

ГЛАВА

7

ГЛАВА

# Две еврейки

**Конрад  
Витц**

**1400/10 – 1445/46**

**Франческо  
Айец**

**1791 - 1882**

Ну что, если не считать профессии, может объединять этих двух типов, которых разделяет триста лет? А хотя бы то, что швейцарец Витц<sup>1</sup> жил в эпоху, когда родилась легенда Вильгельма Телля, швейцарского символа революционера, а итальянец Айец – в эпоху, когда родилась легенда Гарибальди, ставшего итальянским символом революции (Гарибальди и Айец умерли в один год). Но прежде всего, Витца и Айеца объединяют две еврейки, как следует из предложенного мною названия, то есть – многое, ведь одна еврейка – это уже много, а две еврейки в борще краткого эссе – это чертовски много. Быть может, я тронулся, когда пишу эти строки, и забрасывая в один мешок, художников двух столь разных эпох, но если бы я не тронулся, то вообще ничего бы не писал. Никогда и ничего, если не считать налоговых деклараций. Для того, чтобы писать таланта не нужно (об этом знает всякий «Доброжелатель»), но чтобы создавать литературу, помимо доли таланта необходимо иметь еще и собственного тронутого стража. Ну и, наверное, немного жестокости... Раз уж я пустился в эти рассуждения, наверняка странные для Читателей, возможно, следует объяснить, какой садизм я имею в виду. Во время объяснений я воспользуюсь *«третьим лицом»* вместо *«первого»*; подобная форма обращения позволит мне легче протолкнуть проблему сквозь свое сухое горло:

Суть писательства состоит в вычеркивании. Первая версия текста вычитывалась, исправлялась, изменялась и утилизировалась – путем вычеркивания слов, предложений и целых абзацев. Одни только графоманы этого не делают. Тем не менее, когда писатель вычеркивал какое-то слово из вступительного эскиза или, тем более, из первоначальной версии текста – он испытывал боль. Колебаний не было, он резал, понимая, что это более чем полезно, это абсолютно необходимо, но боль он испытывал. Гитлеровцы убивали неудачных детей в своем безумии эвтаназии. А вычеркиваемые слова – это были эмбрионы, для которых томограф мозга подтвердил увечье. Вычеркнутые слова – это были уже дети с физическими недостатками. Вычеркнутые абзацы были детьми, которых он уже воспитал.



Конрад Витц «Чудесный улов на Генисаретском озере»,  
(1444, дерево, темпера; 132х154  
Музей искусства и истории, Женева, Швейцария)

<sup>1</sup> Конрад де Ротвайль, называемый Конрадом Витцем – примечание автора.

Потому он испытывал боль. Знал, что это иррационально – глупые спекуляции сверх-впечатлительного интеллектуала, живущего литературой – но не мог расстаться с этой мыслью. Раз уж я раскрыл свой интимный литературный секрет, раскрою (ради симметрии) и второй, относящийся к моим любимым картинам. Иногда это типичные произведения данного художника, а иногда – менее известные, но оставившие след в моем сердце. Точно так же и здесь – мои любимые картины Витца и Айеца не являются самыми знаменитыми в их наследии.

Витц, сам сын художника, хотя и швейцарец, но входит в круг готико-ренессансного немецкого искусства. Он, Мозер, Мюльтшер, Лохнер и несколько других – это раннее поколение немецких реалистов (первой половины XV века). Это поколение создало в немецкой живописи реалистическое пространство и глубину картины, стремясь к индивидуализации персонажей. Персонажи Витца, практически всегда изолированные пространственно, излучающие конденсированную или, скорее, лапидарную силу, особой индивидуальностью не обладают, но симптомы стремления к ней уже видны. Композиции и цвета, основанные на сильных контрастах, тоже достаточно архаичны по отношению к ренессансным требованиям. Это реализм монументальный, в котором звучат бургундские мотивы, отголоски творчества Мастера из Флемале (Кампена) и Мастера Благовещения из Экса<sup>2</sup>, но, похоже, здесь можно различить и влияния Джотто с Мазаччо – реализм несколько толстокожий по сравнению с тонким натурализмом ван Эйка и очень «мужской», если сравнить его с изысканными забавами Интернациональной готики. Тем не менее, это реализм, ergo натурализм.

Понятно, натурализм (особенно – натурализм детали) вовсе не был открытием XV века, он все время тлел внутри Готики, время от времени выходя на поверхность. Поколение Витца добилось того, что этот натурализм смог победить (хотя и не без сложностей) на немецкоязычных землях. Витц сыграл здесь роль первого плана – среди германских художников своего поколения он стал реалистом (да и вообще художником) номер один, так как лучше всего воспринял уроки Кампена и братьев ван Эйк, весьма смело порывая со Средневековьем. Он бросил радикальный вызов правилам Интернациональной готики, ее лиризму, плоскостности, чувствительности, даже золотым фонам, ибо, хотя и сам неоднократно применял золотой фон, но способен был исполнить и пейзажный фон волею высокого уровня. Иногда он бывал более современным, чем германские мастера второй половины XV века, искусство которых подчинилось ограничениям, выработанным ван дер Вейденом и Баутсом.



Конрад Витц «Чудесный улов на Генисаретском озере», фрагмент

<sup>2</sup> **Мастер Благовещения из Экса** (работал в Провансе ок. 1445 г.), анонимный французский художник, автор единственного произведения, – триптиха, исполненного в 1443-45 годах по заказу суконщика Пьера Карпичи для церкви Сан-Совер в Экс-ан-Провансе.

Сохранилось двадцать алтарных досок Витца. Историки искусств снимают шляпы и склоняют головы перед одной из них – перед центральной частью **«Алтаря святого Петра»**, которую Витц написал в 1444 году в Женеве для кардинала де Миза, то есть, перед **«Чудесным уловом на Генисаретском озере»** (другое название произведения – **«Христос, ходящий по водам»**). И они правы – это действительно сенсационное произведение.

И не потому, что это единственное произведение, подписанное Витцем (подпись выполнена готическим минускулом: *"HOC OPUS PINXIT CONRADUS SAPIENTIS DE BASILEA MCCCXLIII"*). И даже не потому, что Витца, скорее, интересует человек, а не Эпифания. Совершенно сенсационными здесь стали пейзаж и фактура поверхности воды.

Если говорить о пейзаже, то он сенсационен вдвойне. Во-первых – мы видим первый *«топографический»* пейзаж не-миниатурной живописи (в книжных иллюстрациях такие вещи встречались, в частности, у братьев Лимбургов), первый «портрет» пейзажа – реальный вид берегов Леманского (Женевского) озера. То есть, это первый в истории европейской живописи случай, когда мы можем четко опознать нарисованный пейзаж. На нем видны склоны возвышенности Колоньи, над которыми доминирует Воиронс, виден мыс Моль и Пти-Салев (кроме того, мы видим отряд всадников, над которым – штандарт Савойского дома). Наконец, на самом дальнем плане виден туманный силуэт Монблана, исполняющий, возможно, роль символического путевого указателя в Италию, страну, откуда идут новые, революционные течения в живописи. И, во-вторых, уже упомянутая размытость контуров. Витц проявил здесь знание не только геометрической перспективы, он применяет еще и воздушную со цветовой (дальний план более бледный), и, хотя делает все это еще не совсем совершенно, тем не менее, он заслужил аплодисменты, ведь это всего лишь первая половина XV века.

Революционным в этом произведении, которое угловатостью фигур наводит на мысли о влиянии Кампена, а очарованием пейзажа – на влияние ван Эйка, было и кое-что еще. Способ изображения воды, ее текучести, глубины, изменчивости и нюансов. Световые блики, волны, просвечивающее у берега дно – этого до сих пор в живописи не было. Этим будут играть (с различными результатами) голландцы XVII века и художники следующих столетий, но первым был Витц. Если прибавить еще и пластичность фигур, то **«Чудесный улов на Генисаретском озере»** оказывается не только определяющим и уникальным<sup>3</sup> произведением Витца, но и одним из тех штандартов, под которыми европейская живопись вступает в новую эпоху. Я от всей души уважаю эту картину, могу встать перед ней по стойке «смирно». Но не могу встать перед ней на колени, поскольку на колени становлюсь только перед тем, что люблю. Моей же любимой картиной швейцарца навсегда останется фигура еврейки, написанная в Базеле.

Точно так же и с Айцем. Этого венецианца, юношескому творчеству которого покровительствовал гений неоклассического ваяния, Канова, сегодня любят только итальянцы. В Польше он совершенно незнаком. Кем был Франческо Айец? В свое время это был весьма ценный портретист, его хвалили за исторические и мифологические сцены, а так же за изящное моделирование женских фигур. Живопись Айца, в своей ранней фазе – неоклассическая, принадлежит Романтизму, но связана (сильно) и с Бидермейером<sup>4</sup>, равно как и (очень сильно) с Академизмом<sup>5</sup>. В ней заметны различные влияния – что-то от

<sup>3</sup> Уникальным, ибо – интересное дело – даже другие доски **«Алтаря святого Петра»** (их сохранились четыре) контрастируют с новаторством **«Чудесного улова...»**, они наивны и примитивно-архаичны – примечание автора.

<sup>4</sup> **Бидермейер** (нем. Biedermeier), художественный стиль в немецком и австрийском искусстве, (архитектуре и дизайне), распространённый в 1815-48 гг. Отражал представления бюргерской среды, перерабатывал формы ампира в духе интимности и домашнего уюта. Для живописи бидермейера (Г.Ф. Керстинг, Л. Рихтер, К. Шпицвег в Германии, М. Швинд, Ф. Вальдмюллер в Австрии) характерно тонкое, тщательное изображение интерьера, природы, бытовых деталей.

<sup>5</sup> **Академизм** (франц. academisme), в изобразительном искусстве направление, сложившееся в художественных академиях XVI-XIX вв. – следование внешним формам классического искусства античности и Возрождения, условные идеализированные образы, далекие от жизни сюжеты, отвлеченные нормы красоты.

«назарейцев» (то есть, от Овербека), что-то – от Гро, Давида, Делароша, чуточку – от Делакруа, очень много – от Энгра. Его главное произведение – «**Поцелуй**», который до слез трогал легионы наших прапрабабушек, прабабушек и бабушек, равно как и прапрадедушек, прадедушек и дедушек, и историки искусств потратили не одну бутылку чернил, восхищаясь этой сценой. Сегодня знатоки восхищаются только лишь дисциплинированной экономностью классической композиции и фактурой синего платья девушки, напоминающей фактуру знаменитого тициановского (или джорджоневского?) портрета мужчины (предположительно, Ариосто<sup>6</sup>) из лондонской Национальной галереи. Лично я этому штандарту предпочитаю еврейку, которую итальянец написал без эффектного платья и без взволнованного мужчины.

Мои четыре любимые еврейские темы в живописи – «**Еврейская невеста**» Рембрандта, «**Еврейское кладбище**» Рейсдаля и эти две еврейки: Витца и Айеца. В моем понимании, они являются не только эстетически красивыми, но и пророческими символами истории еврейского народа. У швейцарца – символом мартирологии, у итальянца – символом воскрешения Израиля. Именно так я это вижу, а ниже докажу, что зрение у меня хорошее. Вполне возможно, что антисемиты наклеят на меня этикетку филосемита – "*ça m'est bien egal*"<sup>7</sup>. Я сам, как и они, терпеть не могу филосемитизма, но совершенно по другим, отличным от их, причинам – просто, терпеть не могу какой-либо формы лизоблюдства. В модном сейчас и выставляемом напоказ, филосемитизме торчит та же самая, что и в антисемитизме, гангрена – одни стоят других. Но сволочи меня не интересуют – я пишу для людей, близких мне по взглядам.



**Франческо Айец «Поцелуй»**  
(1859, холст, масло; 110х88  
Пинакотекa Брера, Милан, Италия)

<sup>6</sup> **Лудовико Ариосто** (1474-1533), знаменитый итальянский поэт и драматург эпохи Возрождения.

<sup>7</sup> В моем переводе: «Один черт».



Конрад Витц «Синагога»,

ок. 1435, дерево, темпера, 86x81

Художественный музей, Базель, Швейцария

Предположительно в А.Д. 1435 Витц создал руководствуясь образцом "*Speculum humanae salvationis*"<sup>8</sup>, алтарь «Зеркало Спасения» для базельской церкви Св. Леонхардта (из шестнадцати досок сохранилось двенадцать: девять – в Базеле, две – в Дижоне и одна – в Берлине). Когда крылья алтарного шкафа закрывались, снаружи, в верхних крайних полях становились видны две картины: слева «Экклесия» (Церковь), а справа – «Синагога» (их разделяла сцена «Благовещения», но от неё сохранился лишь фрагмент с ангелом). Это, вдохновленное традиционной схоластикой, противопоставление двух культов Витц символизировал двумя женскими фигурами: Римскую церковь символизировала женщина в розовых одеждах, Синагогу – женщина в желтых. Доска со второй женщиной и является моей любимой доской Витца.

В соответствии с западной символикой, желтый – это проклятый цвет. Желтыми лентами, фартуками, знаками клеймились продажные женщины, жены палачей, не состоящие в браке матери, жены и женщины нищих, изменников, еретиков и евреев. Так что одеяние еврейки Витца имеет надлежащий цвет как символ. То же самое можно сказать и о сломанном древке, которое держит еврейка. Сломанный скипетр Синагоги символизировал упадок, поражение иудейской религии (с таким скипетром Синагогу представляли и на распятиях, где «Экклесия» всегда находится по правую сторону от Христа, а Синагога – по левую, как и в данном случае, ибо в христианской иконографии-иконологии левая сторона символизировала зло<sup>9</sup>).

Теперь перейдем к исполнению. Первое впечатление: скульптурность. Все фигуры Витца страдают этой болезнью, причем настолько, что по мнению некоторых исследователей Витц был художником, создававшим даже более статичные персонажи, чем

<sup>8</sup> "*Speculum humanae salvationis*" (Зеркало людского спасения, лат.), средневековый манускрипт (ок. 1324) анонимного автора, представляющий богато иллюстрированные рифмованные тексты из Старого и Нового завета и богословские комментарии. Одно из наиболее популярных религиозных сочинений Средневековья.

<sup>9</sup> Поэтому она считается правой створкой алтаря – со стороны молящихся. На самом деле – если смотреть от алтаря – Экклесия была справа, а Синагога – слева – примечание автора.



Кампен и ван дер Вейден. Но гораздо больше, чем их персонажей, персонажи Витца напоминают скульптуры Клауса Слутера, знаменитого нидерландского мастера резца рубежа XIV – XV веков. Они такие же по-слутеровски застывшие, угловатые, топорные, обладают приземистыми телами и тяжелыми одеждами. Их пластичность «телесная», а иногда – по-готически «задрапированная». Персонифицирующая Синагогу еврейка именно такова. Мы видим типичную для швейцарца фигуру – жесткую, одетую в платье с угловатыми, готическими драпри.

Помещена она в пустом, чуть ли не плотно замкнутом, клаустрофобном помещении – в холодной, серой коробочке, голые, лишённые каких-либо украшений, стены которой принимают метафизическое значение. О гораздо более богатом интерьере «Благовещения» Витца (Нюрнберг, Немецкий национальный музей) писал Мишель Левей: *«Удаление всяческих бытовых аксессуаров здесь настолько же полное, как и нежелание облагородить обстановку чем-либо иным, кроме суровой правды: пустая келья, напоминающая дом умалишенных (...) где ангел и Мария – так и хочется сказать – захвачены в ловушку»* (1967). Так что же можно сказать про интерьер «Синагоги», раз в десять более суровом и очищенном от всяческих деталей, чем доска нюрнбергского «Благовещения»? Можно повторить, что эта квази-бетонная могила тоже ловушка, только она напоминает мне скорее, газовую камеру, чем сумасшедший дом.

Теперь займемся лицом. В «Чудесной улове...» фигуры, хотя им и хватало реализма, ибо они обладают своей пластичностью, являются символами. Они напоминают памятники; часть из них – в движении, но прочие – застыли, их тела и конечности выглядят неподвижными. Неподвижны и лица на крупных головах, посаженных на узких плечах, и в основном повернутых *"en trois quarts"* (в три четверти). Неподвижны открытые рты. В этих лицах есть нечто от лиц лунатиков. Эти люди живут исключительно внутренней жизнью. Точно такая же и моя еврейка. Все в ней почти такое же – недвижимость, маленькое тело, замаскированное каскадами желтой одежды, узкие плечи, слишком крупная голова, повернутая в три четверти, а так же сомнамбулическое лицо со слегка раскрытыми губами и прикрытыми веками. Разницу я вижу лишь в одном:

Хотя швейцарец и бросал вызов готическому стилю, человек интересовал его только лишь как пластическая форма, а не как индивидуальность. Потому-то характеристика голов и лиц Витца остается еще – как назвал это Бюхнер – *«анималистически топорной»*, без психологической индивидуализации, которая появится в германском портретном искусстве

лишь в конце XV века. «Синагога» подтверждает это правило, хотя и является исключением из него – считаю я. Здесь я вижу лицо «психологическое», наполненное печалью и болью. Лицо трагическое.

Черты лица этой еврейки, словно у Кассандры, отражают память о произошедших катастрофах и предсказание еще более страшных. Что было и что будет. Воспоминания о холокостах плюс предчувствие Холокоста. Психология в самом чистом виде.

За спиной этой женщиной – изгнания и преследования английских и французских евреев. Перед ней – последующие погромы и изгнания. В них заметна рука дьявола, играющегося в нумерологию (или, скорее, в



патологию). Цифры дат в истории складываются весьма любопытно. Концовка 89 – это обращение к общечеловеческому масштабу: в 1789 году французы захватили Бастилию, в 1989 году коммунистическая доктрина была выброшена на свалку. Основные изгнания евреев всегда случались в первой половине последней декады столетия: из Англии – в 1291, из Франции – в 1394, из Испании – в 1492. Наиболее массовой была испанская экспульсия, поскольку испанцы постановили решить еврейский вопрос самым радикальным образом. Поменяйте местами две средние цифры испанской даты. В январе 1942 года, на берлинской конференции, состоявшейся на улице Am Grossen Wannsee (штаб-квартира РСХА), немцы приняли постановление об *«Окончательном решении еврейского вопроса»*. Весной 1942 года *“Endlösung”* начало функционировать.

Ее веки, прикрытые словно для сна или плача, скрывают взгляд, который пророчески видит Испанию инквизиторов, Украину черносотенных атаманов и родину потомков Гёте. Когда я закрываю глаза, глядя на эту женщину – вижу голых детей, прижавшихся к обнаженным матерям в переделанных банях, в потолках которых проделано отверстие для «циклона». Вполне возможно, что гитлеровская газовая камера предлагала детям менее страшную смерть, чем в матке матери, решившейся сделать аборт, но когда я стою перед **«Синагогой»** Витца, думаю лишь о первых. Или о тех пятидесяти двух еврейских малышах из санатория в долине реки Теберды на Кавказе, пинками загнанных в машину, которая была передвижной газовой камерой. Небольшой – ненамного большей, чем келья на картине Витца. Или же только об одном мальчике, номере 156, фотографию которого я поместил в своих **«Безлюдных островах»**, и глаза которого никогда не перестанут рвать моего сердца.

Я написал, что у женщины с доски **«Синагога»** страдающее, следовательно – *«психологическое»* лицо, что для швейцарца является исключением. Но при этом лицо совершенно не утратило характерного для лиц, которые писал Витц, сомнамбулизма. Оно лунатично, словно Луна, что светит по ночам, пропитала своим светом ее одежды. Она сонная, словно вечность, которую не могут пробудить никакие преступления и никакое зло, ведь они проявились уже в таком количестве, перед которым математическая бесконечность просто сгорает от стыда. Как легко убить, если имеется осмысленная причина для этого. Убить негра, поскольку он *«черномазый»*, убить фабриканта, ведь он *«эксплуататор»*, убить ежедневно купающегося человека, поскольку он *«буржуй»*, убить серба, так как он серб, хорвата, поскольку он хорват, поляка – так как он поляк, еврея за то, что он еврей, гоя, ведь он гой, почитает других богов и посылает молитвы по фальшивому адресу, не туда, куда следует. *«Двух евреев я утопил в бане, трех прибил лопатой для угля, двоих бросил в сточный канал, а у одного долго стоял на горле, пока он не умер. Одного еврея я забросил в печь, и там он и погиб»*, – рассказывал эсэсовец Макс Крамер. Она это слышит. Правой рукой она держит иудейские скрижали мудрости, которые никого еще не спасли от уничтожения, в левой – флажок со сломанным древком, словно фатум. Ее губы слегка приоткрыты – слишком слабо для пения, но достаточно для стоны или плача, почти неслышного. Я слышу этот шепот. Он исходит из громадного колодца, из бездны, в которой Экклесия и Синагога имею общих родителей: *«Бог Авраама, Исаака и Иакова...»*



**Франческо Айец «Руфь»**

1835, холст, масло, 139х101

Национальная пинакотека, Болонья, Италия

Картину эту, в качестве подарка для собственной жены, заказал Северино Бонора (Айец уже написал для них ранее несколько картин). В 1853 году она была представлена публике на болонской Выставке изобразительных искусств. Всем очень понравилось. В 1886 году Бонора передал ее в городской музей Болоньи.

Женщины Айеца всегда имели успех. Часто подчеркивалась чувственная впечатлительность итальянца в написании как одетых, так и обнаженных дам. *«Некая рафинированная грация женщин Айеца делает его одним из самых великих живописцев женской красоты»* – писал Кальцини (1922).

Вся эта «рафинированная грация» и эта «женская красота» видна в «Руфи». Вспоминаются чудесные **"Hebrew Melodies"** (Еврейские мелодии) Байрона: "She walks in beauty..." («Идет она в красе...»). Но мне «Руфь» напоминает другую еврейку из тех же «Мелодий» – **"Wild gazelle"** (Дикая газель), а в ней, сентенцию, заключенную в двестишести:

*"More blest ich palm that shades those plains  
Than Israel's scatter'd race"<sup>10</sup>*

«Руфь» Айеца мне кажется плакатом, символизирующим возвращение когда-то разбросанного народа на землю предков и его восстановление. Уже в XIX веке еврейсионисты эмигрировали в Палестину. Количество пионеров там увеличилось после 1917 года, то есть, после Декларации Бальфура, обещавшей евреям создание в Палестине их национальной автономии. В 1948 году было объявлено о создании государства Израиль, и после того в старей, сожженный дом они начали стекаться широкой рекой со всего мира,

<sup>10</sup> «Намного счастливее любая пальма, что бросает тень на поля, чем разбросанный народ Израиля».



чтобы выстроить новый на древнем фундаменте. Это продолжается и до нынешнего времени – и стекаются, и строят.

Они не захватывали для себя чужого гнезда. Ни пустого, ни такого, в котором не жил бы ранее кто-либо из потомков Авраама и Давида. Здесь они были раньше всех в каждой секунде истории, со своими осликами, и с каким-нибудь смертельным врагом под стенами дома, непрерывно, с библейских времен: в эпоху пророков, при египтянах, римлянах, калифах, крестоносцах, турках и англичанах. Они были Иовом и Каином, жили в лохмотьях и златотканых одеждах, проклинали и благословляли; иногда их практически вырезали до последнего больного новорожденного, но он выздоравливал! Когда их полностью изгоняли, всегда кто-то да оставался, а внуки изгнанных возвращались к порогам предков. Они были здесь всегда! Вот только множество веков не было у них своей державы. С 1948 года они прибывали сюда, чтобы эту державу построить.

Гениальный еврейский писатель, Исаак Башевис-Зингер<sup>11</sup>, поехал туда, чтобы самому посмотреть, как это выглядит, встретил здесь свою давнюю любовь и вложил в ее уста несколько отважных слов: *«Еще ранее до меня дошло, что у евреев нет какого-либо будущего в диаспоре. Не только Гитлер, но и весь мир готов был разорвать нас на куски. Ты был прав, когда писал, что у современных евреев имеется склонность к самоубийству. Современный еврей не может жить без антисемитизма. Если где-нибудь антисемитизма не существует, он его создаст (...) Кот ловит мышь. Пчела делает мед. Сталин жаждет власти. Современные евреи тоже жаждут власти – не столь явно, более скрыто. В этом смысле они похожи на женицин (...) Еврей желает искоренить национализм в других, но гордится принадлежностью к избранному народу. А какой же народ может жить среди чужих? Я хотела поселиться здесь со своими названными братьями и сестрами...»*

Миллионы евреев желали того же самого, но в большинстве своем, это были миллионы бедных и неприспособленных евреев; богатые повелители мух предпочитали диаспору, женское правление и антисемитизм. Миллионы бедных, написал я? Нет, не только бедных. Еще и богатых – богатых духом – верующих и верных. Верных той утраченной и после множества столетий возвращенной стране, называемой Эрэц-Исраэл, любовь к которой они всасывали из еврейской груди. А в иудейской традиции символом верности является как раз Руфь. Символом верности и символом возрождения Израиля, ведь израильское общество, в основном, состоит из «чужеземцев», которые прибыли сюда со всех сторон света. Руфь была «чужеземкой» – моавитянкой (то есть происходила от ветви Лота, племянника Авраама), оба мужа которой были жители Вифлеема. После смерти первого ей советовали возвратиться к себе на родину, но она вернулась в Вифлеем (где соблазнила старика Вооза, неожиданно появившись ночью в его спальне, а потом вышла за него замуж). И это она произнесла замечательные слова, которые считаются почти что священными: *«Народ твой – народ мой, а Бог твой – Бог мой»*. Именно о ней сказали жители Вифлеема: *«Да соделает Господь жену, входящую в дом твой, как Рахиль и как Лию, которые обе устроили дом Израилев!»* И она построила его – родила сына, что был дедом Давида, царя Израиля.

К Руфи, как к символу верности этой земли и верности народу Израиля, также подходят байроновские строфы из **«Еврейских мелодий»**, в **«Дикой газели»**:

*"It cannot quit its place of birth,  
It will not live on other earth"<sup>12</sup>*

<sup>11</sup> **Исаак Башевис-Зингер** (1904-1991), американский еврейский писатель, жил и работал в Нью-Йорке. Лауреат Нобелевской премии по литературе 1978 г.

<sup>12</sup> «Не может бросить своей отчизны, не сможет жить на чужбине».



Г. Штааль и В.Г. Мот «Руфь»  
(1847, гравюра на металле; 16x12,3)

Понятно, эти строки подходят к Руфи, как к мифическому персонажу. Ведь если «**Книга Руфь**» рассказывает о реальных событиях, то на те же факты опирается и работа «**Эллинизм и иудаизм**» профессора Тадеуша Зелинского, где библейская книга рецензирована таким образом: «*Начало прямо идеальное, поэтическая идиллия на фоне старо-израильского земледельчества. Но конец совершенно гадкий: свекровь Ноеминь в роли сводни для собственной невестки; молодая Руфь, вся в благовониях и пылающая страстью, «открывающая покрывало» старого, пьяного Вооза (мы ведь понимаем, что означает этот эвфемизм)...* Так что Руфь, вместе с двумя другими проститутками, Фамарь и Раав, получили известность благодаря специалистам по генеалогии,

поскольку они фигурируют в родословной царя Давида – и это единственные известные нам женщины в этой родословной» (1927).

В искусстве Руфь, как правило, изображали с хлебными колосьями, поскольку, спасая свекровь от голода, она собирала с полей оставленные жнецами колоски. Айец часто обращался к иконографическим образцам – здесь, по-видимому, тоже. Возможно, у него в руке имела известная в то время работа священника Дарбойя «**Женщины Библии**», где Руфь (на гравюре Мота по рисунку Штааля) изображена в подобной позе: ее правая рука опущена, а левой она поддерживает колоски. Правда, там ее грудь закрыта, но и Айец в собственной реплике тоже прикрыл бюст прабабки царя Давида. Чего уж скрывать, лично я предпочитаю оригинал реплике (в свою очередь, с художественной точки зрения она похуже, видимо, уж слишком жесткая в моделировании)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Реплика эта в настоящее время находится в Галерее Порчиньских. Ценность данного собрания была оспорена Мечиславом Моркой на страницах «Бюллетеня истории искусств» № 2-1992. И оспорена она была верно. С тех пор, как я сам ознакомился с ним (1987), я всегда оставался о нем не самого лучшего мнения, что сейчас говорить легко, но у меня имеется несколько сотен свидетелей. После моих лекций по истории искусств в Университете, ежегодно студенты спрашивали меня о ценности коллекции Порчиньских, и я всякий раз отвечал, что, по большей части, это мусор (копии, фальшивые атрибуции, третьеразрядные «*круги*» и «*мастерские*» и т.д.). Тем не менее, я не могу согласиться с д-ром Моркой, когда он в расширенном абзаце оспаривает подлинность реплики «**Руфи**», делая такое заключение: «*Из доступных нам источников, неизвестно, что художник писал реплику*». Наоборот – из доступных нам источников мы об этой реплике знаем. Айец выполнил ее для синьоры Фанни Оттоленги, впоследствии она попала в коллекцию Мэри Гамильтон из Калифорнии. Наиболее надежным из таких источников является том «**Айец**» из серии "Opera Completa" (Издательство «Риццоли», Милан, 1971). Что вовсе не меняет



Франческо Айец «Руфь», реплика

(1835, холст, масло; 123х99

Музей коллекции Иоанна-Павла II/Галерея Порчиньских, Варшава, Польша)

В отношении «**Руфи**» я воспользовался определением – плакат. Присмотритесь получше.

Красивая еврейская девица с букетом колосьев – разве не могла бы она служить в качестве плакатного «символа» восстановления Израиля после 1948 года? Воскрешение этой отчизны – это не было только лишь восстановление Тель-Авива или Хеврона (города Авраама, Исаака и Иакова) и даже не возведение новых городов, фабрик и портов. Это было вращение в землю корнями сотен провинциальных киббуцев, которые мало отличались от советских колхозов, скрещенных с конвейером Форда. Зингер сказал: *«Киббуц обладает всеми недостатками коммунизма и капитализма»*. От глаз Зингера укрылось то, что киббуц так же обладает и всеми их достоинствами. Те жители бывших союзных республик

---

факта, что я с признанием отношусь к М. Морке за то, что он публично проколол воздушный шар, непристойно раздутый людьми, которым расстраивает отсутствие на берегах Вислы музея типа Прадо или Лувра – примечание автора.

советской России и самой советской России, которые помнят времена соцреализма с его барабанно-шизофренической пропагандой – скользнув взглядом по репродукции «**Руфи**» должны быстро обрести аналогию: плакат, посвященный сбору урожая! Ну да, на первый взгляд Руфь Айеца выглядит словно взятая с соцреалистического плаката жница. Не хватает только трактора на фоне, а снизу – призыва: «Дадим урожай в честь энного Съезда партии!» Второй, уже более внимательный взгляд подсказывает, нет, что-то здесь не так, девушка стоит полуголая, с печальным лицом, в левой руке всего несколько колосков, а правая – протянута в нищенском жесте. А это уже совсем не соцреализм и не пропаганда счастливого труда на земле. Теперь это уже антикулацкий и антибуржуазный соцплакат с «*беднячкой*». Вот как оно, дорогие товарищи, было при господах! А теперь, слава Богу, Ленинская революция победила!..

Черт, если так было при господах, то я слишком поздно родился. Она мне чертовски нравится! Никто, кроме итальянцев, не заявляет, будто бы Айец – художественный гений (никто, кроме поляков, не утверждает, будто Матейко – художественный гений). Но произведение Айеца божественно. *"She walks in beauty..."*

Для резюмирования главы об этих двух женщинах, мне не нужно много слов. Собственно, достаточно было бы и уже написанного, и добавить можно только одно. Христианство и Марксизм, две великие мессианские ереси Иудаизма, ассоциируются для меня с этими двумя еврейками, потому что «**Синагога**» Витца выступает в компании своей сестры «**Экклезии**», а «**Руфь**» Айеца соседствует в моем мозгу с соцреалистическим плакатом.

