

ГЛАВА

ГЛАВА

Баллада о даме минувших времен

Петрус Кристус

? – 1472/73



Родился он между 1400 и 1415 годами. Звание мастера получил в 1444 году в Брюгге, где заканчивал несколько произведений умершего тремя годами ранее ван Эйка. Кроме того, он воспользовался несколькими композиционными набросками ван Эйка. Был ли он его учеником? Наверняка был. Унаследовал ли он мастерскую ван Эйка? У нас имеются основания, чтобы кивнуть и тут, хотя и без весомых доказательств. Без сомнений, от ван Эйка он перенял привычку подписывать собственные произведения (подписывался: Petrus Christus или же Petrus Christophasen). Эти подписи мы видим на шести досках, но ему приписывают раза в три больше картин, в основном, вотивного¹ характера.

Также ему приписывают посредничество в живописи маслом между Нидерландами и Италией. Масляная техника (которая давала значительно большие, по сравнению с темперой, возможности для деликатных полутонаов, интенсивных цветов и эмалевого блеска фактуры) начала свою грандиозную итальянскую карьеру в столь же сырой, как и Фландря, Венеции. А в Венецию ее секрет привез Антонелло да Мессина. Некоторые утверждают, будто бы технике живописи маслом его научил ван Эйк (Вазари рассказывает, будто бы Мессина стал учеником ван Эйка, но к этим рассказам следует относиться, как к сказкам), другие – будто бы его научил Кристус, который в середине пятидесятых годов встретился с Мессиной в Милане. Это более вероятно, хотя непосредственных доказательств у нас тоже нет.



Петрус Кристус «Святой Элигий в мастерской»

(1449, дерево, масло и темпера; 98x85

Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США)

Коллекция Роберта Лемана

¹ От слова "wotum" – дар на алтарь церкви в благодарность, например, за исцеление и т.д.

Кристус был эпигоном и компилятором, а эпигонов и компиляторов критики не любят. «Папа» историографии нидерландской живописи, Фридландер, сурово осудил его за отсутствие индивидуальности; впрочем, не он первый, потому что Юлен де Лоо уже в 1902 году подчеркивал, что стиль Кристуса состоит из одних только «влияний» и заимствований. В основном на Кристуса, естественно, оказал влияние ван Эйк, но он смешивал различные заимствования, подворовывая, что только можно, у Кампена, у ван дер Вейдена, у гаарлемцев – «вдохновляясь», если говорить деликатно.

Эклектическое искусство Кристуса можно защитить аргументом, что благодаря великолепной технике он навёрстывал отсутствие воображения и идей. Можно вспомнить факт, что его ювелир (**«Святой Элигий»**) прекрасно предвосхищает банкирско-ростовщическо-ювелирное направление жанровой живописи (к примеру, знаменитое произведение Квентина Массейса **«Банкир с женой»**, 1514, Лувр). Наконец, можно рекламировать его портреты в качестве *«наиболее ценной части наследия Кристуса»* (Р. Женайе), хотя несколько красивых елочек в еловом лесу сенсации не делают – нидерландцы XV создали целую галерею шикарных портретов. Одним словом, Кристус был бы художником второй лиги, живописцем, картины которого изучают, а не смотрят, творцом для профессоров, а не для поклонников, если бы не портрет молодой девушки, один из наиболее очаровательных женских портретов в истории искусства белого человека. Истинный шедевр – *«hors de concours»*². Раз в жизни серой мышке удалось сотворить чудо. Такое случается – есть писатели одной книги, музыканты одной мелодии, поэты одной строфы, и есть художники одной картины, словно бы гений проснулся или посетил человека совершенно случайно, ибо таков был каприз Провидения. С этой картиной под подушкой, пропитанной эротическими снами, можно спать ночью.

² Вне конкуренции (франц.) – примечание автора.



Петрус Кристус «Портрет молодой женщины»

1446/70, дерево, масло и темпера; 29x22,5

Берлинская картинная галерея, Германия

В авторстве Кристуса уже сомневались, но пока кто-нибудь не докажет своих сомнений, мы не можем отбирать у художника его сокровище.

Сомнения по любой дате создания этого произведения были и останутся навсегда. Когда-то историки придерживались более ранней даты (1446 или 1447), сегодня – стала модной более поздняя (около 1470).

Названия тоже предлагаются совершенно случайно (например, «Молодая дама»). И, с большой долей вероятности, утверждается, что это изображение, которое долгое время находилось в собраниях Медичи и, на основании инвентаризационных записей данной коллекции, было определено как произведение Кристуса – портрет благородной француженки (ее головной убор и вправду имеет французский покрой, только это ничего не доказывает, поскольку уже тогда французская мода завоевывала всю Европу).

Фигура девушки отличается определенной кукольностью, тем не менее (а может, именно потому) она несет непреодолимое очарование. Девушка хрупкая, деликатно кокетливая, с несколько косящим взглядом и еще детскими губами. Хроматика портрета холодная – насыщенный синий и черный цвета бархатного платья (какая замечательная гармония черного и синего!), меховой воротник оттенка слоновой кости; мягкий розовый оттенок плеч, шеи и лица; золотая подвеска-капелька в волосах и золотая обшивка головного убора контрастируют с его темным тоном. За спиной – едва заметная деревянная панель до половины кадра, а выше – стенка, что вместе создают фон более реалистичный, по сравнению с одноплоскостными, нейтральными фонами большинства тогдашних портретов. Тонкое светотеневое решение образа выдает школу ван Эйка.

Скорее, картинка, чем картина, малышка, она выглядит как миниатюра на фарфоре. Когда-то её поверхность была идеально гладкой, теперь же – покрыта кракелюрами, и эта плотная сетка мельчайших жилок придает прелесть маленькой фигуре. Четверть-фигурке. Вместо полу-фигуры, Кристус изобразил только голову, бюст и плечи, что дало ему возможность не писать рук (ладоней), которые были слабым местом для портретов XV века. Но наибольшей «слабостью» портретов того времени являются хлопоты с идентификацией модели. Одежда и драгоценности дамы указывают на аристократическое происхождение. Девушку идентифицировали как леди Телбот (семейство лорда Телбота или же семейство Гrimston или Граймстон пребывали в Брюгге A.D. 1446), а так же как Изабеллу де Бурбон,

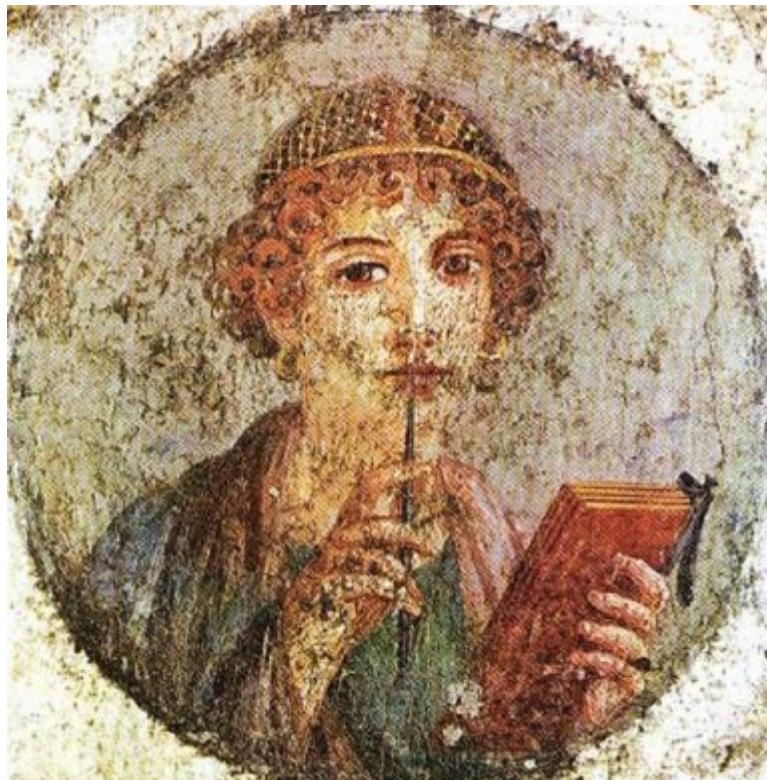


любимую жену Карла Смелого³, которая умерла в 1464 году от чахотки. Предположения эти никак доказать не удается, и портрет до сих пор хранит свою тайну.

Не имея возможности доказать, кем она была, мы не знаем и то, была ли она еще девушки, когда ее писал Кристус, или уже замужней дамой. Скорее – второе. В те времена замуж выдавали весьма несовершеннолетних девушек, которые, благодаря этому, проходили бурный или экспресс-курс супружеских обязанностей, в связи с чем, вскоре после свадьбы могли произносить слова «*мой муж*» с тем же безукоризненным акцентом, с которым араб произносит слово «*еврей*», скинхед – слово «*панк*», а пацифистка – слово «*солдафоны*», и одновременно мечтали о любовниках, то есть, о гораздо более симпатичных типах. Наиболее сообразительные девицы проявляли мудрость еще до того, как их выдавали замуж, ибо в процессе созревания могли наблюдать бесчисленное количество браков.

Практически каждый комментатор картины Кристуса пытается подчеркнуть, что черты лица модели выражают печаль, наивность и задумчивость, что вокруг нее окутан туман некоей тайны, что слышна некая нотка лиризма и т.д. Поэзия этой картины сомнений не вызывает, но ее красота, то есть, красота изображенной девушки, затуманивает взгляд господ комментаторов, подталкивая их к эвфемистичным и фальшивым интерпретациям. Нотка лиризма? Да, но очень и очень холодного, как у ван Эйка, с тем различием, что у ван Эйка холод обещает потепление, а здесь он, скорее, страшноватый. Выражение на губах детское (немного надутое, обиженное, несколько напуганное), глаза газели, лоб импонирующее (девственно) высокий и гладкий, завораживающая гибкость шеи и хрупкость подбородка, и т.д. – все вместе: покой, невинность, скромность и т.п. Идеал для идеалистов-романтиков. Биологическим мужским особям нравится любая девица, лишь бы она была привлекательной, стройной, да еще умела вертеть попкой в танцзале и не только там. Духовным типам необходимо добродетельное божество из их юношеских книжек. Такие сонные девушки, как молчаливая модель Кристуса, похоже, соответствуют подобных мечтаниям и притягивают взор наивного юнца, который и подумать не может, что тихонько проклевывающийся росток – безжалостный кактус.

Взгляд женщины



Аноним из Помпеи «Молодая женщина» или «Поэтесса»

(I в., настенная живопись

Музей археологии, Неаполь, Италия)

³ Карл Смешливый (1433-1477), последний герцог Бургундии.

Взгляд женщины



Леопольд Робер «Девушка из Ретуны»
(1822, холст, масло
Музей Оскара Рейнхарда,
Винтертур, Швейцария)



Рафаэль Санти «Донна Велата»
(1516, дерево, масло
Галерея Палатина, Палаццо Питти,
Флоренция, Италия)



Эль Греко «Дама в горностаях»
(1677/78, холст, масло
Художественная галерея и музей Келвингроув,
Глазго, Великобритания)



Фридрих Бари «Графиня Луиза фон Бок»
(1810, холст, масло
Берлинская картинная галерея,
Германия)

Взгляд женщины



Жан Огюст Доминик Энгр
«Форнарина и Рафаэль», фрагмент
(1814, холст, масло)

Музей Фогга/Гарвардский университет, Кембридж,
Массачусетс, США)



Ян Вермеер ван Делфт
«Девушка с жемчужной серёжкой»
(~1665, холст, масло)

Королевская галерея Маурицхейс, Гаага,
Голландия)



Ричард Редграйв «Гувернантка», фрагмент
(1844, холст, масло)

Музей Виктории и Альберта, Лондон,
Великобритания)



Пармиджанино «Антея», фрагмент
(1535/37, холст, масло)

Национальная галерея Каподимонте, Неаполь,
Италия)

Знаменитый норвежский художник Эдвард Мунк считал сексуальный магнетизм женщин проклятием. Многие художники считали так же. И они пытались проиллюстрировать всю суть этого проклятия. Некоторые – изображая обнаженную натуру. Но для этого голое тело не нужно. Христос осуществил это в изысканной, деликатной, приглушенной форме, по сравнению с которой барочная *"naturalezza"* становится вульгарной и грубой. Сделал ли он это сознательно, предумышленно? Не знаю, возможно, характерный портретный веризм нидерландского стиля обнажил истину нечаянно, сказал правду, которой Христос и не понимал? И, быть может, на смертном ложе Христос вопил, цитируя Флобера: *«Сдыхаю как собака, а эта сука Эмма будет жить вечно!»* Мудрость бывает женщиной – она любит опаздывать.

Бессмертная девушка из берлинского музея была названа *«нидерландской Нефертити»*, а еще – *«Джокондой Севера»*, что должно оправдывать ее загадочную полу-улыбку. Только она совершенно не загадочная – всего лишь двузначная. И это даже и не полу-улыбка – всего лишь микроскопически (инфантально и терпко) надутые губы. Весьма значимы губы и взгляд, это – ключ к портрету. Да Винчи говорил о портретах: *«Хороший художник рисует две вещи – человека и его духовное нутро. Первое – легко, а второе – представляет сложность»*. Авторы всех *«Джоконд»* посредством губ и глаз пытались добраться до загадки женской натуры. Поглядим на женщин неизвестного помпейца, Рафаэля, Пармиджанино, Эль Греко, Вермеера, Бери, Энгра, Робера и Редгрейва, у которых имеется одна общая черта, которая любую из них и всех остальных отличает отleonardовской *«Джоконды»*: в глазах истинной *«Джоконды»* вечность, а в глазах всех этих женщин – всего лишь женственность. Что означает: только женственность. У женщин Вермеера – она наиболее глубинная, наиболее скрытая и гениальнее всего обнаженная. Кстати: если ван Эйк своим *«Семейством Арнольфини»* предсказал парные сцены Вермеера, то Христос своей девушкой предвосхитил его женские портреты, которые, как никакие иные, представляют собой вивисекцию внутренней сути женщины. Величие Христуса состоит в том, что его девушка ни в чем не уступает женщинам Вермеера.

Эти умные глазки под старательно выщипанными бровями тоскуют по греху. В них можно прочесть безразличие к жалобам паренька-идеалиста наших времен, то есть – к любым (исследование *«Вечернего Экспресса»*, 7-9.05.1993): *«Моя девушка меня раздражает. Я ее люблю и отношусь к ней со всей серьезностью, она же утверждает, будто слишком молода и желает узнать жизнь. Говорит, будто верность – это глупо, и что нужно испробовать все. Она курит марихуану, поскольку это, якобы, совершенно нормально. Я бы хотел на ней жениться, но, видимо, сейчас мужчинам не стоит проявлять доброту к женщинам»*. Опросы, проводимые на другом полушарии (многолетние исследования американскими психиатрами и психологами представителей обоих полов, проводившиеся Манфредом ди Мартино, Ненси Фрайди и др.) показали, что абсолютное большинство женщин, в том числе и тех, что *«счастливы в браке»*, мечтают об эротических приключениях, о групповом сексе, садомахохизме, анальном сексе, о насилии и *«угождении черномазым»*. Нужно испробовать все...

Современные исследования и средневековые суды, а точнее: их вердикты, имеют одну биологическую колыбель. Я имею в виду *«Суды Любви»* или же *«Трибуналы Наслаждения»*, которые собирались в Средние века дамами из благородных семейств. Это были суды постоянные или временные, имевшие всю соответствующую бюрократическую структуру и громкие должности участников процесса (*«прокурор наслаждений»*, *«викарий любви»*, *«декан объятий»* и т.д.), а кодекс, которым они пользовались, основывался на отрицании супружеской верности (*«Супружество не может быть законной отговоркой от занятий любовью...»* и т.д.). Её окончательно осудили по приговору любовного трибунала графини де Шампань, который вынес следующий вердикт: *«Настоящим постановляем, что любовь не властна распространять права свои на супругов, ибо они связаны повинностью, в то время как любовники отдают себя друг другу без принуждений. Пускай же этот приговор, который мы оглашаем после самых глубоких размышлений и после прослушивания многих благородных дам, считаться будет постоянной и неоспоримой истиной. Вердикт дан 3 мая года Anno Domini 1174...»* Можно было бы долго цитировать вердикты подобных

судов (Вильгельм де Белам был осужден на то, чтобы у него вырвали ноготь в качестве доказательства чувств к даме, и осужденный подчинился без каких-либо протестов), но я не стану их цитировать, ибо нас сейчас интересует не глупость, а развязность.

Йохан Хёйзинга, автор знаменитой **«Осени Средневековья»** пишет: *«Для аристократии (...) тормозом развязности была облагороженная литературная эротика (...), по крайней мере, она создавала красивую видимость (...). По сути же, однако, даже в высших сферах, любовная жизнь была весьма неотесанной. Будничная жизнь была пропитана ярким бесстыдством, которое последующие эпохи затерли»*. Хёйзинга ошибается, никакие последующие эпохи этого бесстыдства не затерли. От ренессансных балаганных переодеваний (пример: бал-маскарад у герцогини ди Медина Чели, на который она и ее дамы прибыли только в масках), через оргии эпохи барокко и рококо или *«моду на наготу»* периода Директории, вплоть до нынешних стриптиза, топлеса, пип-шоу и т.д. - развязность и отсутствие стыда являются постоянными *"signum temporis"*⁴, они являются знаком любых времен.. Это правда, что с точки зрения морали дело обстоит не так уж плохо, как можно было бы ожидать, наблюдая за публичными извращениями, но вместе с тем, никогда не бывает столь хорошо, как это провозглашает идеализирующая литература. Во втором случае пропасть между правдой и её отображением гораздо больше, чем в первом.

Во времена Кристуса диалектику этой правды и её отображения символизировали две части средневекового бестселлера номер один (только до середины XVI столетия сорок изданий!!!) – **«Романа о розе»** (*"Roman de la rose"*). Та часть, которую написал Гийом де Лоррис, имела стиль придворного любовного кодекса, и в ней победу одерживали такие идеалы как честность, верность, скромность, вежливость, деликатность, зато отрицательные черты жестоко критиковались. Жан де Мён дописал вторую часть этой любовной Библии Средних веков, представив абсолютное отрицание постоянства, стыдливости и вообще – честности в любви *«благородных дам»*, для которых развязность и цинизм превозносились уже не как каприз, а как право и обязанность. Диалог двух авторов (приняв во внимание не только иное содержание, но и разные языки, которыми они пользовались) напоминает диалог подростков, выражающих собственные чувства с помощью графити – один говнюк малюет на стене сердце, пробитое стрелой и пишет *«Аня, я тибя люблю!»*, а потом появляется второй, и рядом с сердцем рисует кружок, разделенный напополам чертой с точкой посередине. И этот геометр прав.

Пристойность во все времена была именно такова, какой в это же время была пристойность женщин – говорят антифеминисты; *ergo*: одни времена от других ничем не отличаются. И все же – отличаются. Отличаются фольклором упомянутой диалектики, то есть лицемерия. Средневековый фольклор совсем не такой, какой культивируется нынешним двуличием. По заказу тогдашних дам поэты писали настолько развязные баллады, что эротические стишкы Пушкина, в сравнении с ними, могли бы стать обязательной школьной литературой; и одновременно идеал придворной, куртуазной любви (*"l'amour courtois"*), придерживавшийся традиции *"Minne"* и восхваляемый *«душеспасительными»* трубадурами, был отпускающим грехи бальзамом и сентиментальной маской бесстыдства, царившего при дворах. Свадьбы, по обычаю, становились сатурналиями, буквально нафаршированными фаллическо-вагинальной символикой, они пульсировали разнужданностью, животной развязностью, оправдываемой традицией эпителамы. Бесстыдная реальность тогдашней брачной ночи, даже сегодня, когда порнография, якобы, до крайней степени растлила нравы, была бы немыслима, а тогда – освященным ритуалом. Совместные бани только на первый взгляд были лишенными эротизма святынями гигиены – на самом деле они были святынями Афродиты, лоханью для совместного амурного образования (когда бургундский герцог готовил баню для английского посольства, он приказал *«снабдить ее всем, что необходимо для служения Венере»*). *Et cetera, et cetera.* *«Воздушная», «субтильная», «таинственная»* красотка с картинки Кристуса заключает весь этот дуализм в глазах, что изучают меня, тебя, любого глядящего. В них в одинаковой мере столько же притворной стыдливости, набожности и

⁴ Знамение времени (лат.)

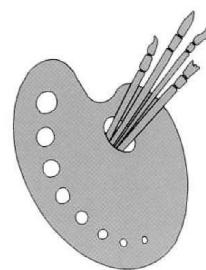
притворного приличия, сколько дамской хитрости и сладострастного голода, который маскирует *"savoir-vivre"*⁵ лиц голубой крови.

Кем она была? Как ее звали? Как в дальнейшем сложилась ее жизнь? Сколько она перебрала мужчин? Как умерла? Любой из этих вопросов не имеет смысла. Я не знаю иной картины, которая бы лучшим образом соответствовала **«Балладе о дамах минувших времен»** Вийона⁶. Сколько раз не гляжу на это квази-детское лицико, в ушах звучат вийоновские строки:

*"Prince, n'enquerez de semaine
Ou elles sont, ne de cet an
Qu'a ce refrain ne vous remaine:
Mais ou sont les neiges d'antan?"⁷*

Так что не нужно глупых вопросов. Не спрашивай, кого нарисовал Кристус – он нарисовал балладу о даме минувшего времени, *c'est tout, ma cher*.

Прощальный взгляд, прежде чем я перейду к написанию следующих глав. Блестит бургундская эмаль, лента траурно-черного велюра не разрешает подбородку трястись, глаза утратили змеиное выражение, а детские губы хранят обязательное молчание. Впечатление, будто это свободный, шаловливый эльф, чем-то напуганный и навечно заключенный в стеклянный шар. Но там он не умер: тишину нарушает еле слышный шорох – невидимый палец девушки царапает ногтем доску, словно не желающее успокоиться насекомое...



⁵ Этикет, знание света; знание правил хорошего тона (франц.)

⁶ **Франсуа Вийон** (настоящая фамилия — де Монкорбье или де Лож); род. 1431/32-после 1463), последний и крупнейший из поэтов французского Средневековья.

⁷ «Не спрашивай, куда девицы, что нам милы,
Уходят, покидая нас, на берега какие.
Неужто ты не помнишь песни слов:
«Куда ж девались прошлогодние снега?»