

Л

41

ГЛАВА

ГЛАВА

В блеске  
«подвального  
света»

Микеланджело Караваджо

1571 – 1610



О Микеланджело Меризи (Мерижи) да Караваджо (что означает: рожденный в Караваджо) нам известно, что он был гениальным мастером, имел отвратительную привычку не мыться и не менять одежду, и дикий, разбойно-хулиганский темперамент. Еще говорили, что он был "*iusto fantastico e bestiale*" (фантастическим и чудовищным). Знаменитый фильм Дерека Джармена<sup>1</sup> «Караваджо» (1985) показывает гомосексуализм Караваджо, что громадное «голубое» лобби наших времен приняло с радостным воплем, делая паршивому фильму блестящую рекламу, в то время как гомосексуальность гения весьма сомнительна. Казалось бы, о ней говорят многочисленные написанные Караваджо голые или полуоголые малолетки с прелестями гермафродитов (молоденькие лютнисты и святые, юные Иисусы, Вакхи, Эроты, ангелы и т.д.), здесь же унаследованная от тезки, Микеланджело Буонаротти, любовь к откровенным презентациям мужских гениталий, выписанных словно по указаниям из трактата Ченнино Ченнини «Трактат о живописи» (~1390/1405): «*Достоинство мужское, то есть член, должен иметь размеры, нравящиеся дамам; яички же должны быть небольшими, округлыми и свежими...*» и т.д. – но у нас нет никаких доказательств тому, будто бы Караваджо стал педерастом. Зато имеются признаки, данное обвинение отрицающие. В 1605 году, во время ссоры, причиной которой была Лена, модель Караваджо, живописец смертельно ранил другого претендента на ее прелести. Возможная бисексуальность (с некоторой склонностью к «голубизне») – вот и все, в чем мог бы обвинить Караваджо ортодоксальный гетеросексуал.

Среди гениев, которые возводили памятник славы живописи белого человека, имеется парочка очень даже неординарных склонников. Но по сравнению с Караваджо – все они ангелы. Экстатичная склонность к развлечениям, патологическая склонность, перешедшая в привычную агрессивность – одним словом: вулканически взрывная натура – таков Караваджо как человек. Уже А. Д. 1604 Карел ван Мандер писал про Караваджо: «*Две недели он работает, а четыре последующих предается развлечениям. Со шпагой на поясе, таская за собой слугу, шатается он по местам увеселительным, в постоянной готовности драться и скандалить, потому сопровождать его всегда небезопасно*». Уже сама рожа Караваджо способна много чего рассказать. Портрет пастелью, нарисованный Оттавио Леони (дружком Караваджо), представляет нам типа, который сразу же желает дать кому-то в морду, неважно кому. Ну а автопортрет (голова Голиафа в римской Галерее Боргезе) – это чудище, желающее перегрызть кому-нибудь горло.

Два типа людей раздражали Караваджо особенно сильно: стражи закона и конкуренты, то есть собратья по кисти. Он избил кулаками, поранил сталью или поиздевался иным способом (например, посредством непристойных рифмованных сатир) над легионом художников, в связи с чем имел «до холеры» судебных исков. Кристофоро Ронкали (Померанчио) был одним из всего лишь трех современных Караваджо мастеров кисти, относительно которого тот выражался более-менее вежливо, но это до времени, когда Ронкали победил Караваджо в конкурсе на исполнение росписей Каса-Санто в Лорето. Победитель получил, вместе с контрактом, удар ножом по лицу, и всем было известно, что это сделал мастер «*пера*», одинаково талантлив владевший как ножом и шпагой, так и кистью. Доказательства первого таланта носили на собственных телах многие стражи порядка, ведь Караваджо дрался с тогдашними «мусорами» где только можно.

В «кутузки» он попадал постоянно. Суды и тюремные камеры были местами его постоянного пребывания, удивительно даже, что он находил время и рисовать. Без уличной или кабацкой драки он чувствовал себя рыбой, вытащенной из воды, так что должен был бы вечно сидеть на нарах, только ему частенько удавалось смыться или же не хватало свидетелей, а без доказательств суды не всегда могли приговорить разбойника, так как среди аристократии у него имелись покровители. Тем не менее, несмотря на это, в 1604 году

<sup>1</sup> Майкл Дерек Эльвортி Джармен (1942-1994), британский режиссёр-авангардист, художник и сценарист. Обладатель трёх наград «Тедди» — специального приза Берлинского кинофестиваля за фильмы о сексуальных меньшинствах.

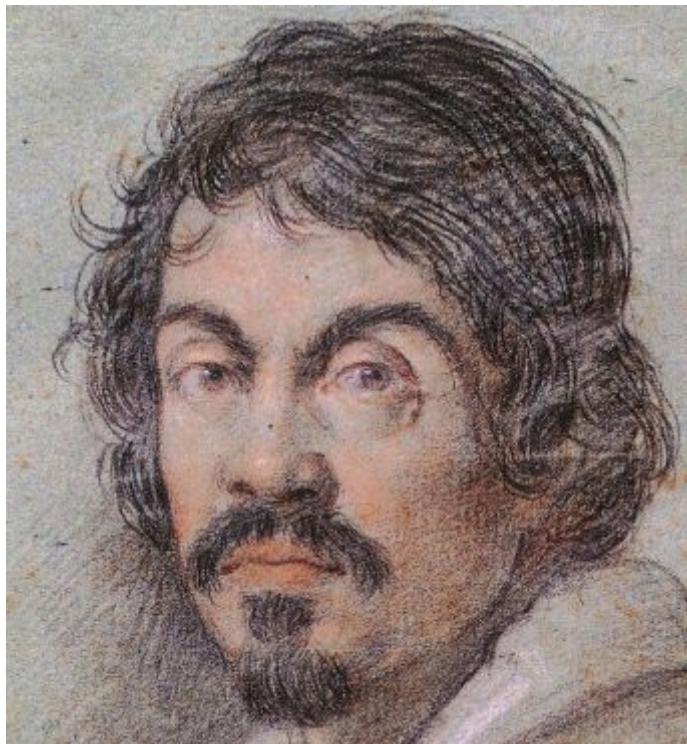


Микеланджело  
Караваджо  
«Амур  
победоносный»  
(1598/1602, холст,  
масло; 154x110)

Берлинская картинная  
галерея, Германия

Караваджо сидел трижды, в 1605 – как минимум пять раз, а в 1606 году, когда убил соперника в ходе игры в тогдашний теннис, его уже не спасли бы никакие связи в высшем свете и пришлось из Рима бежать. Сначала он дернулся в Неаполь, а потом – в Ла-Валетту, на Мальте.

На Мальте поначалу для него все было просто здорово. Великий магистр Мальтийского ордена, Алоф де Виньякур, настолько любил искусство Караваджо, что сделал мастера кисти дворянином, дав ему мальтийский крест, золотую цепь, членство в Ордене и двух турецких рабов (1608). Но чудотворцем он не был, характера Караваджо изменить ему не удалось. На мелкие грубости как-то не обращали внимания, но когда авантюрист оскорбил знатного иерарха Ордена, он быстро очутился в казематах крепости. После этого Караваджо быстренько смылся на Сицилию. Мальтийцы официально лишили его всех орденских привилегий (*«удаляется как гниющий и воняющий член из нашей орденской общности»*). Оскорбленный мальтийский рыцарь разыскивал беглеца с помощью профессиональных наемных убийц. А.Д. 1609 чьи-то наемники избили Караваджо так, что *«узнать его было крайне сложно»*. Столк же сложно сказать, какая из банд охотников за художником это совершила, поскольку хулигана разыскивали несколько подобных групп,



Оттавио Леони

«Портрет Караваджо», фрагмент  
(?, бумага, мел)

Библиотека Маруцеллиана, Флоренция, Италия)

Микеланджело Караваджо

«Давид с головой Голиафа», фрагмент  
(1605/06, холст, масло)  
Галерея Боргезе, Рим, Италия)

которым заплатили за совершение мести. Караваджо от ран излечился, но через год подхватил "*febre*" (малярию), или же с ним случился солнечный удар, и он рас прощался с земной юдолью, не дожив и до сорока лет.

Нынешняя Ла-Валетта предлагает туристам громадную памятку по Караваджо: в Соборе св. Иоанна висит самая крупная (361 x 520) картина Меризи «Усекновение главы св. Иоанна Крестителя». Холст этот громаден размерами и значителен, благодаря одной единственной подписи, когда-либо поставленной Караваджо. Но еще более значителен он тем, что подпись эту он выполнил кровью, льющейся из разрезанного горла Иоанна Крестителя, символизируя тем свой собственный, окрашенный кровью жизненный путь. Перед фамилией мы видим три буквы: Фра – от слова "*fratello*" (малый орденский брат), поскольку тогда он как раз был принят в Орден и благодарили за это картиной со святым Иоанном. Через год его новые братья уже планировали убийство слишком невоздержанного «родственника». Окончательно успокоить дьявола могла только смерть.

Караваджо-гуляка – это «богемный артист», предвосхищающий Монмартр и Монпарнас. Караваджо-забияка – это уже вампир, который, смешивает цыганскую вольность с бандитизмом, навлекая на «богему»<sup>2</sup> позор. Тем не менее, какую же славу приносит его кисть живописи белого человека! Вновь и вновь срабатывает бессмертная истина, что мораль (добродетель) и талант (творческий гений) – в брак не вступали. Размышляя об искусстве, Оскар Уайльд писал: «Преступление и культура не исключают друг друга. Домашние добродетели не представляют собой фундамента искусства, хотя и могут быть превосходной базой для второразрядных художников. Наука и искусство не выносят моральных оценок». В связи с этим, я оцениваю Караваджо только лишь как художника. И оценка моя такова: гений, один из величайших революционеров искусства белых людей.

Революционер всегда бунтует против власти, которая имела в его время, актуальной. Когда Караваджо начинал, итальянским искусством правил Маньеризм. Маньеризм, уже

<sup>2</sup> Bohémien = цыган, цыганский (фр.)



Микеланджело Караваджо  
«Усекновение главы св. Иоанна Крестителя»  
и фрагмент с подписью  
(1608, холст, масло; 361x520  
Собор Св. Иоанна, Ла-Валетта, Мальта)

исчерпавший себя, упаднический, все чаще отрицаемый. Практической формой отрицания могло быть бегство от Маньеризма. Точно так же, как и на фронте, во время боевых действий, бежать можно было или вперед (это делали герои) или же в тыл (это делали трусы). Бегство от Маньеризма в тыл означало бегство к чистому Ренессансу, и как раз этот путь выбрало явное большинство сражавшихся с Маньеризмом «новаторов». Антиманьеристские тенденции двух последних декад XVI века, сигнализирующие о возврате к реализму и классицизму Возрождения, называли тогда: *"restorazione della pittura"* (возвратом к искусству живописи). Первую скрипку тут играла Болонская школа братьев Карраччи. Обожаемое при жизни (и при каждом классицизме) в качестве «обновителей искусства» трио Карраччи ничего не обновляло, а только лишь занималось эклектикой, смешивая в ведре ученых теорий техническое мастерство и приемы великих тосканских, ломбардских и венецианских живописцев, что стало очень сильной тенденцией ( помимо Карраччи – Рени, Доменикино, Гверчино, etc.) и заложило фундамент каждого экспрессионистского академизма последующих эпох, а вершиной этой лавины китча станет Академизм XIX века. Тем временем, Караваджо сбежал от Маньеризма в противоположном направлении – вперед, оставив далеко за спиной интеллектуальные коды *"bella maniera"*.

Труды Караваджо были жестокой и грубой реакцией буквально на все: на классический Ренессанс (на *"sfumato"* Леонардо, на аристократический идеализм Рафаэля, на громогласный пафос Микеланджело), на софистический маньеризм, на уже формирующееся



Микеланджело Караваджо «Отдых на пути в Египет»

(1592/94, холст, масло; 130x160

Галерея Дориа-Памфили, Рим, Италия)

величие Барокко, равно как и на Болонскую школу, техническая (стилистическая) компиляция которой, переполненная литературной (бблейской и мифологической) риторикой раздражала Караваджо не меньше, чем рафинированный, искусственный, чудаческий концептуализм Маньериизма. Впрочем, болонцы, формально боровшиеся с Маньеризмом, черпали из него всегда, когда им того хотелось. Караваджо поступал точно так же только лишь на раннем этапе творчества, в связи с чем, только лишь прекрасный «*Отдых на пути в Египет*» историки называют абсолютно маньеристическим шедевром Караваджо, хотя, помимо маньериистической прелести есть там щепотка жесткого реализма, предвещающего искусство Барокко. Караваджо случалось перерабатывать образчики (композиции и фигуры) Рафаэля, Микеланджело или Тициана, в начале пути случалось ему и классицизировать (идеализировать) человеческую анатомию, но потом он решительно отбросил ренессансную идеализацию, равно как и универсализацию человека, чтобы представить человеческие типы реально, в определенный момент их драмы, выделяя резкими контрастами светотени.

В Риме (после 1590 года) он вступил на практически пустую арену. Маньеризм высокого класса повсюду уже умирал (только что умер Веронезе, а последний из венецианских титанов, Тинторетто, умрет со дня на день), так что первую скрипку играют орды модных маньеристов-мазил (в Риме: Цуккаро, Чезари, братья Альберти, Муциано, Гуэрра, etc.), клепающие для контр-реформаторского духовенства и меценатов-традиционалистов дешевки, которые нынешний зритель тут же забывает. Когда Караваджо противопоставит этой бесцветной и схематичной тенденции своего, явно языческого и ужасно реалистичного **«Святого Матфея»**, весь создававший общественное мнение свет Рима, все еще исповедовавший эстетику маньеристской мутации ренессансной (читай: иде-



**Микеланджело Караваджо «Неверие св. Фомы»**  
(1595/1600, холст, масло; 107x146)

Картинная галерея во дворце Сан-Суси, Потсдам, Германия)

лизированной) красоты, будет в шоке, онемеет от ужаса, в конце концов – завопит, осуждая бесстыдного диссидентов. Безумный юнец один за другим станет клепать холсты, переполненные «вульгарным натурализмом», а эти вопли будут только усиливаться ради защиты «веры, приличий и истинной красоты», которые «этот шалопай» кусает, словно пьяный зверь.

«Истинная красота» – это термин, служащий для эквилибристики приговоров (а в том числе, и для прикрытия всяческих проявлений глупости, относительно вкусов) лучше терминов «справедливость», «порядочность», «мораль», «честь» и т.д., ибо относительность красоты гораздо большая. Релятивизировать можно абсолютно все, не исключая этики (и такое делают), но базовая этика обладает фундаментами и канонами ясными, естественным путем или давностью традиций установленными, то есть, более трудными для жонглирования значениями. А поскольку красота является категорией «обратимой», непостоянной и неопределенной, то ею можно размахивать во все стороны (exemplum: некоторые эпохи и народы считали тучность идеалом женской красоты). История искусства знает неколебимое правило: любой художественный бунт против актуальных тенденций осуждается под девизом убийства «истинной красоты» (если речь идет о живописи – критикуют еще и убийство «истинной живописи»), что означает: по мнению традиционалистов, «истинная красота» или же «истинная живопись» не имеют какого-либо будущего, кроме прошлого. Во имя «истинной красоты» Дж. Бальоне называл Караваджо «антихристом живописи и позором искусства» (1642). Поклонник ничем не запятнанной (классической) красоты, Никола Пуссен, утверждал, будто Караваджо был «вредителем, появившимся на свет, чтобы уничтожить живопись». Формирующее общественное мнение корифеи парижского Салона пророчили, будто бы Моне с компанией – это банда психопатов, а Сезанн – «величайший преступник нынешних времен». Критик и историк искусств Камилл Моклер говорил о Сезанне: «Его имя навечно останется

*связанным с главным мошенничеством последних лет (...) Мсье Сезанн никогда не умел создать чего-то, что можно было бы назвать настоящей живописью» (1904).*

Бездарные живописцы конца XVI века, равно как мастера и клиенты Болонской школы, понимали «красоту» в соответствии с категорией, которую я называю «категорией *Мурильо и Грёза*». Принципиальным отличительным признаком такого типа «красоты» является гладкая «красивость» предметов культа и плюшевых медвежат. Верно писал великий историк искусств Макс Фридландер, что сильнее пекущиеся о «красоте» своего произведения скорее скатываются к мелочной «красивости», а бунтовщиков, которые думают не о «красивости», а об истинности своего художественного символа веры, боги часто вознаграждают истинной красотой творения. Караваджо обрел эту красоту, благодаря «подвальному освещению» и «вульгарному натурализму», то есть, благодаря достойной наказания «уродливости» своих произведений.

Итальянец того времени (от кардинала до сапожника), итальянец, испытывающий гордость от античной (классической) итальянской традиции, признавал возвышенность изобразительных искусств. Искусство должно было существовать на высоких котунах, в сферах Олимпа, а не в корчме или на мужицком дворе; оно должно было быть наполненным сакрумом или светским пафосом; одним словом, оно было идеалом, далеким от сермяжной правды жизни хамов. Тем временем, юный Караваджо, рисуя *«Цыганку-гадалку»* (и ее реплики), а впоследствии *«Шулеров»*, выстраивает каноны жанрового искусства, которые будут множиться в течение столетий во всех европейских странах. Ну да ладно об этом. Хуже другое – этот разбойник, мастер ночного клинка, этот гуляка, не вылезающий из нор, где царят уста, постоянно открытые для разврата и пьянства – платит простонародью, берет отбросы общества в качестве моделей для религиозных произведений, для алтарных холстов Церкви Господней, и представляет этот зверинец без какого-либо приукрашивания! Кошмар!

А. Д. 1664, произнося речь в римской Академии св. Луки, Джованни Пьетро Беллори<sup>3</sup> сказал, что Караваджо *«позировали типы в особой степени гадкие, он же слишком близко природе их изображал»*. Что означает «слишком близко природе»? А означает это, что речь идет не о нормальном реализме, а о натурализме или реализме веристическом, характеризуя который, современные Караваджо критики использовали термины «вульгарное» или же «грубое» искусство (конкурент Караваджо, Агостино Карраччи, не только вопил про «обезьяничание дегенеративной природы», но еще и облек высказывание в карикатуру, представив Меризи в виде лохматого дикаря, прижимавшего к себе обезьяну). Кому-то, не понимающему, чем отличается подобный натурализм от обычного реализма, достаточно взглянуть, как Фома неверующий у Караваджо сует грязный палец в рану на боку Иисуса. Мурашки ползут по телу, когда мы видим этот палец, углубляющийся в живое тело Сына Человеческого.

Для Беллори натурализм Караваджо представлял собой зеркало «рабского воспроизведения природы» древним живописцем Деметриосом, что Беллори осуждал, считая, будто бы заботу об идейности и красоте Караваджо заменяет верным копированием случайности и уродства всяческих (особенно – человеческих) форм. Я вновь цитирую Беллори: *«Рисовал он по собственному вкусу, презирал древние статуи, уважал одну лишь Природу. Когда ему давали в качестве образца статуи Фидия и Гликона, он указывал на людскую толпу, как на собрание подходящих образцов, представленных самой Природой»*. Карел ван Мандер приводит сообщение своего римского корреспондента от 1601 года: *«Караваджо не обращает внимания на произведения старых мастеров; говорит, что если он не воспроизводит Природу, тогда это все глупости, ибо только лишь верное копирование Природы делает искусство великим»* (1604). Во время судебного процесса,

<sup>3</sup> **Джованни Пьетро Беллори** (1613-1696), итальянский художник и антиквар, получивший наибольшую известность как биограф итальянских художников XVII века. В 1664 г. выступил в Академии св. Луки с речью, в которой отразил свои представления об идеальном искусстве, в 1672 г. опубликовал ее в качестве предисловия к своему главному труду — *"Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni"* («Жизнь современных художников, скульпторов и архитекторов»).



**Микеланджело Караваджо**  
**«Св. Матфей и ангел»**, первый вариант  
(1602, холст, масло; 235x183  
находилась в Музее кайзера Фридриха,  
Берлин, Германия)

когда судья спросил, что означает термин "*valentuomo*" (храбрец, удалец) по отношению к живописи, Караваджо пояснил, что "*valentuomini*" – это истинные художники, то есть такие, которые умеют своими кистями подражать действительности.

Главный меценат той эпохи, Церковь, не желала, чтобы алтари демонстрировали приземленную действительность. Поэтому несколько раз случалось, что заказанные Караваджо картины не допускали в храмы, или же они изгонялись оттуда. Такая судьба постигла уже первую алтарную картину Меризи: холст, изображавший св. Матфея и ангела, был удален из капеллы Контарелли церкви Сан Луиджи деи Франчези, ибо грубость обоих персонажей (в особенности – бывшего мытаря) была

невыносимой для приходских эстетов. Караваджо сделал для них вторую версию, несколько маньеристскую, «корректную», гораздо более слабую, а первый шедевр нам известен только лишь благодаря черно-белым фотографиям, поскольку погиб А. Д. 1945. Постоянно заказывались, но и удалялись из храмов и «Мадонны» Караваджо – «Мадонна с четками», «Мадонна деи Палафреньери» («Мадонна со змеей») и «Успение Богоматери». Что чрезвычайно радовало богатых итальянцев, которые отвергнутые Церковью произведения Караваджо охотно покупали для собственных домов.

По мнению прелатов, аббатов и целой армии священнослужителей, Караваджо грешил вдвойне. Во-первых, поскольку он презирал правила идеализации и традиционный "*decorum*" сакральной живописи – в его холстах им не хватало мистических небес, ангельских хоров, монументальных строений и библейского пафоса, фигуры же святых были лишены славы, достоинства и всяческих надлежащих им атрибутов со святостью на первом месте.

**Микеланджело Караваджо**  
**«Св. Матфей и ангел»**, второй вариант  
(1602, холст, масло; 296,5x189  
Капелла Контарелли, церковь Сан Луиджи деи  
Франчези, Рим, Италия)





Микеланджело Караваджо «Ужин в Эммаусе»

(1601, холст, масло; 139x195

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

Евангелист без Благой вести, мученик без нимба, Мадонна с непокрытой головой – все это вызывало ужас и отвращение со стороны клиентов-церковников. Еще больший отпор, чем дилетантизация *vel* светскость религиозных трактовок вызывало «хамство» или же «простонародность» моделей или героев картин. Актерами евангелических сцен Караваджо делал простых людей, и эта «вульгарность» раздражала священников, забывающих о том, что апостолы вышли из народа, что были они неучами, которых Христос избрал, а Дух Божий просветил. Хоровод плебеев, играющих роли христианских святых, с постоянными вкуснейшими моментами, такими как демонстративное изображение грязных ног Мадонны или какого-нибудь святого – должен был вызывать ярость церковников, поскольку был новаторством уж слишком неожиданным и слишком грубым, уж слишком сильно он игнорировал и нарушал традиционные вкусы.

Герольд итальянского Ренессанса, великий Якоб Буркхардт<sup>4</sup> пишет о Караваджо в *"Cicerone"*: «*Его радовала возможность показать зрителю, что все священные события по сути своей были столь же обыденными, что и сценки в переулках итальянских городов под конец XVI столетия (...)* Не придавал значения ничему, кроме своего увлечения, и придавался ему с вулканическим темпераментом, давая доказательство таланта исключительной пробы» (1855). «Вулканичность» – это экспрессивность кисти Караваджо. Момент откровения в Эммаусе<sup>5</sup> («Ужин в Эммаусе») подобен взрыву. Ослепленный чудом

<sup>4</sup> Якоб Буркхардт (1818-1897), швейцарский историк культуры, стоявший у истоков культурологии как самостоятельной дисциплины. Одна из его работ – изданный посмертно *"Cicerone"* (1904) (руководство к изучению итальянских музеев).

<sup>5</sup> Возможно, следует напомнить эту библейскую историю: Вскоре после того, как Иисус был распят и воскрес, Клеопа и некий безымянный его ученик отправились в Эммаус – селение неподалеку от Иерусалима. По дороге их встретил Иисус. Он присоединился к ним, но путники Его не узнали. После того Он остался с ними в доме, поскольку уже было поздно, и поужинал с ними. Ученики узнали Иисуса, но Он сделался для них невидимым.

Савл, который валится на землю с коня (родом чуть ли не из вестерна), чтобы стать Павлом, слугой Божьим («Обращение св. Павла») – это ухваченная кистью секунда после взрыва, когда атмосфера все еще вибрирует. Нам может показаться, что «Мученичество св. Матфея» с силой динамика разрывает рамки картины. И именно эта сила воздействия приводит к тому, что мелкий бандит Караваджо в качестве художника сделался миссионером, более эффективным, чем производители карамельных («красивых») священных картинок. Обыденное, живописное уродство, возведенное в статус сакрума (а сторонники Караваджо вообще помещают его в эстетический Пантеон), выиграло в конкурсе красоты у искусства идеализирующих все и вся академиков. Выиграло оно и в сфере религиозного духа. Сегодня много говорится об «интенсивном спиритуализме и страстном морализаторстве, которым просто пульсирует живопись Караваджо, хотя на первый взгляд кажется нам до грубости реалистическим» (Клаудио Стринати, 1993).

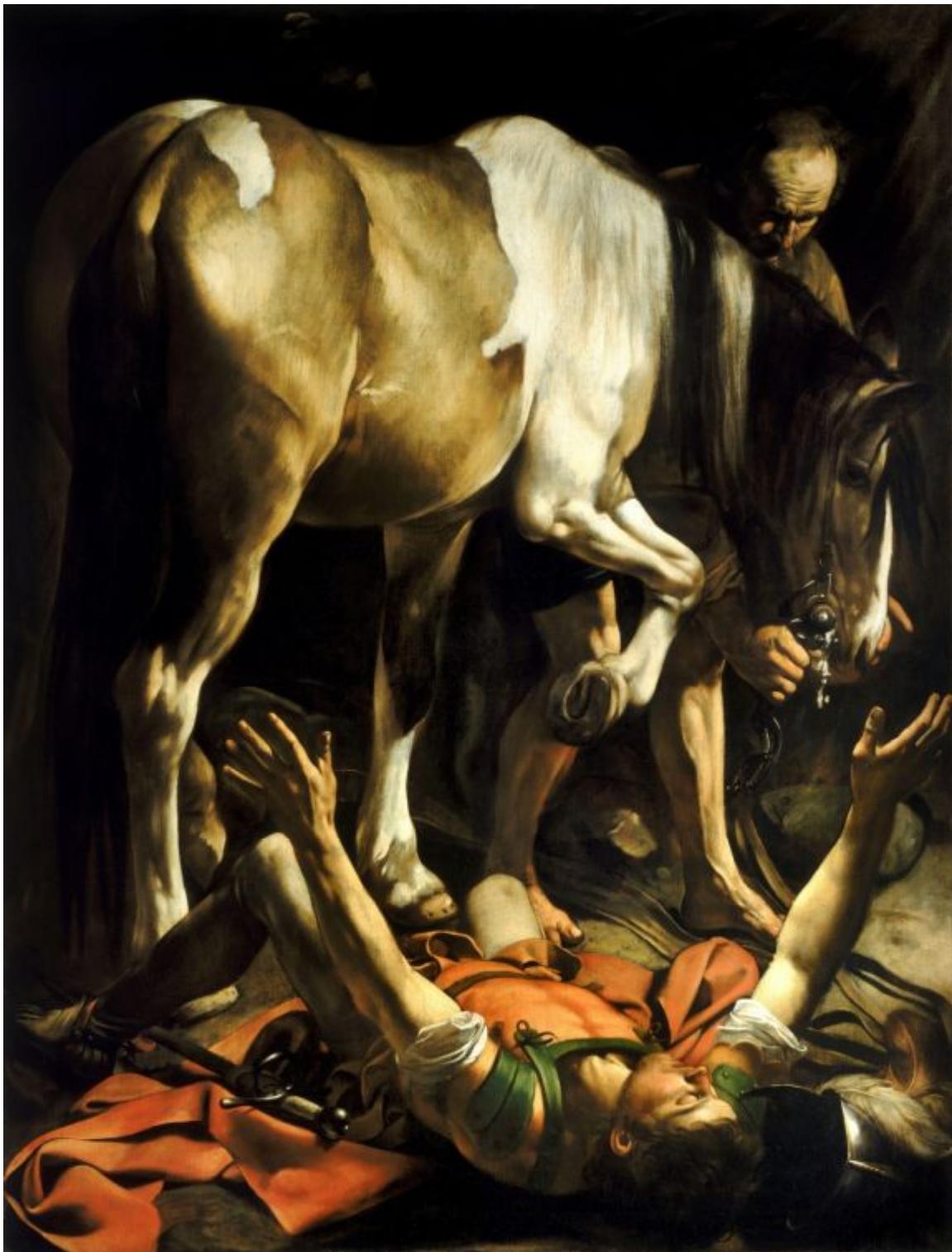
Интеллектуальная и снобистская элита оценила его уже при жизни, собственно говоря – сразу же, практически с дебюта. И элита не только светская. Помимо нескольких меценатов аристократического происхождения, готовых простить ему все и купить у него все (герцог Марцио Колонна, маркиз Винченцо Джустиниани, маркиз Асдрубале Маттеи и др.) и парочки влюбленных в его творчество интеллектуалов (exemplum поэт Марино), Караваджо ценили и несколько князей Церкви (кардиналы дель Монте, Боргезе, Черази или Барберини, впоследствии – папа Урбан VIII), вкус которых не слишком совпадал со вкусом священников, украшавших интерьеры церквей. По мнению вторых, Караваджо изобразил св. Матфея «грубо», а Мадонну – «вульгарно», но первые, так называемые *"dilettanti"*<sup>6</sup>, смеялись про себя над мнениями подобного рода и вырывали один у другого произведения Караваджо. Светским и церковным потребителям искусства, в жилах которых текла голубая кровь, совершенно не мешало то, что бунтарь изображает религиозные сцены как сцены из обыденной жизни простонародья (ремесленников, крестьян, нищих, бродяг); вся эта «простонародность» представлений приятно возбуждала членов клуба его благородных почитателей. «Клуба» правда, весьма и весьма узкого, практически диванного.

И если для клира, которому было тяжело переварить профанацию религиозных сцен, наихудшей чертой Караваджо являлось охамление сакрума (плебеизирование), то тогдашних академиков раздражал веристический натурализм, особенно – с учетом караваджовского люминизма. Столь «варварского» применения света и тени, как в *"chiaroscuro"* Караваджо, живопись белого человека до этого просто не знала. Никто до него с такой страстью не выискивал секрета света, калечашего тьму. Густав Херлинг-Грудзиньский: «Караваджо был живописцем неустанного состязания света с тенью. Для него оно имело такой же привкус тайны, как и неустанное состязание, взаимопроникновение жизни и смерти» (1994). Это караваджовское сражение света и тени дало начало художественному явлению, которое итальянцы называют *"maniera tenebrosa"* (затмение), и так называемым ноктюрнам (ночным сценам), что вовсе не означает, что до Караваджо совершенно не было затменных ноктюрнов с сильными контрастами валёров и крупными плоскостями ночного мрака. Были, но случайные и робкие, как будто опасавшиеся проклятий Леонардо из могилы.

---

Новаторская трактовка сюжета делает эту картину Караваджо уникальным явлением. Христос на картине изображен безбородым; возбуждение учеников, осознавших, что перед ними Учитель, представлено их экспрессивными жестами и мимикой. Помимо того, Караваджо делает яркий акцент на натюрморте, имеющем символическое значение. Делалось огромное число попыток раскрыть его. Курица на тарелке объясняется как символ смерти, черный виноград тоже указывает на нее – зато белый является воплощением Воскресения. Еще одним символом Воскресения является гранат. Яблоки в системе значений читаются в двойном смысле: и как люди благодати, но и как указание на первородный грех, покаянием за которым стала кровь Христа. Обращает внимание то, что весной, когда происходит действие картины, эти фрукты в реальности на столе быть не могли. Это лишь доказывает их символическое значение.

<sup>6</sup> Этим термином определяли любителей и знатоков искусств, не занимавшихся ими профессионально, зато покупающих произведения искусства и разбирающихся в них вполне компетентно – примечание автора.



Микеланджело Караваджо «Обращение св. Павла»  
(1601, холст, масло; 230x175)

Капелла Черази, церковь Санта-Мария-дель-Пополо, Рим, Италия)

Леонардо ласкал тени, но ему был неприятен резкий контраст валёров (он называл его «недругом грациозности»), в связи с чем применял светотени деликатные, лиричные, размывающие контуры (*"sfumato"*). Караваджо же наоборот – сдружился с «недругом грациозности», чтобы усилить экспрессию. То же самое делали уже и венецианцы, но не совсем так, потому что у Тинторетто и Бассано ночной свет был светом магическим, мистическим, волшебным, светом духов, нимбов, божественных молний и т.д., в то время как свет Караваджо создает впечатление природного явления, вполне объяснимого научно. Это свет искусственный (*"lume particolare"*), резко направленный, падающий откуда-то из-за границ кадра, словно свет прожектора, бьющий на просцениум из-за кулис. Свет «неземной» он использовал редко, но уж если использовал, то крайне увлекательно. Особенно красива

картина, которую британская популяризатор искусств, католическая монахиня Венди Бекетт, весьма удачно назвала «*«обращением св. Павла с точки зрения лошади»* (1994). «Теневой люминизм» Караваджо здесь подвергся чудеснейшей геометризации – разрывающий кадр Божественный свет принял форму пятиугольника, целящегося острием в грудь рухнувшего на землю Савла.

В грудь так люминизированного Караваджо было направлено множество обвинений, от упреков в использовании «*подвального света*» (что некоторые станут объяснять тем, что весьма часто жилищем художника был тюремный подвал), вплоть до обвинения в использовании темноты с целью скрыть бросающиеся в глаза ошибки рисунка. Теоретики французского Классицизма XVII века обвиняли Караваджо в «*полнейшем упадке добросовестного рисунка*». Это имело смысл только лишь в том, что Караваджо вообще никогда не делал рисунка на холсте (возможно, он и делал какие-то графические эскизы для клиентов, чтобы представить им концепцию заказанного произведения, но ничего подобного не сохранилось, никаких его рисунков мы не знаем) – сцену он строил *"alla prima"*, лишь выцарапывая в мягком грунте контуры фигур деревянным концом кисти (что можно условно называть рисуночным эскизом), а потом зарисовывал все красками, накладывая их *inpasto* или лессируя. Яркие, чистые цвета он накладывал на большие площади, без каких-либо размыток и тонировок, используя палитру не такую уж и богатую (доминировали красные и коричневые тона, все оттенки синего были прокляты; Беллори утверждал, будто Караваджо считал синюю «*отравой среди красок*»), и – как показывает нам рентген – постоянно переделывал готовые фрагменты, что в масляной технике допустимо.

К великим чудесам живописи белого человека следует приписать факт, что, хотя у Караваджо и не было учеников в мастерской – он создал «школу» (караваджизм) с громадным количеством выпускников, «школу», где уроками были его холсты, а магнитом для молодых художников – его слава. И не только лишь слава бунтаря, стилистического еретика – но и слава феномена. Уже около 1600 года, несмотря на всю враждебность со стороны клира и академических кругов, Микеланджело Меризи да Караваджо называли: *"egregius pictor"* (отборный художник) и *"formosissimo pittore"* (живописец преславный). Слава эта взорвалась словно куль Элвиса Пресли, который в XX веке потряс пустыню молодежной музыки. Реальная эра рок-н-ролла начинается с неожиданной атаки Пресли, которую традиционалисты («*старые пердуны*») проклянут как «*грубое*», «*вульгарное*», «*хамское*», «*банальное*» развращение. Семнадцатое столетие – золотой век живописи белого человека – начался с откровенного («*грубого*», «*вульгарного*», «*хамского*», «*банального*») представления со стороны Караваджо обнаженной натуры, реальности без украшательств, без сахарной глазури. В тогдашнем мире искусства кисти, пораженном священной гангреной бесплодных диспутов о превосходстве венецианского цвета над римско-tosканским рисунком (или *vice versa*), в мире, уже уставшем от аристократических выкрутасов, вертикализации и пикантности маньеризма, появление *«простака»*, который без теоретизирования и без изучения рисунка с реалистической достоверностью «*лепил*» совершенно *«банальные»* (плебейские) сцены, должно было электризовать молодых творцов. Беллон пишет, что это поразило молодых живописцев в самое сердце, сам же Караваджо стал для них идолом (*«Они сбивались вокруг него кучами, прославляя как единственного имитатора Природы, восхищаясь его произведениями, словно чудесами, перегоняя один другого в подражании»*, 1672)<sup>7</sup>.

Всех последователей Караваджо невозможно даже перечислить, имя им легион. Повсюду множились тогда «*караваджисты*» («*тенебристы*», «*ноктюрнисты*», «*люминис-*

<sup>7</sup> Преслиевской метафорой в этом абзаце я воспользовался не для дешевого хвастовства, а совершенно намеренно. Джон Леннон, вспоминая Элвиса, сказал: «*Все мы вышли из него*». Точно так же высказывались и другие многочисленные звезды рока и поп-музыки. Вся молодежная музыка второй половины XX века выросла из Элвиса, точно так же, как все авангардная (антиклассицистическая) живопись первой половины XVII века – из Караваджо – примечание автора.



ты»). Воистину искусство белого человека знает мало мастеров, которые были бы «цитированы» столь сильно и часто, чуть ли не в форме плагиата, таким количеством коллег. Настоящие отряды итальянских *"tenebrosi"* и *«натуралистов»*, кучи французов, фламандцев и голландцев (например, Уtrechtская школа), целое поколение испанцев, которые не боятся три четверти картины затопить во мраке, чуть ли не до полнейшей утраты видимости. Обычные имитаторы плюс гении, оригинальность искусства которых Караваджо лишь развел. Великие имена: братья Ленен, Жорж де Латур, Хендрик Тербрюгген, Геррит ван Хонхорст (Герардо делле Нотти), Орацио Джентильески, Франсиско Сурбаран, Хосе Рибера и т.д. Все гиганты Барокко, не исключая Рубенса, Рембрандта и Веласкеса, являются должниками Караваджо, хотя именно монументальность Барокко и французское стремление к классицизму и погасили фейерверки Караваджо.

Формально караваджинизм заканчивается около середины XVII столетия, но под этим следует понимать угасание *"maniera tenebrosa"*, моды на слишком уж контрастные светотени и моды на ноктюрны, поскольку в более широком значении караваджинизм бессмертен. Жанровая сценка Караваджо (сцена у гадалки, сцена в корчме, азартные игры) с тех пор будет неустанно практиковаться исключительно по образцу Караваджо. Так называемые мещанский реализм, натурализм любого покроя или же плебеизация сакральной



Древнеримский аноним «Корзина с цветами»

(II в., мозаика; 67x104

Григорианский музей светского искусства, Ватикан)

Микеланджело Караваджо

«Корзина с фруктами»

(1596, холст, масло; 46x64,5

Пинакотека Амброзиана, Милан, Италия)



**Микеланджело Караваджо  
«Отдых на пути в Египет»,**

фрагмент с Мадонной и Младенцем

иконографии у своей колыбели всегда будут иметь Караваджо. А натюрморты! Правда, уже А. Д. 1337-1338 ученик Джотто, Таддео Гадди, писал натюрморты на стенах флорентийской церкви Санта Кроче, а А. Д. 1504 работавший в Германии итальянец Якопо де Барбари исполнил самостоятельный натюрморт на доске, но самым первым, известным всей Европе, положившим начало бесчисленным кучам других итальянских натюрмортов (на холсте), стал натюрморт «Корзина с фруктами» Караваджо, который, похоже, был отдаленным отзывом некоей античной мозаики. Прошло несколько сотен лет, но «Корзина с фруктами» до сих пор считается самым замечательным итальянским натюрмортом всех времен!



Микеланджело Меризи да Караваджо не считается самым замечательным итальянским живописцем всех времен (такие рейтинги по личностям смысла не имеют), но – что важно – его уже обожают. В течение очень долгого времени его совершенно не ценили. Хотя его влияние все время заметно в практике живописи многочисленных европейских творцов, но классицистические и классицизирующие направления, постоянно реставрируемые европейскими теоретиками (французский барочный классицизм, неоклассицизм, академизм) выбрасывали люминиста-грубияна из Пантеона гениев. Реабилитировать его не смог даже Романтизм, хотя к тому времени все поклонялись Рембрандту, а Караваджо носил титул «итальянского Рембрандта». Только лишь XX век принес ему всемирные лавры. Австриец Алоис Ригль<sup>8</sup> в своем труде, посвященном римскому Барокко (1907) в отношении Караваджо непрерывно и во всех смыслах применял слово «гений». Впоследствии исследования и работы известных историков искусства (Роберто Лонги, Лионелло Вентури) разрешили караваджизм и самого Караваджо настолько сильно, что сегодня директор римского музея Клаудио Стринати, без всякого смущения заявляет: «Караваджо – это Шекспир живописи» (1993).

Родольфо Паллуччини выразился более научно: «Экспрессионизм Эль Греко и натурализм Караваджо – это наиболее важные художественные события в канун XVII века, то есть – в канун Нового времени» (1956). Как-то не вписывается для меня Караваджо в эту гладкую формулу. Я вижу лишь драконовскую секуляризацию религиозных сюжетов и грубый удар света, раздирающего тьму, чтобы извлечь из нее тех простых людей с опаленной солнцем кожей, с грязными ногами, в рваной одежде – и тут я слышу отзвук какой-то не слишком изысканной, жесткой поэзии, мелодии, ритм в которой отбивают удары топора. Но я вижу и слышу еще кое-что. Вижу Богоматерь, прижимающую к себе Дитя в «Отдыхе на пути в Египет», настолько лиричную и такую ласковую, что только другой грубиян, Мантеня, столь же неотесанное хамло, сумел сыграть такую же мелодию столь же нежно<sup>9</sup>. И я все понимаю...

<sup>8</sup> Алоиз Ригль (1858-1905), австрийский историк, искусствовед, представитель так называемой Венской школы искусствознания. Член Австрийской академии наук; выступал против непризнания и недооценки достижений предыдущих эпох, а также за признание истории искусства академической наукой.

<sup>9</sup> См. т. II, стр. 51 – примечание автора.



**Микеланджело Караваджо «Призвание св. Матфея»**

1599/1600, холст, масло; 322x340

Капелла Контарелли, церковь Сан-Луиджи-дei-Франчези, Рим, Италия

Выполненная Караваджо для Капеллы Контарелли римской церкви Сан Луиджи деи Франчези серия из четырех холстов, отображавшая житие св. Матфея (четырех, поскольку он сделал реплику **«Св. Матфея и ангела»**), историки искусств долгое время датировали неверно (гипотетически) 1595-1599 годами. Обнаруженные документы (контракты и подтверждения выплаты гонорара) позволили передвинуть время создания этих шедевров на 1599-1602 годы.

В трех **«Матфеях»** (первая версия **«Св. Матфея и ангела»**, **«Призвание св. Матфея»** и **«Мученичество св. Матфея»**) Караваджо – можно сказать – находит Караваджо, то есть: доводит до совершенства свой люминизм, являющийся фундаментом так называемого **«нового натурализма»**, то есть – караваджизма. Палитра красок, композиция, драматургия, пространство – все здесь окончательно подчиняется свету, который, дырявя полумрак, ваяет фигуры и выстраивает атмосферу сцены. Этим светом Караваджо будут восхищаться целые поколения живописцев. Знаменитый швейцарец, работавший в Англии, Генрих Фюссли (1741-1825): *«Караваджо творил свет из темноты. Все ее меланхолическое пространство он обрисовывает бледным отсветом или же пробивает, словно молнией ночной грозы. Формы, моделируемые твердой рукой, заливаются чудеснейшей светотенью, благодаря чему обретают совершенно невероятную силу выражения»*.

«Мученичество св. Матфея» сложно называть «меланхолическим пространством» (слишком много взрывной динамики, маньеристского хаоса, равно как и других взятых у маньеризма штучек, например, сильный отзвук «космонавтов» Тинторетто), но «творение света из темноты» там весьма убедительно. А пандан<sup>10</sup> «Мученичество»-«Призвание» – это уже гораздо более зрелая, практически безошибочная карточка чистого Караваджо, истинная колыбель «затемняющей манеры», ключевая картина для развития люминизма ночных сцен. Столб света падает из невидимого отверстия, чтобы моделировать замкнутый интерьер и все фигуры в этом интерьере, а так же для того, чтобы половину площади кадра оставить темной. Совершенно энциклопедический пример применения "*lumen particolare*".

Левий, сын Алфеев, впоследствии – святой Матфей-евангелист, прежде чем стать апостолом и автором первого Евангелия, был мытарем в Капернауме. Мытарем, то есть сборщиком налогов или пошлин, то есть – личностью презираемой и ненавидимой. Новый Завет говорит, что когда Иисус увидел его, «сидящего у сбора пошлин», сказал: «следуй за Мною», и Левий «оставив всё, встал и последовал за Ним». Правда, он еще успел устроить пир, на котором Христос вкушал пищу с «мытарями и грешниками». Когда фарисеи обвинили его в том, Христос ответил им: «Не здоровые имеют нужду во враче, но больные». Матфей нуждался в Спасителе и нескольких мастерах кисти (среди которых были Карпаччо, Веронезе, Пуссен, Рембрандт, но прежде всего – Караваджо), чтобы сделаться наиболее известным сборщиком податей и таможенником мира, если только не считать таможенника Руссо.

У Караваджо Христос вербует Матфея к апостольскому служению с помощью апостола Петра. В первой концепции картины – что выявили рентгеновские лучи (1952) – Иисус был полноформатным персонажем, но впоследствии Караваджо написал фигуру св. Петра, который чуть ли не полностью заслонил Христа. Эти двое входят через невидимые двери с правой стороны, в то время как центр и левую сторону картины занимает группа мытарей. Впрочем, какие они мытали! Мы видим пятерых мошенников аристократичного вида (Караваджо нарядил их в венецианские одежды, к тому времени, когда он писал свою картину, уже слегка архаичные), или же азартных игроков (двоих пересчитывают монеты), а интерьер забегаловки изображает контору по сбору таможенных и иных пошлин. Но люминистический гений превращает сцену в пивной в сцену мистерии. Свет, ниспадающий из-за спины Христа и как бы управляемый его рукой, типичный караваджовский "*lumen particolare*" (свет искусственный, свет от свечей, масляных светильников, лучин, etc.) становится здесь не столько "*lumen divino*" (Божественным светом), сколько "*lumen spirituale*" (светом духовным), по-библейски близким к "*lumen Christi*", превращающим всю сцену в трогательную христианскую мистерию. Объемный луч этого прожектора и край тени ведут наш взгляд от руки Христа к руке Матфея, третьей же ладонью является ладонь св. Петра, и все эти три ладони о чем-то рассказывают – «Призвание» обладает прекрасно слышимым звуковым слоем. Рука Христа приказывает («Следуй за Мною»), ладонь Петра удивлена («Этот, Ребе? Мытарь?!...»), а ладонь Матфея изумлена еще сильнее («Я???.»). И указательный палец каждой из этих ладоней целится в центр груди призывающего.

Рука Призывающего (которую, как показывает рентген, Караваджо переделывал) – это один из красивейших пластиков живописи белых людей. Говоря о рафаэлевском "*Sposalizio*"<sup>11</sup>, я упоминал, что литературный пластик считается вещью уголовно наказуемой (хотя уже Гейне называл литературных воров «дураками», а Байрон: «ворами, у вора списывающими», etc.), в то время как пластик в живописи никаким грехом не считается. Живопись белого человека, точно так же, как и литература белых людей, питается пластиком, словно рыба – водой<sup>12</sup>. Караваджо все время использовал чужие образцы, но не столько копируя, сколько свободно travestiriya ходы Рафаэля, Микеланджело, Тициана,

<sup>10</sup> Пандан — художественный образ, составляющий гармоничную общность с другим образом; произведение, «парное» для другого произведения.

<sup>11</sup> "Lo sposalizio" – «Обручение Девы Марии» (см. том II, гл. 22)

<sup>12</sup> Похоже, у автора никогда не было аквариума, никогда не ходил он и на рыбалку, иначе знал бы, что рыбы питаются разным кормом, а не водой.





Рука Иисуса (слева вверху), Петра  
(справа) и Матфея (слева)  
в «Призвании апостола Матфея»

Тинторетто и других, примером чему может быть (обладающее характером опадающего аркой каскада рук и голов или же зубчатого контура звезды) «**Положение во гроб**», являющееся параболой рафаэлевского «**Положения во гроб**<sup>13</sup>. Но в «**Призвании**» сложно говорить о travestии или пастише. Микеланджело Буонаротти создал пастиш (на грани плагиата) фигуры Адама кисти Учелло, а Караваджо скопировал ладонь микеланджеловского Адама со свода Сикстинской капеллы<sup>14</sup>. Мелкие плагиатики, сделанные последующими мастерами идентифицировать уже труднее, так как не известно, у кого плагиатор воровал: у Меризи или у Буонаротти (если у Меризи, то он – вор, обокравший вора). Что Караваджо, как и всякий художник, жиরует на иконографических «кальках» было известно уже тогда. Сандарт пишет (1675-1679), будто бы два персонажа, пересчитывающие монеты (левый фланг «**Призвания**») взяты с гравюры по дереву Гольбейна из цикла «**Пляски смерти**».

Можно перечислять или анализировать многочисленные замечательные решения, которые видны в «**Призвании**». Прекрасное, аскетическое лицо Христа, динамически изваянное светом, что бьет из предполагаемого отверстия над дверью; превосходная «зеркальная» корреляция двух «пажей» (практически одинаково одетые, в похожих позах молодые люди сидят друг напротив друга, обозначая фланги для вертикальной оси холста), выстраивающая глубину сцены, и т.д. Но всегда не мелочи, а люминистические-натуралистические генеральные решения будут привлекать внимание как любителей, так и противников Караваджо. Как раз они были источником дикой грызни вокруг картины, начавшейся когда автор не успел еще вымыть кисти. Весьма уважаемый президент римской Академии святого Луки (Академии живописи) Федерико Зуккари, изумленно спрашивал: «*О чём столько шума? На этом холсте я не вижу ничего нового кроме того, что уже раньше писал Джорджоне!*» Зуккари говорил чушь. У Джорджоне Караваджо взял лишь любовь к жанровым темам, ну и еще пейзажные штучки (они видны, к примеру, во флорентийском «**Жертвоприношении Авраама**»), но тот вопль, что возник по поводу его картин, был вызван двойным бунтом.

«**Призвание св. Матфея**» – это знамя обеих караваджовских революций: содержательной (плебеизация сакрума) и формальной (затенение изображения). Здесь еван-

<sup>13</sup> См. том II, стр. 202 – примечание автора.

<sup>14</sup> См. том II, стр. 190-192 – примечание автора.



Микеланджело Караваджо

«Положение во гроб»

(1602/04, холст, масло; 300x203

Пинакотека Ватикана)

гелия были переведены на диалект римской таверны, а тенебризм (затенение, затемнение) получил иллюстрацию для пособия *rag excellence*. Все технические трюки данной картины представляют собой картинки из учебника по караваджизму. Когда мы читаем: «*Величайшим достижением Караваджо была замена «идеального» света Ренессанса источником света, лежащим за пределами сцены*» (Гётц Экардт, 1977) – то именно здесь мы имеем замечательный тому пример. Когда мы слышим, что Караваджо проводил светотеневые эксперименты по методике Тинторетто (подсвечиваемый кукольный домик) – то здесь мы имеем кукольный домик, который исключает какие-либо сомнения. И даже эпитет «*подвальные свет*», относящийся к слишком грубым контрастам, здесь находит свое алиби.

Я уже применил одну

музыкальную (преслиевскую) метафору, теперь воспользуюсь другой (авторства Бизе), ибо «*Кармен*» так сюда и просится. Самая популярная опера на земном шаре в настоящее время, начинала крайне паршиво. Парижская премьера завершилась полным провалом, а рецензии хлестали точнехонько то же самое, что было причиной осуждения и Караваджо: натурализм и плебеизация всего святого в опере. Вместо изысканных персонажей на сцене царили работницы с фабрики сигар, солдатня, контрабандисты и банда цыган. «*Непристойный, грубый, натуралистический реализм*» – именно этими формулировками характеризовали *"opus magnum"* Бизе, слово в слово повторяя те же самые обвинения, которые несколько сотен лет назад звучали и в адрес Караваджо. Но произведения обоих мастеров молниеносно завоевали признание конкурентов (Чайковский и Форе обожали «*Кармен*» не меньше, чем Рибера и Латур – «*Призвание св. Матфея*»), а затем – и признание во всем мире. Стендаль, вспоминая, что традиционалисты считали картины Караваджо «*уродливыми*», буркнул: «*Королевство уродства еще только должно наступить*» (1806). И оно пришло лавиной нидерландских, французских, испанских, итальянских и восточноевропейских холстов и досок.

И подумать только, что сотни всех этих интерьеров пивных, мрачных таверн, всех этих грязных постоялых дворов, всех тех «пещерных» наркоманов, пьяниц и азартных игроков в последующей живописи белого человека – взялись из религиозной сцены, которая писалась для церкви. Так что всех тех забегаловок, портовых притонов, испанских *"bodegones"*<sup>15</sup> и мордобоев Тенирса или Браувера не было бы без сакральной картинки, на которой ничем не примечательному интерьеру трансцендентность придана посредством «*подвального*» люминизма бедового художника.

<sup>15</sup> Таверна, закусочная. "Bodegones" – слоняться по кабакам (исп.).



**Микеланджело Караваджо «Успение Пресвятой Богоматери»**

1605-06, холст, масло; 369x245

Лувр, Париж, Франция

Последний римский холст Караваджо (вскоре ему пришлось бежать, поскольку он убил человека). Среди всех скандалов, которые вызвали его религиозные произведения – картины не впускали в церкви или выбрасывали оттуда – скандал вокруг этого полотна был самым громким.

Картина была заказана в 1605 году для часовни церкви Санта Мария делла Скала а Трастевере через спонсора этой часовни, юриста Лаэрцио Керубини. Она была готова через год, но настоятели церкви, братья ордена Босых кармелитов, быстро сняли ее с алтаря часовни, поскольку уж очень она раздражала их вкус образом Марии<sup>16</sup>. Восхищенный картиной Рубенс уговорил герцога Мантуи, Винченцо Гонзага, купить шедевр, что тот и сделал, заплатив 280 золотых (скудо) плюс еще 20 для посредника. Перед отправкой картины герцогу, она (благодаря просьбам находящихся в состоянии священного экстаза римских художников) в течение недели был выставлена для публики Вечного Города (апрель 1607). А. Д. 1627 его (вместе с большой частью коллекции Гонзага) приобрел король Англии Карл I. Но уже А. Д. 1649 английские бунтовщики продали «Смерть Мадонны» французскому банкиру Эверхарду Жабаху, а тот – королю Франции Людовику XIV (1671), из собраний которого холст попал уже в государственный музей.

<sup>16</sup> Автор использовал выражение "Maryjnny gust", где прилагательное имеет значение «ханжеский-клерикальный» – от пропагандируемых польским католическим "Radio Maria" ценностей.



1605-1606 годы – вершина творческой формы Караваджо. Как и большинство зрелых художественных талантов, мастер упрощает свои выразительные средства, ограничивает палитру (в ней царят красные, коричневые и черные тона, с небольшим добавлением темной зелени), отказываясь от деталей, зато синтезируя формы. Затенение тоже делается не столь агрессивным. В «**Успении Пресвятой Богоматери**» мы видим кинематографическую проекцию, почти как в «**Призвании св. Матфея**», со светом, бьющим откуда-то от верхнего левого угла и моделирующим пространство и фигуры, но теперь у этого загадочного прожектора меньше силы, он уже не выстраивает столь резкие, даже раздражающие контрасты *"chiaro"* и *"scuro"*, что превосходно соответствует психологической глубине изображения. Этой же глубине служит и отказ от излишне экспрессивных жестов, совсем еще недавно столь обычных у Караваджо (*vide* «**Мученичество св. Матфея**», «**Распятие св. Петра**» или «**Положение во гроб**»), здесь они заменены фунеральной сосредоточенностью, давлением внутренней боли, тихим отчаянием, душной атмосферой каморки, где безвыходная трагедия не нуждается в динамическом пафосе, чтобы потрясти зрителя.

Ну а что совершенно не изменилось – плебейскость представления. Вокруг простушки-Мадонны сгрудились самые обычные типы, уличные «*оборванцы*» и бродяги, столь раздражающие академического эстета. Это как раз из-за них римские священники ко многим произведениям Караваджо относились как к *"opera non grata"*, совершенно забывая о текстах Нового Завета. Разве Мария, дочь Анны, не была плебейкой? И был ли Ее муж, Иосиф, иерархом? А разве все их достаточно тесное окружение не состояло из плебеев? Кем были ученики Сына Божьего? В Италии уже Савонарола требовал изображать Марию не как Царицу Небесную, а как женщину из народа (хотя и его бесило, когда моделями для «**Мадонн**» становились проститутки). Фламандские мастера XV и XVI веков шли в том же направлении, считая, что божественность гораздо легче найти среди простых людей, чем среди аристократов. Первая знаменитая художественная смерть Марии, «**Успение Богоматери**» ван дер Гуса (~1481)<sup>17</sup>, была еще украшена «чудесным», ангельско-небесным декором, но уже «**Смерть Богоматери**», которую Брейгель Старший написал монохроматично (1564/65) для своего приятеля, географа Абрахама Ортелиуса, была плебейской *tout court*. Караваджо пошел по этому пути еще дальше, до самого конца, уже не играясь с идеалистически-помпезными канонами всяческих марианских эмблем.

Каноны существовали в искусстве еще со времен настальных изображений, то есть, с самого начала. Христианские каноны были обязательными к исполнению, *exemplum* византийское искусство, где функционировал жесткий регламент красок (свои краски были зарезервированы для Иисуса, отдельных святых и т.д.). Изображения Мадонны тоже подчинялись обязательному порядку: Ее следовало изображать с левой стороны от креста Голгофы (а св. Иоанна – по правой), ее нельзя было изображать без головного платка и с босыми ногами (еще в XVII веке Мурильо разъярил инквизицию пальцами ног Богоматери!), и т.д. Караваджо, представляя Деву Марию в виде грязной крестьянки или уличной женщины, не только перешел границы, а раздавил, растоптал и вытер ноги о всяческие каноны, что в те времена считалось своеобразной внутрицерковной порнографией, извращением, способным вызвать такое же сильное отторжение со стороны традиционалистов, что и педофильская порнография XX века.

Монахов, которые удалили «**Успение Богоматери**» из церкви квартала за Тибром, трудно считать врагами Караваджо. Алтарь, опустевший после такого отлучения, они заполнили картиной поклонника Караваджо, Карло Сарачени. Более того – у другого караваджиста Хонтхорста, они тоже заказали картину для одной из часовен своей церкви. То есть, они не были банальными анти-караваджистами, для которых сама плебейскость сцены или отсутствие возвышенного *"decorum"* могли служить предлогом к отказу. Но ни коим образом они не смогли стерпеть такой Богоматери, которую написал для них Караваджо. Трупно-бледной, с жесткими, торчащими во все стороны волосами ведьмы, со смятым и вздувшимся телом, с босыми и грязными ногами – ни красивой, ни святой, а только лишь по-музицки отвратительной. Мария и только Мария является ключом ко всей этой афере.

<sup>17</sup> См. том I, стр. 233 – примечание автора.

Караваджо называли «живописцем грязных ног». Грязные ноги и стопы он частенько давал своим святым, также как здесь дал усопшей Богоматери. Еще его называли «антихристом кисти», что не имело бы смысла даже если бы он сделал своей моделью проститутку, поскольку история живописи знает множество уличных женщин или же придворных куртизанок, которые позировали для картин священного содержания, и антихристами пришлось бы назвать слишком многих мастеров. Одни враги ворили, будто бы моделью здесь была дешевая проститутка из квартала Ортаччи, другие, будто бы своей натуралистической кистью Караваджо изобразил выловленную из Тибра и уже опухшую утопленницу. Якоб Гесс все эти обвинения опровергал (1954), утверждая, что для «Успения Богоматери» художнику позировала Лена, та же самая модель, что изображена на «Мадонне из Лорето» и «Мадонне деи Палафреньери», только доказательств не хватает ни этим обвинениям, ни гипотезе Гесса.

Лживые обвинения могут быть в одинаковой степени (или даже более) убийственными, чем обвинения справедливые. Современники Караваджо знали, что мастер обожает представлять людские типы в их непосредственном состоянии (Беллон приводит анекдот о цыганке, которая была нарисована прямо во время гадания). Так почему бы Босым кармелитам не поверить распространяемым сплетням, что в образе Богоматери Караваджо представил уличную девку или утопленницу? Набрякшая, грязная, обыденная Богородица, казалось, подтверждала эти обвинения (о них писал уже Джузеппе Манчини в *"Considerazioni sulla pittura"*, 1619-1621), а бандитское окружение Караваджо, его репутация бездельника, пьяницы и гуляки никак эту клевету не опровергали. Иные, предлагаемые сегодня причины удаления холста из храма – хотя бы изображение Марии не умирающей («засыпающей», как того требовал канон), а уже мертвой – менее достоверны. Когда разъяренные герольды Контрреформации орали: «Богоматерь не может умирать, словно обычная дицер Евы!» – они вряд ли обращали внимания на вид смерти, но их волновал «хамский» вид тела, они протестовали именно по причине проститутки или утопленницы.

Любая из Мадонн Караваджо – это народная Богоматерь, *"Madonna del Popolo"*. Но исключительно на этом холсте Ее ординарность и простонародность (грязь, опухость, растрепанные волосы и т.д.) оскорбляли эстетику культа Марии столь же сильно, как по мнению академиков XVII столетия оскорбляла сакрум обстановка таверны («**Призвание св. Матфея**») или выпяченный зад кобылы («**Обращение св. Павла**»). Сегодня произведение Караваджо уже не вызывает чьего-то гнева, осталось лишь восхищенное чмокание зрителей, снобов, знатоков и аналитических историографов. Савант будет подчеркивать предварочность композиционных, световых и фигуральных решений. Например, о плачущей девушке (в правом нижнем углу), которая, похоже, представляет Марию Магдалину, читаем, будто бы она «уже полностью принадлежит живописи итальянского барокко» (Ренате Бергергофф, 1970). Проницательный аналитик поднимет вопрос натуралистического реализма, в качестве примера указывая на медную миску у ног Марии Магдалины, которая обмывала тело. Драматург укажет нам на увенчание кадра багряной занавеской, словно балдахином или висячим облаком мученической крови, что придает композиции величия. Историк же заявит, что давнее обвинение в отсутствии возвышенного настроя было бессмысленным, ибо здесь мы наблюдаем представление достойной смерти, равно как и представление патетичности, следовательно: здесь мы имеем дело с особым видом пафоса – пафоса ничего не украшающего, плебейско-евангелической суворостью, предвещающей протестантское искусство Рембрандта. А поэт прибавит, что, несмотря на героев-плебеев – сцена эта трогает человека впечатлительного, нужно лишь иметь сердце. Не обязательно веру, а вот без сердца – никак.

