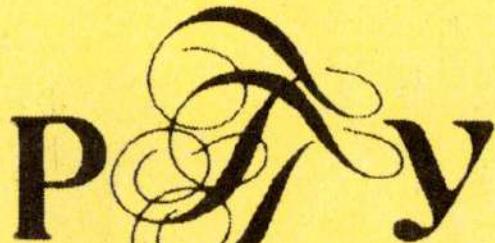


ЧТЕНИЯ ПО ИСТОРИИ
И ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

ВЫПУСК 42

И. Е. Данилова

Итальянские
впечатления



Ру

Российский государственный гуманитарный университет

Институт высших гуманитарных исследований

И.Е. Данилова

тузейческие годы мы были очень горд искусством чистых изображений. Это были «сороковые» работы, «пятьдесятые». В нетопленых аудиториях, уютно тепло, из Клерфакса на Десногорье. Николай Ильин, Илья Мельников, Василий Симонидрович Алисов часто вспоминали об устаревшем, показывали старые, чистые, чисто технические работы с тем, что сами когда-то видели в чистоте, в чистоте

Итальянские впечатления

Москва 2004

ББК 85.103(Ит)

Д 18

Итальянские впечатления / Ильинская Елена Николаевна

Монография / Ильинская Елена Николаевна

Данилова И.Е.

Итальянские впечатления. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2004.

52 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 42)

ISBN 5-7281-0770-2

Данилова И.Е.

Итальянские впечатления

Чтения по истории и теории культуры

Вып. 42

Российский государственный

гуманитарный университет

Издательство

Ильинская Елена Николаевна

Итальянские впечатления

Чтения по истории и теории культуры

Вып. 42

Российский государственный

гуманитарный университет

Издательство

Ильинская Елена Николаевна

Итальянские впечатления

Чтения по истории и теории культуры

Вып. 42

Российский государственный

гуманитарный университет

Издательство

ISBN 5-7281-0770-2

© Данилова И.Е., 2004

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2004

В студенческие годы мы благоговели перед искусством итальянского Возрождения. Это были «сороковые роковые», голодные, холодные годы. В нетопленых аудиториях, часто прямо на квартирах наших профессоров. Николай Ильич Романов, Виктор Никитич Лазарев, Михаил Владимирович Алпатов читали нам лекции об итальянском искусстве, показывали старые, черно-белые диапозитивы, рассказывали о том, что сами когда-то видели в Италии, которую, как тогда казалось, мы никогда не увидим. Потом я сама читала студентам лекции и показывала те же черно-белые диапозитивы. И даже не мечтала увидеть Италию. Но в 1961 году случилось чудо — или случайное совпадение обстоятельств. Меня вызвал ректор МВХПУ (б. Строгановское), где я тогда работала, и спросил, не соглашусь ли я поехать на пять месяцев в командировку в Италию. Легко представить мое изумление. Это была первая (или одна из первых) группа по обмену с Италией, в которую вошли четыре человека — все мужчины и члены партии, и нужна была, для объективности, одна женщина — беспартийная, замужняя, имеющая ребенка, носящая обручальное кольцо (!) и к тому же — искусствовед. Оказалось, что найти такую кандидатуру было не так просто. При этом все члены группы должны были считаться студентами старших курсов или, на худой конец, аспирантами (хотя я уже защитила к тому времени кандидатскую диссертацию и готовила докторскую). Естественно, я согласилась.

Когда мы приехали в Рим, оказалось, что итальянская сторона не знала, что с нами делать. Нас поселили в студенческом общежитии, выдали студенческие билеты и стипендию и предоставили нам полную свободу. Я воспользовалась этой свободой в полной мере — побывала более чем в пятидесяти городах от Турина до Неаполя, по-

смотрела все, что хотела и могла посмотреть. Порой мне казалось, что я хожу по собственным диапозитивам. По совету Михаила Владимира Алпатова вела подробные записи. Мои отношения с Михаилом Владимировичем из ученических перешли к тому времени в дружеские. Из Италии я регулярно писала ему о своих впечатлениях, получала от него письма. Результатом поездки стала книга об итальянской монументальной живописи Раннего Возрождения.

Потом я стала работать в Музее изобразительных искусств, много раз бывала в Италии и в деловых командировках и на научных конференциях. Старалась посмотреть что-то, чего не видела в первую поездку, чаще возвращалась к тому, что уже видела, пыталась сравнить, проверить свои впечатления. Однако впечатления первой поездки были самыми сильными и самыми непосредственными. Зато более поздние — более строгими, часто более драматичными. Изменился сам угол восприятия. Из всей массы записей я решила опустить те, которые имеют характер подробной фиксации на память и не содержат ни оценки, ни образного впечатления, ни общих размышлений об искусстве.

Рим. 1961

(Из писем родным)

28 ФЕВРАЛЯ

Доехала я хорошо, устроились мы тоже хорошо. Живу в отдельной, очень милой комнате, удобно и свободно. Постепенно начинаю осваиваться и с новой обстановкой, и с массой новых впечатлений, и с самим Римом. Нас поселили в студенческом городке недалеко от Понте Мильвио и пока ни с каким учебным заведением мы не связались. Впрочем, для меня это не так уж важно. Главное — я имею возможность смотреть и смотрю с утра до вечера. Встаю в 7.30, в 8 часов бегу через шоссе в другой корпус завтракать. Затем мы с Юрий (Ю.К.Золотов) уходим в музеи до 1.30. К сожалению, мы живем далеко от всех музеев и часть пути приходится ехать на автобусе. Нам дали документ на право бесплатного посещения всех национальных музеев (кроме городских, частных и Ватикана). Сикстинскую капеллу видела, она производит все-таки ошеломляющее впечатление и такое же впечатление произвел на меня сегодня Капитолий и форумы. Мы видели их вечером, в сумерках. Завтра с утра поедем еще раз и посмотрим внимательно... Три раза в неделю уроки итальянского языка. Как видите, уже установлен режим. Время заполнено до отказа.

6 МАРТА

Вопрос о возможности поездок по Италии пока еще очень неясен. Но я не спешу, еще много вещей, которые не успела посмотреть здесь в Риме. Живу в интернациональном городке, где говорят на всех языках мира, но главным образом на ломаном итальянском, который здесь в шутку называют языком «чивиса» (*civis* — название нашего общежития). Мой французский несколько раз меня выручал, но только в случаях общения с представителями министерства. В самом общежитии администрация говорит только по-итальянски — из педагогических соображений. В обиходе французский не пригоден, на нем никто не говорит, ни на улицах, ни в магазинах. По-итальянски я уже сравнительно хорошо понимаю, но говорить еще трудно, хотя приходится. <...> Ездили с Юрай во Фраскатти, осматривали две изумительных виллы с фонтанами, а потом, когда стемнело, бродили по городу по очень узким улочкам с развешенным бельем, среди праздничной толпы, потом, в крохотном погребке, на досках, положенных на две винные бочки, пили фраскатти — очень дешевое и очень вкусное вино, знаменитое во всей Италии.

Здесь все сложилось так, что ни к какому учебному заведению нас не прикрепили, и особенно и не стремятся это сделать. Меня это вполне устраивает, я совершенно свободно располагаю собой, мы всюду ездим с Золотовым. Он не поднимает головы от Бедекера, что меня вполне устраивает, так как я могу наслаждаться искусством, а он мне сообщает всякие полезные сведения, к тому же он хорошо ориентируется в городе. Видела уже очень много, хотя далеко еще не все. Сейчас писать о своих впечатлениях не хочется, слишком уж они свежи. Могу только сказать, что одно из самых сильных переживаний связано у меня, как это ни странно, с такими, казалось бы, засмотренными и надоевшими вещами, как Моисей Микеланджело, Сикстинская капелла, Тициан, Веронезе, форумы, Капитолий. Все это оказалось совсем новым, неожиданным и потрясающе прекрасным. Веронезе, который никогда не казался мне великим художником, трогает до слез...

20 МАРТА

У меня все хорошо... Никто ни с какими требованиями, встречами, разговорами, руководителями к нам не пристает, ничего от нас не требуют, никаких программ и отчетов. <...> Мы здесь выступаем в

качестве студентов... Что касается всяких льгот при посещении открытых и закрытых музеев, то администрация нашего общежития все это нам обеспечивает. С поездками пока все весьма не ясно. Не знаю, удастся ли съездить во Флоренцию и Венецию. Наши хозяева жмутся. Но зато предлагают нам туристическую поездку по собственному, нами составленному маршруту.

Сейчас досматриваю Рим и его окрестности. Была в Сполетто. Чудесный городок в Апеннинах, на северо-востоке от Рима. Сейчас там центр изучения средневекового искусства, город весь реставрирован и представляет собой нечто вроде заповедника средневековой архитектуры. Но самое изумительное — это дорога туда через горы. Я поняла, что все пейзажи в живописи Возрождения совсем не условны. В итальянском пейзаже все так и есть, они очень точно списывали с природы. Здесь действительно все видишь сверху, с отчетливым сопоставлением двух или трех планов, с отсутствием единой пространственной протяженности. И все эти горы очень пологие, издали похожие на холмы, высеченные из камня, и средневековые замки на них тоже такие же серо-коричневые — все как в картинах Мантеньи.

Италия в эти дни совсем особая, весенняя, почти голая, только оливы, пинии и кипарисы и цветущие лавры и миндаль. Зелени свежей еще нет, только немного травы (особенно за городом) да вечнозеленые деревья и кустарники. Поэтому пейзаж строгий, графичный.

Кроме Сполетто, была во Фраскатти и видела две знаменитые барочные виллы с водопадами и фонтанами. А вчера ездила в Тиволи. Это действительно очень красиво, особенно вилла д'Эсте, которую без конца писали все художники XVII века. В следующее воскресенье, вероятно, поеду с группой на автобусе в Черветри и Тарквинию смотреть этрусские гробницы. Думаю, что это будет очень интересно. Если эта поездка сорвется, поеду одна. В апреле попытаюсь съездить в Неаполь, Помпеи и Пестум, а в мае буду просить перевода во Флоренцию. Рим город на редкость неуютный. Проходной двор. Особен но отвратительны все эти кустоды и гиды, все эти продавцы сувениров и открыток, которые набрасываются как волки. Мы теперь уже просто молчим и делаем вид, что вообще не понимаем никакого языка. Они обычно начинают с английского, потом переходят на немецкий, французский а мы на все отвечаем *grazie*, *non capisco*. Тогда они, наконец, отстают. Это очень мешает смотреть. Вообще многое в Италии мне не нравится. Во-первых, здесь огромное количество монахов — и в черном одеянии и черных шляпах, и в белом, и в коричне-

вом (это францисканцы, они ходят круглый год в босоножках без чулок и с непокрытой головой), и в сером, и даже в ярко-красном. И такое же количество монахинь, тех же цветов. Они ездят на машинах, на мотоциклах, на велосипедах и играют в футбол в Ватикане. В церкви Санта Мария дель Пополо (здесь все церкви — действующие) в одном из приделов открыта выставка современного абстрактного искусства, на тему «Преисподня» (кстати, там выставлены картины Гуттузо и Карло Леви). У входа в церковь, рядом с расписанием месс, висят афиши кинофильмов, идущих в приходских кинотеатрах (такие здесь тоже есть), где демонстрируются картины сугубо светские. И так без конца. Кстати, Манцу я видела целый зал, и он меня разочаровал. Открыток с него, как вообще с современной скульптуры, не продают. Посылаю взамен Модильяни.

(БЕЗ ДАТЫ)

Погода пока что стоит чудесная, дождь был только один раз, да и то ночью. Многие фруктовые деревья цветут, на улицах продают множество цветов. Вчера ездили на автобусе в Сполетто — высоко в горы. Поразительное зрелище! С горы Монте Люко, где мы остановились на обед, видна почти вся Умбria. Вообще здесь сейчас самое чудесное время, в воздухе какая-то серебристо-голубая дымка и кругом в траве множество маргариток. В городе много цветущих деревьев желтой мимозы, а небо до того синее, что даже не верится, что оно настоящее. Особенно красивы здесь рынки — цветы, фрукты, всякие нарядные яркие вещи, шумно, очень оживленно. А деревья фруктовые здесь обмазывают не белым, а серо-голубым, и это тоже очень красиво: на холмах, на фоне темной зелени и рыжей травы — голые голубые деревья

Видела в Апеннинах один из самых грандиозных водопадов — «Мраморный». Он падает с огромной высоты и вокруг стоит облако серебряной пыли.

26 МАРТА

У меня все хорошо, но есть одно очень неприятное обстоятельство. Нам не только отказали во всяких командировках, но даже вообще не выпускают нас из Рима. По-видимому, знакомство с Флоренцией, Венецией и другими нужными мне городами ограничится только двухнедельной туристской поездкой, если в ней нам тоже не откажут. Ссылаются на то, что в условиях обмена точно не оговорено, в какие

города мы должны ехать, и ездят ли итальянские студенты в какие-нибудь города, кроме Москвы. Итальянское министерство иностранных дел запросило свое посольство в Москве, а наше посольство в Италии запросило министерство высшей школы в Москве. Ждут ответа. Но принимая во внимание темпы, он может прийти, когда мы уже вернемся обратно, то есть никакой работы я сделать не смогу.

Конечно, в Риме я видела очень много и еще много можно смотреть, но когда рядом Флоренция, Венеция и Равенна, сидеть здесь просто невыносимо. Все самое великолепное в Риме я посмотрела. Очень хочется вырваться из Рима на природу, но это очень трудно. Все окрестности застроены, как во всяком большом городе, и уже сейчас толпы туристов.

Недавно я поехала одна (вообще я теперь изучила Рим и предпочитаю ездить одна, тем более, что уже могу — правда, на очень ломаном, наверное, языке — но все-таки объясняться с итальянцами. Недавно даже около часа беседовала с одним преподавателем по-итальянски о своей преподавательской деятельности) на Аппиеву дорогу. Большая часть ее застроена и мне пришлось пройти около четырех километров, прежде чем я вырвалась, наконец, на природу. Правда, широкой панорамы уже нет. Стоит взобраться на холм и взглянуть вокруг, и сразу же натыкаешься на современные здания. Но сама дорога, заросшая кипарисами и пиниями, сохранилась. Все это было бы очень здорово, если бы не огромное количество машин (даже в будний день утром) и бумаги, и бутылок, и т. д. <...> Многое, что казалось таким прекрасным, разочаровывает, оскорбляет своей засижленностью туристами. Нужно сделать над собой усилие, чтобы отбросить всю эту шелуху.

(БЕЗ ДАТЫ) ...

Сегодня снова видела палаццо Фарнезе. После него ничего не хотелось смотреть и я поехала, в первый раз, на море. Видела Средиземное море. И хотя весь берег, на протяжении многих километров, застроен, огорожен, превращен в пляж — все-таки это очень волнительно. Песок здесь почему-то почти черный, сначала даже показалось, что это каменный уголь.

Сегодня Вербное Воскресение и весь Рим ходит с ветками оливы в руках (это вместо нашей вербы). У многих они позолоченные или посеребренные. Большинство женщин, отправляясь в церковь, покрывают голову черной кружевной вуалью. Это красиво.

...Что касается Рима, то это большой город (правда, гораздо меньше Москвы, его весь, из конца в конец, можно проехать на автобусе за один час, а при желании, даже пройти пешком), очень разношерстный, очень бесстильный и в целом безвкусный. Есть в нем поразительные куски старого Рима, с типичными узкими улицами, сырьими, холодными, где никогда не бывает солнца, с традиционным бельем, висящим поперек улиц в несколько рядов, с иконой Мадонны в стенной, с горящей лампадкой и цветами. Есть изумительные тихие площади с фонтаном посредине, со средневековыми церквами. Вообще — Рим средневековый. Я никогда раньше себе этого не представляла. Я не знала такого Рима. Здесь множество раннехристианских мозаик, мозаик византийских.

Есть Рим античный, но его воспринять трудно, здесь не сохранилось ансамблей. Все античные развалины (а их бездна, даже вместо фонтанов на улицах, у стен современных домов, на бульварах стоят античные саркофаги, такие, что составили бы предмет гордости нашего Эрмитажа) вкраплены в новую архитектуру, задавлены XIX веком. Пожалуй, только форумы и Палатин производят целостное впечатление. Но зато начинаешь чувствовать, как античность буквально прет из всех щелей, прямо из-под земли лезет. Теперь мне понятны античные саркофаги и арки, которыми полны картины Возрождения. Это не выдумка, а простая, каждодневная действительность.

Наконец, Рим барочный. Он над всем господствует, все давит. Если не считать гениального Капитолия, это Рим Бернини и иже с ним. Все это шумно, пестро и довольно пусто. Правда, площадь Св. Петра производит грандиозное впечатление. Но самое противное в том, что с этим старым Римом поразительно не вяжутся все современные дома и особенно витрины и рекламы. Это что-то непереносимое. (В отличие от Парижа, где старое и новое слилось в органическое и безукоризненно прекрасное, незабываемое целое. В Париж влюбляешься с первого взгляда. Раньше я в это не верила, но это так, хоть и звучит банально.) Рим как город на редкость нелепый, как лоскутное одеяло.

5 АПРЕЛЯ

2 апреля в Италии Пасха. Все закрыто, заниматься нельзя, а одной очень тоскливо, особенно, когда все веселы. Первого апреля рано легла спать. Вдруг ночью ко мне кто-то постучал и пытался открыть дверь. Я спросонья почему-то подумала, что это телефон из Москвы

или что телеграмма пришла. Открыла дверь — какой-то молодой человек ошибся, видно, номером, начал извиняться, я так и не поняла, на каком языке, может быть, на ирокезском — в нашем *civis* можно и такое услышать. Я захлопнула дверь, рассердившись, что он меня разбудил, и вдруг услышала звон, сначала близко, потом дальше, по всему городу. Это было в 12 часов. Так красиво, что я была благодарна ирокезу (?) за то, что он разбудил меня.

В воскресенье утром мы с одной польской певицей, с которой я очень подружилась, решили уехать на весь день за город. Она особенно тосковала, потому что она ревностная католичка, для нее это великий праздник, а она даже писем из дома не получила. Взяли мы с ней чистины (пакеты с едой в столовой — по нашему, сухой паек) и уехали в Кастельгондолфо — это замок в горах, папский дворец и крохотный городок вокруг. Вышли на крохотной площади перед папским дворцом. Посредине — маленький фонтан XVI века, справа собор, слева третория. Столики стоят прямо на площади у фонтана. Целые семьи с детьми пьют кофе, местное вино. Настроение семейное, все друг друга знают. Совсем как в эпоху Возрождения, та же жизнь на улице. Мы развернули наши чистины, взяли чай с лимоном, позавтракали. Зазвонили к праздничной мессе. Соня пошла в церковь, а я бродила по городу, фотографировала. Потом мы отправились в Альбано пешком по чудесной дороге, заросшей какими-то вековыми вечнозелеными деревьями, мимо плантаций олив и виноградников. Сейчас уже начинают разворачиваться первые листочки на деревьях. На фоне вечнозеленой листвы эти листочки кажутся особенно свежими. Пришли в парк, который когда-то писал Иванов. Там никого не было. Мы уселись на траве и долго разговаривали о доме. Она рассказывала о своей семье, я о своей. Словом — «дым отечества». Потом стали спускаться к озеру Альбано. Это знаменитое озеро в горах, со всех сторон — вершины с замками. Здесь мы неожиданно встретили ребят из нашей группы. Они поехали за нами, только по другому маршруту. И началась сказка, которая бывает только один раз в жизни.

Мы решили пойти вдоль озера в другой городок — Рокко ди Папа — километра четыре. Настроение у всех было авантюрное. Ребята уговорили нас спуститься вниз, с совершенно отвесной горы, по абсолютно непроходимой тропинке, к самому озеру. И мы спустились, как — не знаю. Особенно Соня. Она была на высоких каблуках. Спустились около часу. Спустились к самой воде, туда, где никто не

ходит, где нет ни единой бумажки — и самая настоящая итальянская природа, которую писал Иванов. Посидели у воды, посмотрели, как заходит солнце. Но потом, когда взглянули вверх, туда, откуда мы спустились, поняли, что подняться мы не сможем. Мы с Соней заявили, что согласны ночевать в лесу или броситься в озеро, но только не лезть вверх. Тогда решили пойти берегом в надежде выйти на какую-нибудь цивилизованную дорогу. И пошли по дикой тропинке, с одной стороны плещется озеро, с другой — огромные камни, поросшие мхом, густой лес и масса цветов. Стало темнеть — и как удивительно менялся цвет воды в озере. Было очень тихо, вдруг пролетели какие-то крохотные птички, чуть больше стрекоз. Потом мы встретили трех мулов, они паслись, стреноженные. Потом стало совсем темно и страшно. На другой стороне озера зажглись огоньки. Мы набрали по букету цветов. Когда, наконец, вышли на дорогу к какому-то ресторану, освещенному разноцветными фонарями, было восемь часов. Здесь в это время совсем темно. Но самое удивительное, что это оказался Кастельгондолфо — мы обошли вокруг всего озера Альбано. Это не всякому выпадает на долю. А главное, наконец, мы видели настоящую природу, и какую! И как близко! Мы смертельно устали, зашли в ресторан над самой водой, поели, потом долго ждали автобуса и, наконец, вернулись в Рим.

(На следующий день.) Сегодня снова (в третий раз) была в Ватикане. Теперь я уже многое в Риме посмотрела и смотрю по второму и по третьему разу. И снова открыла для себя многое. <...> Больше всего меня поразил в Риме Микеланджело (Пьета, Моисей, палаццо Фарнезе и Капитолий), Караваджо (раньше я его не любила) и особенно Веронезе. Он действительно великий живописец, живописец в чистом виде, больше у него ничего нет, но зато живописью он говорит все. Я плакала, стоя перед его Св. Еленой в Ватикане и перед «Похищением Европы». Боже мой! Это самое настоящее откровение.

(Из письма М.В.Алпатову)

Дорогой Михаил Владимирович! Не писала Вам все это время, главным образом потому, что не могла обрести внутреннего равновесия — уж слишком много сразу всяких впечатлений.

Рим — город поистине великий. Но все великое в нем до такой степени захвачено, замусолено, что требуется огромное усилие, чтобы воспринять Аппиеву дорогу или форумы... На Виа Аппия Антика кипарисы и пинии. Несколько памятников по обочине. Стадо серых

овец, похожих на камни. Поля цветущей сурепки. Крестьяне убирают ее. Кое-где цветут маки. Цветут лавровые деревья, издали они похожи на мимозу. А рядом с церковью «Домине, кво вадис?» расположен ресторан «Кво вадис?». Чудовищная профанация! От общей панорамы ивановской Аппиевой дороги ничего не осталось. Кругом все застроено. Но сама дорога, ее камни остались, кое-где остались гробницы. Повсюду машины, мотоциклы, целующиеся парочки.

Рим я осмотрела очень хорошо, видела даже некоторые трудно доступные вещи. Хотя до вчерашнего дня нам не разрешали выезжать из Рима, даже в окрестности, я уже была в Тиволи, Фраскатти, Кастельгондольфо, Альбано, Тарквинии, Фолиньо, Ассизи, Орвьетто, Сполетто, Неаполе (!). На этой неделе должна поехать в Помпей, Черветри, Перуджию, затем в Пестум. После этого надеюсь перебраться во Флоренцию и все остальное смотреть уже оттуда. Может быть, на июнь удастся переехать в Венецию.

(Из записной книжки)

Палаццо Барберини. Филиппо Липпи. «Мадонна на троне».

Чудо ракурса. Вот уж, действительно, увидел с колен. Загромоздил предметами-объемами: подножье, кресло, колени, книга...

(Снова Мадонна Липпи.) Как энергично раздвигает он громоздкие предметы, завоевывает и организует пространство!

(При другом посещении.) У Филиппо Липпи лица на редкость незначительные. Главное — как он громоздит фигуры и вещи в своем сконструированном мире.

Палаццо Барберини. Леонардо. «Благовещение».

Какая-то тайна, необъяснимая поэтичность в Ее молчаливом достоинстве, в Его осторожной и внимательной передаче благой вести. Лицо у Марии простое, даже простоватое, безleonardовской загадочности, по-детски серьезное. Длинная балюстра — она и соединяет их, и разъединяет. И — далекий, величественный, какой-то всемирно спокойный пейзаж.

Палаццо Барберини. Тинторетто. «Христос и грешница».

Грустное, уходящее в глубину пространство — здесь оно особенно чувствуется, и в этом, именно в этом величайшее открытие Тинторетто. Цвет глубокий, сине-зеленый и какой-то необычный терракотово-оранжево-коричневый. Очень тревожный колорит. Нервный мазок.

(При другом посещении.) Пространство драматично разорвано: весь передний план выпадает вперед, на зрителя, включая главные фигуры, и одновременно рывком, стремительно — вглубь и направо. Поэтому Христос и грешница оказываются в каком-то странном, неопределенном или неопределившемся, каком-то *вне этого пространства* — пространстве. Одна из фигур на заднем плане стремительно убегает вглубь направо, словно спасаясь от этого выпадающего из картины пространства, где Христос — и женщина. А вдали — щемящее грустно и хорошо. Оранжевый цвет тоже странный: не золотистый, не красноватый, но словно *выпадающий* из обычной системы цветов и потому тоже ущербно щемящий.

(Снова «Христос и грешница».) Хватающая за душу поэтика пространства. Фигуры на заднем плане смотрят вдаль, повернувшись спиной. Грешница — одна на фоне колонны, в центре. Их диалог с глазу на глаз с Христом. За ней — даль; за Ним — толпа. Толпа враждебно отшатнулась. Он — и она. Ее силуэт статуарен, платье — как пьедестал, упало складками на пол. Вся картина — про нее. Игра особых, только Тинторетто присущих, терракотово-оранжевых с чуть зеленоватым оттенком цветов. Что-то тоскливо личное. И небо!

Сан Пьетро ин Винколи. «Моисей» Микеланджело.

Так мы его никогда не видели. Он помещен низко и поэтому хорошо виден торс, очень широкий, мускулистый. Руки борца. Левая значительно больше правой. Разворот — сейчас вдарю! Лицо грозное, беспощадно жестокое. Особенно сильное впечатление производит справа. Здесь все объемы сдвинуты относительно центральной оси. Особенно голова. Отсюда же виден гибкий, хищный изгиб тела. Львийский. Удивляет цвет мрамора: борода и особенно драпировки на коленях коричневато-золотистые. И вообще весь Моисей живет в цвете.

Санта Мария сопра Минерва. «Христос» Микеланджело.

Кажется сделанным с женской модели. Есть в нем что-то нечестиво-чувственное. Что-то странное, даже страшное — почти невозможно смотреть. Что-то грешное. (В Моисее тоже есть что-то нечестивое — в обнаженных руках атлета.) И так же как в Моисее, резко сдвинуты объемы и искажена анатомия, особенно если смотреть со спины или в три четверти. Перед этой могучей чувственностью театральная чувственность Бернини производит жеманное впечатление (кажется, эту скульптуру заканчивал кто-то из учеников Микеланджело).

Ватикан. Сикстинская капелла.

Поражают грандиозные размеры, особенно высота. Микеланджело господствует, остальных фресок почти не видишь. Потолок впечатляет, прежде всего, своей архитектурной мощью, архитектурными членениями и пластической насыщенностью. Единством цветового решения. На креслах пророков — золотые балясины.

Страшный суд — заметить: просвет неба внизу и полный мрак в самом аду.

Ватикан. Станцы. Рафаэль.

«Диспута» почти кватроцентристская.

«Афинская школа». Перспектива уходит не вглубь, а вверх (!) Впечатления проема в стене почти не возникает. Фигуры Аристотеля и Платона — кажется, велики по масштабу, они в глубину зрительно не отодвигаются, скорее выступают вперед, приближаются — идут на зрителя.

«Изведение Петра из темницы», особенно левая часть росписи поражает — и по чувству и по тревожному колориту — сходством (как это ни странно) с поздним Тицианом.

В «Станце дельи Сеньятура» возникает ощущение какой-то особой просторности, особого, свободного дыхания. Вместе с тем роспись стен не взламывает. Колорит, в целом, скорее пастельный. Несколько более тяжелым кажется потолок. Он не давит, но, как всякий потолок Возрождения, замыкает пространство, не дает взгляду уходить вверх. В «Афинской школе» архитектура написана без сильных теней. Самая светлая на переднем и на заднем плане и это не дает активного пространственного прорыва, скорее — просторности. К тому же фигуры Платона и Аристотеля целиком заслоняют проем — и тем самым, точку схода (подразумеваемую) перспективных линий.

Ватикан. Пинакотека. «Св. Елена» Веронезе.

Дивно красива по цвету. Серебристо-сиренево-розовый и золотой. Орнамент на одежде — крупный и такой же крупный орнамент на фоне. Как у Матисса. Потрясающая изысканность цвета — и абсолютная пустота фабулы, пустота лиц, отсутствие экспрессии — и об разная содержательность колорита.

Ватикан. Пинакотека. «Положение во гроб» Караваджо.

Цвета локальные, но их контрастное сопоставление звучит сильно и драматично, особенно под аккомпанемент черного. И все же есть у Караваджо какая-то бездуховность колорита, его внутренняя опустошенность, как и самих образов. В этом его трагедия. Божество отлетело.

(При другом посещении.)

Не только трагическая бездуховность образов людей — какая-то трагическая бездуховность вещей, увиденных беспощадно ясно, без иллюзорно. И то, что эти вещи (могильные плиты, камни, трава) так безнадежно отчетливы, что взгляд художника не затуманивается, — в этом тоже трагизм Караваджо. И цвета у него тоже — какие есть, ничем не согретые, темно-яркие, почти как в витражах. Белые пелены, зеленая одежда и ярко-красный плащ Иоанна, оранжевый — Никодима, синий — Марии. И темнота не окутывает фигуры (как у Рембрандта), а просто дает контраст цветам, как в витражах.

Сант Агостино. «Мадонна дель пополо» Караваджо.

Только здесь начинаешь понимать, что картины Караваджо предназначены для полутемных церквей. Они прекрасно смотрятся и также, как мозаики, проигрывают при искусственном освещении. Не случайно в музеях они кажутся грубыми. Поразительно чувствуется, как в XVI веке на сияющие цвета, великолепные в своем последнем одухотворенном торжестве, последнем и потому грустном (Тициан, Веронезе), постепенно надвигается черная тьма (поздний Тициан, Тинторетто, Караваджо). Торжество тьмы и напряжение некрасивого.

Санта Мария ин Арокели.

Крутая лестница на Арокели как лестница в рай. Церковь стоит сплошь на костях — весь пол из надгробных плит. Все колонны разные, собраны из античных обломков. Красивые надгробья XIV и XV веков, простые и очень светлые, человечные. Может быть, именно они, более чем что-либо другое, свидетельствуют о светлой человечности Возрождения, когда люди чувствовали себя уютно на земле и не боялись смерти. Простые, тихие. Церковь кажется населенной ими. Звуки органа.

В церковь Санта Мария ин Космедин входишь словно внутрь единого пластического объема. Какое-то особое ощущение пространства — его просто хочется руками потрогать.

Санта Мария ин Трастевере.

Ранее — христианская базилика. Мозаики апсиды разновременные, в конхе — более ранние, внизу более поздние. В ранних золотой фон прозрачный, разбавленный, как разреженный воздух, теплого тона. Внизу — более плотный, холодный, с абстрактным блеском. Цвета фигур очень глубокие, разгораются постепенно, каким-то вкрадчивым блеском. Очень выигрывают в полутьме, не выдерживает электрического освещения.

Санта Чечилия ин Трастевере.

Надгробья. Поражает, как люди Возрождения *впечатали* себя в наше время, с какой решительностью — молча, повелительно, насильно. Средние века аппелировали не к нам — к небу. Возрождение: вот я лежу здесь — и все! Барокко: Это я! Это я! Не хочу умирать!

Санта Праседа. Капелла Св. Зенона.

Вся выложена мозаикой. Это разрушает четкость архитектурных конструкций. Кажется, что она вся затянута парчой. Цвета: золото и тяжелый, темно-красный. Создается впечатление торжественное и пышно-суровое.

Церковь Космы и Дамиана (около форумов).

Мозаика поражает своими размерами (фигуры несколько больше человеческого роста). Конха с росписью оказывается расположенной необычно низко из-за того, что первоначальный уровень пола при перестройке был поднят. Роспись начинается на уровне примерно полутора человеческого роста. Есть в ней что-то тяжеловесное, плакатное. Цвета очень «земные», определенные, без средневековой мистичности. Золота мало. Фон интенсивно синий. Фигура Христа окружена яркими белыми, красными и голубыми облаками. Сильно, но очень грубо.

Санта Мария Маджоре.

Мозаика апсиды красивая каким-то восточным великолепием. Темно-красное, темно-синее, темно-зеленое на сплошном, густом золотом фоне с черными контурами фигур. Роспись тяжелая, как ковер или парча.

Термы Диоклетиана. Афродита Киренская. Удивительно, что у всех Афродит античных очень большие ступни, плотно и крепко

стоящие, они действительно, как корни дерева, прирастают к земле, и вся фигура поднимается вверх, растет, но не колеблемая ветром, не поддуваемая снизу, как средневековые фигуры, а именно как дерево — твердо, уверенно и кверху — развесисто. Еще — чувственность античного тела (греческого, у римлян чувственности не было) лишена того трепетно острого, мучительно выстраданного и страстного ощущения, трагически вырвавшегося вопреки христианской догме ощущения греховно неотвратимого, рожденного в борьбе, как страстное и мучительное признание, как исповедь (как у Микеланджело). Античная чувственность безгреховна и потому не остры, она вся переложена на архитектонические ритмы, она — высший закон гармонии, норма, единственно возможное. Она безгреховна ибо она добреховна.

Греческая чувственность — «без мяса». А сам греческий мрамор — как кусок живой плоти, впитавшей в себя солнце.

(Из письма М.В.Алпатову)

Трон Людовизи заставил меня вспомнить о «Троице» Рубleva. Вы были правы, в ней, конечно, есть отблески подлинной Греции <...> Рядом выставлена большая голова Афродиты начала V века. Голова удивительной красоты и тайны, еще очень архаическая. В «Термах» сейчас экспонируется несколько греческих оригиналов. Я даже не подозревала до сих пор, что такое греческий мрамор — он весь розовый с золотистыми прожилками, живой, пористый. Рядом с ним римский — как воск. Смотреть невозможно. Именно поэтому меня так разочаровала Афродита Киренская, она белая, как бумага, мертвая и блестящая. Я везу с собой маленький осколок греческого мрамора из Кумы. И еще я видела в Капитолийском музее удивительную греческую стелу начала V века — Девушка с голубем. Мрамор ее не розовый, а серый, теплого тона, и пористый, как известняк. Произведение совершенное по красоте планов и складок. По тишине и музыкальности близкое Трону Людовизи. Есть в ней то особое ритмическое благоговение перед явлением красоты, которое отличает раннюю Грецию от эллинизма и особенно от Рима. Это действительно архитектура, где все, как в храме.

(Из записной книжки)

Греческий мрамор или розоватый, или золотистый с коричневыми прожилками, или серый и пористый, как песчаник, но никогда в нем нет восковой мертвенно белизны, как в римском.

Огромные глаза поздних римских портретов преследуют повсюду и беспокоят.

Боже мой! Какой цвет неба в Риме, даже вечером — бесконечной, неправдоподобной голубизны. На небе почему-то не бывает облаков. Или оно затянуто тучами, или чистое и очень ровное от зенита к горизонту. Все как одним цветом написано.

Галерея Боргезе. Беллини. «Мадонна».

Осторожная драгоценность и в цвете, и в том, как Мария касается Младенца, и в пронзительной грусти, и чуткой настроенности всего — и голубого пейзажа, и фигур и лиц. Страшно, что они оба все понимают. В этом вся трагедия существования. В сущности, каждый ребенок обречен.

Галерея Боргезе. Тициан. «Любовь небесная и любовь земная».

В ней еще много от джорджоновской тайны, от джорджоновской сказки. И в самой концепции, и в композиции, и в этом непонятном саркофаге, и в амуре, в темнеющем пейзаже с просветами на горизонте, и в том, что все это со странным, не вполне ясным значением. Тишина, завороженность вечера.

Капитолийский музей. Пинакотека. «Похищение Европы» Веронезе.

Цвета постепенно разгораются изнутри, в них все сказано — все содержание картины. Драматически чувственное. Тревожные цвета Европы. Бык просвечивает розовым, взволнованный, он лижет ногу Европы розовым языком. Есть в цвете у Веронезе (как и у Тициана) высвобождение колорита в его трагически обнаженном звучании. Это потрясает. Захватывающая колористическая грусть.

Поездка в Ассизи.

В феврале цвел миндаль, потом лавр, теперь в апреле — абрикосы и глицинии. Весь комплекс монастыря, все старые постройки в городе, вообще весь старый город сложен из серовато-розового местного камня вперемежку с грязновато-белым. Весь как из той же горы высечен. Чудный воздух, дождь, гроза — первая в Италии. Запах цветов.

Поездка в Неаполь.

Поезд идет по равнине, вдоль дороги кактусы как большие кусты, почти как деревья. Бамбук, белая акация, виноград вьются по деревьям, посаженным строгими рядами. Белые волны. Грозные горы, синие, вблизи каменные, суровые, поросшие серо-голубыми оливами. Словно не похоже на приветливую средневековую Умбрию. Античная Италия.

Город большой, современный. Очень красивый вокзал, похож на конструкции Нерви. Море, набережная, Крепость. Пестрые лодки. Город грязный, шумный. Белье висит даже на больших улицах. Много оборванных нищих, все кричат. Пахнет морем. На улицах продают устриц с лимоном.

Поездка в Субиако.

Монастырь Сакро Спеко высоко в горах. Горы дикие. Монастырь тоже дикий, наполовину вырублен в скале. Нижняя церковь очень хаотичная, в виде отдельных келий на разных уровнях. Сочетание архитектуры (в интерьерах) с грубыми необработанными скалами. Главный алтарь тоже вырублен в скале. Ниже, на склоне — монастырь Санто Сколастико. Церковь построена Кваренги. Это его первое и, кажется, единственное произведение в Италии.

«Мой Рим». Уже освоилась и перестала воспринимать его как турист. Только теперь прошло первое разочарование, что Рим не такой, каким казался по картинкам, что от форумов остались одни обломки... Только теперь вдруг почувствовала, как много все-таки осталось, как все «лезет из-под земли», что античная традиция не прерывалась, что в Средние века она вросла в плоть и кровь Рима. Саркофаги античные — в средневековых храмах, средневековые храмы — сложены из античных обломков, одно органически растет из другого, Ренессанс тоже строит из камней Колизея, на камнях Колизея. До сих пор, говорят, что при всяком новом строительстве, когда роют котлован, как правило, натыкаются на какие-нибудь древности, и строительство приостанавливается.

Поездка по Риму на мотоцикле (!). Как он весь разворачивается и строится словно какой-то пейзаж: античность, средневековье, барокко, красный кирпич, белый камень — как деревья разных пород. Очень природный. При заходе солнца — удивительный серебристый свет — при нем белый мрамор почему-то кажется розовым.

Мавзолей Констанцы в небольшом каменном дворике, заросшем кипарисами и цветущими чайными розами. Очень светлый и светский, небольшой, сложенный из светлого серо-розового кирпича. Чудесные по цвету мозаики на белом (!) фоне. Они еще совсем античные, но с той особой прозрачностью и одухотворенностью, которая отличает это раннее христианство от античности. Золота массой совсем нет, но много отдельных камушков вкраплено и это придает трепетность цветам, какую-то особую утонченность.

Поездка в Кастельфранко. Собор. Мадонна Джорджоне.

Вся золотистая. Поражает ее тишина и одиночество. Пейзаж, написанный гораздо тоньше и легче, чем у Беллини. Горы на горизонте совсем прозрачно голубые, небо очень светлое, тоже прозрачное, серовато-голубоватое вверху и чуть розовато-золотистое внизу. Мадонна как будто освещена мягким вечерним светом, рассеянным. Такой же рассеянный свет падает и на пол. Фигуры двух предстоящих как будто окутаны сумерками и в такие же сумерки погружен пейзаж, справа — смутно рисующиеся кусты, тропинка, вдали бегущая фигура. Свет льется слева из-за замка и замок тоже освещен мягким теплым светом. Лица Георгия почти не видно, его глаза в глубокой тени. Поражают эти мягкие, неуловимые, но необыкновенно глубокие тени у Джорджоне. Георгий похож на грустного рыцаря, Ромео, безнадежно служащего Даме. Удивительно, как все они грустно одиноки, погружены в себя. Лицо Георгия очень темное, почти коричневое (заметить этот цвет лиц у Джорджоне). В его позе — грустная готовность и безнадежность. Его знамя на фоне пейзажа рисуется удивительно мягко — мутно-серо, розово, сиреневого цвета с белым крестом. Джорджоне умеет сообщить мягкость колориту, сочетаниям, сохраняя локальность цветов. Лица монаха тоже почти не видно. Есть в этих лицах какая-то загадочная невыраженность, невысказанность. Стена темно-вишнево-коричнево-сероватая. По верху проложена тонкая светло-алая полоска. Нижняя часть трона серебристо-розовая, скорее, серая с розовым, того же тона, что и стена, но светлей. Лица Младенца не видно, лицо Марии грустное, в ее жесте — решимость и какая-то безграничная усталость, как будто она, наконец, после тяжелого и долгого раздумья решилась подняться и снова застыла в грустном и усталом созерцании. Самое удивительное, что лиц в картине почти не видно, Ее лица — тоже. Глаза почти закрыты, лицо обычное, джорджоновское, с тонким, чистым овалом и расплывчатыми очертаниями.

ниями, как у его Венеры и Юдифи. Вообще, если вдуматься, лиц у Джорджоне нет (Гроза, Венера, Юдифь). В чем же его непередаваемое, неисчерпаемое обаяние? Не в колорите, не в жестах, а в особой атмосфере настороженности и невыраженности и в золотистой тени, которая отъединяет друг от друга фигуры, погружает их в себя и делает их грустно далекими друг от друга и от окружающего. Может быть, в этом есть что-то предрембрандтовское. Потому что сфумато у Леонардо совсем другое — менее духовное, более телесное, больше предназначено для выявления объема форм. И потом: что это за полоса на полу перед троном Марии? Полоса, которую монах не решается переступить, а Георгий, с решительностью воина, стража, рыцаря, влюбленного, переступает одной ногой и стоит на этом — страж, преданный и неколебимый.

Поездка в Равену.

Сан Витале. Кирпичный, красный. Очень простой снаружи, внутри удивительно сложный по пространству, оно действительно раздувающееся, исчезающее. Главная, средняя, часть освещена слабее, окружающие галереи — гораздо светлее. Именно это создает ощущение неуловимости пространственных границ — безграничное пространство. Арки и конхи на импостных капителях — вскинутые, легкие. Пол был весь выложен мозаикой с типичной византийской плетенкой и птицами. Но сохранилась мозаика только в центральной апсиде, освещенной двумя рядами окон. Вместо стекол в них вставлены тонкие, полупрозрачные пластины (алебастра?). Освещение теплое. Золота в мозаиках очень мало, оно довольно темное, кладка неровная, шершавая. Границы архитектурных членений стерты мозаикой. В колорите есть что-то роскошно величавое и чуть погребальное. Обилие крупного орнамента, который несколько подавляет фигуры.

(При другом посещении.) Цвета необычайной глубины, может быть, от чуть окрашенных желтоватых окон. В мозаике преобладают камни, а не смальта. Камни грубые, без блеска. Смальтой дано только золото. Вечером удивительно светятся окна — и архитектура приобретает необычайную пространственность.

Мавзолей Галлы Плацидии.

Крохотный. Окна из тонких пластин алебастра (?). Мягкий, прозрачный, теплый свет. Все мозаики синие, как ночное небо. Золота почти нет, только кое-где вкраплены золотые искорки. Центральный

свод в виде вскинутого паруса — синее небо со звездами. Синяя синь. Композиции над арками очень свободные, с одной или двумя фигурами, не стоящими в центре, но активно идущими. Позы очень свободные, фигуры контуром не обведены. Нимб «Доброго пастыря» дан одним пятном, словно прозрачный, тающий диск луны на фоне неба.

ФЛОРЕНЦИЯ

(Из письма М.В.Алпатова)

Я знаю, что Вы уже были в Giardino Boboli, думаю, что посмотрели и Джотто в Санта Кроче... Вновь промытые фрески Джотто очень изысканные, умные, пожалуй, слишком благоразумные, интеллигентные, почти хороший XIX век. Верно? Это уже не искусство, а немного искусствование... А Мадонна в Уффициах как Вам пришлась? Как она заполняет все пространство зала, «держится» в нем! Я мысленно воображаю, что Вы должны испытывать... Вы вспоминали где-то Ушакова — вероятно, в Santa Cecilia? Верно. Но ведь ушаковского много у многих итальянцев — troppo corporale... Очень хотел бы с Вами повидаться, жаль будет, если Вы вернетесь, когда мы уедем в Ригу иувидимся, когда у Вас уже поблекнут свежие впечатления. Еще раз повторяю: набирайтесь всем надолго, на всю жизнь, фиксируйте все на месте, чтобы не изгладилось в памяти. <...> Очень красивы восходы над Арно...

(Из письма М.В.Алпатову)

Дорогой Михаил Владимирович! Сейчас только вернулась в номер и получила Ваше письмо и сразу же захотелось ответить Вам. Мысленно я давно уже сочиняю Вам письма, постоянно думаю о Вас, даже беседую — но так устаю от впечатлений, от хождения по городу, по музеям, что вернувшись к вечеру домой, не могу взяться за перо, а тем более писать Вам — это для меня всегда целое событие.

Мое пребывание в Риме закончилось великолепным аккордом — я видела Пестум! Когда я увидела храм и траву вокруг — большие кусты аканта (уверена, что это акант, а не просто репейник) и полевые маки и вдали море, удивительно спокойное и блестящее на солнце, я подумала (как один из героев Достоевского по поводу картины Лоррена), что может быть и в Италию-то так стремилась только для того, чтобы увидеть Пестум, и что теперь мне ничего больше не нужно.

Мы приехали с довольно большой группой на пульмане, но мне так хотелось, чтобы эта встреча с Грецией прошла с глазу на глаз, что

я ушла подальше ото всех, села на один из священных камней и долго плакала. Это, наверное, выглядело очень глупо, но я не могла ничего с собой поделать. Все вскоре разбрелись и я все время ходила одна. Пробыла я там около четырех часов. Погода, как по заказу, была очень изменчивая: то яркое солнце и ярко-голубое небо и на его фоне храмы коричнево-золотистые, то серое в тучах — и тогда храмы казались светлыми на этом темном фоне. И все время было очень ветreno и пахло травой и морем.

Там за последние годы кое-что новое раскопали, и храм Посейдона называется теперь храмом Геры (?) Вы знаете об этом?

Теперь я уже три недели во Флоренции и такое чувство (особенно в первые дни), что попала в город, который знала всегда. В Риме мне долго приходилось бороться с чувством разочарования, все казалось не таким, как представляла себе по книгам. Все какие-то обломки. Приходилось делать над собой усилие, чтобы сквозь эти обломки прорваться к великому. Во Флоренции, напротив, все так, как должно быть. Даже странно, почти неправдоподобно. В первый же день я обошла все. Теперь привыкла и начала разбираться во всей массе впечатлений.

В Уффициах была пять раз.

Я очень старалась, но Мадонна Джотто не произвела на меня впечатления. Там сейчас в этом же зале выставлены Мадонна Чимабуе и Мадонна Дуччо. Как ни странно, Дуччо мне понравился больше. Именно эта его Мадонна. Теперь, после Вашего письма, пойду еще раз посмотрю.

Гениальное, по-моему:

«Троица Мазаччо» в Санта Мария Новелла.

Старая Сакристия Брунеллески в Сан Лоренцо (Новая Сакристия Микеланджело здесь почему-то не смотрится, кажется, что в ней слишком много пафоса).

Кастаньо. (Художник, которого я раньше не ценила и даже в лекциях пропускала.) Его «Тайная вечеря» — удивительная по красоте композиция.

Весь Джованни Пизано (а не Никола).

Св. Иоанн Донателло (другие его произведения произвели меньшее впечатление).

Пьеро делла Франческа и Мантенья. (Хотя я их видела пока еще мало — только картины.)

«Рождение Венеры» Боттичелли.

И еще Тициан. И в Риме и здесь. И еще интерьер Баптистерия, и то, как поставлена «Магдалина» Донателло на фоне стены. И еще Арно, вся в мостах, и вид на Флоренцию от Сан Миньято на закате — и еще очень многое другое.

Фрески Джотто в капелле Барди не только промыты, из них вынуты большие куски более поздних доделок. Они очень красивы, но, Вы правы, — немного холодноваты. Мне очень понравились его фрески в Ассизи — если это он (впрочем, это не имеет значения). Они удивительно непосредственны, в них есть что-то от русских икон. Падуанских фресок я еще не видела...

Флоренция особая. Очаровывающая и не разочаровывающая. Уютная, целостная. Новой архитектуры почти нет, даже XIX века не видно, не видно и XVIII и XVII. Кажется, что весь город остался таким, каким был сделан в эпоху Возрождения.

(Из записной книжки)

Санта Мария Новелла.

Строгий, серый, каменный готический интерьер, Служба праздничная. В первый раз увидела, как витражи окрашивают серый камень. Загорающиеся пятна цвета на сером камне, неопределенные и таинственные.

Санта Мария Новелла. «Троица» Мазаччо.

Как удивительно смотрятся эти монументальные панно на огромных серых стенах церквей. Ступени, пилястры и колонны желтовато-серые — цвета стены, камня. Все арки, карнизы, капители и розетки неожиданно ярко-розовые. И того же розового цвета одеяние Бога Отца, Иоанна (справа от креста) и донатора (слева). Одежда Марии и правого донатора — серовато-лилового и синевато-серого, так же как плащ Бога Отца (цветовые пятна теплого и холодного взаимно уравновешены). Тело Христа серое, каменное. Хотя все построено с соблюдением ренессансной перспективы, впечатления глубины не возникает. К тому же ступени закинуты так, что верхней поверхности их не видно. Создается строгая расставленность, почти формализованная построенность и уравновешенность композиции, но без третьего измерения. Размеры фигур также не соответствуют пространственно-му впечатлению. Самая большая — фигура Бога Отца, несколько меньше — фигуры Марии и Иоанна, еще меньше — фигуры донаторов. Как в обратной перспективе Средневековья. Произведение удивительное. Вне какого бы то ни было сюжетного повествования, вне ка-

кой бы то ни было психологичности жестов, мимики, но полное чувства глубокой внутренней значительности, меры, порядка, и какой-то особой молчаливой важности. Лица суровые, замкнутые, неприступные — и словно топором вырубленные.

(При другом посещении.)

В Мазаччо есть что-то сезанновское или, скорее, деревенское — насыщенность, даже перенасыщенность объемными формами.

Санта Мария дель Кармине. Капелла Бранкачи. Роспись Мазаччо.

Роспись в целом не произвела особого впечатления. Может быть, после его «Троицы». Пожалуй, лучше других «Изгнание из Рая» и обе композиции на алтарной стене: «Петр исцеляет тенью» (справа) и «Петр исцеляет калек» (слева). Композиция очень загроможденная, но в этой загроможденности, в этой наполненности объемами есть большая пластическая сила, так же как в неловкой неуклюжести фигур, нарочитой замедленности движений, в неразговорчивости их, в том, что они скорее *бытуют* как монументы, чем живут и действуют. Удивительна суровая важность, значительность сама по себе. В больших композициях (Чудо с динарием) это нарушено, в них слишком много действия, повествования. Попытка Мазаччо создать широкое единое пространство, по-моему, не удалась.

Но все же, думаю, что эта загроможденность объемами еще не сколько хаотична. Это только первая стадия. В «Троице» это получилось, все сложилось в стройную, гармоничную композицию.

Оньисанти. «Тайная вечеря» Гирландайо.

Хороши только отдельные фигуры и детали. Лепная консоль сверху давит на голову Христа. Может быть, они в XV веке потому и рвались вглубь, что для них закрылось небо. С неба часто нависают (а не парят) фигуры Бога Отца, Христа, — или потолок.

Трапезная церкви Сант Аполлониа. «Тайная вечеря» Кастаньо.

Пространственного впечатления не производит, скорее — инкрустации из яшмы, особенно потому, что на фоне изображены панели из цветных мраморов, и все фигуры выдержаны в тех же тонах. На этом фоне очень выразительно звучит белая полоса скатерти — горизонтальной поверхности стола нет, поэтому нет никакого простран-

ства в глубину. Цветовая мозаика всецело господствует над объемом. Фигуры застыли в завороженно условных позах. Это усиливает общее впечатление ненастоящности. Никакого религиозного чувства. Воспринимается как каменная облицовка стены. По цвету, особенно издали, очень красива. Как инкрустация из уральских самоцветов.

(При другом посещении.) Все — только в себе, никак не общаются друг с другом. Та удивительная самопогруженность, самозначительность и разобщенность, которая удивляет и в «Троице» Мазаччо. (Заметить: наверху линии, уходящие в глубину, не сходятся, а расходятся. Что это? Неумение или сознательный, «антиперспективный» прием?)

Сант Аполлониа. «Распятие. Положение во гроб. Воскресение» Кастаньо.

Много общего, с одной стороны, с Джотто — в остановленности действия, в *самости* каждой фигуры. С другой стороны, с Пьеро делла Франческа, особенно в «Воскресении» (интересно, он знал?). В «Воскресении» есть полнейшая внутренняя изолированность персонажей друг от друга, деревянная вечность их поз. Смотрится очень современно. И потом — монументальный размах на всю стену.

Трапезная монастыря Сан Марко. «Тайная вечеря» Гирландайо.

Вот уж кто болтун. Ломает стену. И сколько у него понапихано: и посуда, и хлеб, и вишня на столе, и даже кошка на первом плане. Скатерть вышитая. И на фоне всего очень много. Колорита вообще никакого нет. Сравнить с Кастаньо!

Церковь Санта Кроче. Капелла Барди. Роспись Джотто.

Очень тонко по цвету. Удивительная стройность композиции в сочетании с реальной архитектурой. Три яруса фресок. Кверху фигуры постепенно уменьшаются. Получается своеобразная ордерность. Поражает психологическая емкость лиц. Как в античном хоре — все одинаковые, но вместе с тем разные состояния. Значительность, какая-то величавость лиц, торжественность их. Широта и величавость жестов. Как у Данте или в античной трагедии.

Церковь Сантиссима Аннунциата.

Очень красивое «Вознесение Марии» Перуджино. Перуджино, как и Караваджо, лучше смотрится в церкви, при полутемном свете све-

чей. Тогда он становится особенно интимным и тихим. Может быть, если бы всего ватиканского Рафаэля перенести в церковь, он бы смотрелся лучше?

У Перуджино лучше всего его тихие, грустно умиротворенные горизонты.

Во дворике перед входом в церковь — удивительная по красоте, но плохо сохранившаяся роспись Алессо Бальдовинетти — «Поклонение Младенцу». Может быть, самая красивая из всех кватрочентистских фресок во Флоренции.

Старая Ризница в церкви Сан Лоренцо. Брунеллески.

Тяжелый темный карниз над пустыми стенами. Над карнизом — черный каркас «неба» как клетка, через которую не прорваться к небесам. В круглых медальонах Донателло — тоже черные клетки.

(При другом посещении.)

Купол темный. Круглые окна в куполе очень маленькие и подчеркивают его неосвещенность, фонарь — тоже. Освещенность дают только окна над карнизом. От их слепящего света стены, по контрасту, кажутся темными. Карниз вынесен вперед очень сильно и отлиновывает стены от света. Купол своей ребристостью контрастирует с пустой гладью стен. Вообще архитектурная разработка, рост инженерного напряжения усиливается кверху. Внизу — ничего, гладь.

Как это странно, в вестибюле лестницы Лауренцианы есть сходство (случайная перекличка? Сознательное цитирование?) с Ризницей Брунеллески, с ее архитектурно драматическим напряжением. Может быть, благодаря пустым, глухим нишам? Или из-за глухой стены в ногах лестницы? Эта стена «в лоб», на которую натыкается глаз, очень сильно работает своим «нет выхода». По такой лестнице спускаться страшно.

Капелла Пацци.

Все-таки очень шумная, разговорчивая, нет «брунеллесковского» контраста, столкновения верха и низа, все равномерно насыщенное, слишком много цвета, слишком много цитат из «Ризницы», но архитектура не всплывает вверх и не «карабкается».

Вошла в Ор Сан Микеле. Долго сидела. Поразительно красиво поставлены ангелы на высоких витых колонках со львами вместо баз.

Они совсем по-особенному смотрятся в полутемном пространстве храма. Как бы парят, но не летят, как в барокко, а словно звонко стоят и резонируют. От них расходятся своды готической церкви, а из темноты, как драгоценные камни, горят витражи. В Ор Сан Микеле витражи смотрятся особенно красиво. Удивительно хорош и весь киворий, хотя ему тесно в этом пространстве. Он весь мраморный с цветными пастами.

Музей Собора. «Сан Джовани» Донателло.

Это, по существу, рельеф. Спина резко срезана. Предназначен для ниши. Он должен смотреться снизу, и лицо так сделано. Надбровные дуги сильно вынесены вперед, нос, верхняя губа. Снизу губы очень большие, грозные. Но во всем лице есть не только грозное, устремленное вперед, но и удивительная непосредственность, похожесть на кого-то и забавное любопытство. Он настолько другой, чем на репродукциях, что сначала я его даже не узнала. Как важно, все-таки, как поставлена скульптура, откуда на нее смотришь. И руки у него огромные, как львиные лапы. Действительно, очень похожи на лапу его же, Донателло, льва. Мрамор у Донателло, как и в Моисее Микеланджело, темный, почти коричневый, с серыми потеками и темными пятнами.

«Иеримия» — какие у него огромные, презрительные губы, и общее выражение презрения, насмешки. Даже страшно.

«Пьета» Микеланджело (там же).

Фигура Никодима со спины — как молотом бил (!). Спина Никодима — как глыба скорби. И какие у него руки огромные!

Уффици. «Мадонна с четырьмя святыми» Доменико Венециано.

Светлый, розовый с оттенком малинового, бледно-зеленый, очень светлый голубой. Для Возрождения это как-то совсем неожиданно — как улыбка, как откровение, как... Матисс. И несколько пятен алого, как в матиссовских «Красных рыбках».

Беллини. «Души чистилища».

Здесь Беллини очень похож на Джорджоне, тот же золотистый свет, то же умиротворенное «фарниенте». Самое яркое пятно в картине — темно-малиновый плащ св. Павла. Вода прозрачная, спокойная.

(При другом посещении.) В центре композиции на мраморном полу лежит один апельсин с зеленым листочком, только что упавший с дерева (?) или сорванный (?). Еще свежий, живой — на холодном мраморном полу.

Боттичелли. «Рождение Венеры».

Она вся пастельная. Голубовато-зеленоватая, цвета морской воды. В небе больше голубого, в воде — зеленого, и все вместе очень прозрачное, как вода в Арно. Вода зеленовато-мутная на переднем плане переходит в более густой зелено-темный, почти сливаясь с вечерней зеленью берега. Раковина серовато-перламутровая, тело Венеры — тоже перламутровое, светящееся изнутри, как жемчуг, грустное, как луна. И немного бледного, нежно-розового, с чуть сиреневым, тоже какого-то нематериально грустного — плащ Флоры, цветы — ароматные и свежие. И золото, едва заметное — и как сказка, и как свет нематериальный, и как орнамент — отголоски готики и раннего кватроченто. Его очень мало, оно едва поблескивает. И в зрачках Венеры — тоже чуть-чуть золота, и волосы золотые у нее, и отблески на раковине. Но все это почти незаметно с первого взгляда, только постепенно выплывает.

«Весна» более кватрочентистская, более многословная и более пестрая. Фигуры на темном, почти черном фоне деревьев, и нет той прозрачной бесконечности, как в глазах Венеры, через которые будто виден горизонт воды и земли. «Весна» более графична, более повествовательна и, надо сказать, — более программна. Пожалуй, она прекраснее в деталях, в отдельных кусках, чем в целом. Золото тоже есть, но его меньше, оно почти незаметно.

Из Уффици вид на Арно, на мосты и в другую сторону — на Сан Миньято. Мозаика на фасаде горит на солнце.

Эта ночь — темная, сырья, летают светляки, колокольный звон. Утром туман, потом дождь. Во второй половине дня снова засияло солнце.

Завтра — Ареццо.

В Ареццо очень странные церкви: четырехугольные высокие башни и колокольни, сложенные из крупных, не очень правильной формы камней, светло-серых, — очень грубая, почти цикlopическая кладка и на фасадах несколько рядов аркад с разными колоннами и капи-

телями. Кое-где вмонтированы в стену в хаотическом порядке куски старых, средневековых, иногда античных рельефов.

Церковь Сан Франческо. Фрески Пьero делла Франческа так красивы, что даже записывать невозможно, можно только смотреть, поражаться. Какие только цвета ни находит Пьero! Например, в «Битве» все кони разные: белые, перламутровые, зеленые, розовые. Все светится цветом и в целом какое-то удивительное праздничное зрелище. Тон всему задает голубой — как прозрачная вода. Чего он только ни делает с цветом! Например, фигура одного из пророков в красной одежде на красном фоне.

Поездка из Ареццо в Сан Сеполькро. Дорога очень красивая. Сначала поля с хлебом и маками, потом горы. На самой высокой — очаровательный городок Ангиари, весь слепленный из крупных, неправильной формы камней с красными черепичными крышами. Башни и колокольни. Сан Сеполькро — маленький мертвый городок, очень далеко от железной дороги. Узкие улицы, довольно грязные. Все жители знают друг друга (как я убедилась, разыскивая привратника). Прошла весь город, он кончается полями. Мулы на улицах с длинными ушами. Единственная примечательность — фреска Пьero делла Франческа в Палаццо Коммунале. Оно оказалось запертым на огромный висячий замок. Пришлось разыскивать сторожа. Нашла. Он сказал, что ушел пообедать, а потом должен поспать. После долгих переговоров предложил впустить меня в Палаццо и запереть там на замок, часа на полтора. Конечно, я согласилась. Еще бы! Провести полтора или два часа с глазу на глаз с Пьero делла Франческа. Такое может случиться раз в жизни.

Фреска «Воскресение Христа» расположена низко, на уровне человеческого роста (моего). Цвета другие, не такие, как в Ареццо. Небо светло-голубое, прозрачное, с острыми льдинками облаков. Земля глухая, коричневая с коричневыми же тенями. Деревья серо-оливковые. Фигуры воинов глухих, темных тонов. Тело Христа как из мрамора, точнее — из перламутра. И только его одеяние — сияющее, светло-розовое, торжествующее. Лицо и глаза у Христа — скорбные, всевидящие, потусторонние, отрешенные. Каждая фигура, каждый предмет объемен, а все вместе — в плоскости. Как дает он цветом градацию от светлого к темному! Как будто все темное упало к ногам Христа и Он поднимается в одиноком, трагически отрешенном торжестве. Это конденсация того одиночества, которое есть во всех его образах.

(Выключила электрическое освещение.) При естественном свете земля зеленоватая, оливковая, а не коричневая, и вообще все приобрело более холодный, серебристый оттенок, стало еще возвышеннее, еще страшнее, еще трагичнее, как будто сумерки спустились на землю, именно не рассвет, а сумерки, и в сумерках — это светящееся перламутровое тело и серебристо-розовые пелены и белое с розовым знамя. И внизу цвета какие-то необыкновенные, особенно охристо-оливковый цвет лат воина, запрокинувшего голову; холодные, драгоценны малахитовые цвета и типичный для Пьера делла Франческа фиолетово-розовый, сгущающийся в малиново-красный и серебристо-темно-синий. Глаза Христа обведены серой прозрачной тенью. И снова — ни одного контура. Как он тела лепит, словно из мрамора или алебастра высекает. Никакой тушевки, как, например, у Синьорелли или даже у Рафаэля. Тело Христа и мрамор саркофага одного цвета. На мраморе лица воинов чуть теплее, с розовым оттенком, но едва заметным...

Смотреть на это «Воскресение» страшно, но оторваться невозможно. И нет ничего грубого, мужицкого в лице Христа, как это на репродукциях получается, наоборот, оно бесконечно духовное.

Небо у горизонта белее. Странное впечатление: цвета рисуются локальными пятнами, но как тают, как растворяются они, даже тело Христа на фоне темно-оливковой зелени, и оно растворяется, тает, вырисовывается, как облако. Облака мраморные, а тела облачные. Это соединение объемности и легкости, прозрачности — тайна великого художника.

Фреска окаймлена пилястрами и сверху как бы балкой карниза. Но где все происходит? За этой архитектурой или в той же плоскости? Этого понять невозможно. У Пьера есть другое, свое собственное, нереальное пространство. Например: фигуры воинов находятся перед саркофагом, то есть между его стенкой и пилястрами. Но это не выражено в объеме фигур, им там места не дано, поскольку карниз саркофага светлый и зрительно не уходит в глубину, а напротив, выдвигается на первый план. Так же и с фигурой Христа: она уже на четвертом плане, но так как она самая светлая, то кажется впереди. Даже ракурсы не создают впечатления глубины.

Падуя. Капелла дель Ареа.

Капелла стоит без всякой романтики. Действительно, перед ней остатки античной арены. Первое впечатление от росписей Джотто —

разочарование. Пестрый ковер. Бросаются в глаза широкие орнаментированные полосы, которые подавляют заключенные в них композиции. Этого впечатления нет ни в Ассизи, ни в капелле Барди во Флоренции. Очень неприятен голубой, режущий глаз цвет неба с золотыми звездами на своде и, вообще, роспись производит обычное для треченто ярко-ковровое впечатление. Внимательность к каждой сцене, как обычно пишут в книгах о Джотто, — здесь не воспринимается. На западной стене «Страшный суд» — очень плохо.

Все-таки когда вглядишься, некоторые сцены захватывают. Особенно — Введение во храм, Крещение, Рождество Марии, Благовещение Анне, Бегство в Египет. В них, пожалуй, чувствуется джоттовская отъединенность, мир в себе.

Пиза. Кампо Санто. «Триумф смерти».

Огромная фреска вся в коричневых и охристых тонах. Фигуры очень экспрессивны и готичны, как осенние листья, которые ветер гонит по стене. Это и в композиции, в ее разомкнутости, раскрытости, *ветрености*. И образы людей — какие-то легкомысленно беспомощные.

Сан Джимиано. Коллегиата. Роспись Барны да Сьена.

Все-таки рядом с Джотто самый сильный — Барна да Сьена. Многие его фрески очень красивы и сильны по тому раскованному человеческому драматизму, который прорывает традиционные рамки и вносит очень сильную индивидуальную ноту. В его искусстве готическая порывистость и страсть линии сочетается с мощной драматической экспрессией. Нет в его фигурах ощущения листьев, гонимых ветром, того по-своему очаровательного ощущения безволия, охваченности движением, порывом, той бездумной покорности, которая столь характерна для Дуччо, Маритини и всей этой школы сиенских мастеров — тречентистов. В нем сочетаются человеческая самостоятельная напряженность, человеческая энергия с готической страстью движения, и в то же время нет той «корплихкайт», которая так неприятна во фресках последователей Джотто. И потом — удивительная прозрачность колорита, его эмоциональность.

Поездка в Лукку.

Чудесная дорога от Пизы в Лукку. Очень светлый и уютный пейзаж, обрамленный горами. Как вся Тосקנה. Здесь города не на го-

рах, как в Умбрии, а в долинах. Поезд в один вагон. Лукка — небольшой городок, обнесенный тяжелой красной кирпичной стеной. На стене устроен бульвар. Вокруг — ров с водой. Главные ворота, а сбоку, в самой стене — ход, лестница. Очень колоритно. Весь город XII века.

(Из письма к С.П.Гиждеу)

Санта Мария Новелла. Последний ей визит во Флоренции, с ней и уеду. Играл орган, витражи бросали на столбы разноцветные пятна. «Троица» Мазаччо. А я стояла и думала, что больше никогда этого не увижу. <...> Потом все кончилось. Поднялась в правую капеллу. Темно, только свечи перед «Мадонной» Пизано. И оттуда, со ступеней — как звучало все пространство храма — все его уже темные капеллы и своды, перекрещивающиеся в темноте. Горели только свечи и лампады. Ушла последняя, когда сторож, позвякивая ключами, стал закрывать храм.

ВЕНЕЦИЯ

(Из письма к С.П.Гиждеу)

Красота Венеции — это красота моря. Архитектурно она вся расползается. Планировки нет, только площадь Сан Марко да Канале Гранде. Остальное — театральная декорация, резные фасады. (Флоренция — вся воля, вся камень, вся созидание, четкая, оформленная. Строгий, суровый, реальный город.) В узких темноватых венецианских улицах путаешься, как в лабиринте. Постоянно упираешься в каналы, возвращаешься, как в каком-то навязчивом сне. Бесшумно, словно прямо по улицам, скользят гондолы. Гондольер упирается в стенку канала ногой, отталкивается ловко, как акробат. И бесконечные горбатые мостики.

Наш отель (бывший дворец) фасадом выходит на Канале Гранде, а дверь вестибюля — прямо в воду мокрыми зелеными ступенями. На другом берегу канала, прямо напротив отеля — знаменитый Ка' д'Оро. Неправдоподобно, такого не бывает!

(Из записной книжки)

Собор Сан Марко — яркий, нелепый, перенасыщенный разными наворочанными в дальних странах дорогими (драгоценными) произведениями, словно лавка антиквара. Это воплощение Венеции доренессансной — что-то варварское в любви к роскоши, к изобилию.

Мозаики внутри тоже разновременные, большинство XII–XIII веков. В целом остается впечатление от сплошных золотых куполов и сводов. Сама мозаика совсем иная, чем в Равенне. В ней нет той поразительной фактурности, той крупной каменности, той шершавости, даже зрительно ощутимой на ощупь. Здесь купола и своды блестят каким-то абстрактным блеском. Фигуры бледные, хрупкие, словно взвешенные в золотом фоне. Пустой фон преобладает. Много надписей. Фигуры обведены темным контуром. Кладка очень мелкая. Вся поверхность выглядит полированной. Неровной, живой, вспученной поверхности, как в Равенне, нет. Скорее похоже на листовое золото.

Сан Заккария. Беллини. «Мадонна со Святыми».

Удивительная. Наверное, лучшее, что есть у Беллини. Такая тишина, такое спокойствие, такая погруженность в себя, что дух захватывает.

Скуола ди Сан Рокко.

На стене напротив входа — огромная «Голгофа» Тинторетто. Потрясает своим пространственным размахом, своими безграничными далями. Как они все пространство вдруг почуяли! И Тициан, и Тинторетто. Рафаэль и Микеланджело — только чуть-чуть, вокруг фигур, — а здесь!! Очень красивая по цвету — серовато-серебристая с сиреневым. Христос не столько висит на кресте, сколько парит над всем, особенно над упавшей у подножия креста Марией. Пятно света под крестом — как своеобразная лучезарная тень, повторяет размах рук-крыльев Христа. Вокруг Его раскинутых рук — сияние, как крылья. Это настоящая и очень искренняя мистика. Такого ни у кого до Тинторетто не было. Здесь у него получилось.

В Венеции все время стонут голуби и звонят церкви.

Санта Мария дель Орте. «Введение во храм» Тинторетто.

В нем есть тайна, которая не всегда возникала у Тинторетто. В большинстве случаев получался внешний эффект — фигуры, падающие в обморок, чрезмерная динамика композиции. И только иногда, как здесь, ему удавалось передать ту тайну бытия, то мистическое «оттуда», то, что составляет образный смысл его искусства. И здесь это «оттуда» достигнуто без всяких внешних приемов, только через нездешний, золотой, чуть зеленоватый тон, который пробивается сквозь тьму — и еще более таинственный розоватый в женской фигуре спра-

ва и более ослабленный, как отблеск, в левом углу — в мужской фигуре. Они как бы перекликаются. Вся левая часть в глубокой тени. Там лишь едва угадывается взволнованное движение. Особый, нездешний свет от неба, тоже взволнованного. На его фоне Мария, крохотная, хрупкая, прозрачная. И лестница. Ступени ее тоже золотые (с золотым узором).

Академия. «Чудо святого Марка» Тинторетто.

Произведение на редкость внешнее. Красивое по цвету, но уж слишком много в нем плоти. Тинторетто очень разный, талантливый — только поменьше бы ему писать. Очень много внешних вещей.

Сан Джорджо Маджоре. «Тайная Вечеря» Тинторетто.

В ней есть атмосфера ирреального, совсем не свойственная Возрождению и здесь, может быть, впервые прозвучавшая с такой очевидностью. Она не только в ворвавшихся «духах воздуха», прозрачно хрустальных, как Ариэль у Шекспира, невидимых музыкантах, явившихся *оттуда*, но и в динамичности самого пространства и в том, как фосфоресцируют венчики вокруг голов, вокруг фигур — свящающиеся ореолы, а также в самих цветах, светящихся изнутри, ненастоящих, с тем мистическим синим и мистическим, совсем особенным, желтым, которые так поражают у Тинторетто.

Здесь, в Венеции с наглядной очевидностью чувствуешь, как в XVI веке на сияющие цвета, торжествующие в своем последнем одухотворенном великолепии, последнем и потому тревожном (Тициан, Веронезе), постепенно наплывает черная мгла (поздний Тициан, Тинторетто, Караваджо). Торжество тьмы и напряженно некрасивого в лицах, позах. Особенно у Караваджо.

Академия. Беллини. «Мадонна со спящим Младенцем на коленях».

Видимо, ранняя и столь необычная для Беллини. Какой он разный и как обаятельны его ранние картины своей грациозностью, чистотой и хрупкостью. Младенец спит в позе «Пьеты» с упавшей вниз рукой.

Фраги. «Ассунта» Тициана.

Первое впечатление ошеломляющее. Очень парадная, очень эффектная, вся полыхающая красным, как витраж. Даже пугающая. Экс-

позиция с яркой подсветкой. Расположена в алтаре и видна издали, от самого входа в храм. (В церкви свадьба. Разглядеть ближе не удалось.)

(При другом посещении.) Какая в ней торжествующая, покоряющая сила. Единственная такая кричаще великолепная картина Тициана — и такая плакатно безвкусная!

Фари. «Мадонна Пезаро».

Принято считать, что Тициан не монументалист. Напротив, его картины среднего периода, не говоря уж о фресках, смотрятся в архитектуре замечательно. Тяжелые колонны в картине, именно своей тяжестью, уравновешивающей их живописную нематериальность, удивительно гармонируют с реальным архитектурным окружением.

Академия. Беллини. «Мадонна делли Альберти».

Вот где он поистине нашел себя! Такая глубина задумчивости, печали, погруженности в себя, такая мягкость моделировки, чуть зеленоватой, очень осторожной. На груди Марии белый плат, прозрачный, как стекло.

Академия. Беллини. «Мадонна со святыми».

Большой алтарный образ. Может быть, не лучшее из его произведений (слабее, чем во Фари и в Сан Заккария), несколько более многословный, но все равно прекрасный. Особенно поражает лицо Марии — грубоватое, даже некрасивое. Глаза остановились и, как будто слезами налитые, блестят, губы заплаканы, но при этом в лице — решимость.

Академия. Тициан. «Пьета».

Написана так, что весь холст — наружу, грубый, зернистый. Нет ни одной границы форм, ни одного контура, все гаснет в темноте, как у Рембрандта. Встреча, касание рук Марии и Христа, Симеона и Христа: живого, теплого — и мертвого, холодного. У Марии губы грустно пылают. Картина кажется то темно-бесцветной, то вдруг снова наполняется цветом.

Ка' д'Оро. «Венера перед зеркалом» Тициана.

Из тех изумительных Тицианов с чернотой, к которым относится и «Венера Урбинская». Алья губы обведены черным, густой, жаркий, где-то внутренне загорающийся румянец и типично тициановские

пухлые руки. Одежда, не поймешь какая — глубоко-темная с золотым шитьем, а в глубине красноватые отблески. Плохо освещена, но, пожалуй, в этом есть свое обаяние. (Освещение не музейное, искусственное, а естественное, комнатное.)

Утренняя Венеция. Удивительное чувство, когда бродишь по этим сырьим узким лабиринтам, уверенная, что никогда никуда не попадешь, — и вдруг, совершенно неожиданно выходишь на кампо — широкую площадь, освещенную солнцем, чистую, каменную, окруженную со всех сторон венецианскими дворцами, с обязательным каменным колодцем посредине. Каждый раз это радость, сюрприз. Не только потому, что можешь, наконец, ориентироваться, но и потому, что видишь, наконец, небо, солнце, воздух. Потом снова ныряешь, как в катакомбы, как под воду, во все эти *sottoportego*, чаще в *cale*, и снова выныриваешь где-то на сатро, но каждый раз с уверенностью, что никогда и никуда уже больше не выйдешь. Иногда, как в фантастическом сне — мостики, узкие каналы, в них гондолы, грязные дома, среди которых то тут, то там непременный готический дворец. Скуола ди Сан Рокко. Наконец-то я ее нашла...

Теперь, после Венеции, несколько отодвинувшись в перспективу, Флоренция выступает во всей своей суровой, благородной, сдержанной красоте. Венеция — это вечный праздник воды и музыки. Красота Венеции — это красота моря. Как архитектура она вся расползается, планировки в ней нет. Только площадь Сан Марко. Да Канале Гранде. И все — как театральная декорация.

Флоренция — вся воля, вся сотворение, вся труд, вся камень, вся созидание. Четкая, оформленная, архитектурно безупречная с начала и до конца и с начала до конца совершенная и изнутри, и сверху, с гор. Вечный, прекрасный и реальный город. Для меня — самый строгий, самый безупречный в смысле вкуса. <...> Только когда смотришь что-то много раз, когда проходишь несколько раз в день мимо собора, мимо Кампаниле, запоминаешь их, они остаются в тебе навсегда. Венеция мне так не полюбилась, она — как мираж, настоящей архитектуры в ней не чувствуешь. Рим на первых порах разочаровывает, но в конце концов к нему привязываешься, к нынешнему, современному Риму, с его сутолокой, с его Пьяцца ди Спанья и Пьяцца дель Пополо. Рим — живой город, его любишь как живой.

Флоренция — другое, это город-музей. Она потрясает сразу, но жить в ней долго, наверное, трудно. Нельзя жить рядом с Санта Ма-

рия дель Фьоре и Баптистерием. Во Флоренцию нужно приезжать, смотреть ее — и уезжать.

Милан.

Брера. «Пьета» Беллини.

Удивительная. Особенно правая фигура — Иоанна. Жесткая и очень трагичная. Небо серо-серебристое. Иоанн с волосами, как золотые стружки. Мария и Христос трагически некрасивы.

Санта Мария делла Грацие. «Тайная вечеря» Леонардо.

Первое, что поражает, — действительно захватывающее чувство пространственности. Нигде такого не было, даже у Рафаэля в Станцах. Краски очень разрушены. Это почти тени фигур.

Брера. «Св. Иероним» Тициана.

Сильная. Есть в ней что-то титаническое. Особенno в спящем льве. Неистовый, не смиряющийся бунт плоти, который здесь выражается и в физической силе, и в черно-красном полыхании цвета драпировок, и в бурном, буйном пейзаже.

(Из письма С.Т. и М.В.Алпатовым)

Дорогие Софья Тимофеевна и Михаил Владимирович!

Я вернулась 22.VII. На обратном пути задержалась на два дня в Париже. Видела город, Собор Парижской Богоматери, бродила по набережной Сены, по букинистам, два раза была в Лувре, в Музее импрессионистов, в Музее современного искусства, видела удивительную выставку витражей Шагала. Но главное — видела самый Париж, даже Монмартр ночью.

В Италии я побывала более чем в 50 городах, осмотрела все, что намеревалась осмотреть, — от Турина до Пестума. И, как всегда, курьез — не видела Помпей. Правда, видела помпейские фрески в Неаполе и видела Остию. В Помпеи, если бы я очень захотела, можно было бы попасть. Но мне почему-то не очень хотелось. Теперь жалею. Вообще жалею о многом. Уже теперь мне кажется, что многие часы в Италии были проведены впустую, что сделала меньше, чем могла бы. Но, видимо, невозможно смотреть так интенсивно все пять месяцев. <...> Сейчас нахожусь в состоянии какой-то прострации. Никак не могу войти в ритм московской жизни, привыкнуть к тем «сурошим будням», в которые погрузилась здесь. Все еще живу Италией,

бродячей жизнью, улицами, тратториями, бесконечной сменой впечатлений, бескорневой жизнью. Она казалась там подчас очень тяжелой, бездомной, тоскливой. Но как она втягивает своим разнообразием, своей отрешенностью от всего, кроме эстетических впечатлений, своей особой «уличностью», которой у нас здесь совсем нет. Улицы, камни, церкви, музеи, дворцы, кофе в барах, автомобили, поезда, вокзалы, скамейки бульваров, снова камни, снова ступени церквей, набережные, пароходы, город утром, днем, вечером, ночью, все новые и новые люди. И снова улицы и только случайно, как вынужденный перерыв, несколько часов сна в отеле. Последние три недели мы ночевали каждый раз в новом городе, я даже не могла запомнить номера комнат. Но как хорошо я запомнила, чем отличаются мостовые Лукки от мостовых Болоньи, ступени церквей Венеции от узких, кривых, карабкающихся в гору улиц-лестниц Перуджии, ночная площадь Сиены — одна из самых прекрасных в Италии — от грязной, пахнущей сеном и навозом, базарной площади в Ареццо за церковью Санта Мария дель Пьеве. И это все только мимоходом. Рим, Флоренция, Венеция — это мои города, я знаю их, я их чувствую, в них я даже скучала, даже просто слонялась, когда уже ни на что не хотелось смотреть, — но как я их полюбила всем нутром, не как влюбленный турист, но как местный житель, на всю жизнь. И какие они все разные — эти города!

Вообще, нет единой Италии, такого понятия не существует, это только в книгах и у поэтов: «Небо Италии, небо Торкватто! Блеск поэтический Древнего Рима!». Я все повторяла эти строки до отъезда в Италию и вдруг вспомнила их в последние дни где-то, кажется, в Перуджии, когда ела на ходу горячую пиццу и смотрела на витрину лавки, где продавались очень красивые кованые подсвечники собственной работы хозяина. Это один из самых бедных и самых живописных кварталов Перуджии, где пахнет шоколадом, — в Перуджии самая крупная кондитерская фабрика в Италии. И я вдруг подумала, что все это только у Баратынского и у Пушкина, а на самом деле все по-другому — проще, прозаичнее и в тысячу раз прекраснее.

Я видела по крайней мере четыре Италии. Северная совсем не похожа на Италию в обычном, классическом смысле этого слова. Скорее это ближе ко всей остальной Европе. Особенно Турин — самый не итальянский город и самый, пожалуй, единственный *город* в Италии... с его площадями, с его по-королевски воинственной планировкой, с его барочно-классической архитектурой, бронзовыми решет-

ками и скульптурами. Пейзаж в северной Италии похож на наш, среднерусский, только хуже.

Совсем другое — Тоскана, благословенный край, удивительно светлый и гостеприимный, с холмами, заросшими серебристыми оливами, с архитектурой, самой строгой, самой безупречной, самой совершенной в мире. Это Италия проторенессансная и кватрочентистская. Италия Джованни Пизано и Брунеллески.

Третья — это Умбria — гористая, замковая, чуть-чуть ненастоящая, даже немножко слишком красивая, с постоянными видами сверху, с птичьего полета, с горами, какими-то слоистыми: зеленые, потом голубые — как на картинах ренессансных мастеров. Это Италия Субиако и Орвьетто.

Начиная с Генуи появляются пинии — это Рим, Лациум, Италия античная. Все-таки Рим — великий город, я зря его ругала в своих первых письмах. Это — Италия Пуссена, Гоголя, Александра Иванова. Город, его окрестности — все вызывает множество литературных и художественных ассоциаций. Это Италия классическая и самая светская.

Есть еще одна Италия, но это уже не Италия, а Греция. Это Пестум.

Я простилась с Римом — с Италией — в Остии. Это удивительное по силе впечатление. Там никого не было, только старые камни, древние дома, площади, колонны, кипарисы и пинии, множество каких-то лиловых цветов, ослепительное солнце, ветер и я. Я пробыла там долго, потом вернулась в Рим к вечеру, а утром мы были уже в Париже.

В Лувре я была бегом. Из ранней Италии особенно понравилась «Мадонна во славе» Чимабуе. У нее одежды прозрачные, как у архангела в Устюжском Благовещении. Прелестные венецианские триптихи XV века, «Благовещение» Бернардо Дадди — в нем есть, как у Джотто, обезоруживающая простота, словно художник отбросил всю музыкальность архитектуры. В этой простоте есть даже что-то эпатирующее, как у Сезанна.

«Распятие» на золотом фоне сиенского мастера XIV века. В нем, как в калейдоскопе, фигуры то складываются в группы, то снова распадаются (как в витражах или в мозаике). У Джотто пафос отдельных фигур. У сиенцев — групп. Пьетро да Римини. «Снятие со креста» — удивительные «хоровые» повторы жестов. Очень красивый Симоне Мартини — «Несение креста», где Магдалина в красном одеянии со-

ставляет главный акцент композиции. Прелестный Фра Анжелико — «Коронование Марии», особенно нижние сцены. Вообще много мастеров кватроченто. Но главное и самое для меня неожиданное — «Мона Лиза». Это действительно чудо и тайна (несмотря на то, что она здесь «захватана» туристами и висит как-то неуважительно на проходной стене).

В Италии я часто тосковала по родине, не только по семье, но именно по родине. Даже не думала, что буду так тосковать. Теперь тоскую по Италии — и долго еще буду тосковать. Может быть, всю жизнь. <...> Теперь я отравлена — и так понимаю Вас. Отравлена на всю жизнь.

(ИЗ БОЛЕЕ ПОЗДНИХ ЗАПИСЕЙ)

1974 ГОД

Грустно как-то. Все итальянское искусство, особенно кватроченто, — грустное. Искусство всегда грустное, в конечном счете. Особенno трагично выглядит первая половина XV века. Новаторы, заменившие небо трансцендентное, золотое, — небом геометрического чертежа, небом архитектурных конструкций, через которые и не прорваться, как через тюремную решетку к тому небу. А не рваться не могут. Мотив конструкций в медальонах Донателло, через которые он рвется вверх. Его Христос в Сан Лоренцо пробивает головой карниз. Вообще этот плоский и тяжелый карниз, вновь, после античности, открытый Брунеллески, лежит на них на всех, как ярмо, как крышка. В средневековых надгробьях над умершим — все пространство храма. Все трансцендентное небо. В надгробьях XV века — карниз, расчерченная стена и арка, сквозь которую — никуда.

Может быть, кватрочентисты именно потому так рвались вглубь, что небо для них закрылось? В небе нависает или горизонтальная перекладина креста с мертвым Христом (как в «Троице» Мазаччо), или потолок, или «глухой» купол. В «Тайной вечери» у Гирландайо лепная консоль давит на голову Христа.

В Старой Ризнице в Сан Лоренцо тяжелый карниз над пустыми стенами нигде не прорывается. Над ним темный каркас «неба». Раковины в парусах — тоже как маленькие закрытые «небеса».

В каком-то смысле драматизм Старой Ризницы (отсутствие неба, бывают головой о пустой потолок и тяжелые перекрытия, балки) разрешается в Новой Ризнице у Микеланджело, где карнизы ломаются

(все упало вниз — и рвануло вверх), где возникает прорыв в купол, который создает перспективу — освобождение! У Брунеллески перспективы вверх нет.

Жить только на земле, в клетке — трудно для кватроченто. Все ретардоры этого не ощущали, они жили прежним золотым небом и им было легче.

Санто Спирито все-таки драматически перенасыщена колоннами, серыми, серые тяжелые арки. Вообще она тяжелая. Какая-то внутренняя перегруженность.

В Палаццо Медичи в «Поклонении Младенцу» Беноццо Гоццоли шествие волхвов проходит *мимо* алтаря. Приходят издали и уходят вдаль. К Мадонне в алтаре композиционно это не имеет отношения. Поклоняются Младенцу только ангелы.

Как они любили эти просветы в глубину, особенно в приделах, низких, где небо, даль открывается узкой щелью.

Интерьер собора Петра в Риме — как разворачивается пространство!

ФЛОРЕНЦИЯ 1977

Санта Мария дель Кармине. Фрески Мазаччо.

По-прежнему, никакого впечатления.

Санто Спирито. В самом прямом смысле слова — развитие идей Брунеллески в его Старой Ризнице, а затем в Капелле Пацци. Только здесь все невероятно многословно, чрезмерность архитектурных форм, которые многократно — и архитектонически необязательно — повторяются. Архитектор, кто бы он ни был, словно не строит, а рассказывает, как он строит (думая, что подражает Брунеллески или даже осуществляет его проект). Очень повествовательная архитектура. Сколько окон! В каждом интерколумнии по окну. Странная неограниченность в сочетании плоского потолка с куполом: зрительно потолок опускается, проваливается вниз. И — слишком много всего в самой архитектуре, поэтому любой объемный предмет, внесенный в это многословное пространство (алтари, иконы, скульптура, даже — люди), кажется лишним. Такая архитектура не позволяет населять ее,

она сама — как разыгранный спектакль. (В сущности, это неловкая попытка повторить главную архитектурную метафору «Старой Ризницы» Брунеллески.)

В Капелле Пацци, как и в Санто Спирито, очень много всего *происходит*: арки разные — между ними драматический разговор, мельчайшие детали всплывают, все карабкается вверх, стены пустые — ждут. Консоли висят. Все в глагольной форме, во всем — действие. Все — как динамическая схема, как структурная модель. Все элементы не несут, а показывают, как нести. (Считается, что портик Капеллы более поздний.)

Вестибюль лестницы Лауренцианы. Микеланджело.

Белые плоскости стен выпирают из-за втиснутых в них колонн и приобретают трагическое звучание (архитектурная метафора скованых рабов?). Не столько колонны утоплены, сколько стены вы- пирают.

Санта Мария делли Анжели — какое пространство! Микеланджело *строит* пространством. Брунеллески *показывает*, как нужно строить.

Средневековая архитектура стоит — и в ней все *свершается*: ходят, молятся, звучат слова, музыка. У Брунеллески сама архитектура *свершается*. В ней не нужны действователи, а только зрители. Она еще только *становится*, как и живопись Раннего Возрождения.

В «Троице» Мазаччо вся верхняя (небесная) часть построена на вписанных друг в друга полукружиях (разрушенный или еще не замкнувшийся круг). Полуобнаженная фигура Христа на кресте вписана в эти полукружия, как вписана в полный круг фигура обнаженного человека у Леонардо.

1989

В Риме при заходе солнца — удивительный серебристый свет, а белый камень кажется розовым.

Крутая лестница на Арокели, как крутая лестница в Рай. В Санта Мария ин Космедин входишь словно внутрь пластической формы, кажется, что пространство можно руками потрогать. Косьма и Дами-

ан. Мозаика выглядит неправдоподобно огромной. А «пресепио» украсили, как сказал сторож, в прошлом декабре (!).

Пантеон. Начинаешь понимать, почему многие мечтали повторить его купол — и почему так и не смогли. Когда находишься внутри, небо кажется совсем близким.

Сан Карло и Сант Андреа. Сант Андреа чище и как-то яснее артикулирован. Все части отдельно, и каждая акцентирована. Сплошные акценты — и лестница, и портал, и герб. Это как отчетливая, выразительная декламация.

Сан Карло — все смято, драматически скомкано. Все асимметрично, даже в декоре, и портал поставлен на угол.

Палаццо Барберини — великолепное барочное пространство, винтовая могучая лестница, с открытым пролетом в небо.

Ватикан. Сикстинская капелла. Все-таки есть образное несоответствие драматизма композиции, сложных, перетруженных поз (а в угловых парусах — отчаяния, как и в люнетах) — и светлых розовых и голубых цветов живописи.

Фрески кватроченто на стенах, особенно Боттичелли с его таинственным мельканием золота, очень хороши.

Анжелико в Капелле Николая V слишком ярко и ровно освещен и поэтому утратил свою живописную драгоценность.

Разочаровал и изнутри, и снаружи купол собора Петра. По сравнению с куполом Брунеллески в нем нет напора, усилия преодоления трудного подъема. Он слишком благополучный, слишком спокойный, естественно вырастающий сам собой. Он существует в небе, как будто был там всегда. И по цвету спокойный — однородно, благородно серый. У Брунеллески белые ребра на красном фоне — кричат от усилия.

Флоренция. Утро: Палаццо Строцци. Палаццо Ручелаи, Санта Тринита, Понте Веккио, Сан Феличе, интерьер Санто Спирито (Брунеллески?), Сан Лоренцо — лестница.

Господи! Как грустно уезжать из Флоренции! Никогда не чувствовала ее такой близкой. Как хочу увидеть ее еще раз!

1990

Венеция. Днем скверная погода, сначала дождь, потом туман. Венеция грязная, ободранная, грустная. Вечером зажглись витрины — и она вся осветилась драгоценно изнутри. Уютная, праздничная, нарядная.

Церковь Сан Заккария. Беллини. Удивительная фигура слева — Петр или еще кто-то странно раздумчивый, очень джорджоновский — поэтичный и загадочный.

Санта Мария Формоза — интерьер XV века. Белый с серыми арками. Странное сочетание архитектуры Брунеллески с пятикупольным храмом.

Верона. Сказка!

Праздные мысли об искусстве.

Средние века — распахнутость в мироздание, беспокойство, на ветру Вселенной.

Возрождение — замкнутость, центрированность, самоорганизованность и самодостаточность, самоуспокоенность понятого и достигнутого. (Альберти не случайно очень много рассуждает о регламентации ветров, об их «приручении».)

Средние века — мир в вечном движении и порыве.

Возрождение — мир, счастливо остановленный.

Средние века — мир ожидающий.

Возрождение — мир дождавшийся.

Средние века — мир устремленного.

Возрождение — мир достигнутого.

Средние века — мир, стремящийся к царству небесному.

Возрождение — мир, строящий рай на земле.

Средние века — мир взволнованный, страдающий.

Возрождение — мир успокоившийся в себе.

Средние века — мир множественности.

Возрождение — мир единичного.

Средние века — мир неустойчивого равновесия.

Возрождение — мир равновесия обретенного.

Более поздние записи. (Не датированы.)

Во всех великих произведениях Возрождения — самопогруженность, грусть или серьезность и, в конечном счете, — одиночество.

Чимабуе. «Мадонна на троне». Уффици.

Тяжелая конструкция. Мадонна поднимается, как на лифте. Ангелы держат трон и тянут его вверх.

У Филиппо Липпи лица на редкость незначительные. Главное — как он располагает фигуры и вещи в своем сконструированном мире.

«Благовещение» Леонардо: Архангел не прилетел, он прибежал по траве. На траве остались следы его стремительного бега. Мария — в мире архитектуры, в складках Ее одежды проступают очертания будущего трона. Их разделяет не просто проем в балюстраде, но длящаяся смысловая пауза.

«Благовещение» Боттичелли, по сравнению с леонардовским, выглядит, как светская сценка. Он вбежал неожиданно. Она испугалась. И только.

Тинторетто. «Христос и грешница».

Хватающая за душу поэзия пространства. Фигуры на заднем плане, отвернувшись, смотрят вдаль. Грешница одна, в центре, на фоне колонны. Их диалог с глазу на глаз с Христом. Они остались двое: Ее силуэт статуарен, подол платья упал складками на пол — как пьедестал. Вся картина — *про нее*. И небо!

СТАРАЯ РИЗНИЦА БРУНЕЛЛЕСКИ

Света действительно мало. Купол темный. Круглые окна в куполе очень маленькие, они скорее подчеркивают его неосвещенность. Фонарь — тоже. Сильный свет дают только окна над карнизом. Карниз сильно вынесен и отлиновывает стены от света, создавая слепящий контраст. Поэтому стены кажутся темными. Тяжелая каменная плита стола в центре Ризницы расположена вдоль алтарной стены, она поч-

ти касается крышки стоящего под ней саркофага. Саркофаг в темноте и практически не виден. Круг на плите стола находится прямо под фонарем купола и читается как его теневая проекция.

Общее впечатление от Ризницы по-прежнему сильное. Особенность — от купола, очень контрастирующего своей напряженной ребристостью с гладью пустых стен. Вообще, архитектурно-инженерная разработка усиливается кверху. Внизу — ничего, гладь стен, потом люнеты, потом купол. Рост напряжения человеческих усилий, усилий архитектора: чем выше, тем труднее. Трудность подъема, в каком-то смысле — покорение высоты.

В самой церкви повторяются мотивы членений Ризницы, но очень «разбавленные». Окна не на карнизе, как в Ризнице, но над карнизом — приподняты (всплыли). Карниз не глухой, но «разреженный», (всплыvший). Нет основного эффекта — конструктивно смыслового контраста верха и низа. В боковых капеллах — по два окна: круглое в люнете и еще четырехугольное, «подведенное» к карнизу.

Все-таки — каково назначение трибун с рельефами Донателло? К ним нет лестниц, с них нельзя проповедовать. Они как-то сами по себе. Похожи на саркофаги, поднятые на колонны. Очень странное впечатление. Правая — самая донателловская — стоит на мраморных колоннах разного цвета: темно-зеленой, коричневой, розовой и бледно-зеленой.

Как это ни странно, в лестнице Лауренцианы — отчетливо проявляются переклички с Ризницей Брунеллески. Может быть, из-за глухих ниш лестничного вестибюля? Из-за пустой стены в ногах лестницы? Эта стена «в лоб» очень сильно работает. Кажется, что Микеланджело «разыграл» здесь мотив Ризницы так же, как проектируя купол собора Петра, держал в голове (по его собственному признанию) флорентинский купол Брунеллески.

По лестнице Лауренцианы спускаться страшно.

БАЛТИСТЕРИЙ

Внутри глухой купол господствует над пространством как огромный тяжелый свод. Узкое отверстие фонаря. Четырехугольные окна в основании купола, с их глубочайшими скосами, света почти не дают.

Второй, основной ярус окон, тоже сильно заглублен, они скорее слепят, чем освещают. При выключенном свете интерьер Баптистерия — как темная пещера.

СОБОР. ВО ФЛОРЕНЦИИ

Изнутри купол — тяжелая громада — «маккина» (махина), водруженная на огромную высоту. «Небо» — как результат огромного сози-дательного труда. (В «Ризнице» как результат изощренного инженер-ного искусства.)

Снаружи Собор читается как единый архитектурный ансамбль вместе с Баптистерием и колокольней. Его абсиды воспринимаются как самостоятельные, приставленные к собору объемы. Собор весь *составленный*. Его купол не только венчает силуэт города, он увенчивает всю громаду слепленных средневековых объемов. Кажется, что Брунеллески задался целью свести воедино расползающийся, многообъемный средневековый ансамбль, *схватив* его, как клещами, мощными ребрами купола. И над всем этим — в знак победы — установил фонарь в виде классического ренессансного темпьетто.

Купол по пропорциям очень тяжел для тела собора, он не столько увенчивает и осеняет (это вообще не то слово), сколько придавливает мир средневековой архитектуры (всех давиши!). В этом, конечно, чувствуется (сознательный или бессознательный) ренессансный манифест Брунеллески. Пришел на этот средневековый долгострой, все завершил, прихлопнул куполом, а сверху еще *поставил* ренессансный храмик. Так называемые «трибуны морте» тоже *поставлены* сверху как ренессансное завершение этого многоголосого архитектурного ансамбля.

Собор как бы является собой своеобразную модель средневеково-ренессансного города, как их изображали в живописи кватроченто (часто в руках какого-нибудь местного святого).

А может быть, образный замысел (точнее — образный или теологический смысл) интерьера Собора в том и состоит, что внизу в нем просторно и светло, а сверху нависает темнота купола, через которую, недосягаемо высоко, как бы из перспективной дали (ребра как линии уходящей перспективы) сияет свет *того* неба. При таком решении небо не безгранично, но удалено в перспективу, как «дали» в ренес-

санских картинах, которые тоже в перспективе и через перспективу рамы виднеются.

(БЕЗ ДАТЫ)

Одно из последних, сильных, итальянских впечатлений — выставленная в Музее современного искусства в Риме своеобразная скульптура, точнее — инсталляция на сюжет «Тайной Вечери». Простая скамья из обструганной (не полированной, не крашенной) доски. На ней двенадцать совершенно одинаковых, плоских, выпиленных по одному лекалу из таких же досок, сидящих фигур: шесть справа и шесть слева. Середина скамьи пустая. А в некотором отдалении — и даже не по оси, а как-то сбоку, — высокое кресло (трон, престол), построенное из таких же грубо обструганных досок, но водруженное на дощатый же подиум. И тоже пустое. «Престол уготованный», ждущий Судию, который «придет и воссядет и будет судить живых и мертвых». Гетимасия в иконографии «Страшного Суда». Или, как сказал современный поэт, «Пустота пустого пьедестала».

Имя автора инсталляции, к сожалению, не запомнила.

Научное издание

**Ирина Евгеньевна Данилова
Итальянские впечатления**

**Редактор серии Е.П.Шумилова
Верстка О.Б.Малаховой**

**Оригинал-макет подготовлен
в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ**

ИД № 05992 от 05.10.2001

Подписано в печать 29.03.2004.

Формат 60x84/16. Уч.-изд. л. 3,0. Тираж 700 экз.

Заказ № 73