

ГЛАВА

25

ГЛАВА

**Садизм**  
**+ ЛЮМИНИЗМ**  
**= "concordia discors"**

**Маттиас Грюневальд**

**1460/80 – 1528**

«Золотым веком» немецкой живописи была первая половина XVI века. Что можно сказать об этой живописи? Хвалить ее я стану, обсуждая искусство нескольких германских гигантов кисти, так что теперь воткну-ка несколько шпилек. На творчество немцев того времени влияют две векторно-направленные силы: нидерландская живопись и живопись итальянская. Но немцам не удастся в полной мере упорядочить свое мировосприятие ни по-итальянски (несмотря на усилия Дюрера) – то есть, с помощью геометризации, перспективы и гармонии всех элементов, ни по-нидерландски – через прекрасную игру красок, света и теней. У них случаются провалы со сходящейся, цветовой и пространственной перспективой, колористический хаос, а так же недотыки с человеческим телом, которые затушевываются с помощью готической экспрессии или вывертами, достойными Маньеризма. Германский реализм, даже когда он правильный, всегда остается топорным, приземленным, далеким от итальянского трансцендентализма. И ни один германский художник (даже «итальянец» Дюрер) никогда до конца не смывает себя Готики. Среди ведущих, Грюневальд был главным «готиком», но вместе с тем его искусство стремилось к будущему гораздо сильнее, чем искусство всех его коллег (за исключением Альбрехта Альтдорфера). Будучи «готиком», на самом деле он был косным авангардистом. Противоречие здесь лишь кажущееся. В искусстве Грюневальда проявляется классическое *"concordia discors"* – единство противоположностей.

Фамилия его была не Грюневальд. Не существовало тогда художника с такой фамилией или прозвищем. Фамилия эта была приписана живописцу вследствие очень сложно теперь объяснимого *"qui pro quo"*<sup>1</sup>, через полтора века после его кончины. Первый биограф художника, Иоахим фон Сандрарт, в своей книге *"Teutcher Academie"* (1675-1679) использовал фамилию «Грюневальд», что-то спутав или же выдумав по неизвестной нам причине, и эта фальшивая фамилия закрепилась, ерго, ошибка окаменела, и таких примеров в историографии полным-полно. Человека, которого мы сейчас называем Грюневальдом или же Мастером Алтаря из Изенгейма, при жизни называли Матис Готхардт-Нейтхардт (Готарт-Нейтарт, vel Нитарт, vel Нитхардт<sup>2</sup>).

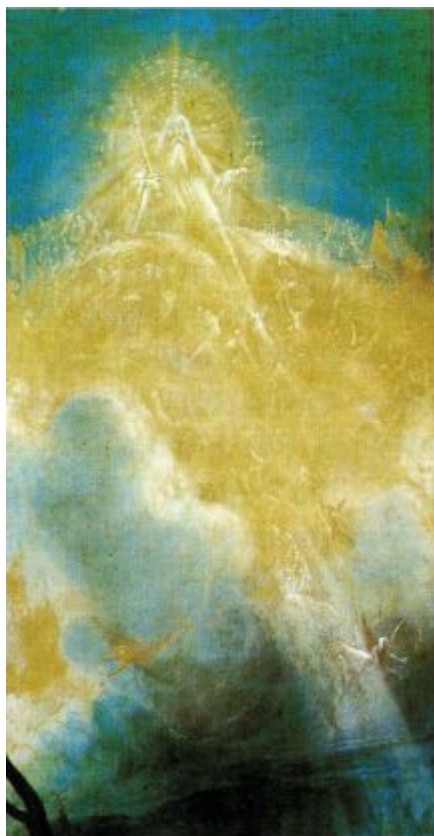
О его жизни мы знаем крайне мало. Нам неизвестно где и когда он родился. Мы не знаем, кто его учил (Рикенберг сообщает, что приблизительно в 1500 году Грюневальд учился во Франкфурте, в мастерской Ганса Фейлла, а вот Сандрарт называет учителем Грюневальда самого Дюрера – оба эти предположения являются результатом ошибок исследователей). Нам неизвестны его ученики (быть может, у него вообще не было учеников). Мы знаем несколько мест, в которых он работал: Зелигенштадт, Майнц, Ашаффенбург, Изенгейм, Эйзенбах, Франкфурт-на-Майне, Галле. При дворе в Майнце он служил архиепископам Уриэлю фон Хеммингену и Альбрехту Гогенцоллерну фон Бранденбургу. И не только с помощью кисти. Он был еще и архитектором (перестраивал замок в Ашаффенбурге), производителем мыла и инженером гидравлических сооружений или, как это тогда называлось, «мастером водяных устройств». Занимался он и химией (алхимией). Когда после смерти Грюневальда заглянули в пять принадлежащих ему сундуков, обнаружили – помимо богатых придворных костюмов и драгоценных украшений – принадлежности для живописи и такое громадное количество глин, пигментов и алхимических субстанций, что даже опытный эксперт не мог все распознать. Пигменты собственного производства позволили Грюневальду сделаться феноменальным колористом.

Сандрарт сообщает нам несколько подробностей о частной жизни Грюневальда. Похоже, он был бирюком, меланхоликом, любителем сидеть дома и частенько прозябать в нищете, супружество же принесло ему одни только горести. А кому оно их не приносило? Строки Петрарки: *«Женищина – это истинный дьявол, источник всех хлопот и несчастий»* осознаются слишком поздно, ибо мудрость, словно женщина, вечно опаздывает. Множество

<sup>1</sup> От лат. «кто вместо кого» — фразеологизм латинского происхождения, обозначающий путаницу, связанную с тем, что кто-то или что-то принимается за кого-то или что-то другое.

<sup>2</sup> Именно Нитхардтом называет Маттиаса (Матиса) Грюневальда Большая Советская Энциклопедия.





Бог-Отец Грюневальда в  
«Рождении Младенца-Христа»



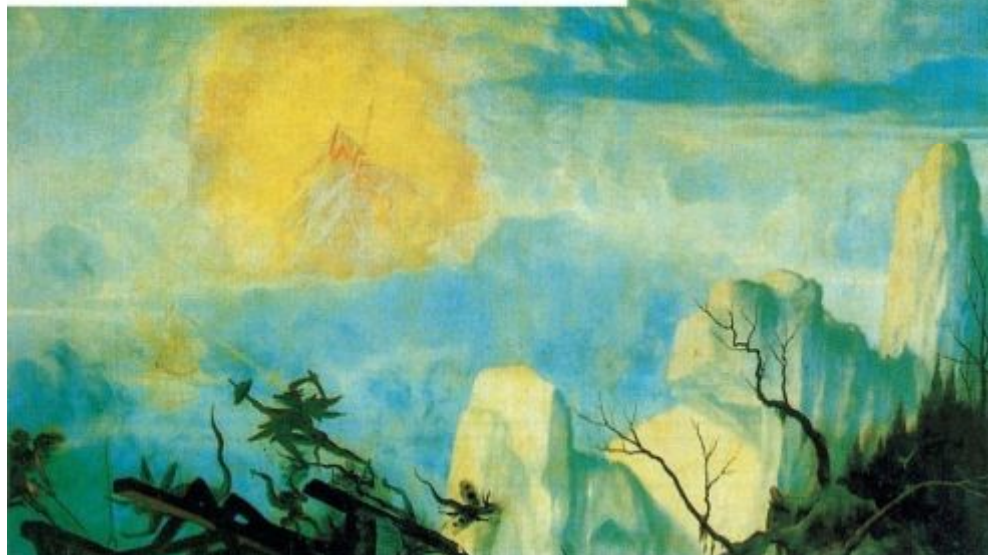
художников из-за это сделалось меланхоликами. Другое дело – можно ли верить сообщениям Сандрарта, когда нам известно, что Грюневальду он дал фальшивую фамилию, а Дюрера – совершенно бессмысленно – сделал его учителем? Грюневальда, в особенности, как человека, теперь всегда будут знать плохо.

В то время, когда он творил, его знали плохо и как живописца. Альбрехта Дюрера, Мартина Шонгауэра, Ганса Гольбейна Младшего, Ганса Бальдунга Грина или Кранахов повсеместно прославляли, некоторые из них были окружены милостями императоров и королей, а вот провинциал Матис Нейтхардт, кантональный художник, работавший для небольших городков, монастырей и архиепископов, ни в каком из тогдашних перечней великих художников не фигурирует. Мы находим упоминания о нем лишь в провинциальных архивах, где в качестве *«Мастера Матиса»*, *«Матиса из Ашаффенбурга»* или попросту *«Матиса художника»* он отмечен без каких-либо комплиментов. Без них ему пришлось обходиться до самого XIX века, а его картины приписывались другим живописцам (в том числе Дюреру, Бальдунгу и Шонгауэру). Преклонение, который испытывал к таланту Грюневальда французский писатель Жорис-Карл Гюисманс<sup>3</sup>, вывело данную фигуру в широкий свет в самом начале века двадцатого.

Таинственность Грюневальда, обусловленная недостатком архивных источников (к тому же, неточных и противоречивых), дала импульс спорам, которые длятся уже лет сто. Бок, Шмид, Зюльх, Фраэнгер, Хаген, Рольфс, Науманн, Фёрштайн, Кель, Вейкзлгёртнер, Зайберт, Готц и десятки других авторов ломали копыя по каждой связанной с художником теме, не исключая всех связанных с ним дат. Предлагались более поздние даты смерти (1530 или 1531 годы), что же касается даты рождения, то общий спор касался хроник Ашаффенбурга, в которых упоминается о пребывании в этом городе некого *«мастера Матиса»* в 1480 – 1490 годах. Если этим мастером был Грюневальд (на этом настаивали Киттель, Нидермайер, Зюльх, Тиманн, Хохбах, Зайберт, Фраундорфер, Хауг, Меддинг, Фогт и Пиндер), тогда следовало бы принять, что Грюневальд вышел из материнского лона около 1460 года. Но сейчас преобладает мнение, что Грюневальд упомянутым мастером не был (Шмид, Фёрштайн, Кнапп, Винклер, Ойттингер, Диттман, Гротте, Бёленг, Вейкзлгёртнер, Шедлер, Кель, Винцингер, Феттер и Хютт), а родился он около 1480 года.

<sup>3</sup> **Жорис-Карл Гюисманс** (1848-1907), французский писатель и художественный критик; первый президент Гонкуровской академии (с 1900).

Бог-Отец Грюневальда в  
«Искушении Св. Антония»

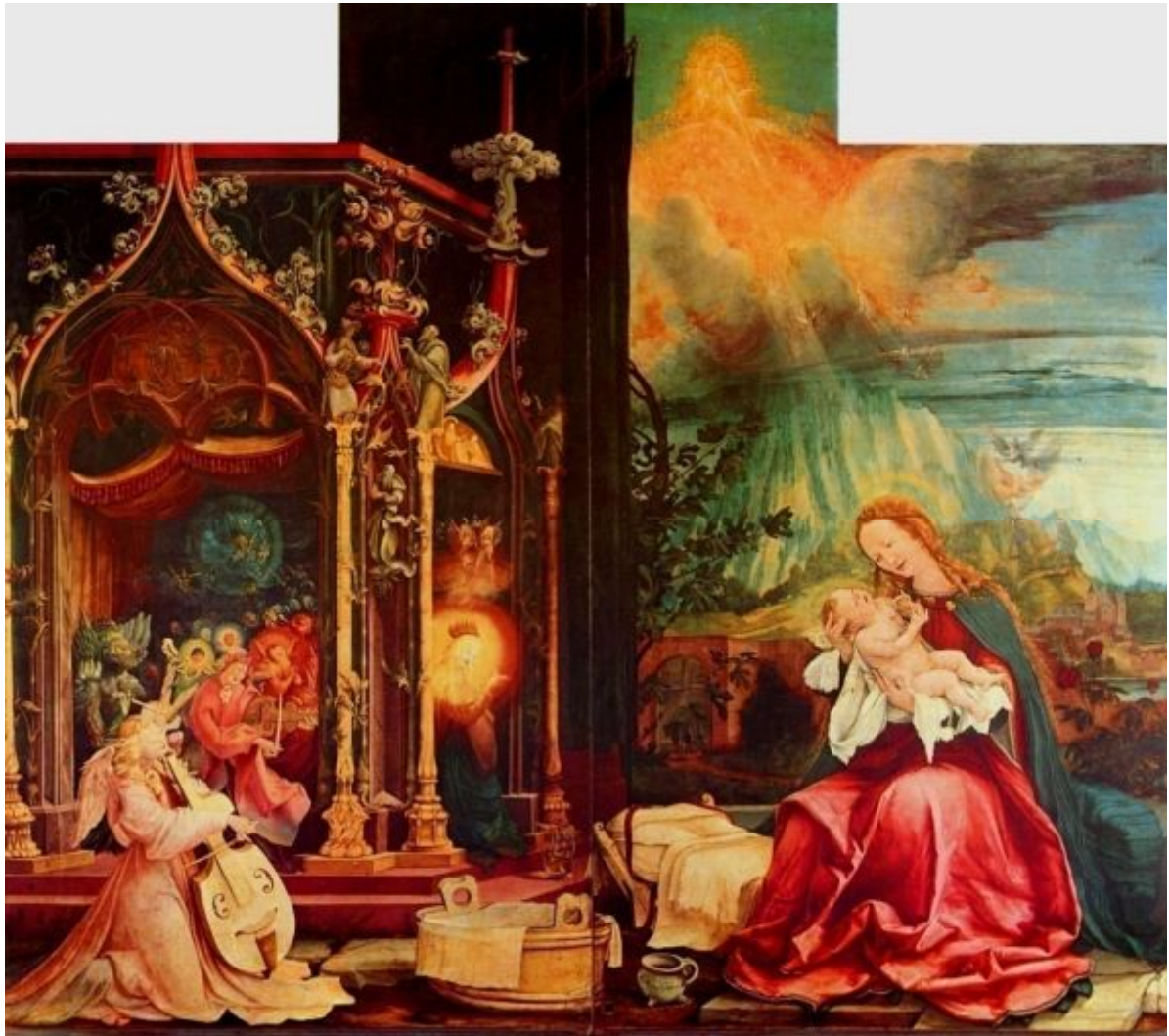


В фамильном вопросе, то есть, относительно тождественности, больше всего замешательства вызвали публикации Ганса Й. Рикенберга (1971 – 1978). Он указал резчика по дереву и художника из Франкфурта, Матиса Грюна, современника Матиса Нейхардта, которого Вальтер Зюльх выловил в архивах еще в 1938 году. Рикенберг старался доказать, что Грюн – это сокращение от фамилии Грюневальд (такие сокращения в XV – XVI веках применялись часто), что этот житель Франкфурта не тождественен Нейтхардту, и что именно его, а не Нейтхардта, мы обязаны благодарить за Изенгеймский алтарь. Но тезисы Рикенберга были опровергнуты.

"Oeuvre" Грюневальда столь же слабо известны, что и его жизнь. Сандрарт перечисляет множество произведений, которых мы никогда не увидим, поскольку прах, огонь, вода и человеческая глупость исключили их из нашего обихода. Так что очень сложно с научной тщательностью проследить развитие живописной техники Грюневальда (нам внушают влияния Михаэля Пахера, Дюрера, Гольбейна Старшего и других), но даже оставшееся позволяет оценить гениальность этого живописца. Гениальность виртуоза красок. *«Мастер Матис был величайшим колористом германской живописи эпохи Реформации»* (Вольфганг Хютт, 1973). *«Средневековая любовь к великолепию, стойкости и стоимости самих красителей соединялась с современным способом обращения с цветом в смысле живописи, умением контрастирования, сочетания, градации, рефлексов, темных и светлых валёров<sup>4</sup>. Нейтхардт применяет полную гамму радужных цветов и широкую шкалу валёров; использует он и золото (...) Он применяет бледнеющую и полностью исчезающую насыщенность в свете и блесках, но применяет и тень, почти черную. Похожий по сути метод, довольно распространенный в Италии со времен Леонардо, снизил уровень колористики в живописи центральной Италии. У Грюневальда же он достиг блестящего эффекта: чистота и звучность цвета, его «самосвечение» и вместе с тем таинственность, а так же очень широкое разнообразие акцентов. Под кистью Нейтхардта даже столь банальный эффект, как "sangiantismo" (передача эффекта двухцветной измен-*

<sup>4</sup> **Валёр** (от лат. *valer* «иметь силу», «стоять»), в искусстве живописи – тональный нюанс, тонкое различие одного и того же цвета по светлоте. Валеры достигаются техникой лессировки. Они позволяют добиваться богатых цветовых отношений, тончайших нюансов и неуловимых переходов цвета, поэтому у художников существует выражение по отношению к такой живописи «писать валерами».





Маттиас Грюневальд «Концерт ангелов» и «Рождение Младенца-Христа»  
центральная панель второй развертки Изенгеймского алтаря  
(1512-15, дерево, масло; 265х304

Музей Унтерлинден, Кольмар, Франция)

чивой ткани) превращается в колдовской фейерверк» (Мария Ржепинская, 1986).

Ржепинскую я цитирую для того, чтобы показать, что люди, пишущие о цветах и красках Грюневальда, собственно говоря, пишут о его свете, распределении света – о рефлексах, валёрах, тенях – то есть, о световой магии Грюневальда, неразрывно связанной с магией его цветов и красок. Давайте поглядим на Бога-Отца, который несколько раз под кистью Грюневальда левитировал среди облаков словно эфирный фантом: весь силуэт и небо были написаны светом, они сплетены из света. Именно это «самосвечение» палитры Грюневальда, раскорячившейся между Готикой и фламандским Возрождением XV века да еще и венецианским люминизмом<sup>5</sup> Джорджоне и Тициана, очень сильно вырывается вперед, к искусству Барокко и даже более дальним эпохам. Здесь мы имеем классическое единство противоположностей Грюневальда – Средневековье и гораздо более поздний авангард в одной и той же кисти.

Иная *"concordia discors"* искусства Грюневальда – это проблема содержания. Он выстраивал лирические настроения, звучащие колыбельной мелодией и колыбельными (например, в «Рождении Младенца-Христа», где прекрасно виден весь феномен упомянутого выше люминизма и набора цветов), и в то же время, рядом, на том же самом

<sup>5</sup> **Люминизм** (франц. *luminisme*, от лат. *lumen* «свет»), особое качество живописи, придание краскам светоносности, в результате чего возникает необычная экспрессия. Люминистами называли живописцев венецианской школы, в частности Я. Бассано, за их пристрастие к «свечению» красок. В жанре пейзажа люминистом считается французский живописец Клод Лоррен.

алтаре, создавал сцены настолько зверские, что благодаря им его прозвали садистом или садомазохистом. Одно с другим проживает в симбиозе, который ничто не нарушает. Соединить огонь с водой умеет только гений чародея.

Готическое искусство было пропитано жестокостью. Но жестокостью гротескной или же настолько условной, эмблематичной, символической, что она не рвала нервов зрителя слишком сильно, либо вообще их не рвала. Только лишь Грюневальд своей кистью позволил показать зрителям, что такое настоящий садизм. Когда Андре Мальро пишет, что *«Гойя является первым гением казни»* (1957), он, говоря попросту, компрометирует себя, словно бы он совершенно не знал Грюневальда. Не является гением казни и Герард Давид, который сдирание кожи с человека показывает посредством методики фламандского натурализма-детализма; нет, никак он им не является, поскольку вся эта чудовищная сцена выглядит словно изображающий Страсти Господни вертеп, словно сценка из уличного театра, в обычном смысле: средневекового театра, в котором играет уличная чернь. Но когда Грюневальд в своем раннем *«Поругании»* показывает разбойника, который наносит по окровавленной голове Христа удар настолько чудовищный, словно желает разбить череп на кусочки – перед нами *«гений казни»* par excellence.

Это сознательное применение приема, рвущего нервы зрителям, для Матиаса Грюневальда стало отличительным знаком. Сандрарт описал его (потерянную) картину, имеющую силу символа. То была совершенно кошмарная сцена: слепец, неожиданно убитый и прижавший собственным телом ревущего во всю глотку мальчишку, который переводил калеку через брод. Джон Уокер, характеризуя *«Распятия»* Грюневальда как *«пароксизмы мучений»*, был прав, ибо в них мы видим всю отвратительность пыток, боли и смерти, представленную с сознательным, совершенно избыточным веризмом; тела всех Иисусов чудовищно истерзаны, претерпели ужасные мучения. Мы уже видели столь искалеченное тело Христа на различных примерах готической *«Пьеты»* (в основном, скульптурных), но рядом с Грюневальдом все они – детская забава. То, как *«Meister Mathis»* шинкует Сына Божьего, это уже садизм tout court.



Герард Давид  
«Истязание Сисамнеса»

правая панель диптиха

«Суд Камбиса»

(~1498, дерево, масло; 182,2x159,4

Муниципальная художественная

галерея,

Брюгге, Бельгия)





Маттиас Грюневальд  
«Поругание Христа»  
(1503/05, дерево, масло; 109х73,5  
Старая пинакотeka, Мюнхен, Германия)

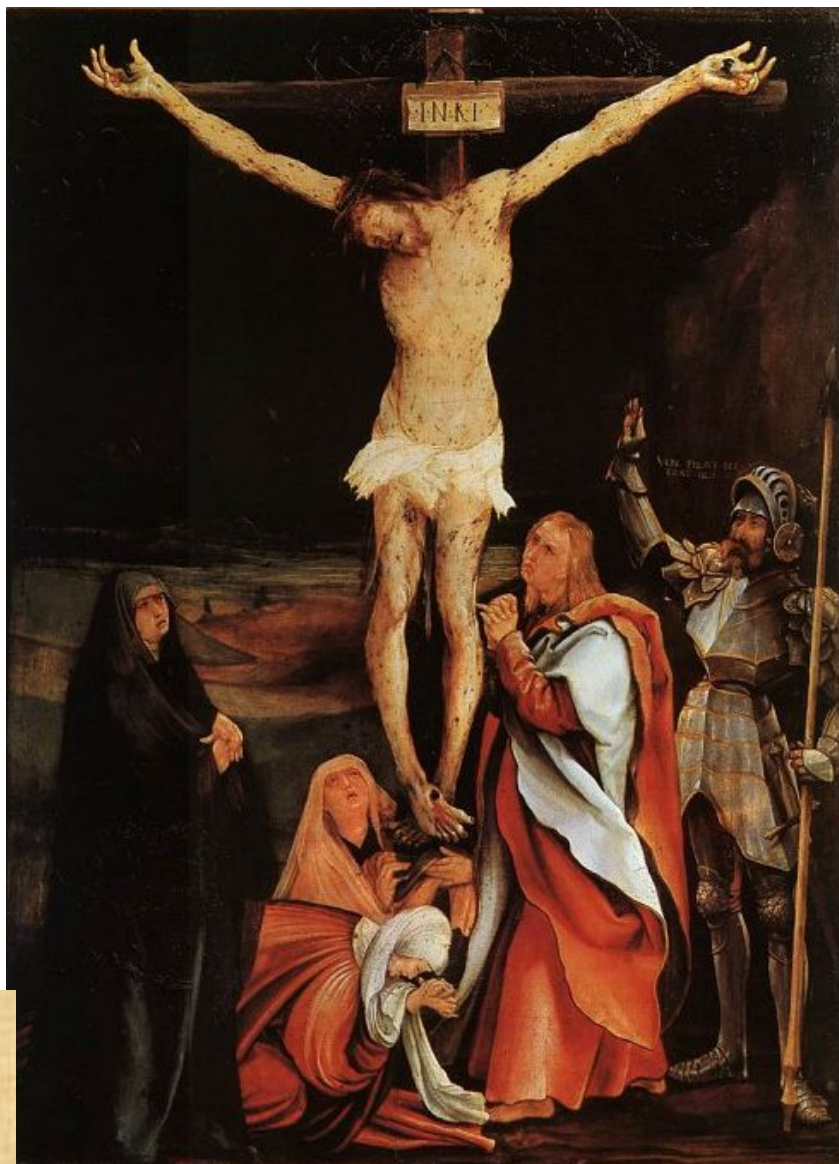
Садизм этот возбуждал протесты в течение столетий, да и сегодня возбуждает. Французский исследователь жизни Иисуса, автор пары монографий о Сыне Божьем, Жак Дюкюсне, в своем интервью (для журнала "L'Express") говорит следующее: «Десятки раз читал я Евангелия, и всегда меня изумляли многочисленные аллюзии к счастью, к торжеству. Иисус проповедовал радость, но никак не боль. Тем временем, в церквях полным-полно Иисусов замученных, истекающих кровью, с них чуть ли не буквально содрали кожу. В детстве, прислуживая в церкви, я должен был вторить священнику формулой о Боге, который радуется моей юности. Тем временем, поднимая голову, я видел ужасно страдающего человека на кресте. Длительное, весьма долгое время, смех считали чем-то греховным. Христианство превратилось в религию слез. И до сих пор,

самым популярным католическим обрядом являются похороны (...) А ведь христианство вовсе не принимало смерть в качестве собственного символа. Распятия появились только в V веке, после обращения в веру императора Константина (который, кстати, отменил смертную казнь через распятие). Самое древнее подобное изображение, вырезанное из дерева, украшает врата Базилики св. Сабины в Риме. Христос не похож там на страдальца, он там – победитель. В XIV веке, во времена постоянных войн и голода, когда все, дрожа, ожидали Страшного суда, повсюду устанавливали кресты, делая из страдания обязательный путь к спасению, тот путь, по которому шествовал Иисус. Но ведь это неправильно» (1997).

Правильно это или не очень правильно (оставим нюансы теологам), но во времена Грюневальда все это считалось совершенно верным. Впоследствии – тоже, хотя мало кто продвигался столь далеко, как Грюневальд, в деле эпатажа страданием и садизмом. Испанец Хусепе Рибера, он же "Spagnoletto" (XVII век) пытался дойти до жестокости Грюневальда и даже частично достиг его уровня своим «Мученичеством святого Варфоломея», но только лишь частично, поскольку боялся того, чего не боялся "Meister Mathias" – гнили, гноящихся ран и самых гадких и отвратительных язв.



Маттиас Грюневальд  
«Распятие Христа»  
(Таубербишофсгеймский алтарь)  
(1523/24, дерево, масло; 193х152,5  
Кунстхалле, Карлсруэ, Германия)



Маттиас Грюневальд  
«Распятие Христа»  
(~1501, дерево, масло; 73х52,5  
Художественный музей,  
Базель, Швейцария)

Грюневальд не бежит какого-либо уродства и преувеличения. Его измороженные, зеленовато-синие тела, гниющие или уже покрытые фиолетово-красными гнойниками, ведущими к скорой смерти, выглядят столь отвратительно реальными, как никогда до того в искусстве белых людей. Через несколько столетий Теодор Жерико станет посещать госпитали и морги, чтобы превзойти эльзасца. Покрытая гнилостными язвами фигура в левом нижнем углу **«Искушения святого Антония»** (Полиптих из Изенгейма) – это представитель тех сифилитиков и прокаженных, которых лечил монастырь св. Антония в Изенгейме, и вместе с тем – символ грюневальдовской *«гнили»*.

**«Искушение святого Антония»?** Скорей уже грубое приставание к старцу. Святого пытаются разодрать чудища, по сравнению с которыми монстры Босха – это просто сборище карикатурных Пиноккио, изображенных без тени иронии; этих же среди бела дня до смерти испугался бы и оборотень. И еще какофония, звучащая в картине: скрежет зубов и клыков, царапанье когтей, фырканье, вой, свист, трепет, гогот и скулеж. Для психоаналитика – своеобразная психодрама, метафорический автопортрет творца, мучимого кошмарами, слабостями, разрывающими голову видениями. Для психиатрии – это эмблема мазохизма (интересно, Гюисманс, художественные предпочтения которого определяли как «мазохистское эстетство», не баловался ли наркотиками увлекаясь Грюневальдом?). И, наконец, для историка искусства – обостренная экспрессивность Готики, окутанная мистикой, фантазией и волшебным светом, что стала не столько пра-колыбелью сюрреализма, сколько – экспрессионизма XX века.





**Маттиас Грюневальд  
«Распятие Христа»**

(1510/20, дерево, масло; 61,5x46

Национальная галерея искусств,  
Вашингтон, США)

Коллекция Самуэля Г. Кресса

То, что искусство Грюневальда было готическим и вместе с тем авангардным (достигая XX века), я уже говорил. Вольфганг Хютт весьма красиво оформил это словесно: *«Творчество Грюневальда отступает в прошлое, чтобы скакнуть в будущее»*. Если кому-то это кажется бессмысленным, пусть вспомнит момент легкоатлетических соревнований, неоднократно представленный на телевизионном экране: прыгун в высоту, в длину, собирающийся сделать тройной прыжок, перед самым разбегом делает шаг назад, отступает, чтобы рвануть вперед. Грюневальд не делал этого сознательно, что никакого значения не имеет, поскольку значение имеют факты. А факты таковы, что, хотя творчество его наполнено

идеологией и эстетикой Готики, одновременно в нем полно презрения и разрушения, другими словами: плевать ему на средневековые и даже ренессансные каноны, эффектом чего становится предсказание различных тенденций искусства Нового времени и даже современности.

Кисть Грюневальда была слишком уж одержимой, бесноватой, чтобы он мог заботиться еще и о ритуальной колористике или идеальной гармонии либо моделировании тамошних времен. Типичный для эпохи *«локальный цвет»* или же надлежащая игра света и теней Мастера Маттиса совершенно не интересуют. Словно урожденный алхимик, Грюневальд экспериментирует с пигментами в своей мастерской, а со светом – в своем взрывном воображении, и все это он мечет на доску, словно Господь – фауну и флору на только что созданный земной шар. То же самое происходит у него с гармониями, пропорциональностью и перспективой. *«Надлежащая форма»* – священное *«ratio»* Дюрера – Грюневальда мало касается; с помощью краски он ищет экспрессивность выражения, и в этой экспрессии сгорает; ей он готов посвятить все, от правильной анатомии фигур до нервной системы зрителя. Так следует ли удивляться тому, что его картины вызвали столь большой резонанс у экспрессионистов второй и третьей декад XX века?



Копия выполненная Кристофом Крафтом с оригинала  
Маттиаса Грюневальда **«Плач Марии Магдалины»**  
(~1648, холст, масло; 156x76

Картинная галерея князей Фюрстенберга,  
Донауэшинген, Германия)





Маттиас Грюневальд «Искушение святого Антония»  
фрагмент правой створки третьей развертки Изенгеймского алтаря

Что они признали его антецедентом – прашуром собственного рода? И что символом экспрессионистской музыки стала опера Пауля Хиндемита «Художник Матис»<sup>6</sup>?

<sup>6</sup> "Mathis der Maler" – одна из самых известных опер Хиндемита, написанная в 1933-1935 гг., в основе сюжета которой жизнь художника Маттиаса Грюневальда. Эта опера пользуется большим уважением среди музыкантов, но, как и большинство других его опер, редко ставится на сцене. (Одна из последних постановок была осуществлена в 1995 г. Нью-йоркским оперным театром). В этой опере Хиндемит попытался объединить неоклассицизм ранних работ и народную музыку. В дальнейшем музыку из оперы «Художник Матис» Хиндемит использовал в одноимённой симфонии, которая стала одним из самых известных сочинений композитора.



Маттиас Грюневальд «Посещение св. Антонием св. Павла»  
фрагмент левой створки третьей развертки Изенгеймского алтаря

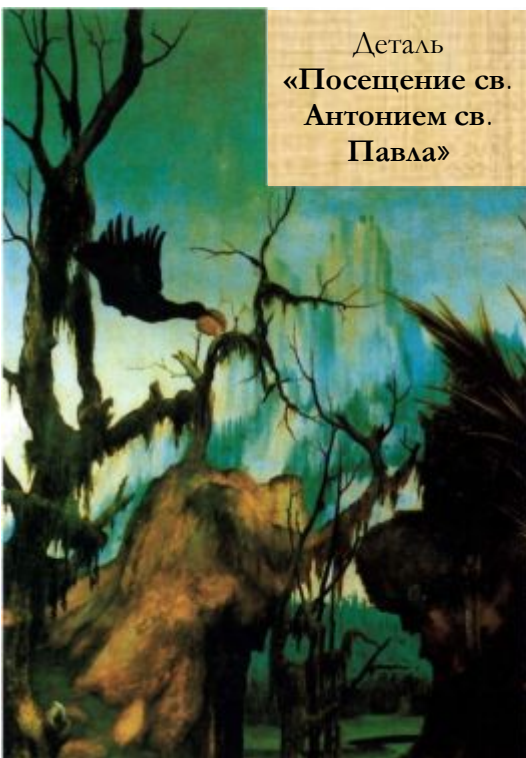


Сказать: он был готическим; или: он был ренессансным; или же: был он готически-ренессансным – это сказать глупость. Да, он был готическим, благодаря своей средневековой мистике, символике, перспективе и т.д. Ренессансным он тоже был, благодаря натурализму. Но ведь он был и барочным – как люминист, великолепный интерпретатор света – предшественник Эль Греко, Жоржа де ла Тура, ноктюрнистов; и это в эпоху, когда немецкие художники (и не только они) мыслят еще рисунком. Грюневальд был и маньеристичным, благодаря собственным трюкам с красками. Был он классически-романтическим, благодаря своим религиозным «лирическим этюдам» (например, «Мадонна из Штуппах», напоминающая приемы Филиппа Отто Рунге в XIX веке или же картины назарейцев<sup>7</sup>). Был он романтическим совершенно в стиле рококо, в стиле Алессандро Маньяско («Посещение святым Антонием святого Павла», картина достойная монахов и отшельников Лиссандрино). Он был экспрессионистичен, благодаря хроматике и пробирающему драматизму собственных сцен. Отступая – он опережал. "Concordia discors". Его работы своей техникой

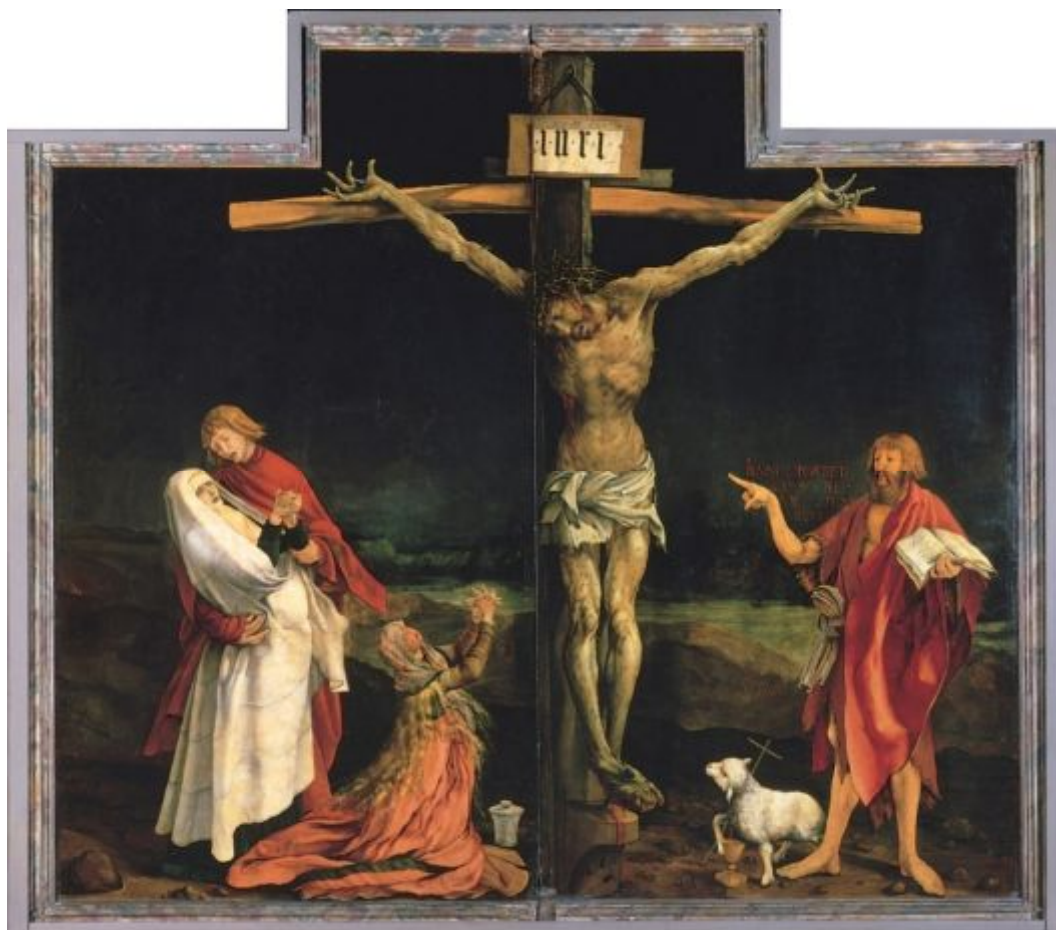
напоминают авангард XVIII и XIX веков – поглядите на пейзажный фон «Посещения святым Антонием святого Павла»! Ведь это же бегство от иллюзионизма Ренессанса в

будущее – к эскизам великих последующих художников, к импрессионистам, вплоть до штучек ван Гога! Так что строгое размещение Грюневальда в ящичках с этикетками «Средневековая Готика» или «Ренессанс» грозит абсурдом. В то время его нельзя было сравнивать с кем-либо, он был классом сам по себе, как Босх, Брейгель, Эль Греко, Гойя, ван Гог или Шагал.

Деталь  
«Посещение св.  
Антонием св.  
Павла»



<sup>7</sup> Назарейцы (нем. Nazarener), офиц. «Союз святого Луки» (нем. Lukasbund) – сообщество немецких и австрийских художников-романтиков XIX века, пытавшихся возродить стиль мастеров Средневековья и Раннего Ренессанса, ориентировавшихся на искусство XV века.



### Маттиас Грюневальд «Распятие Христа»

центральная панель первой развертки **Изенгеймского алтаря**

1512-15, дерево, масло; 269х307

Музей Унтерлинден, Кольмар, Франция

**«Распятие»** – это средняя часть первой развертки Изенхаймского алтаря, то есть – первый центральный вид (перед открытием подвижных крыльев полиптиха). Говоря короче: главное алтарное изображение. Весь алтарь – это типичнейший позднеготический огромный шкаф (особенно популярный во Фландрии и в Германии), порождение архитектора, резчика по дереву и художника, с крыльями, зарисованными с обеих сторон и открывающимися словно страницы гигантской книги, заполненной яркими иллюстрациями. Здесь имеются три «раскладки» с картинками. Внешняя (весь алтарь закрыт) предназначена, в основном, для демонстрации в ходе Страстной седмицы. Это четыре картины: **«Распятие»**, **«Положение во гроб»** vel **«Оплакивание»** (predella), **«Святой Антоний Пустынный»** (правое крыло полиптиха) и **«Мученичество святого Себастьяна»** (левое крыло). Вторая «раскладка» видна после раскрытия первых подвижных створок, она представляет цикл, предназначенный для радостных праздников; слева направо: **«Благовещение»**, **«Музыкальное поклонение»** vel **«Концерт ангелов»**, **«Рождество Иисуса»** и **«Воскресение»**. И, наконец, третья, после раскрытия вторых (внутренних) подвижных створок открывает центральный короб алтаря с резными фигурами, а на флангах – сценки из жизни покровителя монастыря, святого Антония Пустытника (**«Посещение святым Антонием святого Павла»** на левом фланге и **«Искушение святого Антония»** на правом) – этот цикл был предназначен уже для чисто монастырских праздников. Очень долго росписи считались произведениями Дюрера. Только лишь в 1844 году Якоб Буркхардт приписал их Грюневальду. Окончательно же, в пользу Грюневальда, проблему авторства решил А. Вольтманн в 1876 году.



Перенесенное в музей «Распятие» действует намного слабее, чем внутри церковных хоров, где оно было окружено полумраком, шипением горящих свечей и запахом масляных лампад. Но хотя музейная стерильность и светскость и ликвидировали ту атмосферу, впечатление остается громадным, подобным удару электрического тока. Жестокая экспрессия форм и красок поражает зрителей.

Затмение Солнца над Голгофой. В фоне – мрачный, зеленовато-бурый пейзаж. Формы его не могут пробиться сквозь тьму, они едва-едва видны. Из этой безнадежной, страшной ночи, словно со сцены полуночного театра, к зрителям прорываются несколько актеров. Главным является Он, сценическая Звезда, муки и смерть которого являются фабулой пьесы. На кресте он висит практически посередине (почти, поскольку столб креста был сдвинут несколько вбок от вертикальной оси). Справа мы видим святого Иоанна Крестителя. Неестественно длинным пальцем святой указывает на Распятого. Смысл жеста поясняет надпись между пальцем и головой, словно бы поддерживаемая рукой Крестителя: *"Illum oportet crescere, me autem minui"* («Ему должно расти, а мне уმაляться»). У ног святого – кровь Агнца, несущего крестик, стекает в чашу. С левой стороны от ног Христа – стоящая на коленях Мария Магдалина, светловолосая, измученная болью, не слишком красивая девица, вопит в конвульсиях, вздымая сплетенные руки к небу. Чуть подальше – второй святой Иоанн (Евангелист), у которого плач искривил губы, поддерживает почти теряющую сознание Богоматерь, красивейшую Мадонну, когда-либо созданную Мастером Маттисом. И самую несчастную среди тех, которых он создал. Вокруг всей сцены пульсирует слезливый шепот из стихотворения, которое Райнер Мария Рильке посвятил Распятому:

*«Раз так хотел, то должен был ведь сразу  
На свет прийти не в слабом женском теле.  
Спасители должны рождаться в скалах,  
Где камень вырубается из камня...»*

Слезы как протест против людской, мягкой анатомии Сына, и словно снаряды против мучений Сына, которые еще более жестокими представил художник-теолог, упивающийся болью. И она права. Вся эта теология кисти поет нечто дикое, варварское, чудовищное, совершенно грюневальдовское. Неотступная жестокость, которая чувствуется в атмосфере картины, и невооруженным глазом видимая на теле Христа, настолько замордованном, что трудно поверить, будто бы все это сотворили только римско-иудейские розги и иглы – художник растерзал Иисуса кистью с большей яростью, чем банда библейских палачей. Вершина экстремальной противоположности идеализации Христовых мук.

Английский режиссер, постмодернист, Питер Гринуэй сказал в 1992 году: *«Весь механизм Христианства вращается вокруг проблемы смерти. Самым сильным, повсюду применяемым его символом является странный, садомазохистский образ замученного и распятого тела Христа»*. Гринуэй сказал лишь половину правды, ибо механизм Христианства вращается, прежде всего, вокруг Милосердия и Спасения, но частично он был прав, и ничто не иллюстрирует данной части лучше, чем жесточайшее «Распятие» Грюневальда, которое и вправду может претендовать на корону живописного садизма. Путь кисти белого человека к этому направлению был весьма долгим.

Моисей – это надежность и суровость божественной юрисдикции; Будда – это медитация, интроспективная замкнутость в глубине улыбки; Конфуций – это гармония мудрости сожительства с человеком и с природой; Магомет – это абсолютистская теократия. Христос – насколько нам известно – это Прощение, но и Страдание. Раннехристианское искусство представляло крест лишь в качестве одного из культовых символов, но не показывало его в качестве инструмента Страданий Иисуса, ибо это было бы отрицанием надежды, символом поражения, вымыванием из умов видения победы. В III веке чья-то злопыхательская рука украсила стену резиденции на Палатинском холме изображением Распятого, пририсовав тому ослиную голову и подпись: *«Алексаменос молится своему богу»*. В то время христиане изображали Иисуса как Доброго Пастыря или же победоносного Гелиоса, Гермеса, Орфея, синкретически иллюстрируя, по древним

образцам, собственные пророчества триумфа. Когда они уже победили, Христос в изобразительном искусстве все чаще принимал вид Пантократора (грозного Законодателя и пробуждающего страх, безжалостного Судии Мира), а не ласкового Учителя. Мучеником же он стал, только благодаря позднему Средневековью.

Страстям Христовым на Голгофе законную силу в изобразительных искусствах дала мистика страдания, распространяемая, среди прочих, Бернардом Клервоским (XI/XII века) и Франциском Ассизским (XII/XIII век). XIII век снял со Спасителя королевскую диадему, заменив ее терновым венцом. Чем больше укреплялись мистические течения, тем реже крест символизировал трон, становясь орудием мучений. Христос переставал быть Богом, в конце концов он сделался Сыном Божьим, Богочеловеком, которого казнят на кресте. Образ Страдающего или Умиряющего представляли, усиливая заряд экспрессии (которая весьма часто должна была затушевывать неумелое изображение анатомии), а уж бичуемое, терзаемое терниями или распинаемое тело Христа били, кололи и раздирали так, словно консультантами художников были спецы из большевистской или нацистской служб безопасности. Грюневальд же является вершиной данной тенденции в живописи белого человека.

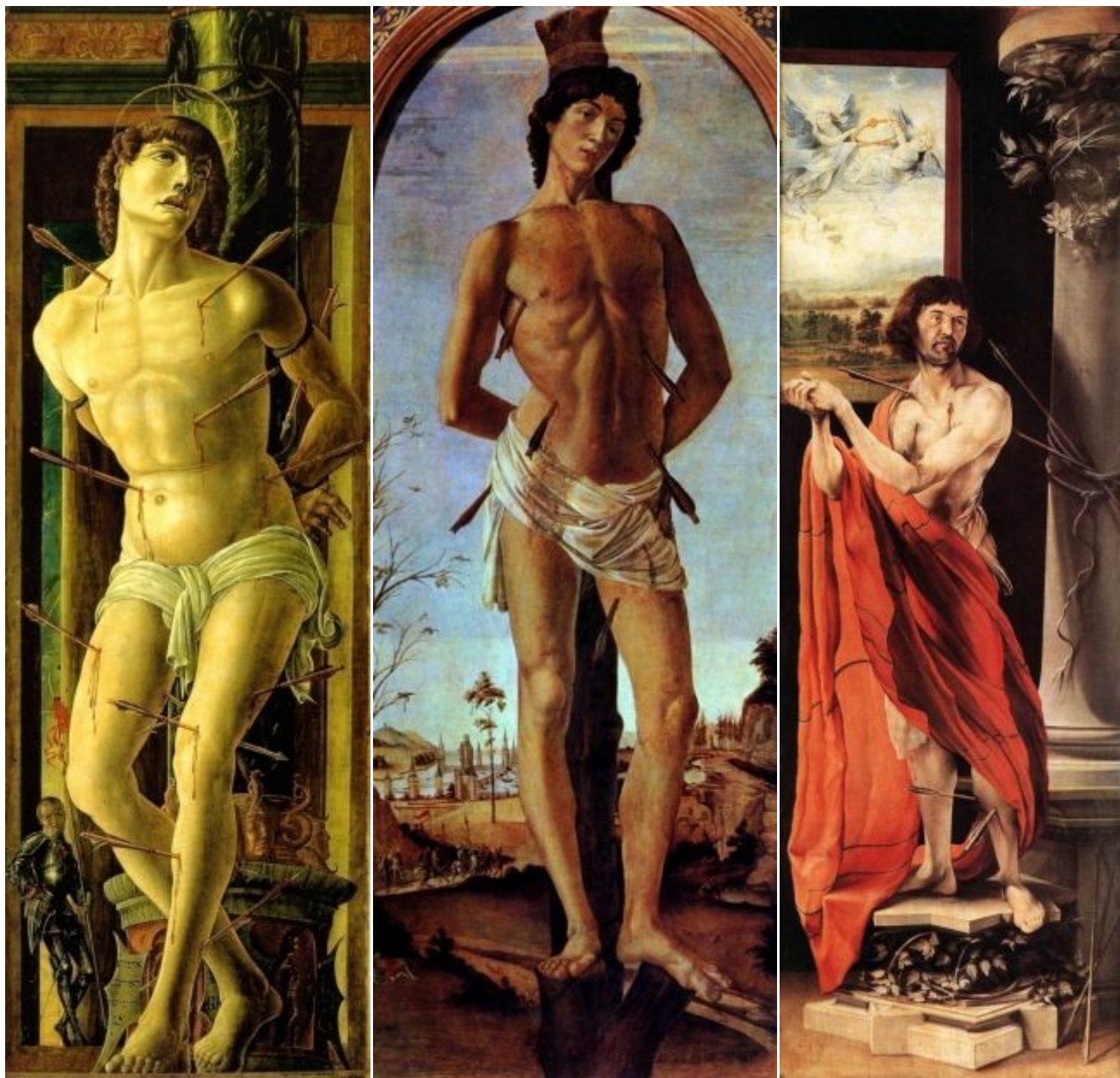
Принадлежность Грюневальда к течению готической экспрессивности, похоже, всего не объясняет. Но можно ли иначе пояснить уже устоявшийся в качестве термина «садизм» Мастера Маттиса, кисть которого по отношению к анатомии Христа была более жестокой, чем железо инквизиторов – в отношении еретиков? Можно. Когда мало знаешь о художнике, то в отношении его побуждений можно спекулировать свободно. Допустим, можно предположить, что **«Распятия»** Грюневальда (у него их, как минимум, пять, не считая рисунков) это драматический протест против идеализации не только Христовых мук, но против всяческих казней, поскольку данную процедуру (идеализацию), в особенности в Италии, довели уже до абсурда, буквально до опереточной пародии. Истязаемый и нашпигованный стрелами святой Себастьян по-итальянски (у Содомы, Мессины, Дженги, Туры, Косты, Мантеньи, Поллайоло, Перуджино, Беллини, Синьорелли, Боттичелли и многих, многих других) выглядит будто жиголо, напевающий *"O sole mio!"* под балконом не познавшей достаточного количества ласки замужней дамы или же девицы на выданье<sup>8</sup>. Но подобный тезис – тезис о противостоянии итальянской моде – в отношении Грюневальда является верным лишь на первый взгляд. Этот тезис еще можно было бы защищать с помощью дедуктивной логики, если бы не свидетельство, которое данную мысль просто уничтожает. Свидетельством этим является определенный фрагмент Полиптиха из Изенгейма:

Удивительное дело, как много художников-современников (первая половина XVI века) изображало мученичество святого Себастьяна. Полной уверенности у меня нет, но этот мотив, похоже, был чаще всего используемым мотивом Ренессанса (за исключением распятия Христа), истинным рекордсменом (ладно, с равным количеством баллов). Тысячи картин, отличающихся, главным образом, числом стрел, вонзенных в тело святого<sup>9</sup>. Художники, особенно смолоду, чуть ли не в обязательном порядке создавали собственные версии **«Мученичества святого Себастьяна»**, словно школьное домашнее задание, в массе своей уважая «школьный» канон изображения жертвы таким образом, как будто бы у Себастьяна было каучуковое тело, совершенно лишенное нервов, следовательно – и болевых центров. Выглядит он словно подушечка для шпилек и иголок, и совершенно не мучается. Мученик без мучений – боли ни капельки. О чудо – «садист» Грюневальд тоже уважил этот стоический канон. На крыле Изенгеймского алтаря в качестве святого Себастьяна он нарисовал крепенького, дородного самца, которого, и правда, дырявят стрелы, но рожа у не-

<sup>8</sup> См. том I стр. 93 – примечание автора.

<sup>9</sup> Иконография эта порождает всеобщее неправильное мнение, будто бы Себастьян был убит стрелами из луков; на самом же деле, хотя лучники императора Диоклетиана и сделали Себастьяна живой мишенью и нашпиговали его стрелами, мученик расстрел пережил. Его вылечила некая вдовица, святая Ирина, а умер он в цирке, забитый палачами Диоклетиана до смерти палками – примечание автора.





Слева – Козимо Тура (?) «Мученичество св. Себастьяна»  
(?, дерево, темпера; 171x58,5  
Дрезденская галерея, Германия)

В центре - Сандро Боттичелли «Мученичество св. Себастьяна»  
(1473/74, дерево, темпера; 195x75  
Берлинская картинная галерея, Германия)

Справа – Маттиас Грюневальд «Мученичество св. Себастьяна»  
правая створка первой развертки Изенгеймского алтаря  
(1512-15, дерево, масло; 232x76,5  
Музей Унтерлинден, Кольмар, Франция)

го довольная, сытая, и еще он – вроде бы в молитвенном жесте – потирает ладони будто купец, заключивший хорошую сделку. Никаких тебе диких деформаций, никаких конвульсий, ни садизма или, хотя бы, удовлетворенной жестокости, никакого мученичества нет вообще – сплошная идиллия. Потому пустые разговоры (а некоторые их усиленно разво-

дят), будто бы «Мастер Маттис» игнорировал излишне идеализированные (слишком деликатные) изображения мучений – необходимо считать сказками. Нам необходимо искать другие причины «садизма» «Распятия».

Альтернативной причиной могло быть сочувствие художника Грюневальда тогдашним крестьянским бунтам (тезис Зюльха), в которых бунтари украшали свои знамена изображениями распятого Христа. Иисус, распинаемый кистью Грюневальда всегда похож на гигантского, бесформенного крестьянина – это крестьянский Спартак, которого перед смертью безжалостно калечили (именно так поступали и с предводителями бунтов, которые безжалостно топились в крови). Мы можем, конечно, спекулировать об отклонениях мастера Маттиаса, либо же о его теологии "à rebours" (Гюисманс: *«Бог-Человек из Кольмара – это всего лишь жалкий разбойник, которого повесили на кресте»*, 1905), ведь он мог быть и извращенцем, и психом, но точно так же он мог быть святым или гениальным эрудитом, ведь нам ничего не известно о его интеллекте и этике. Среди различнейших спекуляций обсасывался и тезис, связанный с первоначальным расположением алтаря:

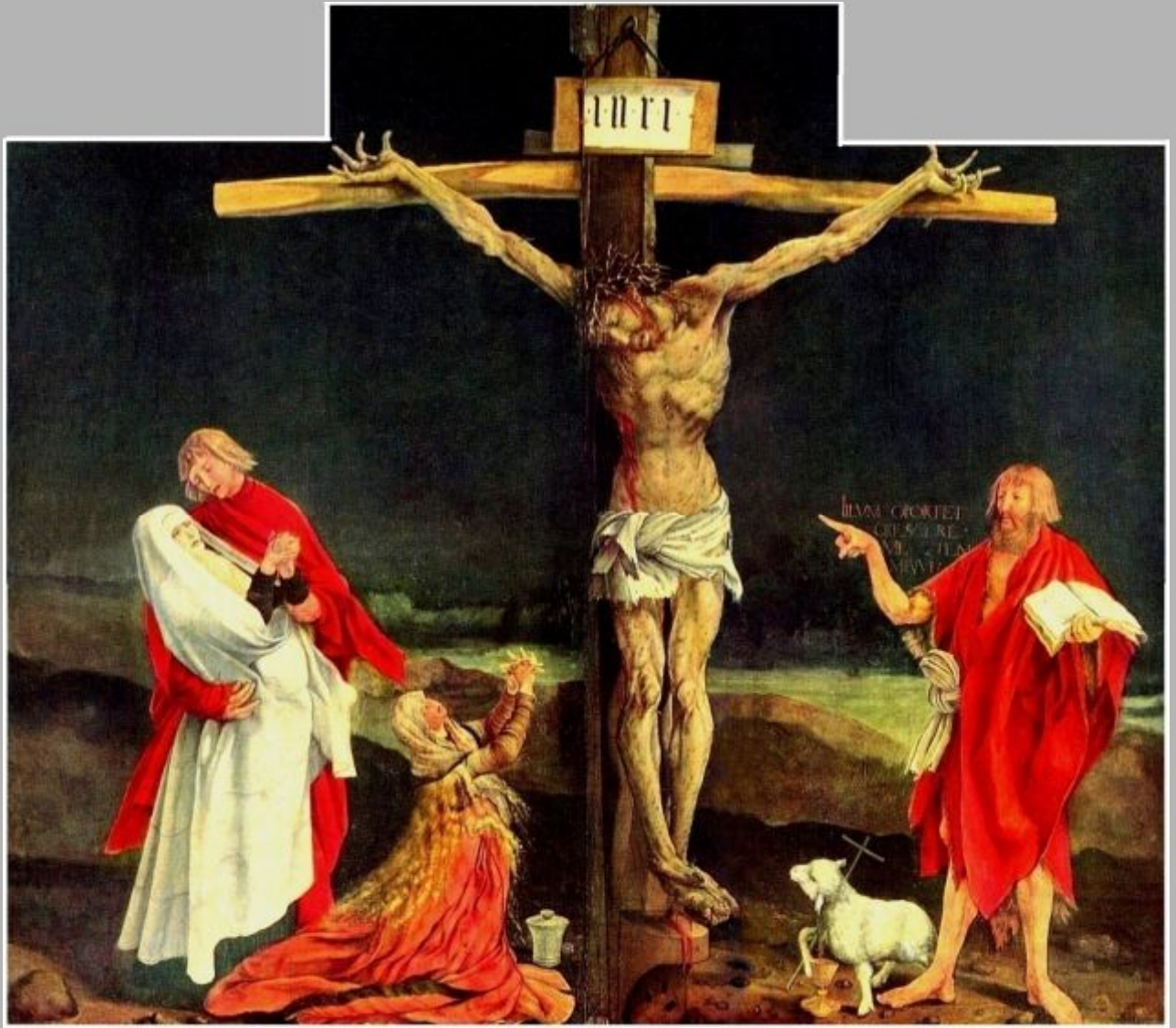
Во времена Грюневальда эльзасская местность Изенгейм (Исенгейм, Иссенгейм) располагалась у военного тракта, что вел из Стрзбурга вдоль Вогезов по направлению к Бургундской бреме<sup>10</sup>. Монахи из Изенгейма, антониты, содержали в своем монастыре лепрозорий (госпиталь) для прокаженных, сифилитиков, эпилептиков и людей, страдающих «огнем святого Антония», болезнью, которая и сегодня не идентифицирована – нам известно, что это была некая разновидность проказы или гангрены, вызывающее гниение заболевание, требовавшее последующих ампутаций. Опять же, болезнь была заразной. Серьезная эпидемия «Святого огня» vel «Огня святого Антония» имела место в конце первого тысячелетия нашей эры. А.Д. 997 году хронист писал: *«Это скрытый огонь, который атакует конечности, пожирает их и отрывает от остального тела. Большинство больных гибнет в этом огне в течение одной ночи»*. По нынешним предположениям эту «болезнь бедняков» вызывало употребление муки, загрязненной паразитирующей на зерне спорыньей. Антониты из Изенгейма лечили болезнь, еще и окропляя больных «священным вином» (вином, в которое в течение Пасхальной ночи погружали кости святого Антония). Двух других святых – обоих святых Иоаннов – считали помощниками при лечении эпилепсии, что может дополнительно объяснять их присутствие на флангах грюневальдовского «Распятия».

Грюневальд писал монастырский (госпитальный) образ "in situ" (на месте) почти четыре года (1512 – 1515). В течение этих лет он каждодневно находился среди несчастных, тела которых исходили гноем, кровоточили и убывали с каждой ампутацией. Легко выдвинуть гипотезу, что все это вдохновило художника. И такую гипотезу очень сложно было бы опровергнуть, если бы Грюневальд написал только одно «Распятие», изенгеймское. А ведь он написал нескольких распятых Иисусов, каждому из них давая такое же гноящееся и кровоточащее тело. То есть, адрес не имел никакого значения? Не имел, если речь идет о продуманной эстетике передачи сообщения (она следовала непосредственно из постоянной манеры Грюневальда), но тут должно было иметь значение нечто иное, некий необычный случай: в церкви лечебницы для прокаженных появилось замордованное и гниющее тело Христа, то есть, совершенно не отличающееся от тел пациентов! Этот Иисус был их Иисусом намного более, чем мог бы быть Иисус с гладкой кожей. Более – поскольку он был одним из них!

Я понимаю, что отсюда очень близко к святотатству – такую констатацию можно было теперь обернуть утверждением, что там каждый страдающий был Иисусом. Сам я это исключаю, но никогда не забуду потрясающего диалога в концлагере, когда вешали ребенка, а пленных согнали играть роль зрителей. Кто-то из заключенных воскликнул: *«Да где же Бог, если он терпит такую жестокость?!»* А второй ответил: *«Бог – вот это дитя»*. Аминь!

<sup>10</sup> Бургундская брама или Бельфорский проход – горное плато расположенное между северными отрогами гор Юра и южной частью Вогез.





Итак – гниющий Христос монастыря Изенгейм отождествлялся пациентами здешнего лепрозория с их страданиями. И только Он – именно такой, каким представил Его художник – мог влить в них надежду, поскольку они сами видели, что несмотря на все свои раны, из мертвых Он восстал красивым, молодым, полностью регенерировавшим! Если бы задача Грюневальда заключалась именно в этом – в распространении надежды, в психотерапии кистью! Но так утверждать нельзя, ведь для него важна была собственная эстетика, собственная империя форм и красок. Быть может, лишь при написании **«Воскресения»** (на обратной стороне **«Распятия»**!) он мог предположить, что вместе – **«Распятие»** и **«Воскресение»** – образуют терапевтический дуэт, продают больным исцелительное видение? Мы еще вернемся к данной проблеме, когда я займусь изенгеймским **«Воскресением»**.

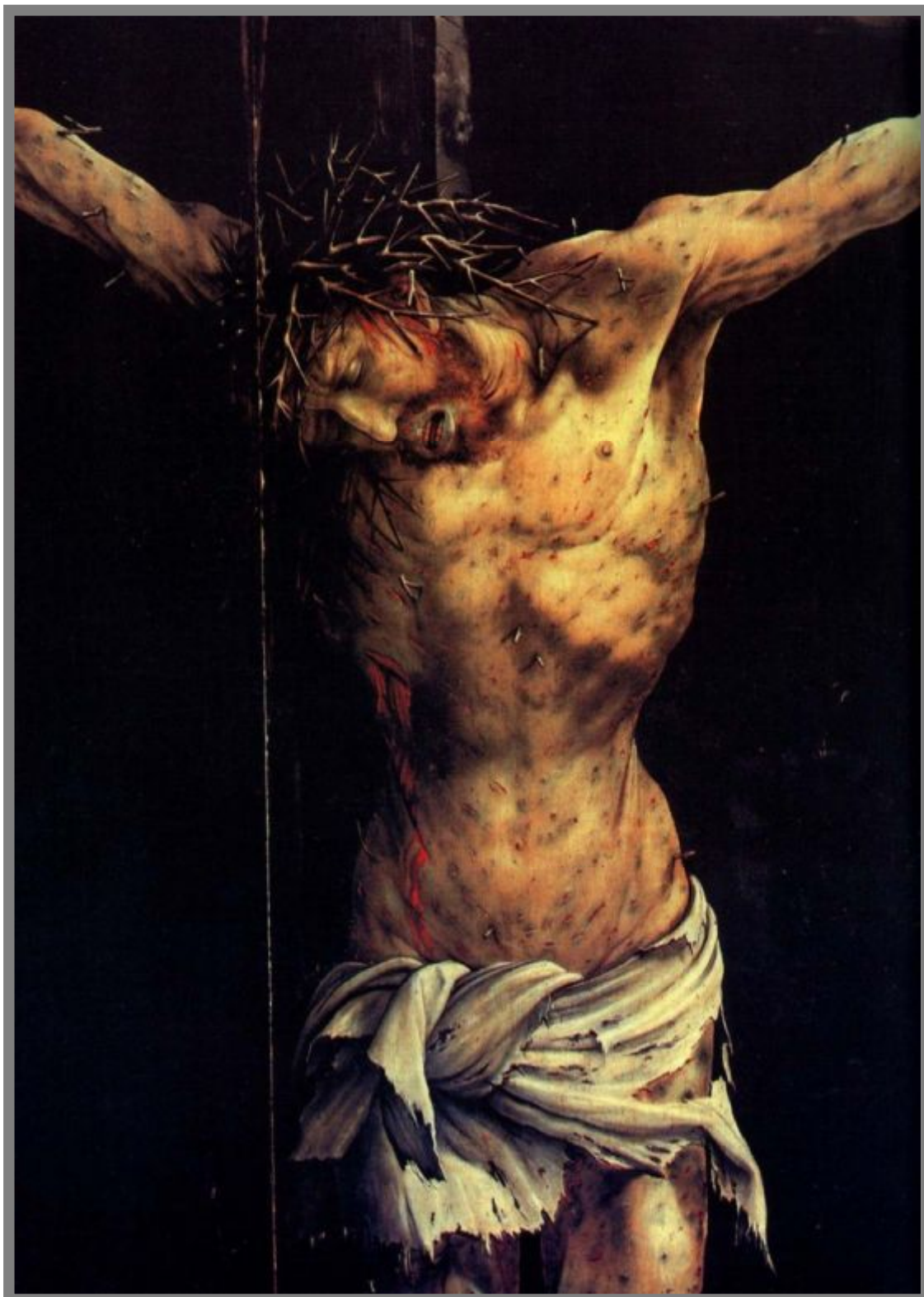
Кошмарная травма грюневальдовской анатомии Христа весьма красноречиво (можно сказать: сочно) излагалась уже неоднократно. Первым сделал это Гюисманс: *«Тело синюшное (...), покрытое кровавыми точками, словно шелуха каштана, наевшиеся колючками розг, оставшимися в ранах; (...) ступни – это всего лишь спутанный клубок мышц, на которых плоть разлагается, а посиневшие ногти гниют; (...) челюсть отвисла, а губы пузыряются слюной; (...) голова же в окружении огромного тернового венца опадает на подобную мешку, вздувшуюся, подчеркнутую строительными лесами ребер, грудь»* (1905). Все последующие описания Цюльха (1938, 1954) и других – это всего лишь мутации описания Гюисманса; exemplum Вильгельм Фраэнгер: *«Голова Христа окружена колючими ветвями, а на заслоненном терниями лице раскрытый рот, кажется, одеревенел в последнем вздохе. Выкрученные ребра вздымают торс так, словно через минуту он лопнет (...). Выкрученные бедра переходят в бесформенную, обрюзгшую, кровоточащую массу. На теле нет не покрытого ранами местечка. Даже повязка, опоясывающая чресла Иисуса, порвана в клочья!»* (1936).

Такое же множество слов написано и в отношении тайных значений **«Распятия»** (и всего полиптиха). Грюневальдовскую метафизику пытались расшифровать, внушая идею о том, что автор был вдохновлен текстами **«Откровений»** распространительницы мистических текстов святой Бригитты Шведской; использованием художником алхимической и астрологической символики (братья в монастыре занимались медициной, а тогдашняя медицина очень тесно была связана с алхимией и астрологией; были мнения, будто бы Грюневальд поддался личным теологическим и символическим увлечениям заказчика алтаря, аббата Гвидо Герси, etc., etc. Только все подобного рода интерпретации, пока у них не будет доказательств, останутся всего лишь спекуляциями и ничем более.

А вот интерпретация изенгеймского **«Распятия»** в качестве колыбели экспрессионизма – это уже не пустая игра слов. Рихард Хаманн: *«Серо-зеленоватое, покрытое фиолетово-кровянистыми язвами, находящееся чуть ли не в состоянии разложения тело Христа – это тело прокаженного. Никогда еще людскую анатомию не представляли столь гадкой, как здесь»* (1932). Совершенная правда. Эту анатомию обезобразили не только некротической внешней оболочкой, но и ужаснейшим образом деформировали (Р. Хаманн: *«Иисус Грюневальда уродлив, словно самый уродливый из когда-либо живших людей»*).

Деформация масштаба – тело Распятого намного больше, чем тела всех остальных героев картины – имеет теологический характер (*«Ему должно расти, а мне умяться...»*). Но деформация конечностей, являющаяся словно бы готическим ответом импорту ренессансных *«идеальных пропорций»* из Италии, обладает экспрессивным vel экспрессионистским характером. Вместо анатомической корректности – динамическое умножение силы выражения. Тяжесть висящего великана чуть ли не разрывает Его корпус в поясе на две половины, а жилистые, неестественно длинные, вырванные из суставов плечи, сгибают вниз поперечную балку креста, которая становится луком, готовым выстрелить прямо в тучи замученное тело, если бы только ступни не удерживались на месте железом ги-

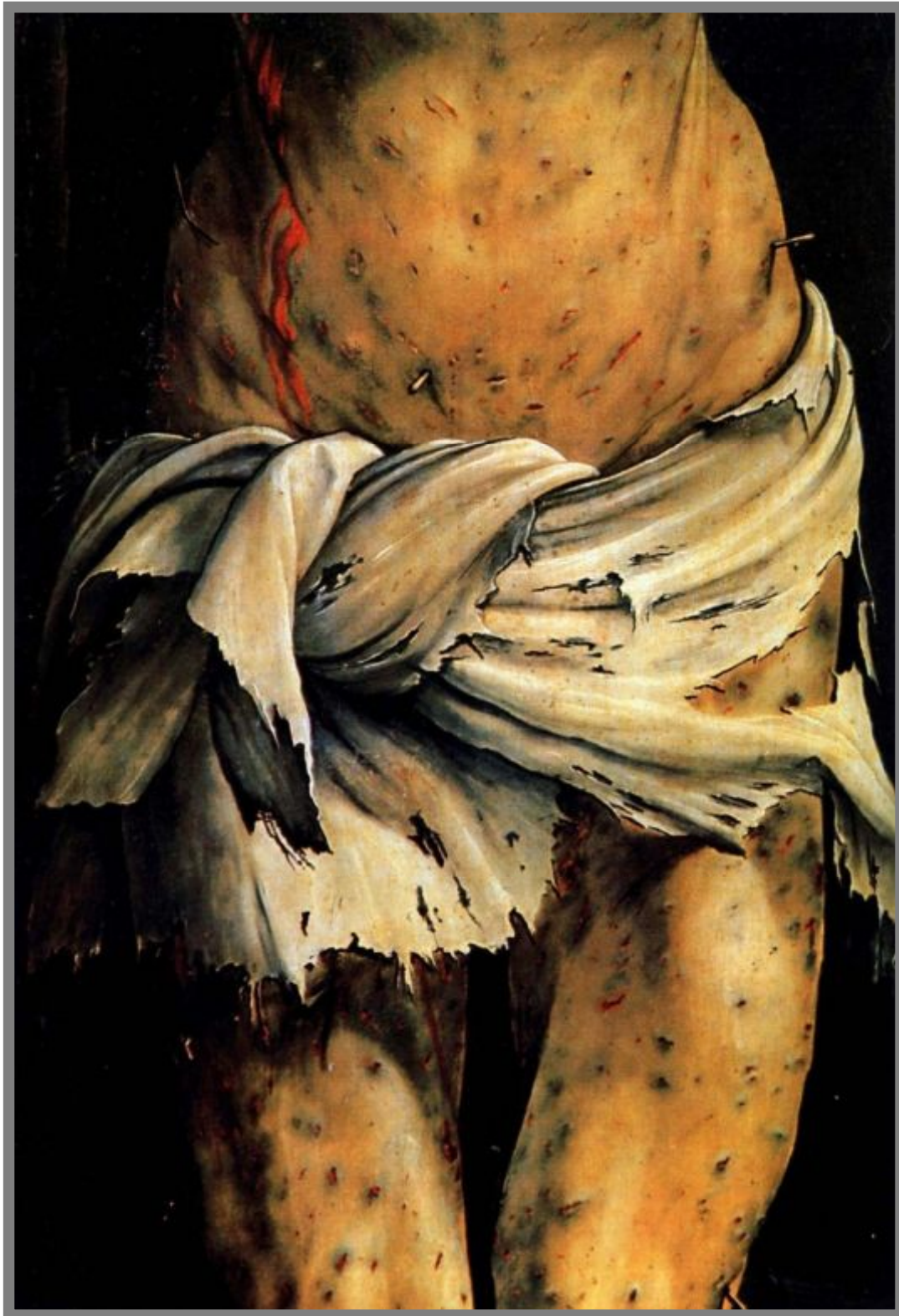




гантского гвоздя. Эти ступни, чудовищные, словно ступни грузчика и сбитые одна с другой будто глыбы глинистой земли, висят над подножкой ("*suppedaneum*"), пробитые железякой, а их пальцы скалятся зрителю клавиатурой чудовищных зубов лошадиного черепа. Чем-то еще более экспрессивным видятся нам пальцы на руках, конвульсивно и когтисто растопыренные, походящие на зубья раковины их южных морей или же на вилы, которыми Сын скребет небо Отца («Или, или...!!!»<sup>11</sup>).

Да и во всей картине балет пальцев представляет собой крайне экспрессивную игру: мега-палец святого Иоанна Крестителя, судорожно сплетенные пальцы Марии Магдалины,

<sup>11</sup> А около девятого часа возопил Иисус громким голосом: «Или, или, лама савахфани?», то есть: «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Матфей, 27, 46)



покровительственные пальцы святого Иоанна Евангелиста и лишающиеся чувств – Богоматери. Или же взрывная динамика гвоздей, которые насквозь просверливают горизонтальную балку креста, словно их туда не забили, а пристрелили строительным пистолетом. И таких мелочей здесь огромное множество.

И здесь же – помимо всей упомянутой выше брутальности, садизма и экспрессивной деформации – есть нечто романтически прекрасное, нечто, что сам бы я назвал лирическим экспрессионизмом. Картина в картине. Святой Иоанн Евангелист поддерживает милейшую Божию Матерь. Гюисманс охарактеризовал их совершенно гениально: *«Святой Иоанн – немецкий студент старых времен, с худющим лицом без щетины, с желтыми волосами, ко-*





торые опадают длинными, сухими лохмами на его красное платье – поддерживает необыкновенную Мадонну, одетую в белое, голова которой покрыта вдобавок белой вуалью, побелевшую словно мел, с закрытыми глазами, с полуоткрытыми губами, не скрывающими зубы; выражение ее худощавого и тонкого лица совершенно современное. Если бы не платье с оттенком приглушенной зелени, видимой возле ладоней, ее можно было бы принять за преставившуюся монашку». А всю ту сцену – за современную, сюрреалистическую. Извлеченная из полиптиха – она преобразается в танец удивительной, лунатической пары: спящая «монашка» и пьяный «студент» танцуют на ночном балу оживших манекенов. Бал, собственно говоря, уже закончился, его участники разошлись, оркестр куда-то испарился, но звуки сонной музыки все еще кружат в воздухе и колышутся лениво, смертельно...

Можно ли считать святотатством сложившиеся у меня ассоциации? Если даже и так, то на это мое святотатство Господь обижаться не

станет. Мечтания Господа не оскорбляют.



### Маттиас Грюневальд «Воскресение Христа»

правая створка второй развертки **Изенгеймского алтаря**

1512-15, дерево, масло; 269х307

Музей Унтерлинден, Кольмар, Франция

Уже цитированный мною в данной главе французский специалист по Иисусу, Жак Дюкюсне, во время того же самого интервью сказал: *«То, что символом Христианства является крест – для меня представляет определенного рода проблему. Ведь фундаментом католической религии является не Распятие, а Воскресение. Как же религия, основанная на такой прекрасной концепции, может делать символ смерти собственным знаком? (...) Прославляя страдания, обожая крест и терновый венец, мы искажаем веру Иисуса»*. Дюкюсне, по образцу многих других, вместо того, чтобы поклоняться болезненному зрелищу муки Искупления желает тешиться успокаивающим душу видом Божьего Воскресения. Что ж, давайте перейдем к представлению Воскресения по Маттиасу Грюневальду.

В Изенгейме Распятие и Воскресение представляли собой типичные *«сообщающиеся сосуды»*. В разделе о **«Распятии Христа»** я говорил, что тот, травматический Христос был написан для живьем гниющих людей, и что только Он, только такой, а не какой-либо иной, мог дать им надежду. Ибо тогда он мог воскреснуть прекрасным и чистым, без ран и язв, и унести их с собой в Рай, в страну, где нет страданий. Наверное, именно потому Грюневальд и выколдовал **«Воскресение»** на реверсе доски с **«Распятием»**.

Ночное небо, наполненное звездами. Отваленная плита могилы. До сих пор еще слышен грохот взрыва, отвалившего эту плиту. Перед могилой (ближний план) валяются тела двух стражей, нарисованные в сокращении (*«перспективно»*), словно «кубы» с ближних планов Учелло (последние отзвуки подобной стереометрии будут слышны в **«Крестьянской свадьбе»** Брейгеля). За могилой третий солдафон, изображенный в еще более лихом сокращении, кувыркается головой к земле и определяет второй план картины. Четвертый страж без чувств валяется под скалой. Из могилы в небо вздымается Иисус, таща



за собой саван, словно дым священного очага или словно пламя стартующей ракеты, либо же будто мистическую пуповину или там плодовой пузырь собственной реинкарнации – своего повторного рождения, равного преобразованию распятого Голиафа в стройного, одаренного совершенством форм и одухотворенного Принца из небесной сказки. Кошмар пытки преобразуется в величие окончательного триумфа; тело, отвратительное на вид и искореженное – в прекрасное. Возврат к жизни стал возвратом Божественности, ибо телесная оболочка Человека, сына плотника из Назарета, уходит неспешно, распыляемая огненным Апофеозом, который сам по себе лучится, будто ядерный взрыв, и это делает Божество едва видимым, метафизическим и нематериальным – неизведанным. Человек-Бог здесь преобразуется в Бога небесного, являющимся Духом Святым.

Сферу земную, животную, зоологическую (нижняя часть картины) символизируют вылепленные из глины тела солдат, выглядящие в своих панцирях, словно ракообразные, выброшенных штормом на берег, в то время как вылепленное из света, эфирное тело Христа символизирует сферу небесную. "*Civitas Terrena*" (Царство Земное) и "*Civitas Dei*" (Царство Божие) разделяет громадная глыба скалы, которая, как нам кажется, проплывает в воздухе. Настроение визионерского экстаза равняется настроению всемогущества Иисуса; поднятые руки со стигматами говорят, что именно сейчас свершается чудо спасения наследников Адама. Все это – и настроение, и сила, и онирическая атмосфера, призрачная аура видения благословенной ночи – все это было получено в результате гениального, несравненного концерта света и красок.

Полиграфия обманывает, фальшивит. Глаза Христа в оригинале темно-синего цвета, но на всех репродукциях (абсолютно на всех!) они выходят светло-коричневыми, красными или апельсиновыми, так как вокруг лица находится много красного, желтого и оранжевого, машины же не умеют выделять из моря этой тональности двух точек синевы. Только лишь благодаря более крупным планам, мы можем смаковать цветовое мастерство Грюневальда. Совершенно сенсационной демонстрацией мастерства живописца стало цветовое (красочное) решение изображения одежд Иисуса и савана, так что нам кажется, будто это они вызывают и распространяют божественный вихрь.

Внизу саван бело-голубой – блестящая белизна и лазурная синева переливаются, словно китайский шелк или же будто та японская ткань, что меняет цвет при движении (так выглядит "*cangiantismo*" Грюневальда). Поднимаясь, саван делается лиловым, а дальше этот цвет переходит в фиолетовый, подкрашенный оттенком красного вина, а когда ткань савана превращается в одеяние Иисуса, она начинает пылать ярко-красным, в котором, словно поток жидкого золота, светятся желтые языки. Этот желтый и красный взрываются в желто-



оранжевом ореоле, на фоне которого блещут белые, словно алебастр, поднятые для благословения руки и ладони со святыми ранами. Золотая желтизна символизирует астральный свет. А о белом и красном мы читаем у Иакова Ворягинского («**Золотая легенда**»): «*Так кто же этот Царь Славы? Он – белое и красное (...) Платье, словно платье винодела, это тело Христово, красное от крови, ибо когда воскресал Он, то был еще ранен*». Рамка ореола – это желтый, темно-синий и фиолетовый, переходящий в асфальтовое индиго ночного мрака.

Вся эта раскаленная симфония красок, взятая из средневековых христологических легенд и из хроматического воображения Грюневальда, и содержащая, возможно, какой-то глубинный шифр, какую-то теологическую мудрость, закодированную символами пигментов, стимулирует другое колдовство художника, и по закону обратного сопряжения стимулируется посредством него – посредством света! Свет Грюневальда, не имеющий рационального источника и последовательных направлений падения, насмехается над законами оптики (например, над тем, будто бы световые лучи распространяются по прямой) – это свет, пульсирующий в его мозгу и оттуда падающий на поверхность доски, где его исключительной функцией является формирование силы выражения, а не геометрическая, оптическая или какая-либо еще правильность изображения, как ее не назови. Грюневальд применяет световой надреализм.

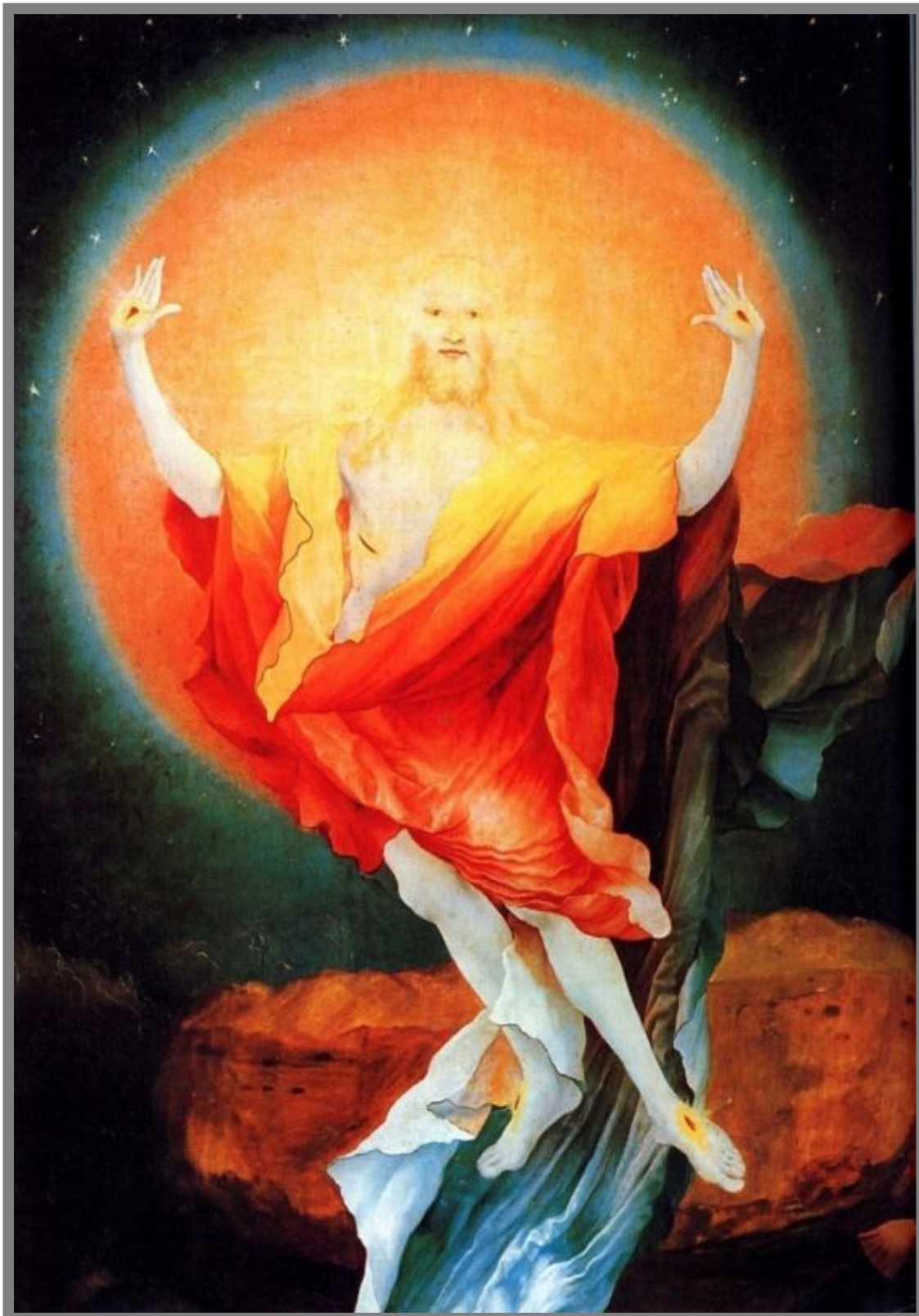
Персонажи «**Распятия**» выплывали из мрака ночи словно призраки, освещенные фантасмагорическим огнем нескольких скрытых прожекторов. С «**Воскресением**» – то же самое, только главный прожектор мы видим, он светит нам прямо в лицо. Это мандорла – тот самый ореол, которым искусство белых людей окружает тело Христа или Богоматери. Подобный вид света Шёне называл "*Leuchlicht*", светом светящим (в отличие от освещающего), а итальянцы называли "*luce divina*" или же "*lume divino*" – божественным светом, светом Богов. Этот ореол был символом, точно так же, как позднеантичные или византийские золотые фоны, выделявшие наиболее важную иерархически фигуру святого или императора. Но Грюневальду мандорла служит для другой цели. Не столько для выделения Иисуса как победоносного Бога, сколько для дематериализации Христа-Человека, о чем я уже упоминал. Людское тело просвечивается настолько сильно, что превращается в золотистую ауру, ту самую «*плазму*», известную по спиритуалистическим фотографиям, тиражируемых мошенниками и средствами массовой информации. Этот, грюневальдовский свет не столько размывает контуры, сколько выстраивает лицо и верхнюю часть божественного торса. Мы видим здесь первый в истории живописи случай столь далеко продвинутого распыления светом красок и форм, что можем говорить о конструировании формы чистым светом, без капельки тени, и даже о размывании формы, которое равняется превращению фигуры в чистый свет! Это гениальное изобретение Мастера Маттиса делает его королем иллюминаторов. «*Иллюминатор*» (осветитель), это название сценической профессии – так в старом театре называли мастеров, управляющих световой стороной зрелищ.

Автор изенгеймского «**Воскресения Христа**» достоин двух Оскаров. Или даже двух с половиной. Первого он должен получить за новаторство кисти (в качестве пред-барочного колориста-люминиста). Половинку – за попытку создания диагональной композиции, предвосхищающую диагонали Барокко. Второй Оскар достается ему за потрясающе глубокую иллюстрацию Библии (как художнику-теологу). Никому иному в истории искусства не удалось столь убедительно, столь увлекательно представить Воскресение Сына Божьего и того мистического преображения, в ходе которого Бог-Человек становится безбрежным Духом, вечно присутствующим на экранах веры миллионов людей. От плавности этой перемены, выраженной через развертывание снизу вверх (от нижней части савана к вершине мандорлы) полной гаммы радужных цветов (что феноменально символизирует славу вздымающегося в небеса Христа) – перехватывает дух.

Макс Фридландер сказал о «**Снятии с креста**» ван дер Вейдена: «*Не тогда и не там, но здесь и вечно тело Иисуса снимают с креста*», имея в виду, что картина ван дер Вейдена вечна во времени. То же самое можно сказать и о «**Воскресении**» Грюневальда. Не там и не тогда, но повсюду и вечно Христос восстает из мертвых так, как показал Мастер Матис сво-







им видением, взрывом собственного гения. Здесь следует сказать даже больше. Картина ван дер Вейдена Фридландер мог приписать вечность во времени, но не мог бы приписать ей отсутствия конкуренции, ибо **«Снятие с креста»**<sup>12</sup> Фра Анжелико или **«Снятие с креста»** Рубенса вполне конкурентны, если говорить о силе выражения. Но вот столь убедительного **«Воскресения»** как Грюневальд, не создал – как уже было сказано – никто! Шедевр монастыря Изенгейм заставит подогнуться колени даже у атеиста и иноверца, только глупцы не поклонятся ему до земли. Эта картина позволяет поверить в чудо. И в то, что

<sup>12</sup> См. том I, глава 6 (**«Снятие с креста»** ван дер Вейдена на стр. 148, 150-151 и **«Снятие с креста»** Фра Анжелико на стр. 143) – примечание автора.



живопись принадлежит к чудотворным или точнее – чудоподобным, видам магии. Грюневальд же был одним из величайших творцов.

Изенгеймский полиптих он закончил Anno Domini 1515. В том же году Тициан заканчивал «Динарий кесаря», несколько «Венер», несколько «Мадонн» и портретов, а так же «Любовь земную и небесную». Колоризм – красочность – немцев и венецианцев засияли полным блеском. Но колоризм немецкий, когда в первом ряду находился Грюневальд, а сразу же за ним – художники с берегов Дуная (ранний Крах и, в особенной степени, Альтдорфер), не нашел продолжателей и быстро угас, в то время как венецианский внушительно развернулся талантами Тинторетто, Веронезе и целой плеяды виртуозов жонглирования светом и красками. Таким образом колоризм живописи белых людей отправился в свой длительный путь к импрессионистам от венецианской станции, поскольку его германский взрыв был столь же кратким, как и вспышка фотографического магния. Символом этого волшебного сияния является мандорла «Воскресения», которую создал эльзасский люминист, которого называли еще и «садистом».

