте восьмидесяти девяти лет. Что же он осуществил? Мало по сравнению со своими замыслами, но колоссально много на весах истории искусства. Скажем о главном.

 По иронии судьбы, самым законченным из его трудов оказался не скульптурный, а живописный – роспись потолка Сикстинской капеллы. Хотя Микеланджело принял этот заказ, не считая себя живописцем,но, взявшись за работу, он загорелся творческой страстью и отдался ей целиком. Вместо того, чтобы покрыть потолок орнаментом и написать лишь фигуры между распалубками сводов, как предполагалось сначала, он всю середину потолка заполнил сюжетными композициями, окружил каждую более крупными по масштабу фигурами обнаженных юношей, между распалубками поместил еще более крупные фигуры пророков и сивилл и еще фигуры и группы в треугольниках распалубок и в полукруглых люнетах над окнами. Чтобы все это скопище фигур было архитектонически упорядоченным и пространственно организованным, Микеланджело не только использовал реальные архитектурные членения сводов, но еще написал и дополнительные: он изобразил кистью выступающие карнизы, пилястры с фигурами путти, арки и цоколи. Вся эта иллюзорная сильно моделированная светотенью архитектурная декорация снизу кажется настоящей, а пророки и юноши, помещенные в иллюзорных нишах и на цоколях,- объемными. В общей сложности несколько сот фигур написано на пространстве в 600 квадратных метров: целый народ, целое поколение титанов, где есть и старики, и юные, и женщины, и младенцы. В фигурах пророков, сивилл и юношей Микеланджело развернул своего рода энциклопедию пластики, неистощимое разнообразие контрапостов и ракурсов. Это нечто вроде завещания всем будущим скульпторам.

Где еще в мировом искусстве можно встретить таких могучих телом и духом, таких яростно вдохновенных мужчин и женщин, как пророки и сивиллы Микеланджело? Он никогда не изображал слабых людей, у него и старики и женщины, и умирающие, и отчаявшиеся – всегда мощны. Кумскую сивиллу он изобразил престарелой; казалось бы, как можно выразить силу в образе старухи? А это один из самых мощных образов Сикстинской капеллы.

 Среди ее сюжетных росписей наибольшей славой пользуется «Сотворение Адама». Бездонно глубок внутренний смысл этой лаконичной композиции: она остается вечным символом созидания, одухотворения. Творящая сила,бог-демиург, не останавливаясь в своем вихревом полете, протягивает руку и едва касается протянутой навстречу, еще инертной руки Адама; мы воочию видим, как оживает тело Адама, как просыпаются дремлющие силы жизни.

Работая в Сикстинской капелле, Микеланджело, этот физически далеко не сильный, подверженный недугам, одержимый постоянными душевными смутами человек, сам совершил беспримерный подвиг. Он отказался от помощников и всю работу выполнил один. Ему приходилось писать,стоя на лесах и запрокидывая голову, так что краска капала ему на лицо,- и так изо дня в день несколько лет. Он собственноручно создал все эти прекраснейшие тела, всюэту громадную, невероятно сложную роспись, а его собственное тело по окончании оказалось обезображенным: корпус выгнулся, грудь впала, вырос зоб, долгое время он не мог смотреть прямо перед собой и,читая, должен был поднимать высоко над головой книгу.

 Уже в старости Микеланджело было вновь суждено вернуться к росписям Сикстинской капеллы: на этот раз он написал на стене «Страшный суд». Здесь уже нет ясной архитектоники. Лавина нагих тел рушится в бездну. Среди них много портретных лиц. Это возмездие, крушение ренессансной гордыни. Те люди, которые в «Афинской школе» Рафаэля так возвышенно и достойно беседовали о возвышенных и достойных вещах, теперь низвергаются в мучительный хаос. Вызывает содрогание скорчившаяся атлетическая фигура человека, который прикрыл рукой один глаз, а другой глаз смотрит с выражением безумного ужаса. Но Микеланджело верен себе: гибнущие люди прекрасны, и сам Христом воплощен в любимом его облике молодого мускулистого гиганта.

 От работы над гробницей Юлия IIостались статуи грозного карающего пророка Моисея и пленников.Из этих последних, две вполне закончены, они носят названия «Скованный пленник» и «Умирающий пленник». Медленно обходя, спереди и с боков, фигуру «Скованного пленника» ,следя за меняющимися пластическими аспектами, зритель видит все стадии героического и напрасного усилия разорвать путы. То предельное напряжение,то резинъяция,то новое отчаянное усилие. «Умирающий пленник» не рвет свои узы: закинув за голову руки и склоня голову к плечу,он погружается в состояние, одинаково похожее и на смерть и на сон – благодетельное освобождение от мук.

 Сохранилось еще четыре фигуры «Пленников» - незаконченные. В одной из них незаконченность,может быть, умышленная – это так называемый «Пробуждающийся пленник». Его фигура не вполне выделилась из каменного блока и хочет из него вырваться. Напрягшаяся грудная клетка уже на свободе, но часть головы, руки, ноги вязнут в обволакивающей каменной массе. Это образ «высвобождения» облика из камня, живого духа из косной материи. Многие скульпторы потом сознательно использовали подобный символико-пластичный мотив, его любил и часто разрабатывал Роден. Должны ли были «Пленники» олицетворять итальянские города, порабощенные французами, или это аллегории искусства, покровителями которых считал себя Юлий II? Сам Микеланджело не придавал большого значения точному смыслу аллегорий. Для него пластика человеческого тела, его движения и контрапосты сами по себе были исполнены внутреннего содержания, широкого и емкого. Как говорил о Микеланджело Франсуа Милле, он был «способен воплотить все добро и зло человечества в одной-единственной фигуре».

 Так же не поддаются однозначному толкованию скульптуры капеллы Медичи, законченной уже в 30-х годах. Это «Ночь» и «День», «Утро» и «Вечер» - они полулежат попарно на саркофагах под портретными статуями Джулианог и Лоренцо Медичи, находящимися в нишах. Крышки саркофагов покаты , и положение фигур кажется непрочным, кажется, что они и в дремоте чувствуют ненадежность своего ложа,бессознательно ища опору для ног (а ноги скользят), пытаясь напрячь расслабленные сном мускулы. Эти могучие тела одолевает тягостная истома, они словно отравлены. Медленное, неохотное пробуждение, тревожно-безрадостное бодрствование, засыпание,цепенящее члены, и сон – тяжелый, но все же приносящий забвение. «Ночь» в образе женщины, которая спит, опираясь локтем на согнутую ногу и поддерживая рукой низко опущенную голову,- самая пластически выразительная и прекрасная из четырех статуй. Ей посвящали стихи. И Микеланджело в ответ на чей-то довольно банальный мадригал,где говорилось, что этот одушевленный камень готов проснуться, ответил четверостишием, ставшим не менее знаменитым, чем сама статуя:

 Отрадно спать, отрадней камнем быть.

 О, в этот век, преступный и постыдный,

 Не жить, не чувствовать – удел завидный.

 Прошу, молчи,не смей меня будить.

 Когда за много лет до тогоМикеланджело начинал работу над фасадом церкви Сан Лоренцо (Капелла Медичи – пристройка к ней), ему хотелось сделать этот фасад «зеркалом Флоренции». Замысел остался неосуществленным. Зато теперь, наполнив усыпальницу Медичи образами тревожных, бесцельных порывов, мрачной покорности и покорного отчаяния, он сделал ее зеркалом Италии. Это образ Италии, уходящей в ночь. Но она остается царственно-прекрасной.

Микеланджело-художник до последнего вздоха боготворил человеческую красоту. И ему чудилось в ней нечто грозное, роковое – высший предел на границе небытия. «После многолетних исканий и уже приближаясь к смерти, мудрый художник приходит к воплощению в твердом горном камне наиболее совершенной идеи живого образа. Потому что высокое и редкое находишь всегда поздно и длится оно недолго.Точно так же и природа, когда она, блуждая в веках от одного лика к другому, достигает в твоем божественном лице высшего предела прекрасного, тем самым истощается,стареет и должна гибнуть.

 Поэтому наслаждение красотой соединено со страхом, питающим странной пищей великое к ней влечение. И я не могу ни сказать,ни помыслить, что при виде твоего облика так тяготит и возносит душу.Есть ли это сознание конца мира или великий восторг».

 Не всякому дано было так ощутить трагедию заката большой культурной эпохи, как Микеланджело. Наступившая в Италии феодально-католическая реакция через какое-то время стала буднями жизни, новые поколения художников уже не видели в ней особенной трагедии, а принимали ее как данность, как привычную обстановку – главным образом при дворах герцегов и королей – вероятно, и не замечая, какое роковое клеймо накладывает на них «преступный и постыдный» век, как мельчит и искажает таланты.

 Как ни красивы и внушительны ренессансные палаццо и храмы, как ни блистательна деятельность зодчих Высокого Возрождения – Браманте и Палладио,- архитектура в эту эпоху переставала быть дирижером оркестра искусств. Произошло некое перемещение акцентов. Живопись, завоевав собственное иллюзорное пространство, встала на путь независимости от архитектуры. Она еще оставалась по преимуществу монументальной, то есть связанной со стеной. Но теперь она уже диктует архитектуре свою волю. Архитектура начинает сама подражать изобразитыльным искусствам, жертвуя своей конструктивностью, можно сказать, своей тектонической правдивостью. Уже у Брунеллески элементы античного ордера – колонны, пилястры, карнизы, - которые в Греции были функциональными частями стоечнобалочной конструкции, используются в декоративных целях. А в зодчестве Высокого Возрождения декоративно-изобразительные тенденции развиваются в полной мере: появляется архитектура, «не выстроенная,а изображенная на стене», по выражению архитектора А.Бурова. Преобладает забота о красоте фасада, независимо от действительной тектоники. При этом фасад профилируется все более сочно, богато, все более выступающими формами, создающими живописную светотеневую игру; в постройках венецианского архитектора Якопо Сансовино стена превращается в сплошную архитектурную декорацию. Не останавливаются перед тем, чтобы чисто живописными средствами создавать иллюзорное пространство и интерьер. Браманте в миланской церкви Сан Сатиро написал на стене полукркглое углубление апсиды – на самом деле апсиды там нет. Живописец Мелоццо да Форли расписал несуществующий купол в церкви в Лоренто – на самом деле купола нет, роспись покрывает гладкую поверхность, но благодаря перспективным построениям и ракурсам создается иллюзия купола. Мантенья иллюзионистически изобрази «прорыв в небо» на потолке во дворце Гонзага. И Микеланджело, как мы видели, написал несуществующую архитектуру на плафоне Сикстинской капеллы.

 Настоящая же архитектура получалась у него далеко не такой совершенной, как скульптура и живопись, хотя и сюда он вкладывал всю мощь своего художественного темперамента. Микеланджело продолжил строительство собора св.Петра в Риме (над которым работали ранее Браманте и Сангалло), увенчав его грандиозным куполом. Импозантность этого замысла не искупает некоторой тяжеловесности ,несвойственной эпохам с подлинно развитым тектоническим чувством.

 Примерно такие же отношения, как с архитектурой, сложились у ренессансного изобразительного искусства с прикладным искусством. Художники Возрождения не порывали связей с ремеслами, в этом отношении они были прямыми наследниками средневековых мастеров, превосходя их в разносторонности и артистизме. Вероккьо,Боттичелли,да и большинство художников не только писали картины и фрески, но и расписывали сундуки (знаменитые итальянские «кассоне»), занимались ювелирным делом, исполняли рисунки для гобеленов. Прикладное искусство процветало: какой-нибудь фонарь над дверью, знамя с гербом, деревянная рама зеркала были полноценным художественным созданием. Венецианские изделия из филигранного стекла, расписные керамические блюда – верх искусства. Но на примере тех же майоликовых блюд (их богатая коллекция имеется в Эрмитаже) можно заметить, как изображение побеждает, подчиняет себе самый предмет. Не столько изображение украшает вещь, сколько сама вещь существует как бы для того, чтобы служить фоном росписи, причем ее собственная, рациональная структура все меньше принимается во внимание: страсть к передаче иллюзорного пространства проникает и сюда.И эти красивые блюда,как правило, уже не употребляли по прямому назначению: их вешали на стены как картины. Вот это,вероятно,показалось бы непонятным древним грекам, которые наливали масло,воду и вино в свои сосуды, как бы они ни были прекрасно расписаны.

 Подобные перемещения акцентов с созидательного, конструирующего начала на живописно-декоративное симптоматичны. Они предвещают в будущем – пока только в будущем! – определенное расхождение между искусством и повседневностью. Ведь архитектура, посуда,мебель и все прочие входит в структуру человеческой повседневности,обихода,быта. Когда живопись и скульптура живут с ними в тесном союзе,это значит,что искусство как таковое не противопоставляет себя повседневной жизни, существует внутри нее, а не параллельно с ней, только как отражающее ее зеркало. В ренессансной культуре союз,по-видимому,тесный: искусство вездесуще,оно проникает собой все,его даже слишком много на каждом шагу. Однако мир функциональных вещей начинает подчиняться миру изображений, приспосабливаться к нему, даже подделываться под него,а это значит,что по дальнейшей логике процесса архитектура и ремесла должны были постепенно утрачивать собственную художественную силу, неразрывно связанную с их целесообразностью и функциональностью. И действительно: чем дальше, тем больше они расслаивались на декоративную и функциональную сторону, причем в первой оставалось все меньше целесообразного, а во второй – все меньше художественного. А изобразительные искусства – живопись и скульптура – все больше культивировали свою собственную,нефункциональную специфику, но при этом все дальше уходили от прямого участия в повседневности. И в конце концов слишком далеко зашедшая «специфика» обескровила их самих,уподобив тем ангелочкам на средневековых картинах, у которых есть крылышки, но нет ног и потому они никак не могут опуститься на землю. Социальная сторона начавшегося процесса расхождения искусства с повседневной жизнью заключалась в том, что художники понемногу обособлялись в артистическую касту, что искусстсво из коллективного, массового творчества становилось делом особо одаренных индивидов. Это было одно из следствий растущего разделения труда. И отсюда вытекало еще то,что общий «средний» уровень художественной культуры после Ренессанса уже никогда не был таким равномерно высоким, как в прежние эпохи. Послеренессансное искусство знает отдельных гениальных художников, много талантов, еще больше умелых посредственностей и,наконец, в новейшее время – множество людей «около искусства». Общая художественная культура начинает походить на беспокойную, холмистую, изрытую поверхность, где высочайшие и высокие пики чередуются с ямами и болотами.

Что же касается эпохи Ренессанса,то,отдавая ей всю меру восторга и удивления, мы все же, вероятно, можем согласиться с одним из исследователей:»...этому возбужденному времени сильнейшего индивидуализма недостает той дисциплинирующей, сдержанной силы, которая создает все свои самые высокие достижения лишь в творчестве общем». (Кон-Винер.История стилей.М., 1936. с.137.)

**Список литературы**

Н.А.Дмитриева «Краткая история искусств»