Ю.Н. ЗВЕЗДИНА

СКУЛЬПТУРНЫЕ МОТИВЫ РЕНЕССАНСА В КРЕМЛЕВСКОМ АРХАНГЕЛЬСКОМ СОБОРЕ И ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ (ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СМЫСЛОВОГО СТРОЯ)

Ренессансные мастера в начале XVI в. украсили храм Архангела Михаила в Московском Кремле скульптурными мотивами, составившими его неповторимую выразительность (ил. 1). В первую очередь, это пластично разработанные детали, видные сразу и издалека — огромные раковины в закомарах и капители пилястр. Кроме того, это и детали интерьера, особая пространственная зона, формируемая скульптурным оформлением ниши горнего места в алтарной части собора.

Мы предлагаем взглянуть на скульптурные детали Архангельского собора непривычным образом — сквозь призму итальянской религиозной живописи XV — начала XVI в., содержащей аналогичные элементы. Мастера Возрождения нередко обыгрывали скульптурные детали в живописи так, что они получали особое смысловое звучание, мягко вторящее содержанию картины. Более того, активное использование в живописи архитектурных элементов и скульптурного декора позволяло сформировать композиционное пространство, образующее определенный акцент в восприятии представленной сцены и персонажей.

В миланской пинакотеке Брера находится картина Марко Пальмеццано «Мадонна с Младенцем и святыми», датированная 1493 г.[1] (ил. 2). Мария восседает на скульптурно разработанном престоле, святые, представленные в святом собеседовании, стоят на полу из кусков цветного мрамора, которым в XV столетии изобильно украшали храмы и дворцы. Композиция помещена на фоне пейзажа — это панорама с высоким светлым небом, в котором клубятся облака, с поросшими тонкими деревцами холмами и скалой, на которой видны башня и замок. Пейзаж включает в себя традиционные прославительные символы Марии — в славословиях она сравнивается с нерушимой скалой, башней, крепостью. Зеленая гора, возвышающаяся по центру картины, за спинкой престола Мадонны, только подчеркивает это значение.

В картине использованы детали, вносящие в общее звучание изысканный призвук, вторящий общей теме композиции. Подножие престола украшено стилизованными растительными мотивами — круглящимися завитками, широкими листьями. С одной стороны, эти элементы характерны для декоративного оформления, распространенного в эпоху Ренессанса. Но, с другой стороны, именно здесь, в этой сцене, в общем прославлении Марии с Младенцем, детали убранства, напоминающие о вечно цветущем и зеленеющем Древе жизни с

вьющимися побегами, воспринимаются как наполненный смыслом мотив, вносящий свою ноту в общий тон славословия.

На рубеже XIV—XV вв. Донато Браманте, известный более как архитектор, написал образ «Христос у столпа» (ил. 3). Картина хранится также в пинакотеке Брера[2]. Столп, к которому привязан Спаситель в терновом венце, украшен тонким золотистым рельефом с растительными мотивами. Элементы убранства столпа наделены особым эффектом: они виднеются из-за головы Христа подобно предвозвестию грядущей



1. Северный портал Архангельского собора

славы Спасителя, напоминая о сиянии нимба. Художник использует сочетание предельно близкого плана и дальнего пейзажа в окне за спиной

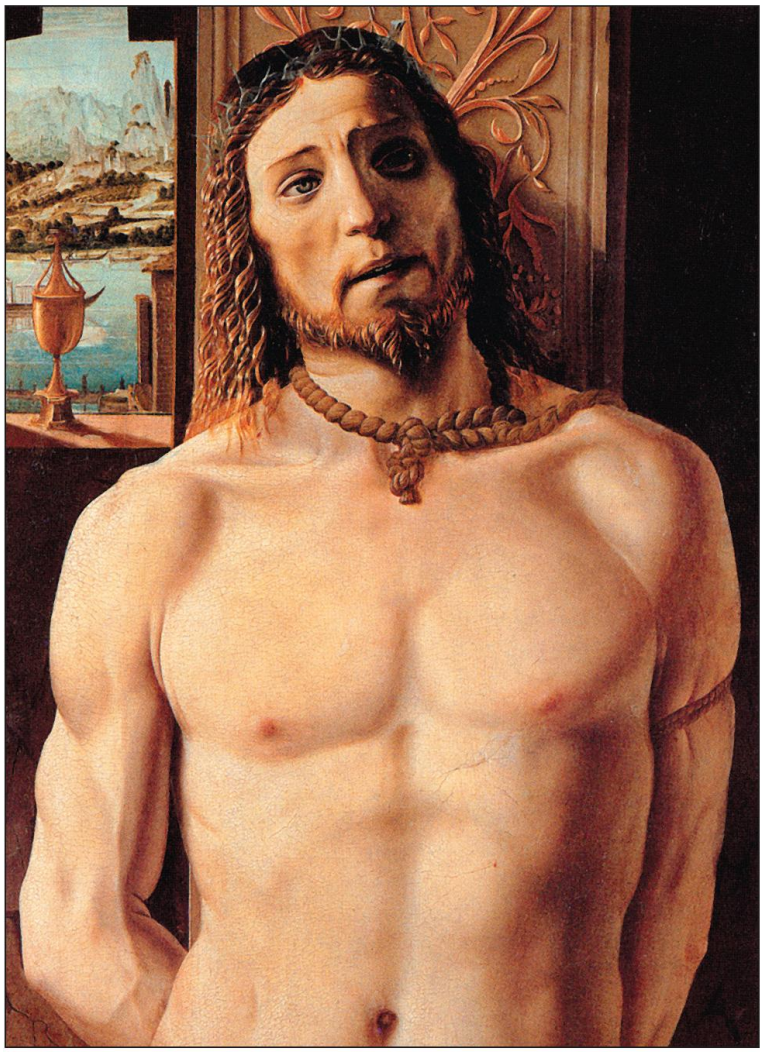
Христа. Столп изображен с иллюзорной достоверностью, близкой к так называемой «обманке», рисунок рельефа наделен отчетливостью — это усиливает впечатление от картины. Имитирующий сияние рельеф на грани столпа представляется более овеществленным, чем терновый венец на голове Спасителя. Тернии высветлены льющимся из окна светом, они как бы дематериализованы, превращены в тонкие бесплотные лучи. Тем достовернее выглядит сияющий золотистыми стеблями рельеф, служащий прославлению образа.



2. Марко Пальмеццано. Мадонна с Младенцем и святыми. 1493. Пинакотека Брера, Милан

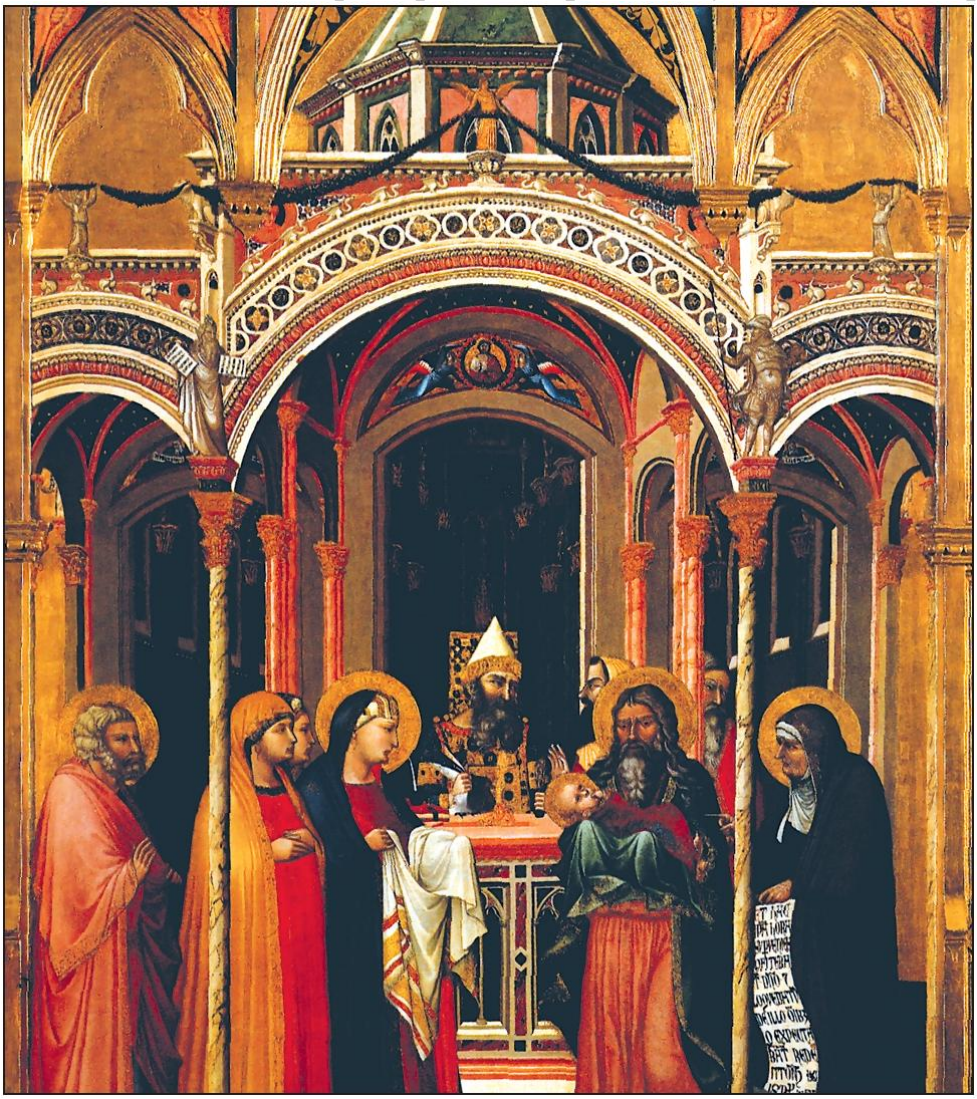
Ранние образцы итальянской живописи в ряде случаев также демонстрируют активное использование элементов скульптурного убранства в композиции и в смысловом строе произведения. Сиенский мастер Амброджо Лоренцетти в первой половине XIV в. создал изысканную и сложную по пространственному решению композицию «Явление во храме», хранящуюся ныне в галерее Уффици[3] (ил. 4). В первой половине XV столетия она была воспроизведена Джованни ди Паоло, в традициях поздней готики. Это произведение находится в Национальной художественной галерее Сиены[4] (ил. 5). Разницу двух композиций можно отметить уже при сравнении особенностей трактовки скульптуры, активно участвующей в общем пространстве сцены. Произведение Амброджо Лоренцетти отличается спокойствием и монументальностью.

Экспрессивный прорыв в пространство храма, где происходит событие — встреча святого Симеона с младенцем Христом — приглушен тенями, господствующими в глубине алтарного пространства. На тонких колонках и архивольте арки помещены скульптурные образы — ветхозаветные персонажи со своими атрибутами и ангелы, несущие протяженную зеленую гирлянду из множества звеньев. Центральный, вызолоченный, ангел спокойно держит ее в руках, ангелы слева и справа — возносят ее над головой торжественным жестом прославления. Пророк Моисей демонстрирует скрижали, выступая свидетелем сбывшихся пророчеств. Белые скрижали в его руках перекликаются с текстом в большом свитке, который держит Анна пророчица. По старинной традиции, скульптура вступает в смысловые переклички с персонажами сцены, образуя соответствия, показанные в разных временных гранях, в данном случае — в параллелях из Ветхого и Нового Завета.



3. Донато Браманте. Христос у столпа. 1490-е гг.
Пинакотека Брера, Милан

Композиция Джованни ди Паоло производит другое впечатление. По-иному решены не только фигуры персонажей, но и скульптурные детали, украшающие храм. Скульптурный пророк Моисей, также помещенный над капителью колонны слева, представлен в S-образной позе, характерной для произведений готики. Свиток в руках пророчицы Анны вздувается, скручивается спиралью, дополняет динамические эффекты, активно присутствующие в композиции, но перестает восприниматься соответствием текстам в руках Моисея. Прорыв в глубину пространства, с одной стороны, представляется более решительным, поскольку темный алтарь контрастирует с белыми, приближенными к зрителю колоннами и арками, под которыми свершается принятие младенца Христа в руки святым Симеоном. В то же время, общая плоскостность, локальные цветовые пятна как бы отменяют глубину пространства, переводя впечатление от попыток мастера передать перспективу в любование яркой



4. Амброджо Лоренцетти. Принесение во храм. Первая половина XIV в. Галерея Уффици, Флоренция

декоративностью композиции. Прослеживая элементы скульптурного убранства, отметим, что здесь также сохранены скульптурные образы путти, несущих зеленеющую гирлянду. Однако бескрылые путти показаны в сложных, беспокойных позах. Общий строй торжественного прославления здесь заменен динамикой позднего готического стиля, изысканностью и экспрессией вместе.



5. Джованни ди Паоло. Принесение во храм.Первая половина XV в.
Национальная художественная галерея, Сиена

Оба произведения активно сочетают в общей смысловой и композиционной сфере и персонажей сцены, и скульптурные элементы, составляющие как бы «второй уровень» содержания. Амброджо Лоренцетти и Джованни ди Паоло используют мотив прославительной гирлянды, протянутой над всей композицией и осеняющей сцену. Кроме того, оба мастера включают в композицию детали пластического декора готических порталов — мы видим характерные фигурки драконов, которые живо напоминают нам о деталях рельефного декора одного из порталов Архангельского собора в Московском Кремле (ил. 6). Сквозь призму живописи можно наблюдать сохранение ранней традиции,

использованной затем ренессансным скульптором, оформившим вход в кремлевский храм.

Алтарная композиция «Мадонна с Младенцем и святыми»[5], написанная Бартоломео Виварини в период, когда живопись, скульптура и архитектура в Италии находились в стадии расцвета, бурно



6. Фигура дракона на северном портале Архангельского собора

развивающегося и стремящегося вперед, к новым свершениям, отразила синтез искусств (ил. 7). Конструкция архитектурного сооружения организует ритм скульптурного убранства. Пластика мраморного рельефа воспроизводится средствами живописи, а сама живопись сообщает всему произведению цветность и праздничное звучание. Имитация, к которой прибегает мастер, не только создает эффект «обманки» — мраморные рельефы престола написаны настолько убедительно, что вполне могут быть приняты за настоящие, — но и напоминает о высочайшем уровне развития скульптуры, характерном для кватроченто. Различные виды

искусств не спорят друг с другом о первенстве, но образуют синтез в единой композиции, служа главной цели — созданию торжественного праздничного пространства величания Мадонны.

Скульптурное завершение спинки престола в образе Бартоломео Виварини демонстрирует образец полуциркульного обрамления, широко использовавшегося в тот период в архитектурных сооружениях и



7. Бартоломео Виварини. Мадонна с Младенцем и святыми. 1465. Музей Каподимонте, Неаполь

пластике. В связи с нашей темой, этот принцип оформления сразу же призывает к сравнению с пластической разработкой северного и западного порталов и дверей на западном фасаде Архангельского собора в Московском Кремле (ил. 8). Мы видим то же ясное, спокойное полуциркульное завершение входа, увенчанное изящными акротериями с двумя розетками и стройной пальметтой. Итальянские мастера часто использовали этот пластический мотив во второй половине кватроченто. В начале следующего столетия он украсил все входы, ведущие в

Архангельский собор. Для того, чтобы оценить возможности этого скульптурного решения при оформлении входа в храм, следует уделить особое внимание некоторым особенностям его изображения в религиозной живописи. В алтарном образе Бартоломео Виварини стройные пропорции оформления спинки престола Мадонны соответствуют общей декоративной изысканности. Они представляются более легкими и женственными. Думается, причина этому — не только в том, что художник показывает оформление трона, а не архитектурного сооружения, но и в стремлении к лучшему соответствию центральному прославляемому образу Марии.



8. Оформление двери на западном фасаде Архангельского собора

В миланской пинакотеке Брера хранится образ работы Чимы да Конельяно «Святой Петр на престоле, с Иоанном Крестителем и апостолом Павлом»[6] (ил. 9). Апостол Петр торжественно восседает на престоле. Престол помещен в скульптурно оформленную полуциркульную нишу, увенчанную акротериями, столь любимыми мастерами кватроченто, — мы узнаем их и по ряду архитектурных и скульптурных памятников, а также и по элементам убранства дверей на западном фасаде Архангельского собора в Московском Кремле. Аналогично решено, в частности, убранство портала церкви Сан Дзаккариа в Венеции[7].

Образ работы Чимы да Конельяно демонстрирует композиционное решение, в котором одну из главных функций призвано выполнять архитектурное пространство с элементами пластического декора. Мы также видим здесь грани столбов, украшенные тонко разработанными рельефами в виде стилизованных растительных побегов, вздымающихся к капителям. Престол апостола Петра вознесен на высокий постамент с волютообразными завитками по углам, перекликающимися с акротериями полуциркульного завершения. Инкрустация из цветных камней на пилястрах привносит особую праздничность — они представляются отдельными яркими деталями в сдержанном убранстве престола. Гармония образа построена на стройном сочетании и перекличке отдельных деталей, составляющих единое целое живописного пространства, подчиненного главной задаче — прославлению верховного

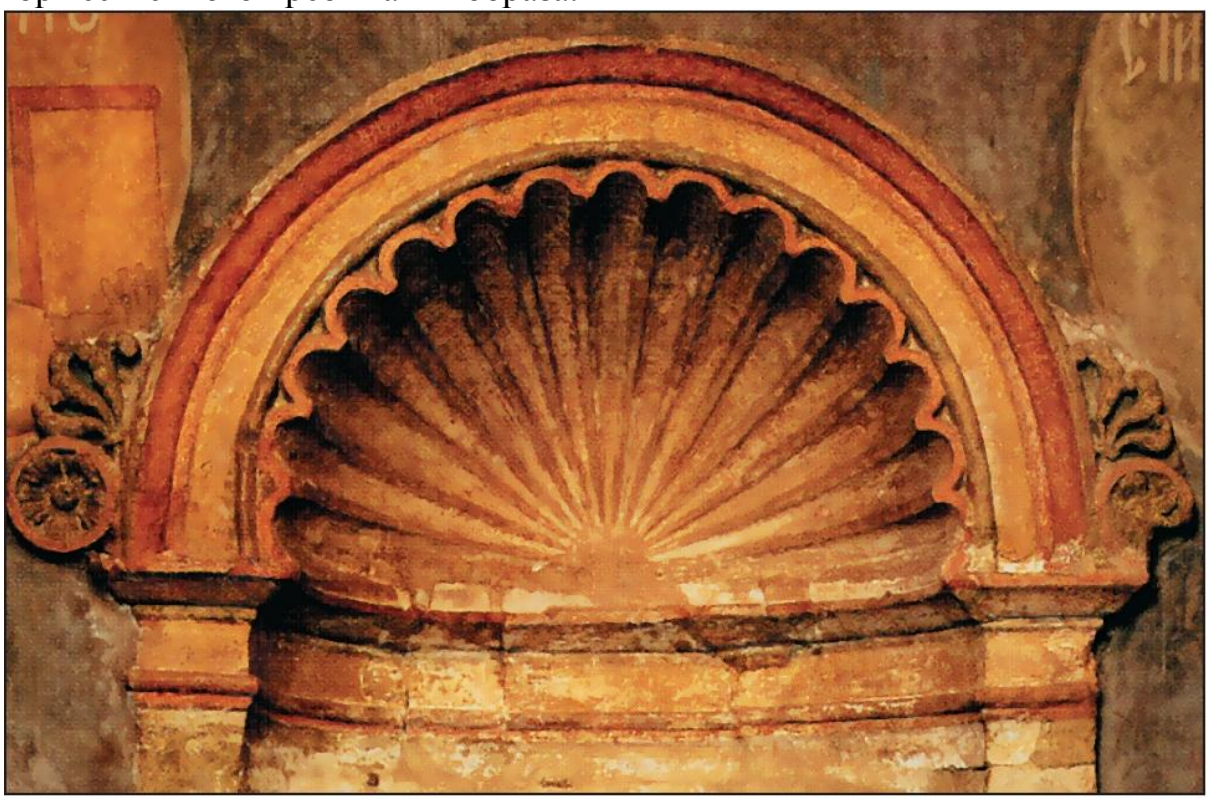


9. Чима да Конельяно. Святой Петр на престоле, с Иоанном Крестителем и апостолом Павлом. Не позднее 1516 г. Пинакотека Брера, Милан

апостола. Белые одежды и тиара апостола Петра сочетаются с молочно-белым мрамором престола, столбов, поддерживающих свод, и белизной легких облаков в ясном небе, в пейзаже на заднем плане композиции. Тяжелый золототканый покров отражается с золоченой конхой над апостолом. Красные каймы одеяния Петра находят соответствие в ярко-красных камнях на пилястрах по сторонам престола. Можно сказать, что особая му-

зыкальная гармония залитой светом композиции отражена в фигурке ангела с лютней в руках, помещенного у подножия престола.

Пропорциональное решение беломраморного престола апостола Петра таково, что оно представляется наилучшим соответствием фигуре прославляемого святого. Кроме того, ритм линий и пропорции престола отражают яркое торжественное пребывание образа в священном пространстве. Фигура апостола написана убедительно, весомо и объемно, святой Петр словно приближен к зрителю, и в то же время он окружен пространством нипти. Золоченая конха, возносящаяся над головой апостола, воспринимается соответствием божественному свету, нимбу. Изображенное средствами живописи скульптурно оформленное пространство демонстрирует важную особенность религиозного искусства конца XV — начала XVI в.: реалистично воспроизведенные элементы или части архитектурного сооружения с тщательно сохраненными подробностями декора преобразуются живописцем в стройную систему, наделенную насыщенным смыслом. Этот смысл выражается не столько в определенном наборе символов, сколько в особой организации гармоничного и убедительного пространства прославления и торжественного пребывания образа.



10. Горнее место в Архангельском соборе

Торжественное пространство пребывания Господней славы, оформленное в традициях Ренессанса, присутствует и в Архангельском соборе Московского Кремля. Это не что иное, как горнее место в алтарной части собора (ил. 10). Оно подобно нишам в скульптурных и живописных

произведениях второй половины XV — начала XVI в., созданных итальянскими мастерами. В пятах полуциркульного завершения горнего места помещены два скульптурных акротерия с характерными розетками и растительными завитками. Конху украшает большая скульптурно разработанная раковина, занимающая здесь все пространство и как бы осеняющая его собой — прием, часто встречающийся в разных видах искусства итальянского Ренессанса. Мы встретим подобную раковину практически везде — и в архитектуре, и в скульптуре, и в живописи. Этот мотив, торжественный и изысканный одновременно, особенно любили венецианские мастера, и не только они. Раковина может украшать и церкви, и дворцы. Мы предлагаем обратить внимание на то, какой смысл может приобретать образ венчающей раковины в некоторых композициях.

«Алтарь Монтефельтро» кисти Пьеро делла Франческа[8], представляющий Мадонну с Младенцем, святыми, ангелами и коленопреклоненным заказчиком (ил. 11), демонстрирует пребывание Мадонны в светлом архитектурном пространстве, осененным высоким каннелированным сводом, в конхе которого помещена большая, изысканно изогнутая по краю белая раковина с подвешенным на золоченой цепи страусиным яйцом, подобным огромной жемчужине.



11. Пьеро делла Франческа. Алтарь Монтефельтро. 1472—1474. Пинакотека Брера, Милан

Освещение направлено так, что особенно ярко в нише высвечены край раковины и подвешенное к нему яйцо-«жемчужина». Подобный прием архитектурного убранства мог использоваться во дворцовых залах, образуя изысканный декоративный и смысловой эффекты. Здесь, однако, представлена сцена святого собеседования, в преображенном пребыванием Мадонны и Младенца пространстве. Предметы в этом пространстве, очевидно, обладают сразу несколькими смысловыми значениями[9], притом нетрудно заметить их переклички, как бы намеченные кистью живописца и без особого труда различимые зрителем. Так, ярко-белое яйцо-«жемчужина», подвешенное на золоченой цепи прямо над головой Мадонны, перекликается с белой сеткой головного убора Марии. Теме жемчужины мягко вторят драгоценные уборы на головах ангелов, их жемчужные ожерелья и драгоценные подвески.

Символическое значение жемчуга и раковины-жемчужницы, традиционное для христианской культуры, прежде всего, указывает на воплощение Христа, рождение Его Девой Марией, подобно тому, как в раковине зарождается драгоценная перловица. Кроме того, жемчуг может



12. Бартоломео Монтанья. Мадонна с Младенцем на престоле, со святыми Франциском и Бернардино. Конец XV в. Пинакотека Брера, Милан

символизировать путь к святости, обретаемой через мученичество и сохранение чистоты[10]. Имя Марии, по давней традиции связывавшееся с темой моря и путеводной звезды морей, также способствовало широкому распространению символического образа раковины и жемчужины. Следует отметить, что в алтарном образе работы Пьеро делла Франческа доминирующая тема чистоты, пребывающей в ясной, торжественной и спокойной сфере, обеспечена особенностями архитектуры, окружающей персонажей. Это высокий белый свод глубокой ниши, украшенной рядами розеток в кессонах, белые пилястры и простенки, ровный пол из молочного мрамора. Чистота, прохлада и покой отражены в бледно-голубых стенах. Ритм архитектурных деталей организует композиционное пространство, наделенное ясной и чистой гармонией. Остается добавить, что изображение раковины с крупным яйцом-«жемчужиной» образует определяющий смысловой акцент, соответствующий их традиционной символике.

Скульптурное изображение раковины нередко встречается в образах Мадонны с Младенцем. Оно может восприниматься как традиционный элемент убранства, характерный для архитектуры и скульптурно оформленных деталей времени создания живописного образа. Такова, например, архитектурная ниша, в которой восседает Мария, в алтарном образе Бартоломео Монтаньи «Мадонна с Младенцем на престоле, со святыми Франциском и Бернардино» (ил. 12)[11]. Небольшое изображение раковины помещено над нишей, строго по центру, над головой Мадонны. Сравнение с деталями образа из собрания Уффици «Мадонна с Младенцем» работы Луки Синьорелли не оставляет сомнений в том, что мастера Ренессанса могли использовать раковину как насыщенный необходимым смыслом элемент, вносящий в композицию дополнительные оттенки символического значения (ил. 13)[12]. Здесь мастер использует гризайль, имитируя каменную раму, в которую помещен живописный образ. Строго по центру изображена раковина, как бы возносящаяся на крыльях, несущая изображение Иоанна Крестителя. Под раковиной видна табличка с текстом: ECCE AGNUS DEI («Се, агнец Божий»), Гризайль позволяет мастеру, с одной стороны, усилить весьма любимую многими живописцами той эпохи имитацию скульптуры в живописи, с другой — привнести дополнительные смысловые оттенки, определяющие акцент содержания образа. Акцент поставлен на теме крещения и предвозвестия добровольной жертвы. При этом активно использовано одно из традиционных значений раковины — символ крещения. В добавление к тому, изображенные по сторонам раковины изящные завитки аканта выполняют функцию прославления. Все эти детали написаны изысканно и тонко, они и определяют декоративное наполнение, украшая образ, и несут необходимый смысл.



13. Лука Синьорелли. Мадонна с Младенцем. Первая четверть XVI в. Галерея Уффици, Флоренция

На примере множества произведений живописи и скульптуры можно видеть, как часто ренессансные мастера обращались к теме раковины[13]. В начале XVI в. огромные раковины украсили и Архангельский собор в Московском Кремле. Зная о широко распространенной в западной культуре символике раковины, особенно в религиозной сфере, нельзя не задаться вопросом о смысле раковины в архитектурном убранстве кремлевского храма. Был ли он полностью утрачен и использована ли раковина только как великолепный скульптурный элемент, который стал определяющим акцентом в восприятии внешнего облика собора? Здесь необходимо вспомнить о том, что позднее, в XVII—XVIII столетиях, мотив раковины был активно воспринят русскими зодчими, украсившими фризами из раковин множество столичных и провинциальных церквей. Можно счесть это явление отражением тяги к повышенной

декоративности, свойственной культуре XVII в. Мы, однако, полагаем, что заимствование раковины русскими мастерами могло быть не лишенным внутреннего смысла. Косвенным свидетельством этому служат духовные тексты второй половины XVII в., трактующие тему раковины, жемчуга, сравнивающие Марию с морем, полным драгоценных перлов. Авторы обращаются к традиционному в общехристианской культуре образу, и богословскому, и поэтическому вместе — они используют метафору, образующуюся из переклички слов Мария и море (лат. *таге)*. Сложные аллегорические темы отразились в церковной проповеди, достигшей в то время высшего расцвета. В книге проповедей монаха Киево-Печерской лавры Антония Радивиловского «Огородок Марии Богородицы», изданной в 1676 г., содержится традиционное уподобление Марии морю, полному милосердия. Милость Богородицы символизируют морские жемчуга и самоцветы[14]. Проповедники часто обращаются к строфе из Евангелия от Матфея (13,45), сравнивая стремление души к обретению Небесного царства с взысканием драгоценной жемчужины: «...подобно Царство Небесное купцу, ищущему хороших жемчужин». Думается, тема раковины и жемчуга в памятниках духовной культуры России может явиться сюжетом для отдельного исследования, включающего в себя особенности символики.

Подведем итоги: изображенное средствами живописи скульптурно оформленное пространство образа демонстрирует важную особенность итальянского религиозного искусства конца XV — начала XVI в. Реалистично воспроизведенные элементы или части архитектурного сооружения с тщательно сохраненными подробностями декора преобразуются живописцем в стройную систему, насыщенную смыслом. Этот смысл может быть выражен не столько определенным набором символов, сколько особой организацией гармоничной и убедительной сферы прославления и торжественного пребывания образа. Параллельное изучение пространства, созданного средствами религиозной живописи, и священной сферы, формируемой в храме с помощью скульптурных элементов, представляется отнюдь не лишенным интереса, особенно когда речь идет о памятниках, созданных мастерами, принадлежащими ренессансной культуре.

1. Brera. Guida alia Pinacoteca. Milano, 2004. P. 242. Nr. 429.
2. Ibid. P. 251. Nr. 438.
3. Пешио К. Уффици. Посещение галереи. Флоренция, 2003. С. 23.
4. Torriti M. National Picture Gallery of Siena. Genova, 2003. P. 40.
5. Museo di Capodimonte. Milano, 2002. P. 50.
6. Brera. Guida alia Pinacoteca. P. 60, nr. 76.
7. Церковь Сан Дзаккариа была перестроена в XV—XVI вв. Антонио Гамбелло и Мауро Кодусси.
8. Brera. Guida alia Pinacoteca. Nr. 440.

9. Страусиное яйцо входило в герб герцога Федериго ди Монтефельтро. (Ibid. P. 253. Здесь же см. о христианской символике страусиного яйца, которое могло означать Непорочное зачатие).
10. ForstnerD. Die Welt derSymbole. Wien, Miinchen, Innsbruck, 1968. S. 409,411.
11. Brera. Guida alia Pinacoteca. P. 83, nr. 109.
12. Пешио К. Уффици. Посещение галереи. С. 65.
13. В итальянском искусстве эпохи Ренессанса известны случаи изображения Христа в раковине, например, в рельефе работы Андреа ди Франческо Гварди второй половины XV в. — это мраморное завершение табернакля из собрания музея Боде (собрание скульптуры, инв. № 135).
14. Антоний Радивиловский. Огородок Марии Богородицы. Киев, 1676. С. 439.