

Л

ГЛАВА

30

ГЛАВА

**Трижды:
«Нет!»**

Ганс Гольбейн Младший

1497/98 – 1543

А

Ганс Гольбейн Старший был отцом и первым учителем Младшего. А кем был Ганс Гольбейн Младший? Для немцев – немцем, без всяческих дискуссий, потому ему и уделено много места во всех трудах, посвященных искусству Германии. Для швейцарцев Гольбейн – чистейший швейцарец, так что монографии по швейцарскому искусству полны Гольбейна, примером может служить фундаментальный труд, выпущенный издательством SKIRY "**La Peinture Suisse**" Флоренс Дойчлер, Марселя Ретлисбергера и Ганса А. Люти. Тем временем, англичане считают Гольбейна первым великим мастером Альбиона (vide Томас Роули "**British Painting**"). Право на что они имеют, поскольку в 1532 году художник окончательно поселился у них, и у них же умер, во время чудовищной лондонской чумы.

За своего первого великого художника англичане должны благодарить иконоборчество. Данное явление может нас сегодня слабо интересовать с религиозной (теологической, догматической, контр-культурной) стороны, но с точки зрения сохранения художественного наследия значение его было капитальным (в трагическом смысле), потому стоит посвятить ему пару слов. Иконоборчество VIII и IX веков, то есть грубая реакция византийских правителей (от Льва Исавра до Феофила) на «языческий» культ изображения святых, привел к религиозной войне, подшитой нитями внутренней политики (попытка ослабления влияния клира ради укрепления силы трона) и внешней (заигрывание с исламом, который запрещал живописные и скульптурные изображения людей, плюс антиримские и антипапские настроения). Результатом стала гекатомба¹ византийского искусства. На тогдашнем Западе иконоборчество, начатое епископом Марселя Сереном, сделало паршивую карьеру. Рим быстро признал часть священных изображений и картин. Светские изображения сжигали во Флоренции XV века, но иконоборчество Савонаролы особых последствий не имело. Намного больше вреда принесло разрушение церквей и монастырей якобинцами (XVIII век, эпоха Французской революции). Страшнейшим же холокостом живописи белого человека был период Реформации (XVI век).

Мартин Лютер не выбрасывал картин из храмов, хотя – равно как Джон Уиклиф² и Ян Гус – особой симпатии к религиозному искусству не испытывал. Жан Кальвин и Ульрих Цвингли³ вели дикую войну против картин с религиозными изображениями. Потому-то всяческие протестантские секты, находившиеся под влиянием Кальвина и Цвингли, огнем и мечом боролись с «языческим почитанием церковных живописных изображений» (как деянием грешным, ибо заменявшим почитание Господа почитанием его изображений; точно такой же аргумент выдвигали и византийские иконоборцы VIII-IX веков), что во Франции, Швейцарии, Германии и Нидерландах XVI века привело к чудовищным утратам предметов живописи и скульптуры. Для художников трагическим был и факт исчезновения крупнейшего мецената искусств. Католическая церковь давала мастерам кисти и резца содержание, заказывая тысячи картин и скульптур. Протестантская церковь на этом поставила крест. Для художников оставалась светская живопись, в особенности – портреты,

¹ **Гекатомба** – в Древней Греции жертвоприношение состоявшее из 100 быков; впоследствии гекатомбой называлось всякое значительное общественное жертвоприношение. В переносном смысле – огромные жертвы войны, террора, эпидемии и т. д.

² **Уиклиф (Виклиф) Джон** (ок. 1330-84), английский религиозный мыслитель, предшественник Реформации. Требовал секуляризации церковных земель, отвергал необходимость папства, а также ряда обрядов и таинств.

³ **Жан Кальвин** (1509-1564), французский богослов, реформатор церкви, основатель кальвинизма. **Ульрих Цвингли** (1484-1531), швейцарский церковный реформатор и политический деятель, создатель одного из направлений протестантизма — цвинглианства. В Цюрихе с 1523 г. под его руководством стала осуществляться реформа церкви и политического строя: были закрыты монастыри, удалены из церквей иконы и мощи «святых», монастырские имущества конфискованы и обращены на нужды благотворительности и образования и т. д. Военное наёмничество и получение иноземных пенсий карались смертью. Цвинглианство победило также в Берне, Базеле, Шафхаузене, Гларусе и Санкт-Галлене, которые объединились вместе с Цюрихом в союз евангелических кантонов.



Ганс Гольбейн
Младший
«Портрет Эразма
Роттердамского»
(1523, дерево, масло и
темпера; 43х32
Лувр,
Париж, Франция)

только Реформация и тут вызвала серьезное снижение рыночной активности в заказах, осуждая и клеймя проявления «внутренней жизни» и «языческой роскоши». В Базеле, где Гольбейн Младший работал много лет, кризис зашел настолько глубоко, что базельские художники в Anno Domini 1526 подали прошение в городской совет о материальной помощи. Гольбейн предпочел бегство. И он бежал во Францию (1524), а затем в Лондон (1526-1528, 1532-1543).

«Англизация» Гольбейна была всего лишь профессиональной, но никак не духовной – до конца жизни он снабжал свои живописные и графические произведения немецкими надписями, а на своем предсмертном автопортрете поставил подпись: "*Johannes Holpenius Basileensis*". Упомянутая же профессиональная англизация «базельца» осуществилась благодаря его дружбе с двумя великими гуманистами Ренессанса. Гольбейн неоднократно писал портреты Эразма Роттердамского и пользовался его расположением, близким к духовному братству. Видя пустой кошелек художника, Эразм посоветовал ему Лондон в

качестве Эльдорадо и дал рекомендательные письма, в том числе – к Томасу Морю. Мор (впоследствии лорд-канцлер Англии, мученик и святой католической церкви) написал в ответ: *«Дорогой Эразм, твой художник – гений, но я опасаюсь, что он не найдет Англию столь щедрой и выгодной, как того ожидает. Но я сделаю все, что только в моих силах, чтобы он не посчитал ее совершенно не стоящей труда»*. Мор сдержал слово, поселив Гольбейна в своей резиденции в качестве гостя, заказав у него портреты (свой и своей семьи), и рекомендовал другим богатым заказчикам. Когда король казнил канцлера, Гольбейн уже получил признание князя живописцев, что Anno Domini 1536 принесло ему должность придворного художника короля Генриха VIII, так что Эльдорадо, которое обещал Эразм Роттердамский, превратилось в реальность.

Королевский двор, королевские детишки, любовницы и жены, равно как и английские сановники тех времен – всех их мы видим, благодаря картинам Гольбейна. Сделанные Гольбейном «фотографии» легендарного палача своих жен стали символом британского абсолютизма, равно как портрет Людовика XIV кисти Гиацинта Риго⁴ навсегда будет гербом абсолютизма французского. Термин «фотографии» здесь оправдан, ибо здесь мы имеем дело с исключительной детальностью (*«любовью к мельчайшим деталям»*) североевропейских натуралистических портретных изображений, наследие ван Эйка, Кампена и других ранних *"fijnsschilders"* (живописцев мелочей). С ювелирной точностью передана каждая ниточка роскошного одеяния, каждая складка и морщинка, каждая грань сотен драгоценных камней, которыми расшит костюм, каждый рефлекс драгоценной цепи и каждый слой на деревянных деталях – гиперреализм XV и XVI веков. Историография благословляет эту северную любовь к мелочам. Ученые, изучающие ковры, дополнили свои знания о восточных коврах, благодаря **«Богоматери в церкви»** ван Эйка, а врачи (датчанин Ове Бринч, английский генетик Сорсби и другие), благодаря гольбейновским портретам короля Генриха, доказали очень давнее предположение относительно королевского сифилиса. Характерный отек носа, который Гольбейн зафиксировал с дьявольской точностью – это симптом сифилиса.

Гольбейн Младший был великим графиком и великим живописцем. Как живописец бессмертие он завоевал благодаря портретам. Карел ван Мандер свидетельствует на страницах **«Книги о художниках»** (*"Het Schilderboeck"*, 1604), что в те времена портрет занимал низкое место в иерархии художественных сюжетов, уступая исторической, мифологической или же библейской сцене. Но нам известно, что изготовление портретов было хорошо оплачиваемой деятельностью. Для художников, специализирующихся на портретах – буквально золотое дно. Кто создавал хорошие (или еще лучше: хорошо принимаемые) портреты – тот делал превосходные (превосходно заметные) деньги.

Что же особо выделяет Гольбейна в качестве мастера портретов? Пишут, что он, уступая великолепию красок Тициану, превосходил его глубиной психологического анализа. Эта «рейтинговая» гипотеза весьма сомнительна, но истина заключается в том, что кисть Гольбейна являлась превосходным анализатором внутреннего состояния моделей и их душ, что прекрасно доказывают уже упомянутые контерфекты Генриха VIII. Да, они несколько картонные (североевропейский портрет страдал хронической жесткостью), но, благодаря фламандскому натуралистическому веризму, душа модели никуда не могла ускользнуть от этой кисти, и они представляют нам в полной славе жирного извращенца, социотехнический террор которого был чем-то средним между калигулизмом и сталинизмом. У людей моего поколения налитая рожа и свиные глазки Генриха VIII всегда будут ассоциироваться с мужицкими физиономиями высокопоставленных коммунистических аппаратчиков и левых диктаторов, vulgo со зверинцем патологических придурков такого же рода (Ким Ир Сен, Кадар, Живков, Иди Амин, Брежнев, Мао, Кастро et cetera).

Первые портреты кисти Гольбейна были абсолютно в стиле Квентина (Квентена) Массейса (Массиса); впоследствии они эмансипировали и в итальянскую, и в фламандскую стороны (вот только Массейс все еще чувствовался). Такой была вся живопись Гольбейна:

⁴ См. том VI, главу 58 – примечание автора.



Ганс Гольбейн Младший «Портрет Генриха VIII»
(1539-40, дерево, масло и темпера; 88,2x75)

Национальная галерея старинного искусства, Палаццо Барберини, Рим, Италия)

поначалу поддававшаяся влияниям Маттиаса Грюневальда и Ганса Бальдунга Грина, она становится оригинальной, хотя всегда в ней оставались случайные влияния фламандских, французских (Жан и Франсуа Клуэ), раннегерманских и итальянских художников. Это живопись достаточно светская, даже в религиозных темах (я понимаю это как отсутствие религиозной страсти и мистицизма, столь типичных для Грюневальда или Альбрехта Альтдорфера), равно отстраненная и от интеллектуальности (я понимаю под этим отсутствие научно-интеллектуальных амбиций, типичных для Альбрехта Дюрера), одним словом: живопись, по-немецки солидно реалистическая, без особой духовной или научной заядлости. Единственным «научным» коньком Гольбейна были игры с перспективой "*all' italiana*".

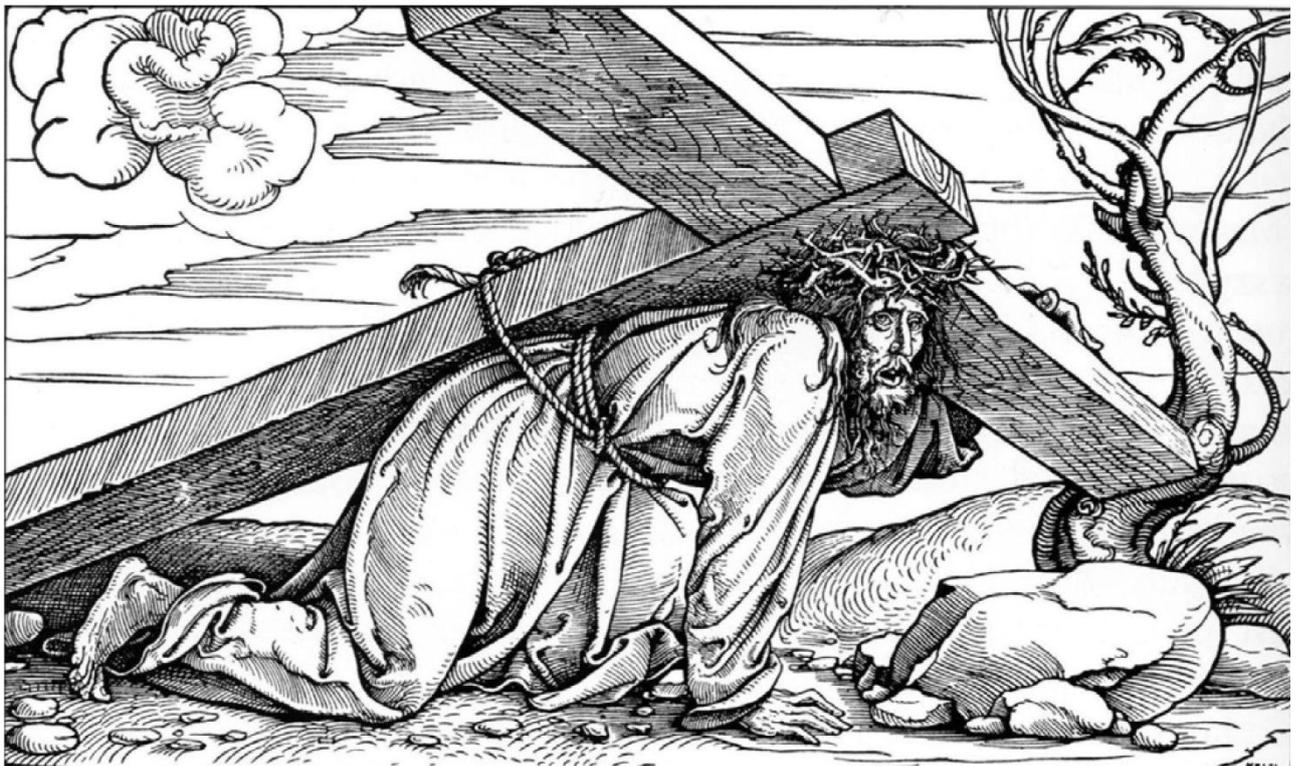


Ганс Гольбейн Младший «Портрет Генриха VIII»
(1542, дерево, масло и темпера; 219x66,6
находился в собрании Говардов, замок Говард, Йоркшир, Великобритания
Продан на аукционе «Сотбис» в июне 2015)

Иногда можно прочесть, что Гольбейн посещал Италию. Но этой гипотезе не хватает доказательств. Вполне вероятно, что живопись итальянского Возрождения он изучал на берегах Сены. И учиться он должен был ой как тщательно (столь тщательно, как приказывал это делать немцам папаша Дюрер), поскольку влияния итальянских классиков (Мантеньи, Леонардо) видны у него невооруженным глазом. Среди всех «слушателей» Дюрера Гольбейн лучше всех отработал дюреровский урок – он более всего приблизился к итальянскому идеализирующему классицизму, смешивая эти влияния с северным (нидерландским) реализмом. Итальянский монументализм, геометризм или расположение персонажей в пространстве с расправленными легкими (много-много воздуха), плюс фламандские веризм, символизм и изысканный хроматизм. Хроматизм этот намного глубже дюреровского, в связи с чем темперамент графика на досках Гольбейна чувствуется слабее,



Ганс Гольбейн Младший,
гравюра из цикла «Танец смерти» (1523-24)



Ганс Гольбейн Младший «Христос, несущий крест»
(?, гравюра; 17,1x27,7
Художественный музей, Базель, Швейцария)

чем на раскрасках Дюрера. Но он чувствуется!

Как график бессмертную славу Гольбейн завоевал несколькими сериями гравюр, несмотря на то, что их уровень – по мнению современной схоластики – уступает графическому гению Дюрера. По моему же мнению, «Христос, несущий крест» (единственный сохранившийся эстамп можно видеть в базельском музее) уступает гравюрам Дюрера только в плане гравировальной техники, а в плане силы выражения – стоит рядом. Гениальны также циклы «Танцев Смерти» Гольбейна (он их рисовал, а доски резал Ганс

Лютцельбургер), появившиеся в третьей декаде XVI века. Художник творил их в потрясении ужасами Крестьянской войны⁵. Здесь имеется несколько едкостей, направленных в сторону монахов и церкви, что некоторых заставляет размышлять на тему «Гольбейн и протестантизм» (сам Гольбейн никогда особо религиозным не был, следовательно – религиозным фанатиком быть он не мог). Его *«препарированный»* (чистый) скелет в **«Танце Смерти»** и в **«Алфавите Смерти»** был принят в качестве графического символа смерти по всей Европе, и он же сделался вневременным символом средневекового и ренессансного триумфа смерти (эпоса, мифологии, присутствующей повсюду символики смерти), который Готтхольд Эфраим Лессинг клеймил впоследствии в порожденном Просвещением памфлете **"Wie die Alten den Tod gebildet"** (1769). Очередной всплеск популярности Смерть переживает в искусстве Романтизма, а графический символ **«Танца Смерти»** для Европы того времени вновь создаст германский художник – Альфред Ретель.

Среди двух, предлагавшихся на всеобщее внимание тезисов: «Ганс Гольбейн Младший – это кульминация немецкого Ренессанса», и «Ганс Гольбейн Младший – это последний великий немецкий живописец до самого XIX века» (*«Эмиграция Гольбейна положила конец величию германской живописи»*) – первый правдив, а второй – был бы правдивым, если бы Лукас Кранах Старший прожил лет на двадцать меньше. Но Кранах умер в Anno Domini 1553 (то есть, через два десятилетия после эмиграции Гольбейна), поэтому именно он замыкает золотой век германских мастеров эпохи Возрождения.

Три шедевра Гольбейна, которые я представляю ниже, меня интересуют, скорее, в плане содержания, а не восхищают искусством кисти (что вовсе не означает, будто бы искусство это второразрядное). Этими тремя картинами Гольбейн трижды проиллюстрировал слово *«Нем!»* (которое очень глубоко коренится в моем сердце), хотя, в ходе работы он не всегда понимал, что пишет именно это. Картины я стану представлять вопреки хронологии, поскольку замыкающей пряжкой хочу сделать главный *"Meisterwerk der Malerei"* Ганса Гольбейна Младшего.

⁵ **Крестьянская война в Германии** — народное восстание в центральной Европе, прежде всего, на территории Священной Римской империи в 1524—1526 годах. Крупнейшее народное восстание в Европе до Великой французской революции. Конфликт, происходивший в основном в южных, западных и центральных областях современной Германии, также затронул соседние Эльзас, Австрию и Швейцарию, достиг пика весной-летом 1525 года, когда в событиях участвовало около 300 000 крестьян-повстанцев.



Ганс Гольбейн Младший «Послы»

1533, дерево, масло и темпера; 206x209,5
 Национальная галерея, Лондон, Великобритания

Эту могучую доску, подписанную *"IOANNES HOLBEIN PINGEBAT, 1533"*, заказал (и оплатил) тогдашний лондонский посол Французского королевства Жан де Дентвиль. Впоследствии он перевез ее на другую сторону Ла-Манша, в свой замок Полиси. В Париж картина попала в 1563 году. Камюсат (каноник из Труа) писал в то время, что по мнению ведущих живописцев Франции, это наиболее выдающееся произведение искусства, находящееся во владении французов. Маршан Лебрун купил ее на аукционе в 1787 году, чтобы продать англичанам через пять лет. С 1808 (или 1809) года картина украшала собрание графов Рэднор (в Лонгфорд Касле). В 1890 году ее приобрела Национальная галерея.

Сколько же здесь богатства! Картина буквально истекает роскошью, а точнее – её символикой. Богатством одежд, предметов, тканей (ковёр, занавесь), архитектуры (напольная интарсия) и т.д. Все это просто обязано выделить статус героев картины, их достоинство и мудрость. И точно так же они должны доказывать мастерство художника, играющегося мелкими детальками с точностью ювелира и с талантом ткача, не говоря уже – портного, о чем уже шла речь при обсуждении портретов короля Генриха VIII.

Любовь к деталям у художников XV века я пару раз уже обсуждал на страницах «ЖБЧ», характеризуя искусство фламандских мастеров – ван Эйка, Кампена et consortes. Немцы и швейцарцы перенимали эту манеру (если не сказать: манию), прежде всего, из Нидерландов, гораздо реже – из Франции (то есть, через вторые руки), но довольно часто – прямо из Италии, где Карло Кривелли, Беноццо Гоццолли или Козимо Тура гнались (иногда даже перегоняя ее) за Северной Европой в страсти накопления и точности передачи даже самых мельчайших предметиков и ткацких узоров. Чтобы уважаемый читатель мог понять, насколько далеко доходила эта точность, еще раз обратитесь к главе двадцать шестой этого тома. В нижней части иллюстрации картины Квентина Массейса «Банкир с женой» видно

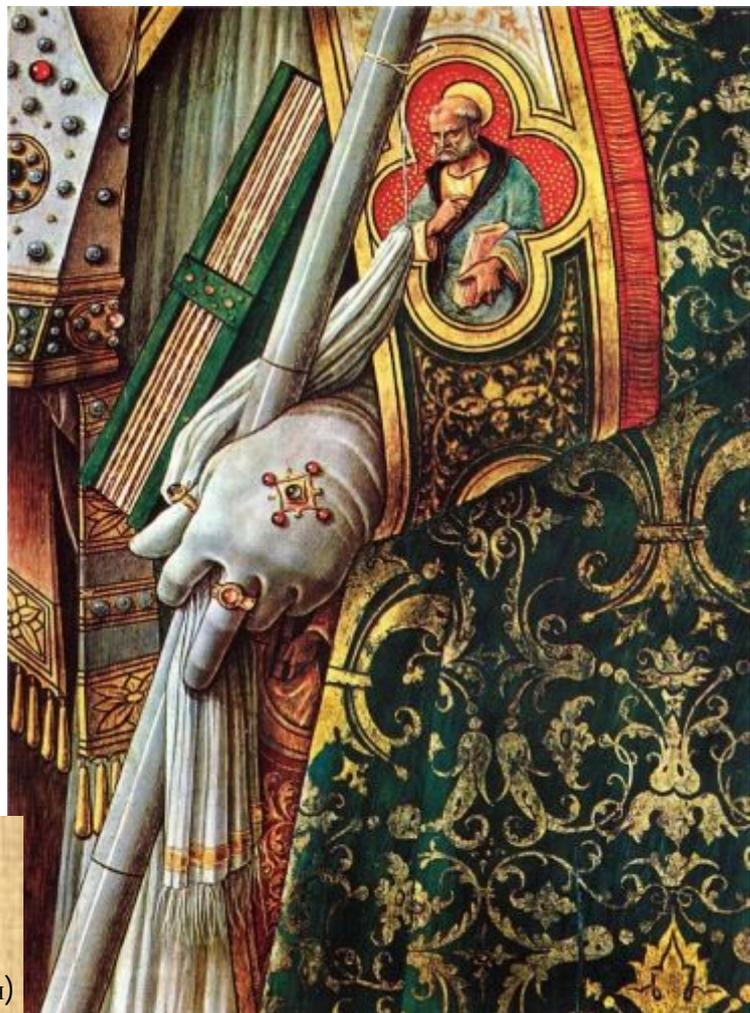


Квентин Массейс «Банкир с женой», фрагмент
(1514, дерево, масло
Лувр, Париж, Франция)

небольшое выпуклое зеркальце, в котором отражается окно, человек у окна и фрагмент пейзажа за окном. Весь этот фрагментик – это всего лишь девять квадратных сантиметров картины. Давайте очень сильно увеличим эти девять сантиметров и поглядим, с какой же ювелирно-часовщицкой точностью художник подал эту «мелочевку». Гольбейн в «Послах» продолжает эту виртуозность миниатюризации – это гений любви к мелочам – и вместе с тем, представляет нам произведение, поклоняющееся божку архиукрашательства. Причем, архиукрашательство это имеет, скорее, итальянское, а не североевропейское происхождение. Здесь я имею в виду картины, которые творил во второй половине XV века венецианец Карло Кривелли. Давайте-ка увеличим около двух десятков квадратных

сантиметров его картины, названной «Мадонна с Младенцем и семью святыми». Портретик святого, вышитый на епископском одеянии, занимает всего лишь пару квадратных сантиметров (или – меньше пяти, как считать). В общем, ничтожную долю всего изображения, но точность передачи черт лица здесь намного выше, чем отображение лица человечка у окна в банкирском зеркальце Массейса! Здесь мы имеем забаву того же типа, что и создание миниатюрных книг величиной с горошину, которые можно читать только под сильной лупой. Плюс Сезам оформительский – картина Кривелли буквально вскипает ориентальной пышностью, а Гольбейн, похоже, догоняет его со всем этим богатством – гобеленами и множеством иных предметов, которые передает с убийственной дотошностью.

А в качестве портрета – лондонская доска является примером тезиса, что английские портреты Гольбейна по отношению к базельским приобрели много нового в хроматике, в монументализме композиции, в величии фигур, в конце концов – здесь мы имеем удачный пример аранжировки масс и расстановки моделей в наполненном воздухом пространстве, что позволял предыдущий тренинг на фресках, и что только фокусировало знакомство с работами фламандских и итальянских мастеров.



Карло Кривелли
«Мадонна с Младенцем и семью
святыми», фрагмент
(1488, дерево, масло и темпера
Берлинская картинная галерея, Германия)



Слева стоит 29-летний Жан де Дентвиль, одетый по аристократической моде и украшенный цепью ордена Святого Михаила. Справа – 25-летний епископ Жорж де Сельв, неоднократный посол (императора, папы римского и Венеции). Эти двое и вправду встречались на берегах Темзы в 1533 году (быть может, Дентвиль желал с помощью Гольбейна задокументировать второй визит?). Оба были католиками, тогда что здесь делают лежащие между ними лютеранские книги (в том числе, словарь лютеранских песнопений)? Историография объясняет это симпатиями де Сельва к движению протестантов. Все остальные лежащие между ними предметы (в виде весьма богатых натюрмортов) представляют весь мир. Мы видим два глобуса: земной и небесный (второй, стоящий на восточном ковре, был изготовлен десятью годами ранее нюрнбержцем Иоганном Шёнером, близким другом Николая Коперника). Здесь представлен лихой набор инструментов из сферы так называемых четырех основных дисциплин – геометрии, астрономии, арифметики и музыки. А конкретно же: лютя – символ земных наслаждений (в буквальном смысле – музыкальных, в переносном – эротических, поскольку лютя всегда была символом женских прелестей); здесь же лежат солнечный часы, компас, квадрант, цилиндрический календарь, гониометр, etc., etc.

Упомянутые здесь четыре основные дисциплины образовывали так называемый «квадривиум», но в эпоху Возрождения квадривиум дополняли пятой наукой – перспекти-



Уильям Скотс «Портрет Эдуарда VI»
(1546, дерево, масло; 42,5x160
Национальная портретная галерея,
Лондон, Великобритания)



Отверстие в раме,
через которое
необходимо смотреть



вой. Здесь Гольбейн играет перспективой, словно типичный ренессансный маньяк, давая ей виртуозное представление. Лютяня весьма ценилась для одновременного упражнения в угловых и сферических проекциях. Крайне ценились и сложные напольные покрытия, для чего Гольбейн бросил под ноги послам очень сложную (переполненную кругами и углами) мозаику, копию мозаичного пола Вестминстерского аббатства. Только все это не дало пищи его гордыне в области перспективы (вирус Учелло). На десерт он решил подать анаморфозу. И подал – создавая не имеющий прецедентов пример, на который обязаны равняться другие анаморфозы в живописи белого человека. Та странная форма на переднем плане внизу – это и есть анаморфоза. Нам кажется, что она зависла словно летающая тарелка или плазматические извержения медиума под столиком на спиритическом сеансе, и кажется, что она стекает с поверхности картины к нам, чтобы напугать нас или очаровать.

Анаморфоза (от греческого слова "*anamorphosis*" – преобразование), это сознательное искажение (например, сужение или растяжение) картинку, которую можно видеть без искажений, только лишь выполнив какие-то условия. Существуют различные анаморфозы (оптическая, катоптрическая, диоптрическая) и различные методики получения правильного изображения (специфическая точка зрения или же анаморфоты, то есть цилиндрические, конусные и вогнутые зеркала, многогранники из шлифованного стекла и т.д.). До настоящего времени анаморфозы служат кинотехнике (синемаскоп)⁶; несколько сотен лет тому назад они были лишь оптической забавой, демонстрируемой ради показа мастерства и привлечения внимания зрителей. Функционировали они на стыке коллинеарности и соответствия углов, а ренессансные исследователи различных видов перспективы (Пьеро делла Франческа, Леонардо да Винчи) рекомендовали художникам, чтобы те анаморфозы

⁶ Для демонстрации «широкоэкранных» фильмов применялась «анаморфотная насадка», основная часть которых – это цилиндрические линзы. Любители рок-музыки, возможно, помнят другой пример анаморфозы: на конверте "**No Earthly Connection**", концерта 1976 года замечательного английского композитора Рика Уэйкмана, было представлено его растянутое изображение. Чтобы увидеть картинку «правильной», необходимо было свернуть цилиндр из фольги, которая прилагалась к вкладышу, и смотреть в него.

избегали⁷. Но все эти иллюзионистические штучки, соединяющие перспективу "*naturalis*" (обычную, естественную) с перспективой "*artificialis*" (художественной, но также искусственной, странной), возбуждали фанатиков, так что построение деформаций и оптических иллюзий (например, анаморфозы «ускоренные», «замедленные» и т.д.) сделалось целой областью знаний и искусством ради искусства. Великого искусства из всей этой муки так никто и не испек – прекрасная доска Гольбейна это исключение, подтверждающее правило (второй в очереди из наиболее знаменитых живописных анаморфоз, является портрет принца Эдуарда VI, выполненный учеником Гольбейна, Уильямом Скротсом; третьей – портрет Карла V 1533 года, возможно, кисти Эрхарда Шёна, создателя нескольких анаморфоз).

К анаморфозам можно относиться как к проявлению нескольких стремлений. Стремлению похвастаться волшебной ловкостью рук фокусника перспективных сокращений. Стремлению посмеяться над «официальной» перспективой, получившей ранг науки и освященной исследованиями теоретиков Ренессанса, в то время как хорошо известно, что она лишь на первый взгляд дает истинную картину мира, на самом же деле ее искажает⁸ (если геометрическая сходящаяся перспектива приводит к деформациям – почему бы не деформировать ради забавы?). И, наконец, это было стремление к абсурду, что таится в глубинах человеческой души со времен Творения, и который породил различное сюрреалистическое творчество (сюрреалисты века двадцатого занимались анаморфозой с огромной охотой). Знаток анаморфоз Юргис Балтрушайтис⁹ охарактеризовал их с помощью всего лишь четырех терминов: «своеобразная техника, оптическая иллюзия, абстрактная поэтика, философия искусственной реальности».

Анаморфоза Гольбейна – это череп. Чтобы ее оптимальным образом «распрямить», необходимо воспользоваться специальным зеркалом или же встать в двух метрах (плюс минус, можно и ближе) от правого края картины и взглядом, удерживаемым на высоте взгляда послов, глядеть под чертовски острым углом (в случае альбомной репродукции, необходимо смотреть под таким же самым, практически нулевым углом, держа глаз не слишком близко к правому краю картины)¹⁰. По-видимому, в резиденции Дентвиля картина висела на стене лестничной клетки, и сплюснутый череп делался трехмерным, когда пользовались лестницей. Впоследствии этот трюк был забыт, и только лишь в 1873 году кто-то заметил, что странный предмет Гольбейна – это анаморфозный череп. И, похоже, лишь тогда стало понятно, что он должен не только развлекать публику. Он обязан ее еще и поучать предостережением "*memento mori*".

Проблематика смерти, столь близкая Гольбейну и столь неразрывно с ним связанная «Танцем Смерти» и «Алфавитом Смерти» – в «Послах» попросту царит. Царит с помощью символического кода, только код этот никак не герметический, его способен раскрыть даже ребенок. Череп – это понятно. Порванная струна лютни – тоже понятно. Кор-

⁷ Термином «анаморфоза» никто тогда не пользовался. Появился он лишь в XVII веке. Anno Domini 1638 француз Жан-Франсуа Нисерон публикует работу "**La perspective curieuse**" («Странная перспектива»). Нисерон был учеником Декарта, а Декарт, среди прочего, выдвинул тезис о «растяжимости» твердых тел – примечание автора.

⁸ См. том I стр.184-190. Вообще-то, деформации, вызванные сходящейся геометрической перспективой, не настолько сильные, гораздо менее существенные, чем при использовании альтернативных систем (например, сферической перспективы) – примечание автора.

⁹ Юргис Балтрушайтис (1903-1988), литовский историк искусства, художественный критик и основатель сравнительного метода исследования искусства.

¹⁰ Я не знаю, почему наиболее выдающийся польский эксперт в вопросе перспективы, автор двухтомного труда «Живописная перспектива» профессор Казимеж Бартек, практически не касается проблемы анаморфозы; «Послов» Гольбейна он характеризует одним предложением, к тому же, делая смешную ошибку, заставляя высматривать череп с левого края картины. Дело другое, что ошибка с левосторонним «расправлением» до сих пор многими повторяется (например, делает ее Герберт Шнайдер в книге «Портрет в живописи», 1992). Разве что левую и правую стороны картины принимать не со стороны зрителя, а наоборот – примечание автора.



пус лютни лежит под этажеркой, словно человеческий труп. Берет Дентвиля украшен брошью с черепом. Плюс более мелкие символы. Хотя череп и был эмблемой Дентвиля, но, похоже, Гольбейн имел в виду не одну только эмблему клиента. Мне кажется, что в этом имелся и бунт против всего представленного здесь богатства, которое клиент желал показать для форса рукой мастера. Кисть Гольбейна была поражена особой болезнью – амбивалентностью. Он обожал демонстрировать умение представить блестящую роскошь, но в самом конце (поскольку анаморфированный череп был здесь «солью» работы) заявил: «*Нен!*» всей земной суете. Ибо все это "*vanitas vanitatum, omnia vanitas*" («*суета сует и всяческая суета...*») по словам священного Завета.

В левом верхнем углу картины, почти скрытый роскошной шторой, висит на кресте Сын Божий. Едва заметный. Микроскопический. Маргинальный. Зброшенный. Никому здесь, собственно говоря, и не нужный. Ничего не значащий по отношению к человеческому богатству, к человеческому позерству, к человеческой глупости...



Ганс Гольбейн Младший «Портрет Томаса Мора»

1527, дерево, масло и темпера; 74,9x60,3
Собрание Фрика, Нью-Йорк, США

Здесь мы имеем Гольбейна-портретиста на все сто. Полнейшее старание в достижении линейного и цветового эффекта, если же говорить о манере – полнейшее слияние североевропейского стиля с южноевропейским, идеализирующим классицизмом Ренессанса. Фламандский, следовательно – и немецкий, реализм или же натурализм, буквально фотографический (холодная, ювелирная передача каждой детали, каждого стежка шитья, каждой ниточки, каждой жилки, каждого кустика щетины) плюс итальянское гуманистическое отношение к модели, окрашенное уже несколько маньеристической цветопередачей и изысканностью.

Путь этого портрета на состоявшийся в 1786 году в Великобритании аукцион покрыт туманом. Исследователи выдвигают различные гипотезы (среди предполагаемых владельцев можно найти Кристину Шведскую и Генриха Орлеанского¹¹), но абсолютной уверенности нам не будет дано, поскольку портрет имел, по меньшей мере, одну авторскую реплику и множество копий. Никакая другая картина Гольбейна (даже знаменитый берлинский «Портрет Георга Гизе») не копировалась столь часто, что уже само по себе говорит о классе произведения. Когда мы говорим, что английские портреты Гольбейна лучше базельских, в особенности – в плане цвета (исчезает серость, в полный голос звучат гармонии ярких насыщенных тонов) – в качестве доказательства мы можем представить портрет Томаса Мора, написанный в Челси, где Мор принимал в гостях художника, присланного Эразмом Роттердамским. Питер Пауль Рубенс, находясь в Лондоне Anno Domini 1629-1630, скопировал эту картину (сейчас копия Рубенса висит в мадридском Прадо). Копия Рубенса означает: поклонение со стороны Рубенса.

Я упомянул о П.П. Рубенсе, стоит так же процитировать мнение российского художника XIX века, Ивана Крамского, который сам был превосходным портретистом. Гольбейна он ставит выше Рубенса: *«Картины Гольбейна можно представить как великие открытия для человеческого разума. И человек не раз предпочтет воспользоваться свидетельством, оставленным Гольбейном, а не тем, которое оставил нам Рубенс (...)*

¹¹ **Кристина** (1626-1689), королева Швеции (1632-1654), отрекшись от престола в пользу своего двоюродного брата, покинула Швецию, перешла в католичество и жила в Италии. Одна из трёх женщин, похороненных в Соборе Святого Петра в Риме. **Генрих III Валуа** (1551-1589), герцог Орлеанский в 1560-1574, король Польши в 1573-74, король Франции с 1574.



Ганс Гольбейн
Младший
«Портрет купца
Георга Гизе»
(1532, дерево, масло
и темпера; 96,3x85,7
Берлинская
картинная галерея,
Германия)

Гольбейн – это поразительный аналитик и философ. Свой зонд он запускает в самую глубь модели, до самого дна человеческой души...» (1876 и 1884).

Когда я гляжу на портрет Томаса Мора, меня восхищает как раз душа модели. Намного сильнее, чем хроматика картины (ах, эта маньеристская зелень и этот кармин!), чем что-либо иное. Томас Мор (1478-1535), когда Гольбейн писал его портрет, был одним из первых сановников страны (с 1518 – член Тайного совета), но он еще не был первым лордом-канцлером королевства из буржуазной среды (он им станет А.Д. 1529). Помимо того, был он известным всей Европе гуманистом, идеологом Ренессанса, автором знаменитой «Утопии» (благодаря которой, слова «утопия» и «утопический» вошли в словари всего мира). Политиком он был вдвойне паршивым. Во-первых, поскольку продвигал эгалитаризм (всеобщее равенство) с признаками утопического коммунизма и социализма, понятное дело, из благих побуждений, но именно такими побуждениями вымощена преисподняя, что болезненно распробовали миллионы людей уже в наши времена). А во-вторых, был он человеком непоколебимо праведным, что для политика означает пожизненную инвалидность. Благородный политик просто обречен на поражение, потому Мор и проиграл. Поражение Мора – это чудесная победа, одна из прекраснейших побед человечности в истории рода людского. Такие вещи гораздо важнее для всего мира, чем шедевры живописи.

В один прекрасный день король Генрих VIII пожелал взять себе новую жену, Анну Болейн, только римский папа, Климент VII не дал согласия на развод, и тогда король сменил для Англии религию, аннулируя католицизм и вводя англиканство, главой которого он, пользуясь случаем, себя же и назначил. Вот так просто. Вообще-то говоря, к религии он был

индифферентен, к Реформации был равнодушен, но дело ведь было не в этом. Хитрый разворот короля многих англичан привел в восхищение, ибо король раздал тысячи гектаров земель, конфискованных у Церкви. Англичанам до сих пор как-то не портит настроения тот факт, что все их вероисповедание было выстроено на фрагменте женского седалища лишенным тормозов преступником. Тем же, кто противились aberrациям монарха, попросту рубили головы. Вот так, запросто. Таковых было немного, в основном – католические священники (причем, не слишком высокого ранга, высшие иерархи Церкви, если не считать пары исключений, переквалифицировалась без малейшего сопротивления). Среди светских сановников сопротивлялся лишь один, правда, это и был «номер один» – лорд-канцлер королевства Томас Мор.

Мор не согласился подписать "**Act of Supremacy**" (постановление, ликвидирующее католическую религию и делающее короля Генриха главой новой Церкви). Тогда его бросили в тюрьму, которая должна была смягчить характер лорда-канцлера. Смягчали более года, неустанно пытая холодом и голодом – безрезультатно. Королю весьма важно было получить признание своих поступков со стороны столь знаменитого человека, и тогда в тюрьму запускали семейство упряма, чтобы то упрашивало его проявить хоть немного жизненной мудрости. Всего лишь сказать такое краткое и легкое слово: «Да». Античные греки утверждали: *«Только лишь человек, умеющий говорить «Нет!» по-настоящему свободен»*. Мор выбрал для себя эшафот вместо позора. Тогда его осудили и отрубили голову за... государственную измену. В 1886 году католическая церковь причислила Мора к лику блаженных, а в 1935 году (к 400-летию смерти) канонизировала.

Упорство этого несгибаемого человека было его верностью. Но, похоже, вовсе не верностью в отношении римской доктрины и власти (Мор власть римского папы оспаривал), ибо у таких как Мор, гуманистов Возрождения, души были крайне светскими. Для него было важно проявить презрение к беззаконию, напомнить о верности данному слову. В каком-то из параграфов самурайского кодекса «**Бушидо**» говорится: *«Следует сохранять верность слову, даже если оно было дано псу»*. Свое слово Мор сдержал. Вот так сдают экзамен мужественности, экзамен, который никогда не заключается в том, чтобы побить спортивные или сексуальные рекорды, чтобы покорить Гималаи, метко стрелять, умело нокаутировать кого-нибудь или проявить леонардовскую эрудицию. Мужчиной можно быть только одним образом – не быть б...дью. Не становиться ею, даже если жизнь давит на тебя смертельным бременем.

Свой экзамен Мор сдавал внутри королевской тюрьмы, Тауэра. Может быть, именно потому люди его покроя в качестве девиза избирают себе строфы из замечательного стихотворения Уильяма Батлера Йитса "**The Tower**" («**Башня**»):

<i>"..... I declare</i>	<i>«..... я заявляю,</i>
<i>They shall inherit my pride,</i>	<i>Они унаследуют мою гордость,</i>
<i>The pride of people that were</i>	<i>Гордость людей, что не были</i>
<i>Bound neither to Cause nor to State,</i>	<i>Связаны ни с Делом, ни с Державой,</i>
<i>Neither to slaves that were spat on,</i>	<i>Ни с рабами, на которых плевали,</i>
<i>Nor to the tyrants that spat".</i>	<i>Ни с тиранами, которые плевали на них».</i>

Как же глуп был сэръ Томас! За одно простенькое «да» он снова был бы сановником. И тут мы возвращаемся к приятелю нашего глупца, к Эразму из Роттердама, автору бессмертной «**Похвалы глупости**». В оригинале книга называется "**Moriae encomium...**". Латинское "*moria*" – это глупость, "*more*" – глупо, "*morus*"¹² – глупец. Роттердамский мудрец писал «**Похвалу глупости**» в доме Мора, а во вступлении к книге содержится письмо к хозяину, где автор в шуточной форме поясняет, что вдохновение ему подарило сходство фамилии Мор и латинского слова, означающего глупость. Своей книгой Эразм высмеивал таких как он с Мором глупцов, для которых честь vel честность является принципиальным императивом, утверждая, что одни лишь прохвосты, кретины и простаки

¹² Фамилия «Мор» по латыни пишется "Morus". Автор в книге использует именно эту форму фамилии знаменитого англичанина.



по-настоящему разумны, поскольку не ломают себе головы излишними умствованиями, совестью, сомнениями, верностью, праведностью, et cetera, и что это единственная дорога к счастью. Цитирую фрагмент, говорит госпожа Глупость:

«Если бы смертные удалялись от всякого общения с мудростью и проводили всю жизнь свою в моем обществе, не было бы на свете ни одного старца, но все наслаждались бы вечной юностью. Взгляните на этих тощих угрюмцев, которые предаются либо изучению философии, либо иным трудным и скучным занятиям. Не успев стать юношами, они уже состарились. Заботы и непрерывные упорные размышления опустошили их души, иссушили жизненные соки. А мои дурачки, напротив того, – гладенькие, беленькие, с холеной шкуркой, настоящие акарнанские свинки, никогда не испытают они тягот старости, ежели только не заразятся ею, общаясь с умниками».

Мор на портрете Горлбейна страдает малокровием от размышлений (ах, этот взгляд, словно усталый лазер!). Крепкой выглядит его цепь сановника. Подобная цепь не была символом положения или какой-то конкретной должности – это был символ службы королю, чиновничьей верности королю. И эта лучающаяся отблесками цепь проиграла невидимому символу души Мора. Где верность чему-то более важному, чем службе у подножия трона. Где служат у подножия принципов. С правом человека на «*Нем!*».



Ганс Гольбейн Младший «Мёртвый Христос в гробу»

1521-22, дерево, масло и темпера; 30,5x200
Художественный музей, Базель, Швейцария

Героем здесь – Человек, который крикнул самое громкое «*Нем!*» в истории человеческой цивилизации. «*Нем!*» заскорузлomu греху, сатане, всяческому злу. Уже две тысячи лет слышим мы это «*Нем!*». На протяжении двух тысяч лет молимся мы этому «*Нем!*». И две тысячи лет спрашиваем, почему никто не желает услышать наших молитв.

Это портрет смертельного одиночества. Смерть всегда приносит одиночество покойному, но гробовое одиночество Бога – наполненное драматическим эхом: «*Ламма сабактхани!?*» (*Зачем ты покинул меня!?*) – обладает божественным измерением и божественным величием, которым художник обязан отдать дань кистью. Что вовсе не означает, будто бы ему нельзя прибавлять никаких фигур. Андреа Мантенья прибавил святых плакальщиц и делу не повредил¹³. Арнольд Бёклин – вне всякого сомнения, засмотревшийся в Гольбейна – прибавил всего лишь одну, и выродил истерический, лишенный волшебной пустоты и чудесной тишины, китч, который соседствует с Гольбейном в одном музее. И это замечательно, что соседствует – каждый дурак может видеть разницу между ремеслом и великим искусством. Холст Бёклина и доска Гольбейна – это пропасть, отделяющая талант от гения.

Доску эту называют по-разному: «**Умерший Христос**», «**Христос на смертном одре**», «**Христос в гробнице**». На ней имеется двойная подпись. У ног Иисуса виден год 1522 ("MDXXII Н.Н."), но рентген открывает нам более раннюю подпись с датой: 1521 ("MDXXI Н.Н."). Некоторые утверждают, что картина представляла собой пределлу фрайбургского «**Алтаря Оберридов**» (гипотеза Пауля Ганца, 1919, 1950); иные (В. Штайн, 1929; В. Юбервассер, 1958; Г. Клотц, 1968; В. Хютт, 1973) – что она была выполнена для обустройства ниши какого-то Святого Гроба. Вольфганг Хютт: «*Останки представлены с такой достоверностью, что даже сложно поверить, будто бы это была алтарная пределла*». Лично мне трудно сказать, какая из гипотез достоверней.

Гольбейн (громadный специалист по тематике смерти) упомянутую достоверность представил с помощью нескольких трюков. Но в основном – с помощью анатомического мастерства. "*Anatomizzare del corpo umano*" (анатомизация человеческого тела) страстно привлекала многих творцов Возрождения. Леонардо учил: «*Чтобы правильно рисовать человеческие конечности в различных позах и движениях, художник обязан знать строение мышц, сухожилий и костей*». В этом был призыв изучать анатомию, что сам Леонардо делал, втихомолку препарирuя трупы (а это в те времена сурово запрещалось). Одновременно да Винчи предупреждал, что излишняя «анатомизация» фигур «*превращает персонажей картины в связку репы*». Остерегаться излишней «анатомизации» советовали и другие итальянцы (Леон Баттиста Альберти, Лодовико Дольче), ибо подобная практика – равно как и маниакальные перспективы Паоло Учелло – вела к натуралистическим извращениям типа "*écorché*", то есть к фигурам, с которых как бы содрали кожу, и которые могли быть полезны скорее в качестве атласа студентам медицины, чем простым зрителям в качестве образца красоты. Много критиковали героев Синьорелли (известный сторонник анатомии "*écorché*") и даже "*notomie*"¹⁴ сикстинских "*ignuda*" (голышей) Буонаротти.

¹³ См. Том II, стр. 55 – примечание автора.

¹⁴ Анатомия (староитал.)



Арнольд Бёклин «Плач Св. Марии-Магдалины над телом Христа»
(1867, холст, масло; 85x149)

Художественный музей, Базель, Швейцария)

Дольче писал: «Нужно хвалить тех художников, что пытаются точно представить систему костей и мышцы, и сложно не ругать тех, кто изображает фигуры, словно с ободранной кожей, сухие и неприглядные для глаз» (1557). Рафаэль (по мнению Дольче) был идеалом, а по мнению всех, кто критикует натурализм *"écorché"*, идеалом был *"theatrum anatomicum"*¹⁵ скульпторов Древней Греции.

Анатомия лежащего Иисуса (наиболее яркое анатомическое достижение Гольбейна), вне всяких сомнений представляет собой анатомию *"écorché"*, которую можно смело включить медицинский атлас. В то же самое время она представляет собой отражение популярных в XV веке анатомий типа *"transis"* (разлагающаяся плоть). Отражением в самой малой степени, поскольку эта плоть еще не разлагается. Весь натурализм в том, что здесь мы видим Христа побежденного, раздавленного, уничтоженного, представленного во всей физической ущербности. Это не Бог – это труп. Замученный пытками, окровавленный, кажется – не способный к воскрешению. Но его мертвое тело умерло не совсем, поскольку оно дышит! Дышит страданием, исходит болью, пульсирует страшной дрожью мучений. Как будто бы человеческая мука была единственным бессмертным элементом (быть может, именно таково послание Гольбейна, заключенное в картине?). Бессмертной является и анатомия этого трупа. Все другие останки гниют и превращаются в скелеты или же в то, что испанский епископ Портокарреро приказал выбить на собственной надгробной плите: *"Hic jacet pulvis, cinis et nihil"* («Лежит здесь прах, и пепел, и ничто»). Но останки Христа – это единственные в мире останки, по отношению к которым Время будет импотентом.

Зрителя привлекает то, что Гольбейн уложил эти останки вроде нитки спагетти, или же, говоря более осмысленно – à la еретик на «лежаке» инквизиции, предназначенном для растягивания тел. Перевернутая готическая стройность, ergo: Готика лежащая, горизонтальная. *"Meister Hans"* не был первым художником, который укладывал тело Сына Божьего именно так – это византийская традиция, которую затем купили итальянцы (в основном, венецианцы), а затем и северные европейцы (прежде всего, немцы – Грюневальд, Гольбейн и другие). Перуджино, в своей флорентийской «Пьете» вытянул тело Иисуса еще не полностью; это сделал только Карпаччо в берлинском «Мертвом Христе» (датированном 1510 годом, но уместнее было бы говорить о 1505/1520 годах). Сомнительно, чтобы анато-

¹⁵ Анатомический театр (лат.)

мическая «нитка» Карпаччо была известна Гольбейну. Исследователи утверждают, что вдохновением для Гольбейна была пределла Грюневальда («Оплакивание») Изенгеймского алтаря, поскольку Гольбейн ездил в Изенгейм в 1516 (или 1517) году, чтобы встретиться со своим отцом, пансионером монастыря антонитов. Но гораздо более впечатляющим вдохно-



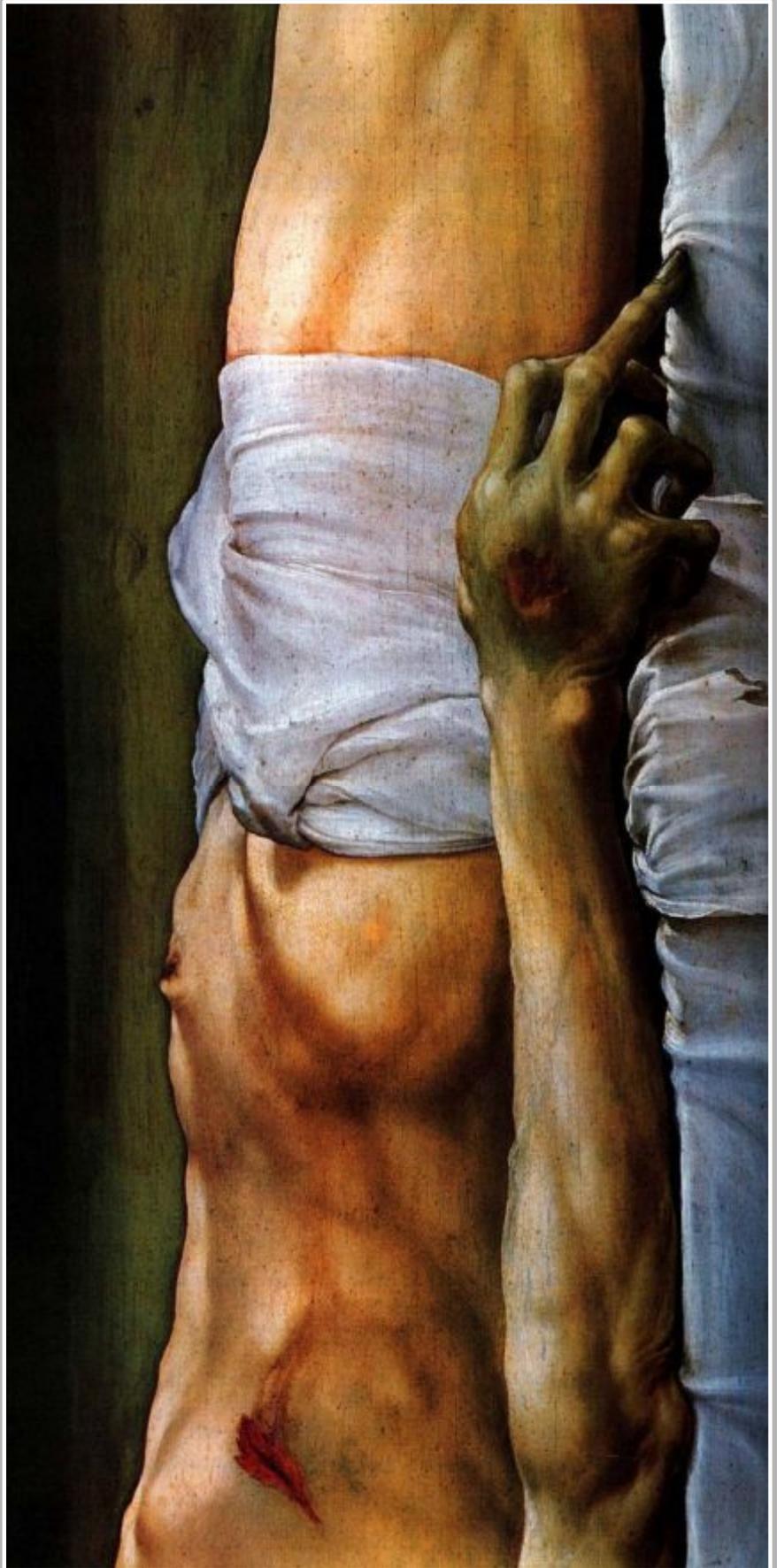


Пьетро Перуджино «Пьета со святыми»
(1493/94, дерево, масло и темпера; 168x176
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

вением могло быть другое «**Оплакивание Христа**» Грюневальда – пределла алтаря из Таубербишофсхейма (сейчас – в орденской коллегии Ашаффенбурга). Остается лишь вопрос, появилось ли это произведение Грюневальда раньше доски Гольбейна, и мог ли его Гольбейн видеть? Но вполне доказанным вдохновением от Грюневальда у Гольбейна остается факт, что умерший Христос *«лежит в невыносимо низкой нише»* (Вольфганг Хютт, 1973). Карпаччо уложил растянутого, будто шнурок, Иисуса на каменной плите в прекрасном открытом пейзаже.

По словам Вильгельма Фраэнгера (1936), ашаффенбургская пределла из Таубербишофсхейма должна была исполнять роль иллюстрации к строке *"Вся боль человечества охватывает меня"*. Картина Гольбейна представляет собой более доходчивую иллюстрацию этих слов, ибо Гольбейн представляет нам не печаль по причине смерти, а саму жестокость смерти. Более жестоко передал это (несколькими «**Распятями**») лишь Маттиас Грюневальд. Дюрер, со своей глубинной верой, которой не хватало Гольбейну, никогда не писал и не рисовал умершего Христа таким образом, хотя и профанировал Сына Божьего, показав Его славу посредством собственной физиономии, а Его муку – посредством собственной анатомии. Только никогда не достигал он глубин натурализма прозекторской. Уж слишком сильно ассоциировался для него Ренессанс со стилизованной красотой.

Веризм Гольбейна в базельской картине настолько груб, что У. Кристоффел говорит (1924) о *«признании в вере со стороны человека неверующего»*. Этот «варварский» веризм



шокировал и восхищал миллионы зрителей. Федор Михайлович Достоевский посвятил «Христу на смертном одре» абзац – такой же длинный, как тело лежащего Спасителя (в «Идиоте»):

«На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа и на кресте, и снятого со креста, всё еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом и наконец крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это лицо человека только что снятого со креста, то-есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно, и что и тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском. Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть, и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: «Талифа куми» — и девица встала, «Лазарь, гряди вон», — и вышел умерший? Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немощного зверя, или вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо — такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа! Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой всё подчинено, и передается вам невольно. Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования. Они должны были разойтись в ужаснейшем страхе, хотя и уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута. И если б этот самый учитель мог увидеть свой образ накануне казни, то так ли бы сам он взмолился на крест, и так ли бы умер как теперь? Этот вопрос тоже невольно мерещится, когда смотришь на картину» (1868).

Каждому хорошему историку искусств, который читает этот фрагмент «Идиота» должно прийти в голову, что слова Достоевского больше соответствуют «Распятням» Грюневальда. Говоря иначе, любой хороший историк изобразительных искусств, не знающий «Идиота», если бы ему прочитать этот довольно растянутый абзац (понятно, за исключением пары фраз, способных натолкнуть на узнавание) и спросить, к какой картине





Витторе Карпаччо «Cristo morto» или «Размышления над смертью Христа»

(1510, холст, масло; 145x185

Берлинская картинная галерея, Германия)

эти слова относятся, не раздумывая, скажет, что к какому-то из грюневальдовских «Распятий», скорее – к изенгеймскому. Тем временем, Достоевский явно не был знаком с работами Грюневальда, гораздо сильнее потрясающих грубым натурализмом страданий. Так что ему казалось, будто осматривая базельский шедевр Гольбейна, он видит самое истерзанное человеческое тело в живописи европейских мастеров.

Бог-Творец должен был прекрасно понимать, насколько физически отвратительна смерть, в связи с чем не дал увидеть своему Сыну его мертвой Матери, забрав ее посредством посмертного вознесения (чего совершенно не уважит бандит Караваджо¹⁶), но у Сына он отнять ее не мог, ибо Голгофа была необходима, чтобы Спасение исполнилось. Гольбейн желал превзойти Грюневальда в области веризма, драматизирующего ужас смерти. Если бы не изенгеймское «Распятие» плюс три других «Распятия» «мастера Матуса» – он был бы победителем, творцом наиболее пропитанного ужасом изображения христовых мук.

Поэт XV века, фламандец Жорж Шастелен, автор «Искусства умирания» ("Ars moriendi"¹⁷), поместил в своем произведении строки, являющиеся верной (на первый

¹⁶ См. Том IV главу 41 – примечание автора.

¹⁷ *Ars Moriendi* («Искусство умирать»), название двух латинских текстов (публикуемых примерно с 1415 и 1450), повествующих о процедурах предшествующих праведной смерти и объясняющих, как «умереть хорошо» в соответствии с христианскими заповедями позднего средневековья. До настоящего времени считаются произведениями неизвестных (анонимных) авторов. Заявление об авторстве бургундского хрониста и поэта Жоржа Шастелена (ок. 1405-1415 – 1475) очевидно является личным предположением автора.



Маттиас Грюневальд «Оплакивание Христа»

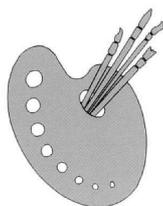
(перед 1523, дерево, масло; 36x136

Коллегия аббатства, Ашаффенбург, Германия)

взгляд) эгзегезой¹⁸ гольбейновской картины:

*«Все члены, каждый мускул,
Пропитаны уже гнилью (...)
Лицо изменилось, побледнело,
Глаза столпом застыли,
А голос полностью замер,
И прилип к поднебенью язык».*

Все здесь верно, кроме одного: безголосия этих раскрытых уст. Они кричат. Выкрикивают прекраснейшее слово человека; слово, дающее максимум свободы каждому, кто способен его произнести, в том числе, и закованным в железо; слово: «Нет!».



¹⁸ Эгзегеза – здесь, толкование.